

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

3/2023

Ежеквартальный журнал
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ГИТИС

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
3/2023**

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Сайт журнала: <https://www.gitis.net/almanac/>

Публикации отвечают требованиям ВАК
по научным направлениям:

Теория и история культуры, искусства; Виды искусства
(«Театральное искусство»; «Музыкальное искусство»;
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»;
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство
и архитектура»; «Хореографическое искусство»);
Русская литература и литературы народов
Российской Федерации.

© Российский институт театрального искусства –
ГИТИС, 2023
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2023

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин

доктор филологических наук,
профессор Саратовского национального
исследовательского государственного
университета имени Н.Г. Чернышевского,
Саратов, Россия

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

М. С. Берлова

кандидат искусствоведения,
PhD по театроведению
(Стокгольмский университет),
Москва, Россия

А. Г. Колесников

доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского института
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

Н. С. Рябчикова

PhD по киноведению, преподаватель
Высшей школы экономики,
Москва, Россия



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован с использованием гранта,
предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

Quarterly review
Established in 2008

FOUNDER
**RUSSIAN INSTITUTE
OF THEATRE ARTS**
GITIS

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
3/2023**

The journal is registered
at the Federal Supervision Service
for compliance with the law
in the sphere of mass communications
and the protection of cultural heritage.
Svidetelstvo o registratsii sredstva massovoy informatsii
PI FS77-27600 ot 15 marta 2007.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Journal website: <https://www.gitis.net/almanac/>

The publications meet the requirements of the VAC
(Higher Attestation Commission) in the following subjects:
Theory and history of culture and art; Categories
of art ("Theatre art"; "Music art"; "Film, television
and other screen arts"; "Fine arts, crafts,
and architecture"; "Choreographic art");
Russian literature and literature of the nations
of the Russian Federation.

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2023
© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2023

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin
D.Sc. in Philology, Professor of Saratov State
University, Saratov, Russia

EDITORIAL

Maria S. Berlova
Cand. Sc in Art Studies,
PhD in Theatre Studies (Stockholm University),
Moscow, Russia

Alexander G. Kolesnikov
D.Sc. in Art Studies, Professor,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

Natalie S. Ryabchikova
PhD in Film Studies, Lecturer,
Higher School of Economics,
Moscow, Russia



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

The journal is published under the financial support
of the Russian Culture Fund

4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, кандидат филологических наук, профессор, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

К. Л. Мелик-Пашаева, кандидат искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Ю. Л. Альшиц, PhD, кандидат искусствоведения, профессор, Всемирный институт театрального тренинга Akt-Zent, Берлин, Германия

А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Д. А. Бертман, профессор, народный артист России, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Л. Д. Бугаева, доктор филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

В. Е. Головчинер, доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет, Томск, Россия

И. Н. Гращенкова, доктор искусствоведения, Гильдия режиссеров Союза кинематографистов Российской Федерации, Москва, Россия

В. Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

С. В. Женовач, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

В. В. Иванов, доктор искусствоведения, ГИИ, Москва, Россия

О. В. Калугина, профессор, доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия

С. В. Кекова, доктор филологических наук, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

А. С. Корндорф, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, ГИИ, Москва, Россия

Н. И. Кузнецов, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Е. М. Левашёв, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Л. И. Лифшиц, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

М. Г. Литаврина, доктор искусствоведения, профессор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Н. Е. Мариевская, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С. А. Герасимова, Москва, Россия

С. В. Наборщикова, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия

Ю. М. Орлов, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Т. В. Портнова, доктор искусствоведения, профессор, РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия

Елена Ранди, PhD, профессор, Падуанский университет, Падуя, Италия

Е. В. Сальникова, доктор культурологии, в.н.с., ГИИ, Москва, Россия

В. Ю. Силюнас, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

В. Н. Ткачёв, доктор архитектуры, профессор, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Москва, Россия

Д. В. Трубочкин, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Н. М. Цискаридзе, профессор, народный артист России, Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Н. А. Шалимова, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Е. Г. Хайченко, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

А. Л. Ястребов, доктор филологических наук, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

CHAIRMAN

Grigoriy A. Zaslavskiy, Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector, GITIS, Moscow, Russia

Karina L. Melik-Pashayeva, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Yury L. Alshits, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, World Theatre Training Institute Akt-Zent, Berlin, Germany

Alexey V. Bartoshevich, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Dmitry A. Bertman, People's Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Lyubov D. Bugaeva, D. Sc. in Philology, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Valentina E. Golovchiner, D. Sc. in Philology, Professor, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russia

Irina N. Grashchenkova, D. Sc. in Art Studies, Guild of Film Directors, Russian Union of Cinematographers, Moscow, Russia

Vitaly N. Dmitrievsky, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Sergey V. Zhenovach, Honored Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Vladislav V. Ivanov, D. Sc. in Arts, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Olga V. Kalugina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia

Svetlana V. Kekova, D. Sc. in Philology, Professor, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia

Anna S. Korndorf, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai I. Kuznetsov, D. Sc. in Art Studies, Professor, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Evgeny M. Levashev, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Lev I. Lifshits, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Marina G. Litavrina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Natalya E. Maryevckaya, D. Sc. in Art Studies, Professor, VGIK n.a. S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

Svetlana V. Naborshchikova, Professor, D. Sc. in Art Studies, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Gnessins' Academy of Music, Moscow, Russia

Yuri M. Orlov, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Tatiana V. Portnova, D. Sc. in Art Studies, Professor, Kosygin University, Moscow, Russia

Elena Randi, PhD, Professor, University of Padua, Italy

Ekaterina V. Salnikova, D. Sc. in Cultural Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Vidmantas U. Silyunas, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Valentin N. Tkachev, D. Sc. in Architecture, Professor, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Dmitry V. Trubochkin, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai M. Tsiskaridze, People's Artist of Russia, Professor, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Nina A. Shalimova, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Elena G. Khaichenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Andrey L. Yastrebov, D. Sc. in Philology, Professor, GITIS, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- Н. С. Барсова
10 **МОСКВА — КАИР.
ЕГИПЕТСКИЙ НАРОДНЫЙ СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ:
НАСЛЕДИЕ СОВЕТСКИХ ХОРЕОГРАФОВ**
- М. В. Строганов
37 **ЧТО ТЕБЕ СДЕЛАЛА КРАСНАЯ ШАПОЧКА?
МУЛЬТИПЛИКАЦИОННАЯ ИСТОРИЯ**
- Ю. Б. Абдоков
62 **«ПОТАЕННЫЙ КРАЙ» МАРГАРИТЫ КУСС:
ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ И ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА**
- А. В. Бартошевич
79 **ДВА ВЕЛИКИХ СПЕКТАКЛЯ.
ИЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ**

РУССКИЙ ТЕАТР. МЕТАФИЗИКА ПАМЯТИ

- А. А. Челуров
91 **ДЫХАНИЕ ВСЕЛЕННОЙ.
ЭПИКО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ
В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XIX ВЕКА**
- Е. В. Шахматова
108 **«СТАРИННЫЙ ТЕАТР» КАК УТОПИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ
ПАССЕИЗМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**
- И. И. Крыловская
121 **ИМПЕРСКАЯ ОКРАИНА. ОПЕРА НА ДАЛЬНОМ ВОСТОКЕ
В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУХ ВОЙН: 1906–1914 ГОДЫ**
- А. О. Казьмина
144 **ФИЛОСОФСКИЙ КОД В СПЕКТАКЛЯХ АНАТОЛИЯ ЭФРОСА
1960-Х ГОДОВ**

КИНОАРХИВ

- К. Л. Горячок
158 **ИСТОРИЯ ОДНОГО ЗАКАЗА: КАК ЭСФИРЬ ШУБ
И ДЗИГА ВЕРТОВ РАБОТАЛИ НАД ФИЛЬМОМ
К ДЕСЯТИЛЕТИЮ РЕВОЛЮЦИИ**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

- Т. А. Цветковская
173 **“MUSICA ELETTRONICA VIVA”.
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИЦИПАЦИЯ
В ЭКСПЕРИМЕНТАХ 1960-Х ГОДОВ**
- Г. С. Доржиева
186 **ВОСТОК — ЗАПАД.
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РАЗНОНАПРАВЛЕННЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ В БУРЯТСКОМ
БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ**

ШКОЛА СЦЕНЫ

- И. В. Азеева
204 **«ОДАРЕННОСТЬ РЕДКАЯ И ХРУПКАЯ»:
ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ — СТУДЕНТ ЯРОСЛАВСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА**

ХРОНИКА

- В. А. Нижельской, Т. Н. Зайцева, Е. С. Лосева-Демидова
225 **«РЕАБИЛИТАЦИЯ. ИСКУССТВО. ПЕДАГОГИКА».
III МЕЖДУНАРОДНАЯ ОНЛАЙН-ШКОЛА
ПО ФИЗИОЛОГИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ**

CONTENTS

ART. MOTION IN TIME

- Natalia S. Barsova
10 **MOSCOW — CAIRO. EGYPTIAN STAGE FOLK DANCE:
LEGACY OF SOVIET CHOREOGRAPHERS**
- Mikhail V. Stroganov
37 **WHAT HAS LITTLE RED RIDING HOOD DONE TO YOU?
CARTOON STORY**
- Yuri B. Abdokov
62 **A LURKING TERRAIN BY MARGARITA KUSS: ORCHESTRAL STYLE
AND TIMBRAL POETICS**
- Alexey V. Bartoshevich
79 **TWO GREAT PERFORMANCES. A THEATRE EXPERIENCE**

RUSSIAN THEATRE. METAPHYSICS OF MEMORY

- Alexander A. Chepurov
91 **THE BREATH OF THE UNIVERSE.
EPIC-DRAMATIC STRUCTURES IN 19TH CENTURY RUSSIAN DRAMA**
- Elena V. Shakhmatova
108 **ANCIENT THEATRE AS A UTOPIAN PROJECT
OF THE SILVER AGE PASSÉISME**
- Izabella I. Krylovskaya
121 **IMPERIAL OUTSKIRTS. OPERA IN THE FAR EAST IN THE PERIOD
BETWEEN TWO WARS: 1906–1914**
- Anastasia O. Kazmina
144 **THE PHILOSOPHICAL CODE
IN THE PERFORMANCES STAGED
BY ANATOLY EFROS OF THE 1960s**

THE FILM ARCHIVE

Kirill L. Goryachok

- 158 **THE STORY OF A COMMISSION:
HOW ESFIR SHUB AND DZIGA VERTOV WORKED
ON A FILM FOR THE TENTH ANNIVERSARY OF THE REVOLUTION**

OPEN SPACE

Tatiana A. Tsvetkovskaya

- 173 **MUSICA ELETTRONICA VIVA.
MUSICAL PARTICIPATION
IN THE EXPERIMENTS OF 1960s**

Galsana S. Dorzhieva

- 186 **EAST — WEST. THE INTERACTION
OF OPPOSITE OF ARTISTIC SYSTEMS
IN THE BURYAT BALLET THEATRE**

THE STAGE SCHOOL

Irina V. Azeeva

- 204 **“TALENT IS RARE AND FRAGILE”:
VIKTOR GVOZDITSKY — STUDENT
OF THE YAROSLAVL THEATRE SCHOOL**

CHRONICLE

Victor A. Nizhelskoy, Tatiana N. Zaytseva, Ekaterina S. Loseva-Demidova

- 225 **REHABILITATION. ART. PEDAGOGY.
3RD INTERNATIONAL ONLINE SCHOOL ON THE PHYSIOLOGY
OF EXPRESSIVE MOVEMENT**

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-10-36
EDN ABKYTD
УДК [792.83:793.31](620)

Н. С. Барсова
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0006-1187-2383

Москва — Каир. Египетский народный сценический танец: наследие советских хореографов

АННОТАЦИЯ

На основе широкого круга источников, в том числе архивных, прослеживается история советско-египетского сотрудничества в 1957–1976 годах в области хореографии. Особое внимание уделяется вкладу хореографов Игоря Моисеева, Бориса и Ларисы Рамазиных, Анатолия Борзова, Аллы Шульгиной и других в создание и развитие египетского народного сценического танца. Отечественные хореографы сыграли решающую роль в становлении современной формы египетского народного сценического танца. В рамках соглашения о культурном сотрудничестве между СССР и Арабской Республикой Египет советские балетмейстеры осуществили сбор народного танцевального материала в регионах Египта и его сценическую обработку для репертуара Государственного ансамбля народного танца Египта и Каирской балетной труппы, а также приняли активное участие в создании Института балета Египта и школы при Государственном ансамбле народного танца, тем самым была заложена основа системы профессиональной подготовки хореографических кадров, которая сохраняется в этой стране до сегодняшнего дня. Публикуемые сведения корректируют представления об истории народных форм сценического танца Египта и женского танца ракс шарки во второй половине XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Египетский танец, советская хореография, народный танец, Игорь Моисеев, Борис Рамазин, Лариса Рамазина, Анатолий Борзов, ракс шарки, танец живота.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-10-36
EDN ABKYTD
УДК [792.83:793.31](620)

Natalia S. Barsova
Vaganova Ballet Academy,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0009-0006-1187-2383

Moscow — Cairo. Egyptian Stage Folk Dance: Legacy of Soviet Choreographers

ABSTRACT

Based on a wide range of sources, including archival ones, what follows a history of Soviet-Egyptian cooperation in choreographic art from 1957–1976. Special attention is paid to the contribution of choreographers Igor Moiseev, Boris and Larisa Ramazin, Anatoly Borzov, Alla Shulgina, and others. They helped to create and develop Egyptian stage folk dance. Soviet choreographers played a decisive role in the development of Egyptian stage folk dance in its modern form. Within the Agreement on Cultural Cooperation between the USSR and the Arab Republic of Egypt, they collected folk dance material in the regions of Egypt and staged it for the repertoire of The National Folkloric Dance Troupe of Egypt and the Cairo Ballet Company. They also played an important role in the creation of the Higher Ballet Institute and School at The National Folkloric Dance Troupe. This formed the base for the system of professional training of choreographers, which still works in this country. The published information changes the ideas about the history of both the folk forms of Egyptian stage dance and the female dance raqs sharqi in the second half of the 20th century.

KEYWORDS

Egyptian dance, Soviet choreography, folk dance, Igor Moiseev, Boris Ramazin, Larisa Ramazina, Anatoly Borzov, bellydance, raqs sharqi.

Восемьдесят лет назад, в 1943 году, Советский Союз установил дипломатические отношения с Египтом, долгое время находившимся под значительным политическим влиянием Великобритании [1]. Советское посольство открылось в Каире в 1952 году, после революции, в ходе которой новое руководство Египта получило возможность самостоятельно определять дальнейшую внешнюю политику страны. Богатая история культурного сотрудничества Египта и СССР все еще ждет своих исследователей [2]. Официальное соглашение о культурном сотрудничестве между СССР и Египтом было подписано 17 октября 1957 года [3, с. 407 – 408], с тех пор каждые два года утверждался новый комплексный план работы в рамках соглашения; последний такой документ был подписан 3 февраля 1975 года.

Объем архивных документов, относящихся к культурному сотрудничеству СССР и Египта, в том числе в области хореографического искусства и образования, исчисляется десятками тысяч листов, которые рассредоточены по архивам РФ и в основном недоступны в режиме онлайн. Работа с ними осложнена и тем, что многие документы остаются засекреченными либо доступными только родственникам участников событий (таковы, например, личные дела). Автору настоящей статьи удалось ознакомиться с частью документов Министерства культуры СССР, касающихся сотрудничества в области хореографии, хранящихся в РГАЛИ. Согласно отметкам архива о просмотре документов автор была первой, кто заказал их. Кандидатские диссертации, затрагивающие данную тему, написаны аспирантами из Египта, обучавшимися в московских вузах, прежде всего в ГИТИСе, в период действия соглашения о культурном сотрудничестве между СССР и Египтом или вскоре после его завершения. Их авторами стали Н. Ю. Абдель Малек [4], Т. М. М. Алталли [5], А. М. А. Э. А. Ассем [6], А. О. Афифи [7], А. М. А. В. Камель [8], Х. А. Э. Р. Мадиха [9], Х. Э. Х. Мухассеб [10], Х. А. И. Ольфат [11], Ф. А. Фаузи [12], Ф. М. Эзз [13], А. А. Т. Яхъя [14], Э. Э. Яхъя [15], которые использовали в том числе информацию, полученную в личных беседах с участниками событий. Сведения, сообщаемые ими, расходятся между собой и нуждаются в корректировке с учетом вновь открывшихся архивных данных. Однако после завершения советско-египетского сотрудничества египетский народный танец редко становился предметом исследования российских авторов. В качестве немногих примеров таких работ можно назвать статьи И. Э. Рихамбаевой и А. О. Тимашевой [16], К. Б. Чистовой [17], однако работа отечественных хореографов в Египте лишь упоминается в текстах перечисленных авторов. Единственная научная публикация, посвященная данной проблематике, в которой тема предстает в общих чертах, вышла только в 2023 году [18].

Исследование роли отечественных хореографов в формировании национальных школ хореографии, в частности египетского народного сценического танца во второй половине XX века, дает возможность реконструировать целостную картину воздействия отечественной педагогики в сфере искусства — хореографии, театра, музыки — на становление творческих направлений в других странах в процессе интенсивного интеркультурного взаимодействия.

ЗНАКОМСТВО СОВЕТСКИХ СПЕЦИАЛИСТОВ С ТАНЦАМИ ЕГИПТА

Документы Министерства культуры СССР¹ свидетельствуют, что переговоры о сотрудничестве в области хореографии между египетской и советской стороной начались в декабре 1955 года. Сама идея подобной работы на государственном уровне была для Египта того времени революционной. Как писал в своих мемуарах египетский танцор и хореограф Махмуд Реда, «дело было в отношении египетского общества к танцевальному искусству вообще. Само слово “танец” для них ассоциировалось с чем-то ужасным и непристойным» [5, с. 38].

Положение искусства танца в этой мусульманской стране ярко описал министру культуры СССР Н. А. Михайлову выдающийся хореограф Игорь Моисеев в своем отчете, который был составлен 13 апреля 1957 года по возвращении из первой гастрольной поездки в Египет коллектива Государственного академического ансамбля народного танца:

«Современное национальное искусство Египта развито слабо, — писал Моисеев. — За время пока Египет находился под протекторатом Англии, национальное искусство в стране не получило развития. Здесь существовало только эстрадное искусство ночных кабаре, наводненных испанскими, итальянскими, французскими, английскими артистами. Театральные традиции в Египте отсутствуют. В стране имеются театральные здания, но выступают здесь преимущественно иностранные труппы, так как национальных театральных коллективов почти нет»² (в цитате сохранена авторская орфография и пунктуация. — Н. Б.).

Первая делегация артистов из СССР побывала в Египте в 1956 году. В нее вошли: народная артистка СССР Х. Насырова, народная артистка Узбекской ССР Г. Измайлова, заслуженная артистка РСФСР и солистка балета Большого театра И. Тихомирнова, заслуженный артист Узбекской ССР А. Бараев, лауреаты международных конкурсов музыкантов пианистка Т. Гусева и скрипачка О. Пархоменко, солист балета Большого театра Г. Ледях, артистка Московского театра эстрады певица А. Соленкова и концертмейстеры Г. Максимова и Д. Ашкенази. По следам поездки в советских журналах были опубликованы воспоминания Тихомирновой [19] и Пархоменко [20]. Гастроли наших артистов привлекли внимание египетских чиновников высокого ранга: на концертах в Каирском театре оперы присутствовал Г. А. Насер, тогда еще премьер-министр Египта. Артисты познакомились с легендами египетской сцены — певицей Умм Кальсум и композитором Мохамедом Абдель Вахабом, которые сыграли значительную роль в становлении корпуса египетской танцевальной музыки XX века. На одном из опубликованных в прессе фото Измайлова во время встречи с М. А. Вахабом демонстрирует памирский танец [19, с. 179], что свидетельствует об интересе принимающей стороны к советскому опыту профессионализации народного танца стран Востока.

1 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 147. Л. 41.

2 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 481. Л. 21.

Последующие гастроли Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И. Моисеева — с 30 января по 3 марта 1957 года — оказались судьбоносными для истории советско-египетского сотрудничества в области хореографии. За 34 дня в Египте ансамбль дал 35 концертов для 474000 зрителей в трех городах: 24 в Каире, два в Порт-Саиде и шесть в Александрии³. Успех был велик. В Каире президент Египта Гамаль Абдель Насер не только посетил концерты коллектива, но и провел личную беседу с Моисеевым; дирекция Каирского театра оперы устроила пышное празднование двадцатилетия ансамбля, которое пришлось на время гастролей; иностранная пресса захлебывалась восторженными отзывами: «Скажем сразу, что это несомненно лучшая балетная труппа, которую мы до сих пор видели!» — писала франкоязычная газета «Прогрэ Эжипсьон»⁴.

Каир, со времен Первой мировой войны наводненный обеспеченными европейцами [21], видел немало. Первый театр европейского типа здесь открыли французы в 1799 году [22], во время Египетского похода Наполеона, а после открытия Королевского оперного театра⁵ в 1869 году иностранные труппы наводнили Каир. Дважды — в 1923 и 1928 годах — с огромным успехом в Каире танцевала труппа Анны Павловой. Господство иностранных артистов сохранялось в Египте и в первые годы после революции 1952 года. Согласно советским отчетам, в течение театрального сезона 1955–1956 годов с октября по апрель в Каирском оперном театре выступали: «Комеди Француз, румынский ансамбль танца, испанская балетная труппа Антонио, парижская балетная труппа с прима-балериной Лисет Дорсанвал, группа артистов французского балета при участии Сержа Лифаря и Нины Вербовой, артисты итальянской оперы, группа югославских танцоров, китайская группа артистов, польский квартет, труппа Дублинского драматического театра, Государственный хореографический ансамбль Березка»⁶ (в отчете о культурной жизни Египта сохранена авторская орфография. — Н. Б.).

Единственное, чего искушенный каирский зритель никогда не видел на сцене театра, — это национальный ансамбль Египта.

Правительство независимого Египта с 1955 года предпринимало попытки создать национальную труппу силами энтузиастов-любителей, однако они не привели к успеху (см. об этом: [1; 5; 15; 18]). После гастролей «моисеевцев» власти Египта увидели новый путь для решения этой задачи: 3 марта ансамбль дал заключительный концерт в Александрии⁷, а уже 10 марта МИД Египта писал советскому правительству о своем желании пригласить Моисеева на 15 дней «с целью изучить египетское народное искусство и высказать свои соображения о создании египетской труппы народного балета»⁸.

Отчет руководителей гастрольной поездки ансамбля Моисеева зафиксировал момент первого знакомства советского хореографа с египетским танцевальным

3 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 391. Л. 8.

4 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 391. Л. 5.

5 После революции 1952 года — Каирский театр оперы.

6 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 481. Л. 33.

7 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 391. Л. 18.

8 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 481. Л. 26.

искусством: во время посещения коллективом пирамид Гизы гостям продемонстрировали «традиционные, праздничные танцевальные и обрядовые сцены. Состоялись также встречи с двумя известными египетскими танцовщицами — Тахией Кариокой и Надией Гамаль. Во время посещения ансамблем Каирского Института физического воспитания студенты института познакомили артистов ансамбля со многими народными танцами и сценами на темы народных обычаев, обрядов и на трудовые темы»⁹ (в цитате сохранена авторская орфография и пунктуация. — Н. Б.).

Данный фрагмент отчета необходимо пояснить.

Тахия Кариока, танцовщица ракс шарки и одна из культовых актрис арабского мира [7, с. 275–299], начинала свою блестящую карьеру как артистка ночных кабаре, о которых упоминал Моисеев в своем отчете министру. Удача привела ее в труппу одного из клубов Бадии Масабни (подробнее об этом египетском импресарио: [7, с. 245–273]), где с танцовщицами занимались лучшие каирские педагоги джазового танца и классического балета того времени, в том числе Исаак Диксон и Соня Иванова. Под руководством этих педагогов карьера Т. Кариока вышла за рамки клубной сцены. Упомянутые педагоги сыграли важную роль в становлении египетского танца ракс шарки в XX веке. Исаак Диксон — уроженец Великобритании, педагог джазового танца, значимая фигура в египетском кинематографе 1940–1950-х годов, автор танцевальных мизансцен, которые занимали до 80% всего экранного времени в кинокартинах того периода [23]. После 1956 года Диксон словно бы исчезает из Египта [21, р. 279]. Соня Иванова — уроженка Российской империи, педагог классического танца, руководительница одной из самых сильных частных балетных школ в Каире периода 1940–1960-х. Источники сообщают, что Иванова (неизвестно, настоящая ли это фамилия) получила балетное образование в Великобритании (возможно, в студии при театре «Сэдлерс-Уэллс», но эта информация требует подтверждения). Впоследствии она эмигрировала в Каир, где открыла успешную частную балетную школу [9]. Выпускницами ее школы были известные египетские балерины Майя Селим и Персефона Самаропуло [24, р. 498]. В 1961 году Иванова сопровождала американского исследователя Моро Бергера в Каире, когда он готовил статью о восточном танце для Принстонского еженедельника, и настаивала, что «восточный танец может быть таким же утонченным, как и классический балет» [25, р. 19]. В 1975 году она проживала в Сан-Франциско, в 1976-м приняла участие в одном из первых фестивалей восточного танца в США в качестве спикера. Организатор фестиваля, с которым автору настоящей статьи удалось связаться в апреле 2023 года благодаря содействию известного педагога египетского танца из США Нурхан Шариф, потерял связь с Ивановой вскоре после проведения мероприятия, возможно, по причине смерти последней. Тахия Кариока, будучи ученицей Диксона и Ивановой, на момент знакомства с Моисеевым исполняла сценический египетский ракс шарки, в который указанные специалисты внесли элементы классического танца и джаза.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 391. Л. 7.



Фото 1. Вера Марецкая и Тахия Кариока в кинотеатре «Одеон». Каир, январь 1957 г. Фото журнала «Театр» (1975, № 5) / Vera Maretskaya and Tabia Carioca at the “Odeon” cinema. Cairo, January 1957. Photo from magazine “Theatr”, 1975, no. 5

Надия Гамаль [26, р. 201–223] была известной исполнительницей ракс шарки в кабаре и киноактрисой. Любопытные воспоминания о Т. Кариока и Н. Гамаль оставила советская актриса, лауреат Сталинских премий, народная артистка СССР Вера Марецкая [27], посетившая Египет в конце января 1957 года для участия в премьере советского фильма «Мать», в котором она сыграла главную роль. Она пишет, что познакомилась с Т. Кариока весной 1956 года в Каннах, где шел фильм с ее участием. Кариока встретила Марецкую в аэропорту Каира и помогла ей подготовить свою речь на арабском языке в кинотеатре «Одеон». «Раз речь зашла о египетском варьете, необходимо рассказать о так называемом “танце живота”, — пишет Марецкая. — Это —

гвоздь программы любого египетского варьете, в остальном не отличающегося от обычного варьете на Западе. Правда, меня поразило, что оркестр, сопровождающий программу, работает без пауз. Во всяком случае, так было в варьете с экзотическим названием, которое можно перевести так: “Казино у пирамид”. Там я увидела Надю Гамаль, известную исполнительницу “танца живота”. Этот танец в нашем представлении зачастую ассоциируется с чем-то вульгарным, нездорово-эротическим. Между тем, когда его танцует египтянка, он прежде всего — чудесное эстетическое зрелище. Он чувственен, это правда, потому что его танцует полуобнаженная красивая женщина, но он благороден по рисунку, очень красив и на редкость пластичен — так гармонично включено в него все тело, танцует все — голова, плечи, руки, шея, бедра. . . Окончательно сразила меня этим танцем Тахия Кариока. На одном из приемов я вспомнила, что еще в Каннах видела фильм, в котором “танец живота” танцевала Тахия, и попросила ее исполнить его сейчас для нас. Она сразу же согласилась и как была, в обычном вечернем платье, только взяв у меня мой шарф, начала танцевать — какая-то преображенная, горделивая, с полузакрытыми глазами, будто прислушиваясь то ли к музыке, то ли к какому-то таинству, совершавшемуся в ней. Спросите Игоря Моисеева и артистов его ансамбля, бывших в числе гостей в тот вечер, — они специалисты этого дела, они лучше меня расскажут, как изумительно танцевала Тахия Кариока. . .» [27, с. 174–175] (фото 1).

Институт физической культуры Египта был основан в 1930-е годы и считается колыбелью первых энтузиастов египетского народного сценического танца. Ряд исследователей [1; 5; 15; 18] сообщают, что при женском подразделении института преподаватели основали студенческий самодеятельный



Фото 2. Высшая Каирская балетная школа, ученицы 3-го класса. Педагог — А. В. Никифорова, преподаватель Новосибирского хореографического училища © Новосибирский государственный краеведческий музей / Higher Cairo Ballet School, 3rd grade students. Teacher — A. V. Nikiforova, teacher at the Novosibirsk Choreographic School © Novosibirsk State Museum of Local Lore. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10471560>

коллектив народного танца. Известны названия некоторых номеров ансамбля — «Нильские лилии» («Араис ан-Нил»), «Рождество невест» («Араис Аль-Мувалид»), «Ночи Рамадана» («Лейли Рамадан») «Радости праздничного дня в деревне» («Афрах аль-Ид Йаум аль-Риф»). Советская кинохроника со Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1955 года в Варшаве запечатлела этот коллектив. Запись позволяет утверждать, что хореография выполнена в основном с использованием элементов классического танца, а народный характер передан с помощью костюмов и аксессуаров. Любопытно, что исполненный ансамблем «танец с кувшинами» был зафиксирован в советском учебном пособии по танцам народов мира 1958 года [28]. Также ряд перечисленных танцев был исполнен в СССР делегацией египетских студентов на вечере культуры Египта в театре им. Вахтангова в ходе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в августе 1957 года¹⁰. Автором постановок, по сообщению прессы¹¹, была декан института Нафиса Эль-Хамрауи (в советских газетах — Альгамрауи¹², Эл Шамрави¹³), которая способствовала активному участию коллектива в кино, на телевидении и в международных фестивалях [5] (фото 2). В 1957 году Эль-Хамрауи

¹⁰ На сцене — представители Египта // Советская культура. 1957. № 102 (648). С. 2.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Лауреаты художественных конкурсов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов // Советская культура. 1957. № 108 (654). С. 4.



Фото 3. Наима Акеф и Суламифь Мессерер на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, 1957 г. РГАЛИ. Ф. 2932. Он. 3. Ед. хр. 1702. Л. 8 / Naima Akef and Sulamith Messerer at the World Festival of Youth and Students in Moscow, 1957. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2932. Inventory 3. Storage unit 1702. Sheet 8

танца СССР в Египте 18 апреля 1957 года, — считал бы целесообразным и интересным для советского зрителя организацию ряда выступлений представителей египетского национального искусства в Советском Союзе. Для начала можно было бы пригласить группу музыкантов “Тахт” («тахт» — арабское слово, обозначающее традиционный египетский бенд. — Н. Б.), состоящую из 5–6 исполнителей национальной музыки, национальных певцов и великолепную танцовщицу Надию Гамаль, блестящую исполнительницу национального египетского танца живота, очень популярного на Востоке. В то время, как большинство исполнителей этого танца, приезжавшие из Европы кабаре-танцовщицы, придали этому танцу вульгарный, эротический характер, в исполнении Надии

Гамаль он полон благородства, выражения национального характера, изумительно пластичен и обладает неповторимым своеобразием и виртуозностью техники. Ее выступления в Советском Союзе несомненно будут иметь успех у зрителей»¹⁵ (в цитате сохранена авторская орфография и пунктуация. — Н. Б.).

Моисеев рекомендует к приглашению еще одну египетскую танцовщицу ракс шарки, которая действительно

была членом жюри международного конкурса по классическому танцу народов Востока на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве¹⁴. В Египте она стала автором одной из первых книг о народных танцах Египта, изданных на арабском языке. К сожалению, эта работа не переведена на английский язык. Исследователи-египтяне, которым удалось ознакомиться с ней, оценивают ее скептически, хотя и отмечают, что автору удалось обобщить интересный этнографический материал [5; 15].

Для первого знакомства с египетским танцем Игорю Моисееву были представлены две египетские кабаре-танцовщицы ракс шарки и любительские наработки по египетскому народному танцу. Как следует из его отчета, этот материал оказался хореографу любопытным.

«С нашей стороны, — писал Моисеев в своем докладе о гастролях Государственного ансамбля народного

14 Лауреаты художественных конкурсов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов // Советская культура. 1957. № 108 (654). С. 4.

15 РГАЛИ. Ф. 2329. Он. 8. Ед. хр. 481. Л. 23.

отправилась в СССР в 1957 году, — Наиму Акеф¹⁶ (фото 3). Неизвестно, при каких обстоятельствах она была представлена Моисееву в Египте, но в кинохронике о выступлении советского ансамбля в Каире Акеф сидит рядом с директором Каирского театра оперы Мохамедом Нахасом в первом ряду партера, что говорит о том, что статус артистки в Египте был высок. Возможно, она имела отношение к Институту физической культуры, будучи представительницей египетской цирковой семьи, знаменитой акробатическими трюками [1].

Чиновники, после того как Моисеев познакомился с лучшими образцами египетского танца, которыми располагала страна в то время, поинтересовались у Игоря Александровича, возможно ли сформировать коллектив национального танца на базе одной из существующих в Египте частных балетных студий. Чтобы дать ответ на этот вопрос, хореограф посетил более десяти таких студий в Каире и Александрии. Вердикт Моисеева был суров: «...невозможно ввиду полного дилетантизма педагогов (немок, итальянок, русских эмигранток)»¹⁷.

ИГОРЬ МОИСЕЕВ У ИСТОКОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЕГИПТЕ

Поездка Моисеева в Каир для консультаций по вопросу создания национального ансамбля народного танца состоялась 16–25 мая 1957 года. В архиве РГАЛИ сохранились его доклад об этой поездке¹⁸ и рапорт, составленный им для Министерства национальной ориентации Египта на французском и русском языках¹⁹.

Как пишет Моисеев, представители правительства Египта были нацелены на создание «национальной балетной труппы», которая представила бы национальное искусство Египта. Моисеев предложил правительству организовать две танцевальные школы. В первую он предложил набрать способных детей в возрасте от девяти лет для прохождения всесторонней подготовки в течение семи лет. Вторая школа — с двухлетним сроком обучения — должна была решить кратковременную задачу создания национального коллектива: для нее советский хореограф предложил отобрать молодежь в возрасте 15–18 лет из числа лучших студентов Института физической культуры и учеников частных балетных школ.

В своем рапорте для египетского правительства Моисеев представил подробный план мероприятий по организации этих двух школ, в котором попытался предусмотреть все составляющие — от технических характеристик танцевальных классов до учебной программы. В программу обучения Моисеев рекомендовал включить: ритмику,

¹⁶ Подробнее о выступлениях Н. Акеф в Советском Союзе [29; 30; 31]: Леднев В. Бал молодежи в Кремле // Советская культура. 1957. № 103 (649). С. 1; На концертах лауреатов фестиваля // Советская культура. 1957. № 106 (652). С. 1; В Большом театре СССР // Правда. 1957. № 222 (14251). С. 2; Праздник молодых талантов // Известия. 1957. № 190 (12497). С. 1; Праздник молодых талантов // Известия. 1957. № 191 (12498). С. 5; Макаров А. Соревнование талантов // Правда. 1957. № 223 (14252). С. 6; Лауреаты художественных конкурсов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов // Советская культура. 1957. № 108 (654). С. 4.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 481. Л. 23.

¹⁸ Там же. Л. 52–57.

¹⁹ Там же. Л. 58–78.

классический танец, танец на пальцах (пуанты), дуэтный танец, групповой танец, акробатику, характерный танец (стилизованный, театральный), танцы народов всех стран, а также «фольклорные танцы своей страны (изучаются истоки танца, их развитие и подлинный характер)»²⁰. Также были предусмотрены теоретические дисциплины: история искусств, история музыки, история театра, история балета, анализ музыкальных форм, анализ театральных форм, философия искусства (эстетика), музыкальный инструмент (скрипка, аккордеон, флейта, гитара, мандолина или кроталы²¹). Моисеев рекомендовал ежедневно проводить практические занятия длительностью не менее трех часов.

Моисеев сам провел просмотр кандидатов в будущий ансамбль: в Институте физической культуры просмотрено 22 человека; в школе Фриды Никольс — 17 участников, в школе Карулло — пять, в школе Магды Сами — 12. Отбирал строго: из школы Карулло утвердил только трех кандидатов, из школы Сами — семь.

«Вначале надо подготовиться к скромным результатам, — писал Моисеев в рапорте. — Первая труппа будет обслуживать только оперы и только вторая труппа (детский класс) будет в состоянии реализовать классический балет. Мы не можем и не должны сравнивать эти труппы с мировыми балетными труппами, так как последние существуют уже на протяжении веков. <...> Через определенное количество лет можно будет сформировать хорошую труппу, которая сумеет воплотить в балете египетский сюжет. Эта труппа сумеет показать в балете картины исторические, фараонические или фольклорные, где будут представлены сцены из истории Египта, а также сюжеты из египетской литературы и поэзии <...> необходимо, чтобы балетмейстер, который будет руководить Институтом танца, пробыл в Египте достаточно времени для изучения египетской жизни и глубокого познания народного искусства. Институт танца в течение первых двух лет может провести регистрацию музыки, песен и народных танцев с целью их изучения и возможности использования позднее. Эта работа должна быть проведена только большим специалистом хореографии»²² (в цитате сохранена авторская орфография и пунктуация. — Н. Б.).

СОЗДАНИЕ ИНСТИТУТА БАЛЕТА В КАИРЕ И ЕГО РОЛЬ В ИЗУЧЕНИИ ЕГИПЕТСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

20 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 481. Л. 60.

21 Кроталы (или сагаты) — традиционный для египетского танца музыкальный инструмент и аксессуар; металлические тарелочки, надеваемые на большой и средний пальцы рук.

22 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 481. Л. 64.

23 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 395. Л. 34.

Реализация «плана Моисеева» началась осенью 1958 года, с прибытием в Каир Алексея Владимировича Жукова, солиста Большого театра, который должен был преподавать классический балет в созданной Египтом балетной школе в течение двух лет²³. Но действительность внесла свои коррективы: балетной школы еще не было на момент приезда хореографа, поэтому, согласно докладу

министра культуры СССР Н. А. Михайлова от 20 июля 1959 года, «практически на т. Жукова было возложено руководство созданием балетной школы в Каире, от оборудования помещений для школы до отбора учащихся и преподавателей школы, и налаживания всей работы школы»²⁴. Неслучайно Адель Омар Афифи, ученик Жукова первого выпуска, написал в своей диссертации, что тот создавал школу «практически на пустом месте» [7, с. 30]. Согласно архивным документам, Жуков набрал два класса по 18 человек: один класс для детей 9–12 лет без подготовки на полный девятилетний курс обучения, а второй — для молодежи от 12 до 20 лет с подготовкой на двух-трехлетний курс. Вскоре к Жукову присоединились педагоги классического танца Л. К. Черкасова и Н. А. Орловская, а также педагог характерного танца Н. А. Бочарников. Через восемь месяцев после начала занятий на сцене Каирского театра оперы прошел первый концерт их учеников, который состоял из нескольких простых экзерсисов. Министр культуры СССР Михайлов докладывал о грандиозном успехе: «Принято решение о строительстве для школы специального здания, — пишет Михайлов. — Министр культуры просил оставить Жукова еще на 2 года, а также к сентябрю 1959 года направить дополнительно 3–4 советских специалистов»²⁵. И снова Жуков встречался со строителями и инженерами и занимался организационными вопросами. Благодаря его активности новое здание с двенадцатью репетиционными залами, большим концертным залом и множеством аудиторий для занятий открыло свои двери для учеников уже в 1962 году. Тогда же училище было преобразовано в Институт балета [1], который возглавила Анят Азми, сыгравшая в дальнейшем значимую роль в советско-египетском сотрудничестве в области хореографии.

Советский штат института неуклонно расширялся. Исчерпывающий список всех педагогов, концертмейстеров, художников по костюмам, свету и декорациям, мастеров по изготовлению балетной обуви, каждый из которых провел в Каире несколько лет, займет несколько десятков страниц. Перечислим имена педагогов, упомянутых египетскими выпускниками института в своих диссертациях, защищенных в СССР: А. В. Жуков, Л. К. Черкасова, Н. А. Орловская, С. А. Павлов, В. П. Мей, Л. Н. Сафронова, Е. Н. Жемчужина, Э. Н. Грикурова, И. С. Ивлева, И. Ю. Покровский, Л. С. Морозова, В. Н. Морозов, З. А. Васильева, К. В. Шатилов, Л. Т. Жданов, А. С. Якунина, А. В. Кузнецов, А. Н. Шульгина, М. М. Мнацаканян, А. Н. Никифорова, Р. Х. Уразгильдеев, В. М. Потапова, Г. Н. Прибылов, В. Ш. Галстян. Просмотренные автором статьи и документы Министерства культуры СССР позволяют судить о том, что список этот далеко не полон. Его уточнение потребует от исследователя значительного времени и скрупулезной работы с документами.

Уже в 1961 году советник по вопросам культуры посольства СССР в Египте Н. Сметанин рапортовал в Министерство культуры СССР (письмо от 6.07.1961 № 963с), что «в настоящее время в училище учится около 100 учеников. Ежегодные выступления учеников, проходящие в помещении Каирского оперного театра, отмечаются

24 РГАЛИ. Ф. 2329. Он. 52. Ед. хр. 425. Л. 83.

25 РГАЛИ. Ф. 2329. Он. 52. Ед. хр. 425. Л. 84.

местной прессой как важные события в культурной жизни Египта. О жизни училища и работе в нем советских балетмейстеров создан кинофильм, опубликован ряд больших репортажей в местной прессе²⁶. К сожалению, из-за состояния египетских архивов получить доступ к этим материалам не представляется возможным²⁷.

Работа Каирского института балета изучена отрывочно выпускниками этого учебного заведения, проходившими обучение в Советском Союзе [1; 5; 7; 8; 11; 14; 15; 24], а также частично освещена в советской прессе публикациями Т. Беляцкой²⁸, А. Васильева²⁹, И. Еолян [32], Н. Ефремова³⁰, В. Землемерова [33], М. Кондратьевой³¹, В. Кригер³². Эти фрагменты позволяют сделать ряд наблюдений о вкладе советских сотрудников института в создание египетского сценического народного танца.

Отдельные эпизоды свидетельствуют о том, что отечественные специалисты ознакомились с национальными египетскими танцами и включали их движения в партии для воспитанников Института балета. Так, в 1965 году частью программы ежегодного концерта института стали египетские народные танцы, а также «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», репетициями которых занимались Павлов и Васильева, при этом партия старшей невольницы в исполнении Сухейр аш-Шушнини включала «движения, характерные для египетского “танца живота”, и движения бедер, применяемые в некоторых египетских народных танцах» [7, с. 47]. В 1966 году, выбирая балет для первой полноценной постановки на каирской сцене, Павлов остановил выбор на знаменитом ориентальном «Бахчисарайском фонтане» в постановке Р. В. Захарова, в подготовке которого принимали участие заслуженный артист РСФСР К. В. Шатилов и народный артист СССР М. В. Лавровский, который подключился к работе за месяц до премьеры. В 1969 году Шатилов под-

готовил с училищем балет «Щелкунчик» в редакции Вайнонена, в котором ввел в постановку восточного танца «ряд элементов, присущих египетским народным танцам (танцу живота и танцу бедер), что вызвало восхищение зрителей» [7, с. 61]. В конце 1960-х годов Алла Николаевна Шульгина, получив опыт работы в Государственном ансамбле народного танца Египта, «что позволило ей изучить египетскую народную хореографию» [7, с. 71], поставила балет «Доктор Айболит» с элементами народных египетских танцев и танца живота. Ряд «восточных» постановок дополнили М. М. Мнацаканян («Шахерезада») и В. Ш. Галстян («Гаянэ» и «Семь красавиц»), в 1976 и 1979 году соответственно.

Другие факты говорят о том, что советский штат института подготовил первых египетских хореографов-«народников». Так, в числе первых студентов советских специалистов был Махмуд Реда,

26 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. 612. Л. 66.

27 Информация получена автором статьи в личном разговоре с Магдой Салех в апреле 2023 года.

28 Беляцкая Т. Спасибо друзьям // Советская культура. 1969. 22 апреля. С. 4.

29 Васильев А. «Спасибо русским учителям» // Правда. 1966. № 66 (17383). С. 4.

30 Ефремов Н. Три года в Москве // Советская культура. 1964. 23 мая. С. 4.

31 Кондратьева М. Классический балет Египта // Музыкальная жизнь. 1973. № 1. С. 32–48.

32 Кригер В. Парад талантов // Правда. 1969. № 168 (18581). С. 3.

впоследствии создатель частной танцевальной труппы «Ансамбль народного танца Реды». Группа начала выступления в 1959 году, через десять лет перешла в ведение Министерства культуры Египта и сегодня является одним из главных государственных ансамблей страны. Специалисты спорят, насколько правомерно относить работы этого хореографа к народному танцу (подробнее об этом: [5]), но известно, что Реда и его коллеги по ансамблю в 1965–1967 годах совершили несколько поездок в разные регионы страны, чтобы собрать танцевальный материал. Впрочем, сами участники этих поездок признавались, что ездили скорее за вдохновением, чем за систематической работой [34]. Автор данной статьи была участницей семинаров Реды в 2008–2013 годах, каждый из которых хореограф неизменно начинал с благодарности Моисееву. В среде специалистов по египетскому танцу старшего поколения имеет хождение информация о том, что первую программу для своего ансамбля Реда дорабатывал в Москве с помощью педагогов ансамбля Моисеева. К сожалению, нам пока не удалось подтвердить или опровергнуть эту информацию.

Еще одна значимая персона в египетской народной хореографии — Эсмат Али Яхья, выпускник первого класса Жукова, солист Каирской балетной труппы, репетитор, педагог, балетмейстер, впоследствии ректор Каирского института балета. Вместе с другим выпускником института, Абделем Монеимом Камелем, он поставил балет «Глаза Бахии», в котором адаптировал народные движения к балетной сцене (подробнее об этом: [7; 8]). В 1977 году Яхья защитил в ГИТИСе диссертацию под руководством А. А. Борзова [15], которая явилась первой попыткой создать методику преподавания египетского народного танца на академической основе.

Надия Абдель Малек, автор диссертации о народном египетском костюме [4], поставила балет «Ящик с игрушками» на музыку К. Дебюсси с египетскими народными движениями и позами, где игрушки представляли жителей разных регионов Египта [7, с. 128]. Магда Эзз Фахми защитила в ГИТИСе диссертацию о древнеегипетском танце [13] и создала две постановки с использованием народных танцевальных мотивов — «Арабские сахарные куклы» и «Праздник». В 1980-е годы Магда Салех поставила балет «Невеста Нила», соединивший современный и египетский национальный танцы. Салех была одной из пяти египетских балерин, окончивших хореографическое училище при Большом театре и составивших ядро первой Каирской балетной труппы. В 1970-е годы при содействии Министерства культуры Египта она запечатлела аутентичные народные танцы разных регионов Египта в документальном фильме. В настоящее время он является единственным визуальным источником сведений об аутентичных движениях народных танцев Египта и позволяет в полной мере оценить, какую значительную работу провели советские хореографы. По материалам съемок Салех защитила в США одну из первых в мире диссертаций о народном танце Египта [35]. В 1980-е годы она была ректором Института балета в Каире, впоследствии преподавала в Нью-Йоркском университете. Салех является

автором наиболее значимых научных статей о народном танце Египта на английском языке [24].

И все же устойчивую форму египетский народный сценический танец приобрел не в Институте балета, а в Государственном ансамбле народного танца Египта, который был создан в 1960–1964 годах советскими хореографами Борисом и Ларисой Рамазиными.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА И ЕГО ШКОЛА

Вопрос об участии советских специалистов в создании национального ансамбля народного танца Египта настойчиво поднимался египетской стороной в переписке с Министерством культуры СССР с 1955 по 1960 год³³. Из архивных документов неясно, почему советская сторона откладывала его решение. Только в 1960 году на очередную телеграмму министра культуры Египта С. Окаши от 4 апреля 1960 года приходит долгожданный ответ: «Специалист в области народного танца т. Рамазин Б. И. выехал в Каир 22 марта сего года»³⁴. Борису Иосифовичу Рамазину, одному из первых солистов и репетиторов ансамбля Моисеева, и его супруге Ларисе Михайловне, солистке того же коллектива, принадлежит заслуга создания первого репертуара Государственного ансамбля народного танца Египта. Благодаря неоценимой помощи и личному участию Екатерины Владиславовны Щербаковой, выпускницы хореографического училища при Государственном академическом ансамбле имени Т. А. Пятницкого, одного из ведущих специалистов по египетскому танцу ракс шарки в мире, автору статьи в 2022 году удалось разыскать Ларису Михайловну Денисову (в описываемый период она носила фамилию Рамазина) и с ее помощью восстановить детали работы этих специалистов в Египте. Архивные документы Министерства культуры СССР подтвердили ее рассказ.

Рамазин прибыл в Каир 22 марта 1960 года. Датой окончания его работы в Египте можно считать 30 октября 1964 года, когда истек срок его очередного контракта³⁵, после чего супругов перевели в Судан для работы над созданием национального коллектива этой страны. По воспоминаниям Ларисы Михайловны, в общей сложности хореографы провели в Африке почти 15 лет, получили бесценный опыт и привезли оттуда больше 7000 памятных фотографий, которые, к сожалению, в СССР не были востребованы и почти все оказались утрачены в переездах. Некоторые снимки Ларисе Михайловне удалось сохранить, и с ее разрешения мы публикуем их в этой статье (фото 4).

Переводчика у Рамазиных не было. Борис Иосифович прилично говорил на французском, и для общения с египетскими чиновниками этого было достаточно (французский был языком государственных служб в Египте того времени). Лариса Михайловна довольно быстро освоила разговорный арабский язык. Хореографов поселили недалеко от посольства СССР в Каире,

33 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 147. Л. 41.

34 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 501. Л. 78а.

35 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 849. Л. 17.



Фото 4. Борис и Лариса Рамазины в Египте. Фото из личного архива Л. М. Денисовой (Рамазиной). Публикуется впервые / Photo 4. Boris and Larisa Ramazin in Egypt. Photo from the personal archive of L. M. Denisova (Ramazina). First publication

и большую часть времени они проводили в сборах материала по стране и в танцевальном классе Каирского театра оперы, где шли репетиции. В поездках их сопровождали египетские представители, в классе же им никто не помогал. Хотя, как вспоминает Лариса Михайловна, в первый год к ним приставили Нелли Мазлум³⁶, но помощь ее выразилась оригинальным образом: когда Рамазины вернулись из первого отпуска, то обнаружили, что «помощница» переманила весь коллектив с подготовленной ими программой и костюмами и уже готовилась представить его в своем шоу. Рамазины обратились в советское посольство, и коллектив вернули к репетициям, а Мазлум они никогда больше не видели.

«Близится к концу работа по созданию национального танцевального ансамбля ОАР, которой руководит советский балетмейстер Рамазин Б. И., — сообщал заместитель председателя комитета Совета Министров СССР по культурным связям с зарубежными странами В. Кочемасов в письме заместителю министра культуры СССР А. Н. Кузнецову от 13 января 1962 года. — Он очень своеобразный человек, с ним трудно не только нам, но и египтянам, но он очень большой мастер своего дела и нам не придется за него краснеть. Рамазин несколько затянул работу с ансамблем, мы на него нажимаем, но он стоит на своем: “сделаю тогда, когда сделаю”. Первый

³⁶ Нелли Мазлум — руководитель одной из частных балетных школ, которую упоминает Моисеев в своем отчете. Другие источники сообщают, что она была ассистентом Жукова в первый год его работы в Каире, впоследствии трудилась на египетском телевидении, но в середине 1960-х годов по какой-то причине эмигрировала из Египта [7].

концерт намечен на начало 1963 года. Однако у него уже сейчас много врагов как среди государственных чиновников ОАР, так и среди людей искусства. Против нового ансамбля выступает, в частности, известный балетмейстер Реда и все, кто стоит за ним. Главный защитник нового ансамбля, как и балетной школы — министр культуры Сарват Окаша»³⁷ (в цитате сохранена авторская орфография и пунктуация. — Н. Б.).

Этот фрагмент министерской переписки, возможно, лучше всего объясняет и изолированность, в которой проходила работа над созданием Государственного ансамбля народного танца Египта, и противоречивые оценки, которые дают работе Рамазиных египетские исследователи последующих лет [1; 5; 15]. Новоиспеченным египетским артистам, среди которых были в основном кандидаты, отобранные еще Моисеевым (что показала сверка списков из его отчета с Ларисой Михайловной), действительно было сложно. Вот что вспоминает о репетиционном процессе одна из участниц первого состава ансамбля Даулят Ибрагим: «Борис Рамазин подготовил с нашей группой две программы в 1962 и 1964 году. Первую программу Национальный ансамбль подготовил после продолжительных и изнурительных репетиций. Сначала мы ежедневно тренировались по 4–5 часов. Ближе к премьере продолжительность репетиций достигала 10 часов в день» [5, с. 65].

По словам Ларисы Михайловны, в классе они работали строго по «системе Моисеева» — станок, середина и репертуар, который создавали, используя для постановок любой доступный материал. Сами Юнес, участник первого состава ансамбля, вспоминал, что Рамазины посетили районы Нубия, Саид и Мерса-Матрух [15, с. 42]. Другим источником танцевального материала стали египетские танцовщицы ракс шарки. Лариса Михайловна тепло вспоминает Нагву Фуад³⁸, которая всегда была рада их видеть на своем шоу, и Надию Гамаль, с которой познакомилась во время первых гастролей ансамбля Моисеева в Египет в 1957 году. Лариса Михайловна допол-

нила отчет чиновников Министерства культуры СССР рассказом о нескольких посещениях египетских кабаре в районе пирамид Гизы, которые были организованы для Моисеева и его спутников, чтобы ознакомиться с танцевальной культурой Египта.

В первой программе ансамбля, подготовленной Рамазиными, было 12 танцев. С некоторыми постановками связаны особенные воспоминания. «Мы работали над танцем хаггала — это бедуинский танец, в котором молодая бедуинка выбирает из претендентов на ее руку того, кто ей больше по сердцу. И что-то у нас не клеилось. И вдруг нам приводят новую участницу в коллектив — 14-летнюю Мари, веселую, колоритную, характерную танцовщицу. Как мы ее увидели, так сразу поняли — на нее и будем ставить!» Другой танец хореограф создала по мотивам моисеевского: «Аиш — это хлеб по-египетски, лепешки,

37 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 679. Л. 14–15.

38 Нагва Фуад — знаменитая египетская актриса и деятель шоу-бизнеса, начинала свою карьеру как артистка кабаре в жанре ракс шарки. Впоследствии сделала выдающуюся карьеру в арабском кинематографе, не переставая работать танцовщицей. Н. Фуад гордится своим знакомством с советскими хореографами и часто рассказывает об этом в своих интервью арабской прессе [21].

очень похожи на те, которые пекли у нас в Союзе в Азербайджане. И пекут их египетские женщины точно так же. А у Моисеева был такой танец — «Лепешки», — и я его переложила на египетский манер». Еще одним значимым танцем первой программы был характерный танец из Верхнего Египта — «танец с палками». Сегодня он известен представителям восточного направления как «саиди». Эти танцы Рамазиных Государственный ансамбль народного танца Египта исполняет и сегодня в костюмах, дизайн которых создан при них другим советским специалистом — Людмилой Власовой, художником по костюмам ансамбля Игоря Моисеева. Используя материалы полевых исследований и фонды Каирской библиотеки, Власова изготовила все костюмы ансамбля для первой и второй программ и работала над третьей. После отъезда Рамазиных из Египта она вернулась в СССР, передав работу над костюмами для третьей программы своему преемнику, имя которого пока не удалось установить (фото 5).

Работа Рамазиных осложнялась еще и тем, что у ансамбля долгое время не было оркестра — его создание затягивалось, что подтверждают и документы Министерства культуры СССР. Чтобы не терять время, Рамазин принял решение ставить танцы под аккомпанемент одного таббала³⁹, что было легко организовать. Впоследствии, как вспоминает Лариса Михайловна, он и сам выучился играть на табле и при необходимости аккомпанировал во время репетиций.

Исследователи наследия Рамазиных в Государственном ансамбле Египта [5; 11; 16] сделали попытку перечислить все постановки, выполненные хореографами: списки эти требуют уточнения, поскольку записаны со слов третьих лиц, расходятся между собой и по количеству хореографий, и по названиям. Все исследователи сходятся в том, что в первой программе коллектива были танцы, представляющие следующие темы: танцы Древнего Египта, танцы с платками (платком), танцы побережья, танцы Нубии, выпечка египетского хлеба, жизнь египетского рынка, защита Порт-Саида от израильской агрессии, танец с сагатами, танцы Верхнего Египта. Во вторую программу (1965 года), как утверждают исследователи, хореографы добавили еще несколько постановок, включая бедуинский танец хаггала из Мерса-Матрух, танец гавази (сельские исполнительницы ракс шарки) и представление на историческую тему, изображающее Египет мамлюкского периода. Лариса Рамазина танцевала



Фото 5. Мари в танце хаггала. Костюм художника по костюмам ансамбля Игоря Моисеева Людмилы Власовой. Фото из личного архива Л. М. Денисовой (Рамазиной). Публикуется впервые / Marie in the Haggala dance. The costume made by Lyudmila Vlasova — the costume designer of the Moiseev Ensemble. Photo from the personal archive of L. M. Denisova (Ramazina). First publication

³⁹ Таббаль — музыкант, играющий на традиционном египетском ударном инструменте под названием «табла».



Фото 6. Танец хаггала. Лариса Рамазина вторая слева. Слева от нее Даулят Ибрагим. Фото из архива Л. М. Денисовой (Рамазиной). Публикуется впервые / Haggala dance. Larisa Ramazina second on the left. Next to her from the left — Daulat Ibrahim. From the archive of L. M. Denisova (Ramazina). First publication

все женские партии в этих постановках — в гриме она не очень отличалась от египтянки (фото 6) и часто заменяла захворавших артисток ансамбля. На момент возвращения из Египта ей было чуть больше 30 лет, и она помнила все танцы наизусть. Но в СССР никто не заинтересовался этим материалом, а сама Лариса Михайловна вскоре оставила сцену по причине ухудшения здоровья и освоила новую профессию.

За прошедшие 60 лет Лариса Михайловна возвращалась к теме египетского танца всего несколько раз.

«Игорь Александрович (Моисеев. — Н. Б.) несколько раз просил меня поставить сольный восточный танец. Один — для девушки, поступавшей в ансамбль. Другой — для солистки ансамбля Красной Армии, если я правильно помню название коллектива. Еще был танец, который я поставила для Светланы Баевой, артистки Москонцерта. Но, конечно, самая памятная для меня и зрелая моя работа — танец, который представил разные египетские регионы, на восемь человек. Это было в конце 1990-х годов. Я готовилась переезжать в другую страну, поэтому танец мы ставили очень быстро, за две недели. Репетировали каждый день. Игорь Александрович был уже очень пожилым человеком, но приходил на все репетиции. Ставили танец под барабаны, таблу — на репетициях был таббаль. Насколько я знаю, его потом заменили все-таки на фонограмму, а жаль: живой звук создает определенный колорит, к тому же темп фонограммы быстрее, что создает артистам сложности. У меня где-то хранится пригласительный билет на премьерный концерт в <Концертном> зале <им.> Чайковского. Помню, еще был вопрос с костюмами. В России пошили не очень соответствующие костюмы. Насколько я знаю, потом привезли из Египта другие»⁴⁰.

⁴⁰ Из личной беседы автора с Л. М. Денисовой (Рамазиной).



Фото 7. А. А. Борзов с Государственным ансамблем народного танца Египта. Фото из архива семьи А. А. Борзова. Публикуется впервые / A. A. Borzov with the State Folk Dance Ensemble of Egypt. A. A. Borzov's family archive. First publication

Речь идет о «Египетском танце» из репертуара ансамбля Моисеева. Автор данной статьи разыскала первые записи исполнения этой постановки. На одной из записей 1998 года — с концерта в честь 50-летия ансамбля «Березка» в Концертном зале им. П. И. Чайковского — Моисеев сам представляет этот танец как премьеру. Лариса Михайловна подтвердила, что на видео запечатлены те самые артистки, с которыми она репетировала. Видеозапись позволяет оценить, что манера исполнения элементов танца с 1998 года претерпела значительные изменения.

После отъезда Рамазиных в египетском ансамбле меньше года работала хореограф из Румынии, но дальнейшее развитие репертуара ансамбля, а также создание школы при нем связаны с именем хореографа и теоретика народного танца Анатолия Алексеевича Борзова, который работал в Каире в 1966–1968 годах. Борзов подготовил две программы и организовал гастроль для ансамбля в СССР в 1968 году, во время которых ансамбль выступил на сцене Большого театра и Кремлевского дворца съездов (фото 7), о чем сохранилась кинохроника. К сожалению, сам Анатолий Алексеевич никак не обобщил свою деятельность в Египте, сегодня прояснить детали его работы уже невозможно, поэтому мы можем полагаться только на данные египетских диссертантов ГИТИСа, которые сообщают некоторые сведения с его слов. Особенно ценной представляется нам работа Э. А. Яхьи, поскольку его научным руководителем был сам Борзов. Яхья сообщает, что Борзов побывал с экспедициями в следующих регионах и городах Египта: Нубия, Минья, Асьют, Асуан, Сива, Мерса-Матрух, Шаркия, Порт-Саид, Исмаилия [7, с. 43]. Он подготовил с ансамблем бедуинский танец, представляющий танцевальное искусство бедуинов разных районов, танец

гавази, танец дабка, танец с лошадью и еще несколько постановок, названия которых расходятся, а описания отсутствуют. В период работы Борзова в Египте одним из его ассистентов была А. Н. Шульгина, о которой несколькими авторами сообщается, что она подготовила для ансамбля танец «Аль-Варда», представляющий собой восточный танец с сагатами (кроталами), поставленный на пять человек.

Главной задачей Борзова было создание школы при ансамбле, в которую набирали детей от 11 до 14 лет. Срок обучения составлял, по разным источникам, от трех до четырех лет. На четвертом году обучения учащиеся включались в состав ансамбля. В школе преподавались основы классического танца, египетского («восточного») танца, характерного танца, ритмики, музыки, сольфеджио, искусства грима и костюма и истории балета [5]. Состав педагогов источника не уточняется. Известно, что одним из них была Шульгина, а другие педагоги были выбраны Борзовым из числа артистов ансамбля первого состава, что сыграло важную роль в появлении первого поколения педагогов и балетмейстеров египетского народного сценического танца. Методике преподавания их обучал Борзов. Кроме того, он ввел следующую практику: будущие балетмейстеры выезжали в местные дома культуры один-два раза в неделю, делали там постановки, а результаты показывали Борзову. Эта практика позволила выявить способных постановщиков и дать им начальную подготовку [5, с. 84]. Благодаря этому ярко показали себя первые египетские хореографы ансамбля — Кемаль Наим, Мухаммед Халиль, Даулят Ибрагим.

Сообщается еще об одном советском хореографе, который принял эстафету от Борзова, Вячеславе Балдине [5], работавшем с ансамблем в 1969–1970 годах. Прояснить детали его работы пока не удалось.

С 1971 года ансамбль возглавляли египетские хореографы из числа учеников советской школы. Так, в 1971–1977 годах руководителем был Сами Юнес, участник первого состава коллектива, ученик Рамазиных, которого Лариса Михайловна хорошо помнит и оценивает высоко. Под его руководством ансамбль стал участником Фестиваля египетской культуры в СССР, который состоялся в октябре 1972 года. В архиве РГАЛИ хранится отпечатанная программа закрытия фестиваля, которое прошло в Концертном зале им. П. И. Чайковского 16 октября 1972 года: в ней значатся танцы «Эль Нуба», «Эль Таяра», «Хеяль Эль Маата», «Эль Хаггала», «Эль Бамбутия», «Эль Хусан» и «Кифах Эль Шааб»⁴¹. Предположительно, все эти танцы являются советскими работами. К сожалению, найти запись этого концерта нам пока не удалось.

Следующим руководителем коллектива, после двухлетнего простоя с 1977 по 1979 год (его причиной исследователи называют разногласия в среде артистов ансамбля [5; 15]), стал Мухамед Халиль, ученик Борзова. Он восстановил ряд популярных постановок Рамазина и Борзова. Другие ученики Рамазина и Борзова — Самир Габер, Сами Заглюль, Фатхи Андраус, Гиляль аш-Шарбини — стали основателями ряда региональных

41 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 26.
Ед. хр. 1249. Л. 36.

ансамблей народного танца. Некоторое время назад Государственный ансамбль народного танца Египта возглавил Осама Имам — представитель знаменитой в Египте хореографической семьи Имам (Любна, Назра и Осама Имам), все члены которой были первыми выпускниками школы, основанной Борзовым при ансамбле. Поэтому можно с уверенностью говорить о том, что влияние советской хореографической школы на развитие египетского народного сценического танца сохраняется до сих пор.

ЗАВЕРШЕНИЕ СОВЕТСКО-ЕГИПЕТСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

«На днях в школу явилась группа египетских журналистов и фотокорреспондентов во главе с начальником Департамента информации <...> они заявили, что все это не арабское, в газетах такое не может быть напечатано и демонстративно покинули школу», — сообщал заместитель председателя государственного комитета Совета Министров СССР по культурным связям с зарубежными странами В. Кочемасов в своем донесении заместителю министра культуры СССР А. Н. Кузнецову еще 13 января 1961 года⁴². Происшествие вызвало переполох среди учеников и волнение среди родителей. «Все говорит за то, что в скором времени нам придется серьезно драться за эту школу», — пророчески замечает Кочемасов⁴³.

В 1971 году в результате масштабного пожара дотла сгорел Каирский театр оперы — вместе со всеми костюмами, декорациями и архивами. Этот пожар, уничтоживший в том числе почти всю египетскую документацию о работе советских хореографов, которая хранилась в здании театра, стал для египетских артистов страшной трагедией и символом надвигающейся беды. «Это был не только конец танца в Каире — это был конец культурной жизни», — так оценивала его в конце жизни М. Салех⁴⁴. Многие артисты покинули страну, эмигрировав в Европу, Канаду и США: первыми уехали балетные артисты, поскольку век классического танцора короток, а в Египте не осталось места для работы; затем в результате разногласий в коллективе страну стали покидать ведущие танцоры Государственного ансамбля народного танца. Так, уехала в Канаду Денисе Энан, любимая ученица Ларисы Михайловны, на которую она возлагала большие надежды. Сегодня Энан преподает в своей частной школе египетского танца; она была рада узнать от автора статьи хорошие новости о Рамазиной и подтвердила ее рассказ.

В 1976 году договор о культурном сотрудничестве был в одностороннем порядке денонсирован новым президентом Египта Анваром Садатом. И хотя, как отмечают исследователи, сотрудничество в Институте балета де-факто продолжалось еще некоторое время, развитию хореографического образования в Египте был нанесен большой ущерб.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 52. Ед. хр. 679. Л. 14.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Seibert B. A Ballerina's Story, Once Upon a Time in Egypt // *The New York Times*. 2018. March 13. URL: <https://www.nytimes.com/2018/03/13/arts/dance/egypt-ballet-magda-saleh.html> (дата обращения: 26.02.2023).

«С большим сожалением диссертант вынужден констатировать, что в настоящее время национальный ансамбль народных искусств находится на уровне, который не может быть ни в каком отношении сравним с уровнем и программой во время постановок Рамазина и Борзова. Это произошло из-за того, что многие старые артисты ушли из ансамбля, а противоречия разъедают его коллектив, постановщиков и руководителей», — писал Э. А. Яхья в 1977 году [15, с. 45]. В 1979 году А. О. Аффифи засвидетельствовал резкое снижение исполнительского и преподавательского уровня египетских танцоров и репетиторов, но все еще надеялся на улучшение ситуации [7]. В работе 1988 года другой исследователь [11] констатирует упадок хореографической школы Египта и приводит мнение первого директора Каирского института балета Анаят Азми о том, что «египетская балетная школа и театр могут стать самостоятельными и независимыми только в том случае, если они будут придерживаться советской школы не менее пятидесяти лет» [11, с. 147]. К сожалению, чуда не произошло — очень скоро в Египте настали сложные времена, которые привели к революциям 2011 и 2013 годов.

Однако наследие советских хореографов в Египте продолжает жить. Благодаря работе наших соотечественников в этой стране существенно изменилось отношение к танцевальному искусству. В сценической форме сохранились многие национальные танцы. Появились первые профессионалы в этой области, которые продолжают передавать свой опыт и знания ученикам, а также научно осмыслять египетский сценический танец на международном уровне [35; 36]. Образы и постановки, созданные нашими соотечественниками, обогатили сценический египетский танец ракс шарки новыми элементами в самом Египте и — благодаря эмигрировавшим артистам и педагогам — разошлись по всему миру. Сегодня индустрия сценического египетского танца широко представлена на всех континентах, а это десятки тысяч частных студий и тысячи любительских фестивалей, посвященных этому искусству. В последние годы египетский сценический танец все чаще становится актуальной темой международных исследований [37; 38; 39]. Эта среда предоставила египетскому сценическому танцу и египетским специалистам новое пространство для развития. Можно смело утверждать, что выдающаяся работа советских хореографов по созданию египетского народного сценического танца оказала значительное влияние на формирование современных форм национального танца Египта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аль-Холи А. М. Х. И. Культурные преобразования в Египте и советско-египетские отношения в годы президентства Г. Абдель Насера (1952–1970 гг.): дис. ... канд. ист. наук. М., 1995. — 171 с.
2. Горячкин Г. В. Египет в российских архивах. М.: Медина, 2017. — 283 с.
3. СССР и арабские страны. 1917–1960: документы и материалы. М.: Госполитиздат, 1961. — 855 с.
4. Абдель Малек Н. Египетский национальный костюм и его решение в современном театре и кино: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. — 169 с.
5. Алталли Т. М. М. Формирование ансамблей народного танца Египта: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. — 152 с.

6. *Асsem А. М. А. Э. А. Египет в контексте культурных контактов Запада и Востока (на примере становления и развития сценической танцевальной культуры): дис. ... канд. культурологии. М., 2003. — 153 с.*
7. *Афифи А. О. Некоторые проблемы формирования педагогического и исполнительского мастерства школы классического танца АРЕ: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. — 160 с.*
8. *Камель А. М. А. В. Профессиональный балет Египта. Характерные особенности и первые национальные постановки: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. — 143 с.*
9. *Мадиha X. A. Э. P. Современный народный танец Египта: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. — 164 с.*
10. *Мухассеб X. Э. X. Народная танцевальная культура Египта: проблема сохранения традиций: дис. ... канд. культурологии. М., 2001. — 168 с.*
11. *Ольфат X. Э. И. Роль русской школы классического танца в становлении хореографического образования и балетного театра в Египте: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. — 170 с.*
12. *Фаузи Ф. А. Становление народных форм современного египетского театра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1975. — 178 с.*
13. *Эзз Ф. М. Танцевальное наследие Древнего Египта и его развитие на современном этапе: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1975. — 159 с.*
14. *Яхья А. А. Т. Проблемы создания национальной балетной школы в Египте: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. — 171 с.*
15. *Яхья Э. А. Народная египетская хореография: проблемы, методика и правила преподавания: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. — 179 с.*
16. *Рихамбаева И. Э., Тимашева А. О. Восточный танец как вид танцевального искусства // Культурное наследие г. Саратова и Саратовской области: материалы VII международной научно-практической конференции. Саратов: Саратовский источник, 2018. С. 541–548.*
17. *Чистова К. Б. Эволюция образа фалляхи в культуре Египта 20–21 веков // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 3А. С. 143–153.*
18. *Барсова Н. С., Подъячев К. В. Участие советских специалистов в создании египетской национальной хореографической школы как проявление культурной восприимчивости // Вестник Института социологии. 2023. Т. 14. № 2. С. 149–173.*
19. *В Каире, Бейруте и Дамаске // Театр. 1956. № 2. С. 178–179.*
20. *Пархоменко О. Сирия — Ливан — Египет // Советская музыка. 1956. № 3. С. 146–149.*
21. *Cormack R. Midnight in Cairo: The Female Stars of Egypt's Roaring '20s. Cairo: American University in Cairo Press, 2021. — 342 p.*
22. *Sadgrove P. C. The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century. 1799–1882. Cairo: American University in Cairo Press, 2007. — 214 p.*
23. *Шахов А. С. Кинематограф арабского Востока: пути развития и поиски национальной идентичности: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. — 467 с.*
24. *Saleh M. Egypt // International Encyclopedia of Dance. Vol. 2. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 481–499.*
25. *Berger M. The Oriental Danse Du Ventre // Princeton Alumni Weekly. 1961. Vol. LXII. № 12. P. 16–21.*
26. *Grass R. Great Spirits: Portraits of Life-Changing World Music Artists. Oxford: University Press of Mississippi, 2009. — 240 p.*
27. *Марецкая В. Москва — Каир // Театр. 1957. № 5. С. 171–176.*
28. *Богаткова П. Н. Танцы разных народов. М.: Молодая гвардия, 1958. — 279 с.*
29. *Говорят участники фестиваля // Театр. 1957. № 10. С. 167–187.*
30. *На международных конкурсах // Театр. 1957. № 10. С. 188–189.*
31. *В дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов // Советская музыка. 1957. № 10. С. 58–77.*
32. *Еолян И. Фестиваль египетской культуры // Советская музыка. 1973. № 1. С. 99–100.*
33. *Землемеров В. Рождение классического балета // Советская музыка. 1968. № 10. С. 120–124.*
34. *Fahmy F., Reda M. Dancing is my life. Cairo: Bibliotheca Alexandrina, 2009. — 175 p.*
35. *Saleh M. Documentation of the Ethnic Dance Traditions of the Arab Republic of Egypt: PhD thesis. New York: New York University, 1979. — 602 p.*
36. *Fahmy F. The Creative Development of Mahmoud Reda: PhD thesis. Los Angeles: UCLA University, 1987. — 174 p.*

37. Hawthorn A. Middle Eastern Dance and What We Call It // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2019. Vol. 37. № 1. P. 1–17.
38. Lo Iakono V. *Dance as Living Cultural Heritage: A Transcultural Ethnochoreological Analyses of Egyptian Raqs Sharqi*: PhD thesis. Cardiff: Cardiff Metropolitan University, 2019. — 431 p.
39. Ward H. D. *Egyptian Belly dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930*. Jefferson: McFarland & Company, 2018. — 220 p.

REFERENCES

1. Al-Holi A. M. H. I. *Kul'turnye preobrazovaniya v Egipte i sovetско-egipetskie otnosheniya v gody prezidentstva G. Abdel Nasera (1952–1970 gg.)* [Cultural Transformations in Egypt and Soviet-Egyptian Relations During the Presidency of G. Abdel Nasser (1952–1970)]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1995. 171 p.
2. Goryachkin G. V. *Egipet v rossijskih arhivah* [Egypt in Russian Archives]. Moscow: Medina, 2017. 283 p.
3. *SSSR i arabskie strany. 1917–1960: dokumenty i materialy* [USSR and Arab Countries. 1917–1960: Documents and Materials]. Moscow: Gospolitizdat, 1961. 855 p.
4. Abdel Malek N. *Egipetskij nacional'nyj kostyum i ego reshenie v sovremennom teatre i kino* [Egyptian National Costume and its Solution in Modern Theatre and Cinema]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1979. 169 p.
5. Alhali T. M. M. *Formirovanie ansamblej narodnogo tanca Egipta* [Formation of Egyptian Folk Dance Ensembles]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1990. 152 p.
6. Assem A. M. A. E. A. *Egipet v kontekste kul'turnyh kontaktov Zapada i Vostoka (na primere stanovlenija i razvitiija scenicheskoj tanceval'noj kul'tury)* [Egypt in the Context of Cultural Contacts Between West and East (On the Example of the Formation and Development of Stage Dance Culture)]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Cultural Studies). Moscow, 2003. 153 p.
7. Afifi A. O. *Nekotorye problemy formirovaniya pedagogicheskogo i ispolnitel'skogo masterstva shkoly klassicheskogo tanca ARE* [Some problems of the formation of pedagogical and performing skills of the ARE classical dance school]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1979. 160 p.
8. Kamel A. M. A. V. *Professionalnyj balet Egipta. Harakternye osobennosti i pervye nacionalnye postanovki* [Professional Ballet of Egypt. Characteristics and First National Productions]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1979. 143 p.
9. Madiha H. A. E. R. *Sovremennyy narodnyj tanec Egipta* [Egyptian Modern Folk Dance]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1991. 164 p.
10. Muhasseb H. E. H. *Narodnaja tanceval'naja kul'tura Egipta: problema sohraneniya tradicij* [Folk dance culture of Egypt: the problem of preserving traditions]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Cultural Studies). Moscow, 2001. 168 p.
11. Olfat H. E. I. *Rol' ruskoj shkoly klassicheskogo tanca v stanovlenii horeograficheskogo obrazovaniya i baletnogo teatra v Egipte* [The role of the Russian school of classical dance in the development of choreographic education and ballet theatre in Egypt]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1988. 170 p.
12. Fauzi F. A. *Stanovlenie narodnyh form sovremennogo egipetskogo teatra* [Formation of Folk Forms of Modern Egyptian Theatre]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1975. 178 p.
13. Ezz F. M. *Tantsevalnoe nasledie Drevnego Egipta i ego razvitie na sovremennom etape* [The Dance Heritage of Ancient Egypt and its Development at the Present Stage]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1975. 159 p.
14. Yahya A. A. T. *Problemy sozdaniya nacional'noj baletnoj shkoly v Egipte* [Problems of Creating a National Ballet School in Egypt]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1979. 171 p.
15. Yahya E. A. *Narodnaja egipetskaja horeografija: problemy, metodika i pravila prepodavaniya* [Folk Egyptian Choreography: Problems, Methods and Rules of Teaching]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1977. 179 p.

16. Rihambaeva I. E., Timasheva A. O. *Vostochnyj tanec kak vid tanceval'nogo iskusstva* [Oriental Dance as a Form of Dance Art]. In: *Kulturnoe nasledie g. Saratova i Saratovskoj oblasti: Materialy VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [Cultural Heritage of the city of Saratov and the Saratov region: VII international scientific-practical conference]. Saratov: Saratovskij istochnik, 2018, pp. 541–548.
17. Chistova K. B. *Evoljutsija obraza falljakhii v kulture Egipta 20–21 vekov* [The Evolution of the Image of Fallah in the Culture of Egypt in the 20th — 21st centuries]. *Kultura i tsivilizatsiya*. 2022, vol. 12, no. 3A, pp. 143–153.
18. Barsova N. S., Podyachev K. V. *Uchastie sovetskikh specialistov v sozdanii egipetskoj nacionalnoj horeograficheskoj shkoly kak proyavlenie kul'turnoj vospriimchivosti* [Participation of Soviet Specialists in the Creation of the Egyptian National Dance School as a Manifestation of Cultural Sensitivity Phenomenon]. *Vestnik instituta sotziologii*. 2023, vol. 14, no. 2, pp. 149–173.
19. *V Kaire, Beirute i Damaske* [In Cairo, Beirut and Damascus]. *Teatr*. 1956, no. 2, pp. 178–179.
20. Parhomenko O. *Siriya — Livan — Egipet* [Syria — Lebanon — Egypt]. *Sovetskaya muzyka*. 1956, no. 3, pp. 146–149.
21. Cormack R. *Midnight in Cairo: The Female Stars of Egypt's Roaring '20s*. Cairo: American University in Cairo Press, 2021. 342 p.
22. Sadgrove P. C. *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century. 1799–1882*. Cairo: American University in Cairo Press, 2007. 214 p.
23. Shahov A. S. *Kinematograf arabskogo Vostoka: puti razvitiya i poiski nacional'noj identichnosti* [Cinema of the Arab East: Ways of Development and the Search for National Identity]: Dissertation thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2015. 467 p.
24. Saleh M. *Egypt*. In: *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 2. New York — Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 481–499.
25. Berger M. *The Oriental Danse Du Ventre*. *Princeton Alumni Weekly*. 1961, vol. LXII, no. 12, pp. 16–21.
26. Grass R. *Great Spirits: Portraits of Life-Changing World Music Artists*. Oxford: University Press of Mississippi, 2009. 240 p.
27. Maretskaya V. *Moskva — Kair* [Moscow — Cairo]. *Teatr*. 1957, no. 5, pp. 171–176.
28. Bogatkova P. N. *Tantsy raznykh narodov* [Dances of Different Peoples]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1958. 279 p.
29. *Govor'at uchastniki festival'a* [Festival Participants Speaking]. *Teatr*. 1957, no. 10, pp. 167–187.
30. *Na mezhdunarodnykh konkursah* [At International Competitions]. *Teatr*. 1957, no. 10, pp. 188–189.
31. *V dni Vsemirnogo festivalya molodezhi i studentov* [In the Days of World Youth Festival]. *Sovetskaya muzyka*. 1957, no. 10, pp. 58–77.
32. Eolyan I. *Festival egipetskoj kul'tury* [Festival of Egyptian Culture]. *Sovetskaya muzyka*. 1973, no. 1, pp. 99–100.
33. Zemlemerov V. *Rozhdenie klassicheskogo baleta* [Birth of Classical Ballet]. *Sovetskaya muzyka*. 1968, no. 10, pp. 120–124.
34. Fahmy F., Reda M. *Dancing is my life*. Cairo: Bibliotheca Alexandrina, 2009. 175 p.
35. Saleh M. *Documentation of the Ethnic Dance Traditions of the Arab Republic of Egypt*: PhD thesis. New York: New York University, 1979. 602 p.
36. Fahmy F. *The Creative Development of Mahmoud Reda*: PhD thesis. Los Angeles: UCLA University, 1987. 174 p.
37. Hawthorn A. *Middle Eastern Dance and What We Call It*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2019, vol. 37, no. 1, pp. 1–17.
38. Lo Iakono V. *Dance as Living Cultural Heritage: A Transcultural Ethnochoreological Analyses of Egyptian Raqs Sharqi*: PhD Thesis. Cardiff: Cardiff Metropolitan University, 2019. 431 p.
39. Ward H. D. *Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930*. Jefferson: McFarland & Company, 2018. 220 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Барсова Наталья Сергеевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

E-mail: natafari.russia@gmail.com

ORCID: 0009-0006-1187-2383

Научный руководитель: Васильева Анастасия Леонидовна — кандидат культурологии, доцент кафедры методики преподавания характерного, исторического танца и актерского мастерства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

ABOUT THE AUTHOR

Natalia S. Barsova — Post-graduate student of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: natafari.russia@gmail.com

ORCID: 0009-0006-1187-2383

Scientific supervisor: Vasilieva Anastasia Leonidovna, Cand. Sc in Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Methods of Teaching Characteristic, Historical Dance and Acting, Vaganova Ballet Academy.

Статья поступила в редакцию: 08.05.2023

Отредактировано: 08.08.2023

Принята к публикации: 14.08.2023

Received: 08.05.2023

Revised: 08.08.2023

Accepted: 14.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Барсова Н. С. Москва — Каир. Египетский народный сценический танец: наследие советских хореографов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 10–36.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-10-36

EDN ABKYTD

FOR CITATION

Barsova N. S. Moscow — Cairo. Egyptian Stage Folk Dance: Legacy of Soviet Choreographers. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 10–36.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-10-36

EDN ABKYTD

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-37-61
EDN AIGYFM
УДК 791.43-252.5

М. В. Строганов
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7618-7436

Что тебе сделала Красная Шапочка? Мультипликационная история

АННОТАЦИЯ

Сказка «Красная Шапочка» относится к числу наиболее популярных в современной культуре. Ее архаическое зерно (предупреждение об опасности оборотня) давно утратило свою актуальность, и сказочный сюжет оказывается «пустой формой», но она требует нового заполнения и все время генерирует новые смыслы. Между тем мультипликационные интерпретации сюжета «Красная Шапочка», как, впрочем, и все остальные, претендуют на адекватность воплощения «истинного» содержания истории. Однако ни одна из них не передает «первозданность» сказки, которая была свойственна ей в ее природной среде. Сказка «Красная Шапочка» была экранизирована более чем в пятнадцать отечественных мультипликационных фильмах. В ранних экранизациях В. и З. Брумберг (1937) и Б. Степанцева (1958) инновация сюжета осуществлялась за счет введения героя-помощника (соответственно, Кот и пионер Петя), который активно участвовал в действии и фактически изменял его; причем образ Пети заимствован из сказочной сюиты С. Прокофьева «Петя и волк» (1936). В экранизациях, начиная с фильма Г. Бардина (1990), инновирование сюжета осуществляется либо за счет кумуляции («ПреКрасная Шапочка», 2017–2019, «Правдивая история Красной Шапки», 2005 и «Красная Шапка против зла», 2011), либо за счет введения героев-помощников («Красная Шапочка», 1995). Это увеличивает экранное время кинокартин, но снижает необходимую для мультфильмов динамику. Длинный ряд анонимных мультипликационных произведений последнего времени о Красной Шапочке спекулирует на невзыскательных запросах зрителя-ребенка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Красная Шапочка», сказка, экранизация, мультипликация, фольклорный сюжет, кумуляция.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-37-61
EDN AIGYFM
УДК 791.43-252.5

Mikhail V. Stroganov
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7618-7436

What has Little Red Riding Hood Done to You? Cartoon Story

ABSTRACT

The fairy tale *Little Red Riding Hood* is one of the most popular in modern culture. Its archaic sense (a warning about the danger of a werewolf) had long ago lost its relevance, and the fairy tale plot turns out to be just a form. But this form requires new ideas and constantly generates new meanings. Meanwhile, the cartoon interpretations of the Little Red Riding Hood plot, along with all the others, claim to be the embodiment of the “true” content of the story. However, none of them conveys the “originality” of the tale, which it has in the very beginning.

The fairy tale *Little Red Riding Hood* has inspired its adaptation in more than fifteen Russian animated films. In the first adaptations made by V. and Z. Brumberg (1937) and B. Stepantsev (1958), the innovation of the plot was based on a helper hero (the Cat and pioneer Petya, respectively), who actively participated in the action and much changed it. Moreover, Petya was initially a hero from the fairy-tale suite by Sergey Prokofiev *Petya and the Wolf* (1936). In film adaptations, starting with the film by Gary Bardin (1990), the plot is innovative via cumulation *IncRedible Riding Hood*, 2017–2019), *The True Story of the Red Riding Hood* (2005) and *The Red Riding Hood Against Evil* (2011). Another way is the assistant characters *Little Red Riding Hood* (1995). This increases the length of films, but reduces the dynamics necessary for cartoons. A long series of anonymous animated works of recent times about Little Red Riding Hood speculates on the undemanding requests of the viewer, who is a child.

KEYWORDS

Little Red Riding Hood, fairy tale, film adaptation, animation, folk story, cumulation.

«Красная Шапочка» — народная сказка с сюжетом 333А по классификации Аарне — Томпсона [1, с. 31; 2, р. 125]. Описания фольклорного бытования этого сюжета отчетливо выявляют его связь с представлениями об оборотничестве: K2011. “Wolf poses as ‘grandmother’ (‘Wolf poses as mother’, ‘Ogre father poses as mother’, ‘Bogey imitates mother’, ‘Hyena poses as father’, ‘Leopard poses as brother’) and kills child (‘Tiger-ogress pretends to be girls’ mother: explains tail as boil’)” [3, р. 468; 4]. Животное-людоед (волк, гиена, леопард, тигр), огр, боги оборачиваются природными защитниками ребенка и губят его. На этом фоне Бабушка как персонаж сказки оказывается более поздним образованием: это персонификация одного из тех обличей, которые принимал оборотень; первоначальный сюжет обходился без Бабушки. Считается, что в восточнославянской народной традиции этот сюжет зафиксирован только у белорусов, но сходные сюжеты (333В Людоедка и 333С Баба-яга — пожирательница детей) зафиксированы и у русских и украинцев [5, с. 124]. Однако надо заметить (впрочем, это замечали и до нас, но не актуализировали в должной мере), что сюжет 333А очень близок к сюжету 123 *Волк и козлята*. Но в отечественной научной традиции сюжет *Красная Шапочка* относится к волшебным сказкам, так как в нем действуют животные и люди, а сюжет *Волк и козлята* — к сказкам о животных, так как в нем изображены только животные [5, с. 73]. Между тем в обеих этих сказках Волк меняет голос, причем в ряде вариантов тоненький голос ему выковывает кузнец (так что человек и в этой сказке присутствует), но главное — Волк выступает как оборотень, меняя обличье и перед Красной Шапочкой, и перед козлятами. И в этом смысле Д. И. Эшлиман едва ли не прав, когда присоединяет записи сюжета *Волк и козлята* к сюжету *Красная Шапочка*. Но все же в Западной Европе и Северной Америке этот сюжет гораздо более распространен, чем на Востоке Европы, — возможно, потому, что воспринимается там как национально идентичный, в то время как на Востоке мы никогда не встретим изображение Красной Шапочки в национальном костюме восточных славян.

Вероятно, это предопределило активнейшее внимание к данному сюжету со стороны западных исследователей. Из 157 книг о «Красной Шапочке» (100%), которые собраны в коллекции детской литературы доктора Лены де Груммонд (Университет Южного Миссисипи) и опубликованы в XVIII веке — первом десятилетии XXI века, 130 книг (83%) выпущено в США, 15 (10%) в Англии, 3 (2%) в Шотландии, 2 (1%) в Испании, по одной (0,6%) в Аргентине, Чехии, Франции, Германии, Италии, Словакии и Швейцарии [6] (количественный анализ статей, посвященных этой сказке, нам неизвестен, но число их должно быть еще более внушительным). Среди них есть и учебные компендиумы [7], вобравшие в себя работы с самыми разными исследовательскими установками, и «хрестоматии» с подробным аналитическим и отчетливо тенденциозным комментарием [8; 9]. Эта тенденциозность исследовательских установок четко проявляется в более поздней статье Дж. Зипса: “...this tale is the most popular fairy tale in the western world because it raises issues about gender identity, sexuality, violence, and the civilizing process, all crucial for establishing principles of social justice and equality, issues

that have not been satisfactorily resolved and are thus continually re-addressed in different versions of *Little Red Riding Hood*" [10, p. 78].

Все авторы — не только «популярных» [11], но и «научных» [12, с. 225–230] — интерпретаций сказки предпочитают психоаналитические, поведенческие и сексуально-гендерные дискурсы, которые во многих случаях подчиняют себе исходный материал. Между тем они сформировались гораздо позднее, чем сложилось архаическое представление об оборотничестве. Поэтому психоаналитические, поведенческие и сексуально-гендерные дискурсы — это только дискурсы, в рамках которых в настоящее время можно прочесть «Красную Шапочку», если мы уже утратили исконную веру в оборотней. Но из этого не следует, что в исконном сюжете шапочка красного цвета указывала на менструацию и, соответственно, на половое созревание героини, готовой к совокуплению с мужчиной, и что волк — это тот самый мужчина, который реализует гендерную диспропорцию.

У восточных славян нет ни одной книги о «Красной Шапочке». Насколько мы можем судить, только один современный исследователь посвятил этому сюжету две работы, в которых справедливо обратил внимание на его оборотническую основу, не увлекаясь модными постфеминистскими теориями [13; 14]. В этом отношении можно было бы не оглядываться на научную традицию вообще, если не учитывать, что наши зарубежные коллеги уже обращали внимание, в частности, на кинематографические (в том числе мультипликационные) интерпретации «Красной Шапочки» [15; 16], особенно феминистические трактовки [17; 18], хотя и не упоминали восточнославянские опыты. Отечественный материал на самом деле не дает оснований для подобного рода интерпретаций, хотя «западный» фон и активная доступность продукции «западной» кинематографии оказывают влияние на характер рецепции современного русского зрителя, что отражается в «популярных» публикациях [19]. Поэтому учитывать этот «западный» фон все же следует.

Но исходить необходимо из иных посылок. Наши зарубежные коллеги признают в качестве исходной формы сказки какую-то первую фиксацию ее в письменном виде. Между тем сюжеты сказок (во всяком случае, сказок о животных и волшебных сказок) сформировались в догосударственный период на основе мифов, что прекрасно показали в свое время (каждый по-своему) В. Я. Пропп и Е. М. Мелетинский. Эти сюжеты не сформулированы ни в какой словесной форме, не зафиксированы как повествования. Все сказочные нарративы, которые нам известны в настоящее время, оформились уже в государственный период. К этому времени мифологическая природа сюжетов была основательно забыта, вследствие чего появилась необходимость иной (бытовой, а то и философско-мировоззренческой) мотивировки поведения героев. То есть сказка как сюжетное повествование при самом своем появлении оказалась произвольной (свободной) интерпретацией определенного мифологического представления. Вольные обработки сюжета *Красная Шапочка* начались не с Шарля Перро и не с братьев Гримм; первые вольные обработки этого сюжета создал сам народ. В этом отношении сказка представляет собой пустой сосуд (пустую форму),

которая хорошо известна всем и которая, вследствие своей пустоты, напрашивается быть наполненной самым разнообразным содержанием. И мы уже сталкивались с этим явлением при анализе мультипликационной истории «Колобка» [20].

Тем не менее смысл настоящей работы состоит вовсе не в том, чтобы формально применить отработанную методичку к новому материалу. Как мы уже отмечали, только нарратив сказки принадлежит определенной национальной культуре и придает ей национальную окраску. Мифологическая составляющая жанра сложилась в догосударственный период, и в этом отношении сказка внациональна, и сюжет имеет общечеловеческие характер и актуальность. Эта игра на национальном и внациональном будет отчасти учитываться в нашей дальнейшей работе, мы будем привлекать к анализу некоторые «западные» материалы, но преимущественно только как фон для разбора отечественной мультипликации.

Сказка в своем чистом виде пуста и ничего не говорит современному человеку. Для того чтобы она заговорила, нужно заполнить ее — и этим занимаются сказочники, как народные, так и профессиональные. Напомню актуальные в этой связи суждения. «Сказка — складка, а песня — бль». В песне важен заложенный в ней смысл, а в сказке актуален сюжет (то, как она сложена), и его каждый человек может истолковывать по-своему. А. С. Пушкин сформулировал это жестче:

Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок.

Поэт подтвердил мысль о том, что сама сказка — «ложь», то есть сюжет ее говорит о небывалом. Но «добрые молодцы» в полном праве и даже обязаны применять «намекы» сказки в качестве «уроков» практической жизни. Надо сказать, что «добрые молодцы» и «красные девицы» активно исполняют завет Пушкина и толкуют фольклорные сюжеты направо и налево — и психоаналитически, и гендерно, и пускай толкуют. Но было бы лучше, если бы они понимали, что это их персональное толкование фольклорного сюжета, а не подлинное содержание сказки. Научно анализировать сказку можно лишь как форму. Изучение содержания предполагает интерпретацию, а это уже чревато произвольной трактовкой.

Кинематографическая история Красной Шапочки уже становилась предметом более или менее систематических обзоров, которые были написаны, правда, не профессиональными исследователями, но весьма увлеченными любителями¹.

¹ Про Красную шапочку и буйную фантазию. Часть первая — советские адаптации (их одиннадцать). URL: https://dzen.ru/a/YTcx821XHJwOmir?utm_referer=yandex.ru (дата обращения: 15.05.2023); Про Красную Шапочку: часть вторая — еще пять вариаций сюжета. URL: <https://dzen.ru/media/kinosssr/pro-krasnuiu-shapochku-chast-vtoraia-esce-piat-variantov-siujeta-6090fe04b8f34b04d253ae3b> (дата обращения: 15.05.2023); Советская Красная Шапочка — часть три. URL: <https://dzen.ru/media/kinosssr/sovetskaia-krasnaiia-shapochka-chast-tri-6113519cf00eea30a201ec53>; Смолина О. Чем дальше в лес: 10 экранизаций «Красной Шапочки», которые стоит посмотреть. URL: <https://blog.okko.tv/selections/chem-dalshe-v-les-10-ekranizatsij-krasnoj-shapochki-kotorye-stoit-posmotret?ysclid=lkcsvquqf9924930898> (дата обращения: 15.05.2023).

Увлеченность придала работам авторов энергию и непредвзятость, но непрофессиональный подход, разумеется, лишил эти обзоры систематичности и последовательности. Учитывая собранные авторами этих обзоров материалы, мы не можем не учитывать и их выводы.

КРАСНАЯ ШАПОЧКА И ЕЕ ПОМОЩНИКИ

Кинематографическая история Красной Шапочки началась в 1901 году с игрового немого фильма Жоржа Мельеса “Le petit chaperon rouge”. Завершался он гибелью Волка и триумфом Красной Шапочки, как и все фильмы на этот сюжет, пока не появился постмодернистский хоррор. Фильм демонстрировался во Франции, Англии и США и, конечно, повлиял на мультипликационную историю, но, поскольку он не сохранился, судить о формах и степени влияния невозможно. Собственно же мультипликационная история сюжета началась в 1922 году фильмом Уолта Диснея «Красная Шапочка», который долгое время считался утерянным, но потом был обнаружен и в настоящее время доступен для просмотра. В этом фильме Волк представлен как обычный мужчина: он разъезжает на машине и силой пытается добиться благосклонности Красной Шапочки. Однако девушка, едущая в тележке, которую толкает ее собачка, упорно сопротивляется домогательствам Волка, пока на помощь ей не приходит молодой летчик. Этот летчик подхватывает Красную Шапочку на крыло, зацепляет машину Волка с седоком на крючок (Л. Гайдай, как мы понимаем, не видел этот мультфильм, но в картине «Бриллиантовая рука» использовал тот же сюжетный ход) и топит их в воде. Счастливые влюбленные целуются. Своей интерпретацией сказочного сюжета Дисней намечает всё допостмодернистское будущее Красной Шапочки, во всяком случае чуть ли не в каждом американском мультфильме Волк будет разъезжать в роскошной машине.

Дисней использовал самый простой способ интерпретации и последующих реинтерпретаций — инверсию. На этой инверсии героини основаны уже постановочные фотографии «Красная Шапочка» Льюиса Кэрролла (1857) и «Красная Шапочка у двери дома ее Бабушки» Генри Пича Робинсона (1858): Кэрролл сообщил своей Красной Шапочке волчий взгляд (фото 1), а Робинсон сделал ее малолетней кокеткой (фото 2). Мультипликационные фильмы также инверсируют характеры заглавной героини, Волка и Бабушки. Но, помимо этого, они инверсируют и сюжет, вводя новых персонажей. Уже в следующем мультфильме «Маленькая Красная Шапочка» (Little Red Walking Hood, 1937) сюжет воспроизводится более или менее традиционно, но одежда, реалии, аксессуары персонажей модернизируются. К тому же Бабушка здесь очень активно борется против Волка, а на протяжении всего фильма периодически появляется некий персонаж, не участвующий в основных событиях, который в конце оказывается удачливым поклонником Красной Шапочки. Через шесть лет появляется фильм «Классная Красная Шапочка» (“Red Hot Riding Hood”, 1943). Он начинается традиционно, но через полминуты все три основных



Фото 1. 1857: Красная Шапочка.
Фото Л. Кэрролла. Библиотека
Принстонского университета/1857:
Little Red Riding Hood. Photo by
L. Carroll (C. L. Dodgson). Princeton
University Library. <http://libweb2.princeton.edu/rbsc2/portfolio/lc1/fi/00000009.htm>



Фото 2. 1858: Красная Шапочка
у двери дома ее Бабушки.
Фото Г. П. Робинсона/1858: Little Red
Riding Hood at the door of her grandmother's
house. Photo by G. P. Robinson. URL:
<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSH94zla9uJ-ZvYKxD5ec4SAe-6ghy-4A9UlnZ0pOdi8s>

героя заявляют, что им надоело играть одну и ту же историю, закадровый голос соглашается и предлагает посмотреть новую историю про «классную» Красную Шапочку. Точнее было бы, конечно, сказать «горячую» — так же, как и в названии известного фильма “Some Like It Hot” («Некоторые любят погорячее», 1959, в русском прокате «В джазе только девушки»), в котором музыкальная тема популярной песни “Runnin’ Wild” (1922, композитор Arthur Harrington Gibbs) использована вслед за “Red Hot Riding Hood”. А в начале фильма «Головокружительная Золушка» (“Swing Shift Cinderella”, 1945) Волк сначала бежит за героиней, но потом они вспоминают, что сейчас должны играть не Красную Шапочку и Волка, а Золушку и Волка. Каждый новый мультфильм предлагает зрителю новые интерпретации, и все эти сюжетные инновации заявлены уже в самих названиях: «Красная Шапочка по-кроличьи» (“Little Red Riding Rabbit”, 1944), «Деревенская Красная Шапочка» (“Little Rural Riding Hood”, 1949), «Не обижайте Красную Шапочку» (“Red Riding Hoodwinked”, 1955), «Красная Шапочка — хулиганка» (“Red Riding Hoodlum”, 1957).

Отталкиваясь от традиционного «народного» сюжета, все эти инновационные фильмы сами достаточно быстро формируют новую и весьма однообразную трактовку персонажей. Волк изображается как шикарный сексуально озабоченный «мэн», Красная Шапочка — «сексапильная герла», иногда и Бабушка не прочь поразвлечься с Волком. Как легко догадаться по названиям и нашим описаниям, почти все эти мультфильмы предполагают вовсе не детскую аудиторию.

В России сюжет Красной Шапочки был ориентирован, напротив, на детскую аудиторию и потому был гораздо более традиционен. В первом российском мультфильме «Красная Шапочка» 1937 года (режиссеры Валентина и Зинаида Брумберг) в сюжет сказки вводится дополнительный персонаж. Бабушкин Кот несет ее письмо к Красной Шапочке и встречается с Волком, который устроил засаду и загнал обронившего письмо Кота на дерево. Волк читает письмо Бабушки, которая приглашает внучку к себе в гости, но предостерегает ее от похода через лес, чтобы не встретиться с Волком. После этого Волк ретируется в лесную чащу, где натягивает на себя козью шкуру и ждет Красную Шапочку, чтобы... подвезти ее почти до самого дома Бабушки на собственной спине: дальше, мол, и сама дойдет. Зрителю остается только догадываться, что Волк делает это, чтобы узнать дорогу к дому бабушки, но напрямую об этом в сказке ничего не сказано. Ничего подобного нет в текстах Перро и братьев Grimm — в обеих этих версиях Волк встречает Красную Шапочку в лесу, куда она, послушавшись наказа матери, забредает, залюбовавшись цветами, и прямо спрашивает ее, куда та идет. Однако в мультфильме 1937 года Волк знает, что Красная Шапочка направляется к Бабушке, из письма, которое он перехватил. Но ему нужно уточнить место проживания Бабушки. Он прикидывается козой. Впрочем, надевание Волком козьей шкуры — это не сознательный прием сюжетного построения, а произвольный отголосок либо поговорки «волк в овечьей шкуре», либо имитации Волком козы-матери из сказки «Волк и семеро козлят».

Другие новации в разработке сюжета — это состояние здоровья Бабушки и изменение сюжетной функции Кота, который в некоторых вариантах традиционной сказки предупреждал внучку о том, что Волк предлагает ей похлебку из Бабушки, и за это Волк убивал Кота.

В мультфильме 1937 года Бабушка не только может ходить, но и — после успешной попытки хищника выдать себя за Красную Шапочку — незаметно прячется от Волка в напольные часы. Вследствие этого в картине отсутствует эпизод поедания Бабушки. Внучка, как олицетворенная пунктуальность, стучится в дверь как раз в тот момент, когда Волк заканчивает маскироваться под старушку, накидывая на себя халат, чепчик и надевая очки. Однако Кот, который нес письмо Бабушки к Красной Шапочке и который, оказывается, живет у Бабушки, срывает планы Волка проглотить девочку. Совершенно неожиданно он перестает бояться Волка и фактически реинкарнируется в Кота в сапогах. После непродолжительной борьбы Кот заставляет Волка прыгнуть в подпол, прямо в бочку с томатами, которую тут же плотно закрывает крышкой и вместе с Бабушкой и Красной Шапочкой скатывает ее в пруд. В мультфильме В. и З. Брумберг Кот как бы берет реванш, выполняя функцию охотника из варианта, зафиксированного братьями Grimm. Кроме того, Кот в сапогах — персонаж другой хорошо известной сказки Перро. Вместе с тем смягчение мотива смерти постоянно встречается в различных вариантах «Красной Шапочки», предназначенных для детской аудитории (это уже давно отмечено исследователями), поэтому мы не можем сказать, что такое смягчение принадлежит самим авторам фильма.



Фото 3. 1937: В. Брумберг, З. Брумберг «Красная шапочка»/1937: V. Brumberg, Z. Brumberg "Little Red Riding Hood". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pFoyYVp814>

Фильм 1937 года в идеологическом отношении нейтрален. Силы добра и зла не конкретизированы, это просто сказочные Волк (разумеется, отрицательный персонаж), Красная Шапочка и ее Бабушка (разумеется, положительные персонажи) и герой-помощник, в роли которого выступает Кот. Эта «аполитичность» несколько удивительна для 1937 года, но факт остается фактом.

В литературе о сестрах Брумберг постоянно встречается указание, что их ранние фильмы были ориентированы на Уолта Диснея. Между тем Бабушка и особенно Красная Шапочка больше похожи на «кукольное» изображение детей на старой открытке (фото 3).

Мультфильм 1937 года оказал большое влияние на три диафильма, которые в дотелевизионную эпоху компенсировали детям СССР недостаток зрительских впечатлений. Все три «Красные Шапочки»: 1952, 1963 и 1975 годов соответственно художников Н. П. Ходатаева (черно-белый), Б. П. Степанцева (цветной) и Е. Т. Мигунова (цветной), которые работали также и в мультипликации, — представлены как классическое воспроизведение сказки Перро (с одним и тем же текстом), хотя финалы в точности повторяют вариант братьев Гримм, а не Перро (фото 4–6). Только один Е. Т. Мигунов вносит новацию, стремясь объяснить, почему девочка спутала Бабушку с Волком, и поэтому изображает его спрятавшим морду под одеялом. Мы видим, что и на этом небольшом материале быстро формируется стереотип представления персонажей сказки. В принципе, диафильм близко родственен комиксу (неслучайно В. Г. Сутеева иногда называют прародителем отечественного комикса [21]). Но диафильмы о Красной Шапочке наглядно показывают, почему при всем внешнем сходстве российский диафильм не имеет отношения к комиксу. Ему совершенно чуждо комическое, остраниющее начало, он серьезен и подчас даже несколько «сусален». Сопоставляя диафильм Б. П. Степанцева с его же мультфильмом (речь о котором пойдет далее), никак не получается убедить себя в том, что их сделал один и тот же автор.



Фото 4. 1952: Н. Ходатаев «Красная Шапочка»/1952: N. Khodataev "Little Red Riding" Hood. URL: <https://diafilmy.su/2855-krasnaya-sbapochka.html>



Фото 5. 1963: Б. Степанцев «Красная Шапочка»/1963: B. Stepancev "Little Red Riding Hood". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bKuStsnSuIg>



Фото 6. 1975: Е. Мигунов «Красная Шапочка»/1975: E. Migunov "Little Red Riding Hood". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fY1cB5TFSr4>

Для перехода к этому новому этапу осмысления ситуаций вокруг Красной Шапочки необходимо сделать некоторое отступление, объясняющее новый и очень важный для эволюции сюжета поворот. Еще в 1916–1917 годах С. В. Рахманинов написал цикл фортепианных этюдов (opus 39) без тематических названий, но об этюде-картине № 6 Рахманинов говорил, что он «вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка», поэтому за ним закрепилось название «Красная Шапочка и Волк». Как и другие произведения этого опуса, данный этюд-картина далеко не сказочно успокаивающий, а серьезно настораживающий.

В несомненной зависимости от С. В. Рахманинова, ровно через двадцать лет после него С. С. Прокофьев написал симфоническую сказку «Петя и Волк» (1936). Вместо привычных для всех Красной Шапочки и Бабушки Прокофьев изображает пионера Петю и его Дедушку, но их возрастная пропорция, а также образы Волка и охотников напоминают сказку о Красной Шапочке. Фактически это словесная сказка, иллюстрированная разными музыкальными инструментами, каждый из которых соответствует тому или иному герою: группа смычковых (Петя), фагот (Дедушка), валторны (Волк), флейта (Птичка), кларнет (Кошка), гобой (Утка), литавры, барабан, духовые (Охотники). Так как сочинения Рахманинова и Прокофьева не относятся к мультипликации, их можно было бы опустить в данной истории. Но дело в том, что Прокофьев (а через него и Рахманинов) прямо оказал влияние на мультипликацию.

В 1946 году на студии Уолта Диснея был снят мультфильм “Peter and the Wolf” с музыкой С. С. Прокофьева. Фильм создан на волне эмоционального подъема и сближения с Россией после окончания Второй мировой войны (накануне маккартизма), правда, «русское» начало передается в нем излишне примитивно. Петя изображен слишком маленьким для серьезной борьбы с Волком и не пионером, что для американцев было бы непонятным. Русские мужики и бабы представлены в «национальных» одеждах, танцующими «национальные» пляски. Наконец, вопреки Прокофьеву, у которого Уточка плавала в луже, все действия в диснеевском мультфильме совершаются на фоне русской снежной зимы, и для американского зрителя это служит убедительным подтверждением того, что все события происходят в России. В самой Советской России в это время (после известного постановления Политбюро ЦК ВКП(б) 1948 года об опере В. И. Мурадели «Великая дружба») обращение к творчеству С. С. Прокофьева было недопустимо. И только когда через десять лет наступила оттепель, появился кукольный мультфильм «Петя и Волк» (1958) режиссера А. Г. Карановича на сюжет и с музыкой Прокофьева.

Однако то боковое ответвление от основного сюжета, которое представлял собой фильм А. Г. Карановича, не дало большого художественного эффекта. Гораздо значительнее и продуктивнее оказался мультфильм «Петя и Красная Шапочка», который в том же 1958 году создали сценарист В. Г. Сутеев и режиссеры Е. Н. Райковский и Б. П. Степанцев. Каранович просто повторил сюжет Прокофьева. Сутеев же ввел пионера Петю из прокофьевской симфонической сказки в число главных персонажей мультфильма наряду с традиционными

героями. Это дало режиссеру возможность и сохранить сюжет как таковой, и в какой-то мере избавиться от излишней «традиционности». Сюжетно пионер Петя выполняет в мультфильме ту же функцию героя-помощника, что и Кот в фильме 1937 года. Но главное отличие Пети Иванова от Кота состоит в том, что Кот принадлежал самой сказочной реальности, а Петя попадает в сказочную реальность из действительной жизни, он читал сказку и заранее знает, чем она должна закончиться. Это создает совершенно неожиданное комическое напряжение и особые повороты действия.

Такой прием — герой-пионер попадает в сказочную реальность — для периода оттепели был очень показателен. В том же 1958 году выходит фильм «Новые похождения Кота в сапогах» (сценарий Сергея Михалкова, режиссер Александр Роу), а немного позднее — «Королевство кривых зеркал» (режиссер Александр Роу, по одноименной повести Виталия Губарева, 1963). Конфликт обоих фильмов строится именно на столкновении новой, советской, и сказочной реальностей. У самого Б. П. Степанцева этот же прием реализован в мультфильме «Вовка в Тридевятом царстве» (1965). Вообще удвоение реальности как постмодернистский прием изображения сложных отношений между искусством и действительностью было свойственно послевоенному кинематографу: от «Весны» Григория Александрова (1947) до «8 ½» Федерико Феллини (1963). Однако очевидно, что в детском кинематографе такое удвоение могло преследовать только комические или в крайнем случае сатирические (и в любом случае воспитательные) цели. В этом отношении показательны мультфильмы «Федя Зайцев» Валентины и Зинаиды Брумберг (1948) и тот же «Вовка в Тридевятом царстве» (1965, сценарий Вадима Коростылева). В известной мере к этому же направлению относится и более поздняя игровая лента «Приключения Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные» (1984, режиссер Владимир Алеников), поскольку герои разыгрывают в ней сцены из «французской» «Красной Шапочки» (но, разумеется, не в варианте Перро).

Мультфильм «Петя и Красная Шапочка» начинается с изображения обклеенного киноафишами забора рядом с кассой кинотеатра и Пети, который не успел купить билет на сеанс «Красной Шапочки». Однако нечаянно герой попадает в заэкранное пространство кинотеатра, а споткнувшись в темноте, еще и в пространство фильма. Оказавшись в лесу, Петя привлекает внимание диктора-репродуктора, который прокомментирован словами зайца: «Это диктор. Он объясняет все, что и так понятно». Такие остранения будут и далее встречаться в фильме, указывая на вторую реальность происходящего, но предназначены они уже не ребенку, а взрослому зрителю.

Диктор просит Петю куда-нибудь спрятаться, чтобы не мешать действию: «Прямо в фильм залез. Что за народ эти мальчишки!» Петя послушно прячется. Но, оказавшись свидетелем того, как Красная Шапочка, нарушив запреты матери, рассказала Волку, куда и зачем она идет и где живет ее Бабушка, — пионер, хорошо осведомленный о дальнейшем развитии сюжета сказки, не может оставаться в стороне. Петя решает изменить историю и отправляет Красную Шапочку за охотниками, а сам бежит спасать Бабушку. Догнав Волка



Фото 7. 1958: Б. Степанцев, Е. Райковский «Петя и Красная Шапочка» / 1958: B. Stepancev, E. Raikovsky "Peter and Little Red Riding Hood". URL: https://my.mail.ru/mail/s.lipchevskij.s/video/_myvideo/921.html

и направив его по окружному пути, чтобы выиграть время, Петя прибегает к Бабушке и прячет ее в шкаф, а на ее кровать кладет куль тряпья, который Волк по прибытии в дом Бабушки благополучно глотает. В это время Красная Шапочка толкает охотников к дому, однако они боятся и упираются. Чтобы оттянуть время до прихода охотников, смекалистый пионер сам наряжается Красной Шапочкой и заводит с Волком беседу, однако Волк, сняв со своего носа бабушкины очки, узнает Петю. Начинается эпизод погони, традиционный практически для всех мультфильмов на этот сюжет. И в тот самый момент, когда Волк уже хватается за пионера, на сцену действия прибывают охотники. Волк пытается представить себя безобидным, но охотники все равно подвязывают его на шест и уносят. Петя же, показав Красной Шапочке живую и здоровую Бабушку, удаляется с экрана под самый конец фильма.

Как во всех фильмах с удвоением реальности, в мультфильме «Петя и Красная Шапочка» важнейшую роль играет комедийный элемент. В первую очередь комическое начало реализуется в обыгрывании границы между действительностью и условным миром сказки. В этом отношении показательны реплики диктора: «Я снимаю с себя ответственность. Разбирайтесь сами!»; «Ты чего мне сказки рассказываешь?». Вовлечение в развитие сказочных событий персонажа пионера создавало комический эффект, который, разумеется, не предполагал критики советского строя, но отражал довольно вольное, «с человеческим лицом» восприятие социалистической действительности. Картина едва ли имела целью пропаганду пионерского движения, но превосходство честного пионерского слова перед честным рыцарским словом, а главное, сопоставление самих этих реалий вызывало искреннее веселье зрителей. Особенно смешно было слышать реплику Красной Шапочки: «Господин Петя Иванов! Я верю вашему пионерскому слову» (фото 7).

Сказка про Красную Шапочку была рассказана с «исторической» точностью: все три главных героя представлены в том же виде, что и у Перро — Grimm, никаких изменений в трактовке персонажей нет. И вместе с тем это была не заезженная старая сказка, а оригинальная новая история. Так что прививка восходящего к симфонической сказке Прокофьева пионера Пети Иванова к сюжету о Красной Шапочке оказалась весьма благотворной.

Между тем А. Г. Каранович создал ремейк своего мультфильма «Петя и Волк» (1976), по-прежнему с музыкой С. С. Прокофьева и по-прежнему кукольный. Зрительно (изображение персонажей, фон) этот ремейк отличался от фильма 1958 года, но, поскольку сюжет был все так же привязан к музыке Прокофьева, содержательно он практически повторял предыдущий фильм. С той же музыкой в том же году в Московском государственном детском музыкальном театре был поставлен симфонический спектакль «Петя и Волк» (режиссер Георгий Бабушкин, дирижер Геннадий Рождественский, текст читала директор театра Наталья Сац, 1976). В какой мере это совпадение случайно, нам неизвестно.

Другой путь инновирования сказки о Красной Шапочке — перетолкование характеров одного или нескольких главных героев — был в это время менее продуктивен. В телеспектакле-опере Михаила Раухвергера «Красная Шапочка» (режиссер Наталья Сац, 1982) по мотивам одноименной пьесы Евгения Шварца (1936) все лесные звери предупреждают Красную Шапочку о злом Волке. Но не менее смелая, чем пионер Петя, Красная Шапочка решает заманить Волка в ловушку, а чтобы ничего не сорвалось, она не должна никому рассказывать о своем плане. Обитатели леса (кроме Лисы) на стороне Красной Шапочки, но все же ей очень трудно обмануть Волка. Сходство характеров Красной Шапочки у Шварца и Пети у Прокофьева — в произведениях, написанных одновременно, в 1936 году, — представляется нам скорее закономерным. В этой связи уместно вспомнить главного героя несостоявшегося фильма С. М. Эйзенштейна «Бежин луг», над которым режиссер работал как раз в 1935–1937 годах.

Итак, для периода начального освоения мультипликацией сюжета Красной Шапочки свойственно стремление постоянно обновлять сюжетные линии. Это стремление выражалось либо в инверсии главных персонажей, либо во введении новых. В России второй вариант дал самый интересный результат — мультфильм «Петя и Красная Шапочка».

КРАСНАЯ ШАПОЧКА И КУМУЛЯЦИЯ

Уже в 1970-е годы стали проявляться тенденции, которые продолжают развиваться вплоть до настоящего времени. Таковы, в частности, связанные фильмы, обычно игровые, но к настоящему времени и мультипликационные. Связанными фильмами мы назовем такие, которые сюжетно ассоциированы с исходной сказкой (приквелы, сиквелы) или воспроизводят сюжет как цитату.

Мы уже упоминали один такой фильм — «Приключения Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные». Перечислим в хронологическом порядке другие. Во-первых, сиквел «Про Красную Шапочку» (режиссер Леонид Нечаев, автор сценария Инна Веткина, 1977) про события, последовавшие за гибелью Волка. Во-вторых, мультфильм «Самый маленький гном» (режиссер Михаил Каменецкий, автор сценария Михаил Липскеров, 1977), герой которого, узнав, что Волк хочет съесть трех поросят, семерых козлят и Красную Шапочку, решает спасти их. В-третьих, «Сказки старого волшебника» (режиссер Наталья Збандут, авторы сценария Виктор Викторов, Иосиф Леонидов, 1984), созданные по мотивам сказок Перро, так что здесь находится место и Красной Шапочке, но без воспроизведения всего сюжета. Еще один пример — кинокартина «Люми» (режиссер Владимир Брагин, 1991), действие в которой совершается на небольшом хуторе, где живут мама, папа и их дочь Марианна. Около хутора появляется оборотень Люми, он нападает на людей только тогда, когда в нем узнают зверя. Победить его можно, только приманив на Красную Шапочку, которой становится Марианна.

Другая и даже чаще встречающаяся тенденция — использование образа Красной Шапочки в качестве знакового, популярного. Даже там, где можно обойтись без этого, авторы хватаются за него как за спасительную соломинку. В телеспектакле «Пароль “Красная Шапочка”» (режиссер Анжелла Исаева, 1968) героиня выполняет роль связной у подпольщиков-революционеров в 1916 году под именем Красной Шапочки. В мультфильме «Под елкой» («Веселая карусель», выпуск 18, режиссер А. Давыдов, автор сценария Н. Абрамова, 1986) Красная Шапочка и Волк разыгрывают сценку на тему «не надо мусорить в лесу», хотя на их месте могла быть любая другая сказочная пара. В фильме «Остров ржавого генерала» (режиссер Валентин Ховенко, 1988) героиню утверждают на роль Красной Шапочки и она отправляется на съемки, которые проходят на далеком острове. То же самое мы видим в эстрадных жанрах. Геннадий Хазанов читает интермедию Семена Альтова «Радиошутка» — пародия на радиоприемник, который самопроизвольно переключается на другие программы. В одной программе транслируется производственное интервью, в другой читают сказку «Красная Шапочка» (киноприложение «Веселый калейдоскоп», 1977). Александр Иванов свою пародию на произведения писательницы Людмилы Уваровой назвал «Красная Пашечка» («Вокруг смеха»). Существует и пантомима «Рассказ о Красной Шапочке и Сером Волке» на «абракадабрском» языке (программа «Вокруг смеха», выпуск 14, клоуны-мимы Феликс Агаджанян и Александр Скворцов, 1982).

Итак, возвратимся к началу перечня: связную могли бы назвать и менее запоминающимся именем (что было бы разумнее), актрису могли бы пригласить на роль Дюймовочки, в паре с производственным интервью могли бы читать сказку про Золушку, а пародировать Людмилу Уварову можно при помощи сказки «Теремок». Но в общественном сознании не только «западного», но и отечественного читателя и зрителя утвердилось мнение о какой-то особенной популярности именно Красной Шапочки. Красная Шапочка,

что называется, пошла в народ. Все это не имеет уже никакого отношения к самому сюжету. И если в «Колобке» интерпретаторы ценили кумулятивный сюжет, позволяющий нанизывать одно действие-событие на другое, то в «Красной Шапочке» важнее всего оказался уменьшительно-ласкательный «сюсюкающий» суффикс, который эксплуатировался сверх всякой меры.

Первым опытом преодоления этой «сюсюкающей» тенденции стал масштабный для отечественной мультипликации (26 минут) фильм «Серый Волк энд Красная Шапочка» сценариста и режиссера Гарри Бардина (1990), выполненный с использованием пластилиновой техники. Герои исключительно в песенной форме обмениваются репликами, которые являются переделками разнообразных эстрадных произведений и пародиями на них. Отождествление этих пародий и переделок с оригиналами представляет самостоятельный эстетический интерес для зрителя. Важно не только то, что поет Волк, важно понять, что все, что он поет, написано на слегка варьированную мелодию джазового стандарта Винсента Юманса «Чай для двоих» (1924). Без этого опознавания утрачивается одна из важнейших составляющих художественной информации фильма. Многочисленны и визуальные пародии, например пародированное изображение статуи «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной. И отождествление их также необходимо для адекватного восприятия.

Но самое главное в другом. Хотя все ключевые мотивы оригинального сюжета сказки в фильме присутствуют, они существенно дополнены и даже потеснены вставками и персонажами из других сказочных сюжетов, то есть символическими образами, на репрезентации которых и сфокусирована вся картина.

Мультфильм начинается с дуэта матери и Красной Шапочки, они готовят тесто для пирога в подарок Бабушке, живущей в Париже. При этом мать на протяжении всего действия шлепает и бьет дочь то по рукам, то по голове. Затем камера представляет нам Волка, он причитает о своей нелегкой судьбе, поскольку за свою кровожадность осужден на лишение зубов и находится в розыске. Волк идет к доктору Айболиту, который в результате принуждения вставляет Волку стальную челюсть. Однако вместо благодарности Волк, припевая «Айболит, в лесу свои законы...», проглатывает доктора, а заодно и Зайца, который шел на прием к врачу, но был оттолкнут Волком, чтобы последний мог войти первым. Этот эпизод, как и образ Волка в целом, можно рассматривать как олицетворение крайнего разгула преступности, который, как известно, торжествовал в России в 1990-е годы. Одновременно этот же эпизод можно трактовать и просто как изображение злого Волка.

В это время мать и дочь заканчивают стряпать свой подарочный пирог, и Красная Шапочка отправляется в дорогу (фото 8). Путь, однако, не близок — ведь Бабушка живет не на полянке в лесу, а почему-то в Париже (зачем же в таком случае дочь и внучка живут в России?), причем, как тут же выясняется, непосредственно под Эйфелевой башней (впрочем, Эйфелева башня, так же как и «Рабочий и колхозница», — это, конечно, указание не на конкретное место, а символическое обозначение города, а в данном случае даже страны). Путь до Парижа и долог, и нелегок, что проиллюстрировано



Фото 8. 1990: Г. Бардин «Серый Волк энд Красная Шапочка» / 1990: G. Bardin "Gray Wolf and Little Red Riding Hood". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yFoRESKNdIY>

бедственным состоянием разобранной-разворованной и разрушенной временем железной дороги, по шпалам которой шагает героиня.

Встреча Красной Шапочки с Волком происходит спонтанно. Героиня, правда, предостережена матерью и, в отличие от многих других Красных Шапочек, не желает иметь дела с государственным преступником: «Вы — бандит, разбойник, прохиндей, злодей!» Волк же, благодаря неожиданно появившемуся на нем смокингу, принимает весьма респектабельный вид бандита-джентльмена. Танцуя с Красной Шапочкой танго, он, кажется, не заинтересован в поедании героини, хотя и желает узнать, чем начинен ее пирог. Он уже почти заглотил предназначенный Бабушке подарок, но вовремя слышал песнь трех мушкетеров. Чтобы спрятаться, Волк встает на голову и свешивает лапы вниз, превратившись в елку, поэтому храбрые мушкетеры проходят мимо него, не узнавая преступника. Красная Шапочка почему-то не замечает, что может указать мушкетерам на Волка.

Волк и Красная Шапочка (каждый по отдельности, конечно) переходят границу, и Волк несколько раз порывается съесть Красную Шапочку, но ему все время что-то мешает. По дороге в Париж он заглатывает еще множество сказочных персонажей: Крокодила Гену и Чебурашку, трех поросят, семерых гномов. Дойдя раньше внучки до Бабушки и проглотив ее, Волк, наконец, выхватывает из рук Красной Шапочки вождельный, но уже, как оказалось, черствый пирог, кусает его и ломает о него вставленные Айболитом зубы. После этого брюхо Волка лопается и все съеденные сказочные герои оказываются на свободе, выходят из чрева хищника, держа в руках изображения международного символа мира «пацифик», и напевают песню со следующим текстом (музыкальная тема из фильма «Бабетта идет на войну», 1959):

Чтоб мир всегда был солнечным —
У всех одна мечта.

Как клятву повторяем:
Да здравствует доброта!

Мать Красной Шапочки смотрит этот марш по телевизору и проливает слезы — непонятно, впрочем, почему: то ли от радости по поводу счастливого исхода, то ли со злости, что не участвует в этом марше лично. Мультфильм заканчивается.

Фильм «Серый Волк энд Красная Шапочка», несомненно, отражает реалии общественной жизни России рубежа 1980–1990-х годов: начавшийся развал страны (изрисованный и десакрализованный монумент «Рабочий и колхозница»), высокий уровень преступности (образ Волка), низкий уровень жизни, продажность государственных служащих (в данном случае пограничников, пропускающих за взятку Волка, который находится в розыске), устремленность взгляда на Запад (образ Бабушки, которая живет в Париже и именуется Терезой, что вызывает в памяти образ католической монахини святой Терезы Калькуттской, известной как мать Тереза). Вместе с тем Бардин не стремится к политизации своего фильма. Он не расставляет политические акценты, что хорошо, а что плохо, — для него достаточно повторять «как клятву» «Да здравствует доброта!». В истории Красной Шапочки Бардин создает деструктивную концепцию действительности, спасение от которой можно найти только в юморе и веселье. И вполне естественно поэтому, что мультфильм «Серый Волк энд Красная Шапочка» адресован не детской, а взрослой аудитории.

Современный непрофессиональный зритель и собиратель материалов о кинематографической Красной Шапочке так оценивает фильм: «Тогда, в 1990-х, мультфильм смотрелся: это было оригинально и весело. Сейчас, честно говоря, он у меня эмоций не вызвал»². В известной мере можно согласиться с этим автором, хотя он сам не объясняет, почему фильм «эмоций не вызвал», а мотивы тут могут быть самыми разными. Не зная мотивов этого безымянного автора, мы сообщим свои соображения.

Мы уже отмечали, что введение новых персонажей несколько не развивает отношения Волка и Красной Шапочки, которая не только не знает, что Волк съел Айболита, Зайца, Чебурашку и других сказочных героев, но даже не встречается с этими персонажами. Красная Шапочка идет сама по себе, Волк ей совершенно не препятствует, а если и покушается съесть, то сама Красная Шапочка не замечает этих происков. Она просто совершает долгий путь.

Волк же поедает встречных и поперечных тоже сам по себе. Введение новых персонажей, которых он глотает, несколько не развивает действие. Действующих лиц могло быть больше, а могло быть и меньше, да и набор их мог быть иным. Неясно, например, почему Волк глотает именно семерых гномиков (не самые популярные в России сказочные герои), а не семерых козлят (гораздо более известные). Можно предположить, что это отсылка к сюжету уже упомянутого мультфильма «Самый маленький гном» М. Каменецкого

² Про Красную шапочку и буйную фантазию. Часть первая — советские адаптации (их одиннадцать). URL: https://dzen.ru/a/Y1cx821_XHJwOmir?utm_referer=yandex.ru (дата обращения: 15.05.2023).



а



б

Фото 9 (а, б). 2017–2019: Д. Кузьмин, «ПреКрасная шапочка»/D. Kuzmin “IncRedible Riding Hood”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rND-8w8RhPQ>

и М. Липскерова, где гномик Вася, живущий с бабушкой и дедушкой, словно не пытающийся инициироваться Колобок, препятствует, согласно правилам классической позднесоветской эстетики, волчьим проявлениям агрессии по отношению ко многим известным сказочным персонажам, в том числе и семерым козлятам (помимо того, что гном в сказочной иерархии является своего рода «маленьким человеком» с точки зрения русской и советской литературы, этот герой не растет даже в пределах своего миниатюрного сообщества, уподобляясь протагонисту киноленты «Жестяной барабан» Ф. Шлендорфа). Неясно также, почему Волк все же лопнул: то ли от большого числа съеденных (тогда почему не сразу после последнего приема пищи), то ли от стресса вследствие потери вставных зубов. Совершенно очевидно, что Волк должен быть наказан. Но за грубость и жестокость его наказывает не какой-то герой, как это бывало раньше (Кот, охотники, пионер Петя, гномик Вася), а собственная обжорливость.

Сюжет Волка строится как в кумулятивной сказке, а его отношения с Красной Шапочкой только оформляют начало и конец этой истории. Очевидно, именно эта нестыковка двух сюжетных линий и охлаждает впечатление от фильма по прошествии времени. Это на самом деле сюжетный недостаток. Однако, с другой стороны, именно этот периферийный для истории Красной Шапочки кумулятивный сюжет Волка в фильме Бардина открывает новые возможности для актуальной репрезентации и самой истории Красной Шапочки.

Кумуляция — нанизывание сходных (аналогичных) сюжетных ходов на одну и ту же ниточку (сюжета, героя/героев) — оказалась самым продуктивным приемом в современном освоении темы Красной Шапочки. На кумуляции построены все сериалы. И в мультипликационном сериале «ПреКрасная Шапочка» (киностудия «ЛенДок», общее время 1 ч. 16 мин. 52 сек.; 1 часть, 2017; 2 часть, 2018, автор сценария, режиссер, художник Денис Кузьмин, 3 часть, 2019, сорежиссер Владимир Ткач, композитор Руслан Шафиков, ООО «Кино-Арт», в каждой части по четыре серии-сказки) Красная Шапочка и Волк участвуют во всех сериях (фото 9а, 9б). Этот сериал откровенно ироничен и пародиен по отношению к традиционной сказке о Красной Шапочке. Волк не собирается есть

Красную Шапочку (об этом он заявляет в самом начале сериала), но постоянно выручает ее из беды, в которую она попадает в каждой очередной сказочной серии, занимая место того или другого героя. Каждая серия заканчивается пародийной моралью, которую произносит обычно Красная Шапочка и реже Волк. Серии нанизываются друг на друга, как эпизоды кумулятивной сказки, и могут нанизываться до бесконечности — до того момента, пока сериал не надоест зрителю. Но судя по тому, что пять месяцев назад (последняя дата обращения: 27 июля 2023 года) число просмотров составило 1,9 млн³, сериал пока пользуется спросом и его можно было бы продолжать. Странно (хотя и разумно), что сериал все же продолжен не был и завершен «на взлете».

На тот же кумулятивный принцип были ориентированы и два комедийных анимационных фильма «Правдивая история Красной Шапки» (США, 2005) и его продолжение «Красная Шапка против зла» (США, 2011). Однако, несмотря на целый ряд оригинальных сценарных ходов и действительно смешных шуток, «Красная Шапка против зла» потерпела кассовый провал. Как следует полагать, главная причина заключалась в затянутости фильма в целом. Ориентация создателей на полный метр лишила мультфильм необходимого динамизма. В «Правдивой истории» (длительность 80 минут) один и тот же сюжет рассказывают четыре разных героя, и интерес состоит в смене точек зрения; получается, собственно, четыре части, четыре серии в пределах одного фильма (каждая часть примерно по 15 минут), и эта динамика обеспечила ему кассовый успех. В «Красной Шапке против зла» (длительность 87 минут) история рассказывается все время с одной и той же точки зрения, оказывается чересчур длинной, чтобы непрерывно удерживать внимание зрителя, и в итоге фильм не окупил затраты. Для нас же в данном случае важна не зрительская история фильма, а само стремление создателей эксплуатировать кумулятивный принцип построения кино.

Еще одним видом нанизывания эпизодов друг на друга является обретение героем по пути к своей цели героев-помощников, хотя вообще-то этот прием постоянно встречается в волшебной сказке. Таких помощников в сказке всегда бывает только три, обычно они обеспечивают главному герою помощь в решении трудной задачи. Именно такую композицию использовали авторы мультфильма «Красная Шапочка» (США, Япония, 1995, длительность 48 минут), в котором по пути к Бабушке Красная Шапочка отвлекается от поставленной цели, но приобретает дружбу олененка (наземный помощник), молодого дрозда (воздушный помощник), бобра (водный помощник), и те в свою очередь спешат на помощь Красной Шапочке, когда ей нужно спастись от настигающего ее Волка. Это обычное построение для волшебной сказки, но оно никогда не используется в классическом (народном) сюжете о Красной Шапочке.

Таким образом, нанизывание эпизодов как специфический сказочный прием, в принципе не свойственный сюжету Красной Шапочки, оказывается вполне применим для инновирования его в современной мультипликации.

3 ПреКрасная Шапочка. Все серии подряд. Мульттик. Сказка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rND-8w8RbPQ> (дата обращения 27.07.2023).

При этом мы видим и кумулятивное нанизывание, продуктивное при создании сериалов, и нанизывание сюжетов с героями-помощниками, хотя оно встречается единственный раз — при расширении сюжета сказки. После фильма Бардина успешным в этом направлении можно назвать только сериал «ПреКрасная Шапочка». Можно предположить, что в американских фильмах кумуляция и обретение героев-помощников используются во многом для того, чтобы увеличить длительность фильма и, как следствие, денежный сбор. И это почти никогда не оправдывает себя. Однако, повторяем, нас в данном случае интересует не коммерческий успех или художественная успешность приема, а тенденция кинематографа в освоении темы.

Вторая характерная тенденция последнего времени состоит в создании многочисленных рисованных фильмов, изготовленных «на коленке», практически всегда не имеющих автора и указаний на год создания (иногда это, судя по всему, переводной фильм, но об авторстве можно только догадываться). Эти фильмы отвечают потребностям общества (детей и, как следствие, родителей и воспитателей) в детской мультипликации и рассчитаны на невзыскательный, еще не развитый вкус ребенка. Перечислим эти фильмы в том виде, как они представлены в сети Интернет: «Красная Шапочка. Мультфильм для детей по мотивам народной сказки. Сказка про маленькую девочку и волка» (художник-аниматор Алексей Еремин, 1,6 млн просмотров)⁴, переводной «Мультфильм для детей: Сказка Красная Шапочка и Серый Волк» (автор сценария Yağris Kani; Anımaysyon Şefi Emre Çildir, 22 млн просмотров)⁵, «Сказки про волка. Мультфильмы: Три поросенка, Волк и семеро козлят, Красная Шапочка, Теремок. Добрые сказки»⁶ (695 тыс. просмотров), «Сборник добрых сказок для детей. Красная Шапочка...»⁷ (576 тыс. просмотров), «Песенка про Красную Шапочку. Развивающие мультфильмы про безопасность»⁸ (11 млн просмотров). В их числе мы видим и книжку-картинку с закадровым голосом «Красная Шапочка»⁹, которая является фактически вариацией диафильмов 1950–1960-х годов. В такого рода кино мы не находим никакого стремления интерпретировать сюжет и образы главных героев, тем более — попыток истолковать их по-новому. Все в них стандартизировано и однообразно. Ту же самую тенденцию мы отмечаем и при анализе мультфильмов о Колобке. Наш анализ в очередной раз показывает, что сказка «Красная Шапочка»

4 Красная шапочка. Мультфильм для детей по мотивам народной сказки. Сказка про маленькую девочку и волка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0LNCddZKuIQ> (дата обращения: 27.07.2023).

5 Мультфильм для детей: Сказка Красная шапочка и Серый Волк. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w0cA6v-udCI> (дата обращения: 27.07.2023).

6 Сказки про волка. Мультфильмы: Три поросенка, Волк и семеро козлят, Красная шапочка, Теремок. Добрые сказки. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lnz7HVTRoU> (дата обращения: 27.07.2023).

7 Сборник добрых сказок для детей. Красная шапочка (9:44). Волк и семеро козлят. Три поросенка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ptDW2QZPr8Q> (дата обращения: 27.07.2023).

8 Песенка про Красную шапочку. Развивающие мультфильмы про безопасность. URL: https://www.youtube.com/watch?v=juE6iyfu_OM (дата обращения: 27.07.2023); Little Red Riding Hood. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm9o5aAgCFk> (дата обращения: 27.07.2023).

9 Красная шапочка. Мультфильм для детей. Little Red Riding. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GL-EMT3oEg> (дата обращения: 27.07.2023).

относится к числу наиболее популярных в современной культуре. Но ради этого не стоило писать статью. Для нас важнее другое.

Сюжет Красной Шапочки привлекателен для кинематографистов (и деятелей других искусств) в качестве пустой формы, которая требует наполнения и которую поэтому можно легко заполнить тем или иным содержанием. Вскоре появится новый фильм на этот сюжет¹⁰. Мультипликационные интерпретации сюжета Красной Шапочки обычно не претендуют на адекватность воплощения «истинного» содержания истории. Название «Правдивая история Красной Шапки» иронично: какая из четырех рассказанных версий является «правдивой», остается неизвестным.

Практически все экранизации сказки «Красная Шапочка» строятся на инновации героя или сюжета. В ранних экранизациях В. и З. Брумберг (1937) и Б. Степанцева (1958) инновация сюжета осуществлялась за счет введения героя-помощника (соответственно Кот и пионер Петя), который активно участвует в действии и фактически изменяет его; причем образ Пети заимствован из сказочной сюиты С. Прокофьева «Петя и Волк» (1936). В экранизациях, начиная с фильма Г. Бардина (1990), инновирование сюжета осуществляется либо за счет кумуляции («ПреКрасная Шапочка», 2017–2019, «Правдивая история Красной Шапки», 2005 и «Красная Шапка против зла», 2011), либо за счет введения героев-помощников («Красная Шапочка», 1995). Это увеличивает экранное время фильмов и снижает необходимую мультфильму динамику. Длинный ряд анонимных мультфильмов последнего времени спекулирует на невзыскательных запросах зрителя-ребенка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Изд. Гос. РГО, 1929. — 120 с.
2. Thompson S. The Types of The Folktale: A classification and bibliography Antti Aarne's "Verzeichnis der Marchentypen" / translated and enlarged by Stith Thompson. 2nd rev. Helsinki: Suomalinen Tiedakatemia, 1961. — 584 p.
3. Thompson S., ed. Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends: in 6 vols. Vol. 4. Bloomington; London: Indiana University, 1966. — 499 p.
4. Little Red Riding Hood and other tales of Aarne — Thompson — Uther type 333 translated and/or edited by D. L. Ashliman // Folklore and Mythology Electronic Texts/ed., transl. by D. L. Ashliman. University of Pittsburgh, 1999–2021. URL: <https://sites.pitt.edu/~dash/type0333.html> (дата обращения: 15.05.2023).
5. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. — 437 с.
6. Pitman C. An Analysis of Little Red Riding Hood Storybooks in the de Grummond Children's Literature Collection // SLIS Connecting. 2012. Vol. 1. Iss. 2. Article 6. URL: <https://aquila.usm.edu/slisconnecting/vol1/iss2/6> (дата обращения: 15.05.2023).
7. Dundes A., ed. Little Red Riding Hood: A Casebook. Madison: University of Wisconsin Press, 1989. — XI, 251 p.
8. Zipes J., ed. The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood. Psychology Press, 1993. — 408 p.

¹⁰ Красная Шапочка *находит труп* (2023). URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/4880744/> (дата обращения: 27.07.2023).

9. Orenstein C. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002. — XIII, 237 p.
10. Zipes J. A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations // *The Lion and the Unicorn*. 1983. № 1 (7/8). P. 78–109.
11. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих отношений. URL: <https://www.modernproblems.org.ru/philosofy/159-1.html> (дата обращения: 15.05.2023).
12. Фромм Э. *Забывтый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов*. М: АСТ, 2010. – 320 с.
13. Мельников А. Ю. Сказка про Красную Шапочку: три века заблуждений // *Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации: Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11–12 декабря 2015 г.)* / отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М.: Дело, 2015. С. 51–56.
14. Мельников А. К вопросу о переводах сказки Шарля Перро «Красная Шапочка» в России // *Детские чтения*. 2018. Т. 13. Вып. 1. С. 285–309.
15. Kramar M. *The Wolf in the Woods: Representations of Little Red Riding Hood in Twilight 15* // *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon* / ed. Giselle Liza Anatol. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 15–30.
16. Greenhill P., Kohm S. *Little Red Riding Hood and the Pedophile in Film Freeway, Hard Candy, and The Woodsman* // *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*. 2009. Vol. 1. Iss. 2. P. 35–65.
17. Fischer C. *The Babe in the Woods: Feminist Views on 21st Century Cinematic Retellings of "Little Red Riding Hood"* // *Tidsskrift for Medier, Erkendelse og Formidaling*. 2013. Vol. 1. Iss. 1. P. 82–96.
18. Chaplin S. "Daddy, I'm falling for a monster": Women, Sex, and Sacrifice in Contemporary Paranormal Romance // *Gothic Studies*. 2019. №21 (1). P. 10–27.
19. Бедненко Г., Лапшина Т. Сказка о Красной Шапочке и Сером Волке. URL: http://mythodrama.indeep.ru/theory/red_hood/red_hood.html (дата обращения: 15.05.2023).
20. Строганов М. В. Мультипликационная история Колобка. 1936–2020 годы // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2022. № 1. С. 131–155.
21. Бобылев И. В. Пионерские комиксы Владимира Сутеева // *Мир комиксов*. Вып. 7: Изразцы, советский комикс, сёдзё-манга / ред.-сост. Ю. А. Магера. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2023. С. 81–121.

REFERENCES

1. Andreev N. P. *Ukazatel skazochnykh s'uzhetov po sisteme Aarne* [Index of Fairy Tale Plots According to the Aarne System]. Leningrad: Izdaniye Gosudarstvennogo Russkogo geograficheskogo obshchestva, 1929. 120 p.
2. Thompson S. *The Types of The Folktale: A Classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Marchentypen*. Translated and enlarged by Stith Thompson. 2nd rev. Helsinki: Suomalinen Tiedakatemia, 1961. 584 p.
3. Thompson S., ed. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends: in 6 vols*. Vol. 4. Bloomington; London: Indiana University, 1966. 499 p.
4. *Little Red Riding Hood and other tales of Aarne — Thompson — Uther type 333 translated and/or edited by D. L. Ashliman* // *Folklore and Mythology Electronic Texts*. Ed., transl. by D. L. Ashliman. University of Pittsburgh, 1999–2021. Available from: <https://sites.pitt.edu/~dash/type0333.html> [Accessed 15th May 2023].
5. *Sravnitel'nyj ukazatel syuzhetov. Vostochnoslav'anskaja skazka* [Comparative Indicative Plots. East Slavic Fairy Tale]. Comp. by L. G. Barag, I. P. Berezovsky, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov. Leningrad: Nauka, 1979. 437 p.
6. Pitman C. *An Analysis of Little Red Riding Hood Storybooks in the de Grummond Children's Literature Collection* // *SLIS Connecting*. 2012. Vol. 1. Iss. 2. Article 6. Available from: <https://aquila.usm.edu/slisconnecting/vol1/iss2/6> DOI: 10.18785/slis.0102.05 [Accessed 15th May 2023].

7. Dundes A., ed. *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989. XI, 251 p.
8. Zipes J., ed. *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. Psychology Press, 1993. 408 p.
9. Orenstein C. *Little Red Riding Hood Unlocked: Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002. XIII, 237 p.
10. Zipes J. A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations // *The Lion and the Unicorn*. 1983, no. 1 (7/8), pp. 78–109.
11. Berne E. *Igry, v kotorye igrayut lyudi. Psikhologija zdorovykh otnoshenij* [Games People Play: The Psychology of Human Relationships]. Available from: <https://www.modernproblems.org.ru/philosophy/159-1.html> [Accessed 15th May 2023].
12. Fromm E. *Zabytyj jazyk: Vvedeniye v nauku ponimaniya snov, skazok i mifov* [The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths]. Moscow: AST, 2010. 320 p.
13. Melnikov A. Y. *Skazka pro Krasnuju Shapochku: tri veka zabluzhdenij* [The Tale of Little Red Riding Hood: three centuries of delusions]. In: *Obrotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii: Materialy mezhdunarodnoj konferentsii (Moskva, RANHiGS, 11–12 dekabrya 2015 g.)* [Werewolves and Werewolves: Strategies for Description and Interpretation: Proceedings of the International Conference (Moscow, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, December 11–12, 2015)]. Ed. and comp. D. Antonov. Moscow: Delo, 2015, pp. 51–56.
14. Melnikov A. *K voprosu o perevodah skazki Sharl'a Perro "Krasnaya Shapochka" v Rossii* [On Russian Translations of Charles Perrault's Little Red Riding Hood]. *Detskie Chtenia*. 2018, vol. 13, iss. 1, pp. 285–309.
15. Kramar M. The Wolf in the Woods: Representations of "Little Red Riding Hood" in Twilight 1.5. In: *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon*. Ed. Giselle Liza Anatol. New York: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 15–30.
16. Greenhill P., Kohm S. Little Red Riding Hood and the Pedophile in Film: *Freeway, Hard Candy, and The Woodsman*. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*. 2009, vol. 1, iss. 2, pp. 35–65.
17. Fischer C. The Babe in the Woods: Feminist Views on 21st Century Cinematic Retellings of "Little Red Riding Hood". *Tidsskrift for Medier, Erkendelse og Formidaling*. 2013, vol. 1, iss. 1, pp. 82–96.
18. Chaplin S. 'Daddy, I'm falling for a monster': Women, Sex, and Sacrifice in Contemporary Paranormal Romance. *Gothic Studies*. 2019, no. 21 (1), pp. 10–27.
19. Bednenko G., Lapshina T. *Skazka o Krasnoj Shapochke i Serom Volke* [Tale of Little Red Riding Hood and the Gray Wolf]. Available from: http://mythodrama.indeep.ru/theory/red_hood/red_hood.html [Accessed: 15th May 2023].
20. Stroganov M. V. *Mul'tiplikacionnaja istoriya Kolobka. 1936–2020 gody* [Animated Story of Kolobok. 1936–2020]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 131–155.
21. Bobylev I. V. *Pionerskije komiksy Vladimira Suteeva* [Pioneer Comics by Vladimir Suteev]. In: *Mir komiksov. Vyp. 7: Izraztsy, sovetskij komiks, sodzo-manga* [World of comics. Issue. 7: Tiles, Soviet comics, shojo-manga]. Ed.-comp. Yu. A. Magera. Moscow; Ekaterinburg: Comic Owls Factory, 2023, pp. 81–121.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Строганов Михаил Викторович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.

E-mail: mvstroganov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7618-7436

ABOUT THE AUTHOR

Mikhail V. Stroganov — Dr. Sc. in Philology, Leading Research Associate of A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: mvstroganov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7618-7436

Статья поступила в редакцию: 20.05.2023

Отредактирована: 03.07.2023

Принята к публикации: 11.07.2023

Received: 20.05.2023

Revised: 03.07.2023

Accepted: 11.07.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Строганов М. В. Что тебе сделала Красная Шапочка? Мультипликационная история // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 37–61.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-37-61

EDN AIGYFM

FOR CITATION

Stroganov M. V. What has Little Red Riding Hood Done to You? Cartoon Story. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 37–61.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-37-61

EDN AIGYFM

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78
EDN ETHLZS
УДК 785.11.04+78.071.1

Ю. Б. Абдоков
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9033-3279

«Потаенный край» Маргариты Кусс: оркестровый стиль и тембровая поэтика

АННОТАЦИЯ

В статье впервые исследуются стилеобразующие свойства оркестрового мышления Маргариты Ивановны Кусс (1921–2009), сочинения которой исполнялись лучшими отечественными коллективами и дирижерами. Творческий авторитет М. Кусс привлекал к ней ведущих музыкантов страны; в течение многих лет ее дом был центром притяжения для крупнейших отечественных композиторов: Д. Шостаковича, Н. Пейко, Б. Чайковского, Р. Бунина, М. Вайнберга, Г. Свиридова, Г. Уствольской. Суждениями и оценками М. Кусс дорожили не только молодые композиторы, но и мастера с репутацией живых классиков. Поэма для симфонического оркестра «Потаенный край» (1999–2000), последнее крупное сочинение М. Кусс, является кульминацией своеобразного метацикла, куда также вошли Поэма на темы русских народных песен (1961), Лирическая поэма (1988) и три поэмы: «Далекая весна», «Вечерняя песня», «Светлый вечер» (1994). «Потаенный край» впервые прозвучал 21 декабря 2002 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении БСО им. П. И. Чайковского под руководством В. Федосеева. В итоговой партитуре свойства стиля автора воплощены максимально ярко. Используемый в статье аналитический инструментарий, оперирующий принципами анализа композиторской и дирижерской феноменологии, может способствовать дальнейшему изучению всего корпуса симфонических произведений М. И. Кусс, что важно не только в сугубо исследовательском контексте, но и в творческой (исполнительской, дирижерской) практике.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Маргарита Кусс, «Потаенный край», симфонический оркестр, стиль, тембровая поэтика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78
EDN ETHLZS
УДК 785.11.04+78.071.1

Yuri B. Abdokov
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9033-3279

A *Lurking Terrain* by Margarita Kuss: Orchestral Style and Timbral Poetics

ABSTRACT

The stylistic features of orchestral writing by Margarita Ivanovna Kuss (1921–2009) are examined in this article for the first time in Russian art studies. Her music was performed by the best Russian ensembles and conductors. M. Kuss was a musical authority for the leading musicians of the Soviet Union. For many years her house was a centre of attraction for the greatest modern Russian composers (D. Shostakovich, N. Peyko, B. Tchaikovsky, R. Bunin, M. Weinberg, G. Sviridov, G. Ustvolskaya). M. Kuss opinions and appraisals were valuable not only for the young composers, but also for world-known masters *A Poem based on Russian Folk Songs* (1961), *A Lyrical Poem* (1988), *Three Poems: A Distant Spring, An Evening Song, An Evening in Light* (1994) — these are the parts of a meta-cycle. And the last part of it is a symphonic poem *A Lurking Terrain* (1999–2000), first performed at the Large Hall of Moscow Conservatory on December 21st, 2002. The Tchaikovsky Large Symphony Orchestra was conducted by Vladimir Fedoseev. The composer's style in this score is embodied in a most impressive form. The research methods used in this article, along with the analysis of the composer's and conductor's phenomenology, could be used in further studies of the large symphonic legacy of M. Kuss. It is important both in the research context, and in the musician's practice.

KEYWORDS

Margarita Kuss, *A Lurking Terrain*, symphony orchestra, style, timbral poetics.

Есть художники, не склонные в литературной форме обнажать историю формирования своей души, делать общедоступным сокровенное. Для М. И. Кусс (фото 1), наследие которой представлено крупными симфоническими и камерно-ансамблевыми опусами, циклическими вокальными произведениями, именно оркестр позволил воплотить самые заветные мысли, исповедальные переживания. Преимущественно большие оркестровые составы трактовались композитором неординарно. Очевидное влияние на формирование тембрового мышления М. Кусс оказали ее профессиональные занятия на органе (еще в пору консерваторской учебы). Стремление к графической чистоте и акустической герметичности монотембровых групп и смешанных ансамблевых блоков, пространственно-перспективная многоуровневость палитры, не механические, а преимущественно тембровые, акустические, люминесцентные трансформации оркестровой динамики, строфическая логика формирования (своеобразно «стихотворные» преобразования сонатно-вариационной архитектоники) — все это так или иначе отражает опыт органного музицирования².

«Потаенный край»³ замыкает неформальный цикл из нескольких поэм для оркестра, в каждой из которых лирические, живописные, «интимно-дневниковые» идеи находят оригинальное решение. Было бы ошибочным трак-

товать образный строй сочинения как «музыкальные воспоминания об ушедшем». Скорее это переживание прошлого как неизбывной реальности и даже как некоего «пророчества о минувшем».

От коллег и современников М. Кусс, общавшихся с ней в течение десятилетий, известно, с какой чуткостью и приязнью относился к ней Д. Д. Шостакович (фото 2–5). Сложная и чистая рефлексия их многолетней дружбы нашла воплощение в прощальном симфоническом опусе М. Кусс.

Примечательно, что и ранние, и зрелые опусы композитора, включая «Потаенный край», далеки от какой-либо поэтической и тем более эпигонской зависимости от стиля Шостаковича, который высоко ценил талант ученицы⁴. Одаренных воспитанников и преданных друзей у Шостаковича было достаточно, но не во всех он обрел то, что Е. Мравинский называет «братством по Духу», «братством по Дням»⁵ [2, с. 67].

«Потаенный край» не имеет литературной программы, но семиологическая многомерность партитуры делает все элементы оркестрового языка едва ли не «говорящими». Символическая насыщенность не превращает

1 Слова М. И. Кусс, записанные ее племянником и хранителем архива — В. И. Куус (эстонский вариант немецкой фамилии Кусс) и опубликованные в аннотации к первому изданию партитуры поэмы для симфонического оркестра «Потаенный край» [1, с. 9].

2 Примечательно, что собственноручно для «короля инструментов» М. Кусс не сочиняла.

3 Сочинение посвящено В. И. Федосееву и БСО им. П. И. Чайковского.

4 М. И. Кусс занималась в Московской консерватории у В. Я. Шебалина (сочинение) и Д. Д. Шостаковича (оркестровка).

5 «Братом по Дням» и «Братом по Духу» Е. А. Мравинский называл в своем дневнике Д. Д. Шостаковича.



Фото 1. Маргарита Куус. Из архива И. И. Куус. Предоставлено В. И. Куус / Margarita Kuus. From the composer's personal archive. Kindly supplied by V. I. Kuus



Фото 2. Портрет Д. Д. Шостаковича с дарственной надписью М. Куус. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / A portrait of D. D. Shostakovich with the inscription of him. From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuus

партитуру в эстетический кроссворд, как это иногда случается с авторами, озабоченными лишь изощренным шифрованием «голоса от первого лица». Для М. Куус «я» — «не цель, а средство, не объект, а призма» [3, с. 12].

Ошибется дирижер, который решит интерпретировать «Потаенный край» лишь как утонченный оркестровый пленэр. Притом что партитура изобилует пейзажными образами, она прежде всего рисунок движения мысли, портрет того, что недоступно внешнему зрению.

ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

Состав оркестра, используемый в партитуре, как будто бы вполне традиционный: 3 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti; 4 Corni in F, 3 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba; Timpani, Gran cassa; Campanelli, Campana, Celesta, Arpa; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Между тем акустическая иерархия в распределении оркестровых ресурсов далека от привычных схем. Так, «колокольный» блок, в который входят арфа, челеста, колокола и колокольчики, представляет собой подобие «оркестра в оркестре». То же



Фото 3–4. Письма Д. Д. Шостаковича к М. И. Куус и нотные издания с дарственными надписями Шостаковича. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / *The letters from D. D. Shostakovich to M. I. Kuus and scores with Shostakovich inscriptions. From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuus*

можно сказать о низкочастотных ударных (литаврах и большом барабане), являющихся своеобразной антитезой «колокольной» группе. Особое значение имеет многохорная дифференциация струнного оркестра, из которого вычлениются «хоры» из 4-х и 3-х альтов соло в ц. 1–2; экспрессивный высокочастотный туттийный «хор» без контрабасов в ц. 3; ансамбль 4-х виолончелей соло в ц. 5; засурдиненный туттийный «хор» смычковых в ц. 22; высокотесситурный щипковый «хор» в ц. 27 и его антитеза — басовый пиццикатный блок в ц. 28; смешанный смычково-пиццикатный «хор» в цц. 29–30; 6 виолончелей соло в коде, трактующиеся как *замкнутые на себе* оркестровые группы с разной плотностью звучания и специфическими свойствами световой проницаемости. Подобные преобразования тембровой палитры (неважно, многокрасочной или однородной) означают в первую очередь пространственное рассредоточение отдельных блоков в едином звуковом континууме. Количественный и тембровый составы отдельных «хоров» далеки от классических нормативов. Непрестанно смещаются не только гравитационные центры, точки опоры, трансформируется — и это принципиально важно — ощущение *инерционной направленности* движения отдельных тембровых групп. Звучности ниспадают или восходят, выдвигаются из перспективной глубины или парят в проекции *над* и т. д. Содержательные подтексты столь изощренного, всеохватного перспективно-пространственного рассредоточения звукотембровых позиций и движенческих потоков весьма разнообразны, но в «Потаенном крае», как и у старинных итальянских мастеров, воплощают идею не только художественную, но и религиозную — представление о вездесущем Божьем присутствии.

Отличительным знаком оркестрового стиля «Потаенного края» является подчеркнутый графический контур всех мелодических и сольно-облигатных линий. Идея *инструментального пения* доминирует в пластике деревянных

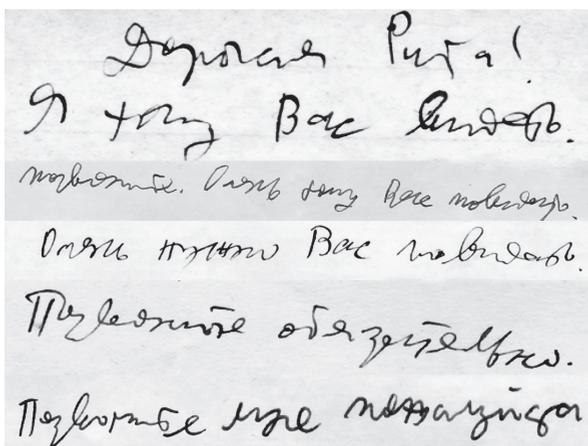


Фото 5. «Лейтмотив» многих писем Д. Д. Шостаковича к М. И. Кусс (фрагменты автографов писем Шостаковича). Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / The "leitmotif" of many letters from D. D. Shostakovich to M. I. Kuss (extracts from autograph letters by Shostakovich) from the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuus

духовых и струнных. Подголосочный контрапункт, восходящий к традициям русской певческой практики, находит в текстуре духовых и смычковых групп эффектное применение. Это тем более важно, что автор стремится и в политембровых комбинациях сохранить максимальную чистоту, ясность оркестровой палитры, где тембровая многослойность не приводит к колористическому замутнению. Световая насыщенность, прозрачность оркестровой ткани даже в весьма плотных и экспрессивных разделах резонирует опыт автора в изобразительном искусстве. Со школьных лет М. Кусс профессионально занималась рисованием⁶, лишь в консерваторские годы она сделала окончательный выбор профессиональной стези, посвятив себя исключительно музыке. Сохранившиеся ранние живописные работы свидетельствуют о серьезном даровании автора, главным свойством которого в живописи была чистота и световая насыщенность палитры.

Камнем преткновения для дирижера-интерпретатора «Потаенного края» может стать внешне простая, а на самом деле неуловимо «стихотворная» архитектура поэмы, в которой экспонирование обманчиво доминирует над развитием. Такое впечатление может возникнуть лишь в том случае, если игнорировать *строфический* характер формирования, где каждый микроэпизод отнюдь не аппликативно сопрягается с тем, что его окружает, а постоянное обновление материала (включая тембровую палитру и пространственно-акустические образы) воплощает бесконечное, как бы *льющееся* мелодическое дление. Типология развертывания воплощает образы живого дыхания (ровного, глубокого, затаенного,

⁶ Репродукция одного из пейзажей М. Кусс представлена на сайте, посвященном композитору, в разделе «Фотоальбом» (<http://www.margaritakuss.ru>).



Фото 6. Первая страница авторской рукописи поэмы «Потаенный край». Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / The first page of the autograph score of the poem "A Lurking Terrain". From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuss

взволнованно-трепетного, скрытого и т. д.). Именно строфичность позволяет автору находить неожиданные способы преобразования сонатно-вариационного развития. Особое значение имеют условные повторы, которые нельзя трактовать как тавтологические реминисценции. Возвращение к ранее экспонированным текстурным, пластическим, движущимся образам имеет прежде всего стихотворно-поэтическое значение — по сути, это своеобразные *рифмы*, исключив которые (например, сократив отдельные эпизоды) можно до неузнаваемости исказить безупречный по своей цельности авторский замысел. С. Дурылин заметил, что «в писаниях талант и подлинный стилистический вкус ощущаются неуловимо, *по крепости и слитному единству целого...*» [4, с. 397]. Чувство «крепости и единства» никогда не изменяло М. Куус ни в малых, ни в крупных формах. Композиционный облик поэмы отражает *доминирование пространственного начала над временным*.

Соло гобоя, открывающее сочинение (фото 6), обладает свойствами эмблематического символа.

Интонационные, пластические, колористические ресурсы этой темы весьма значительны, как если бы все мелодические и тембровые образы композиции рождались из нее. При этом речь не идет о монотематизме в привычном смысле. Начального такта, в котором солирует гобой, достаточно, чтобы обнаружить значительное *пространство вокруг*. Как известно, резонансно-реверберационное излучение гобоя минимально. Отчего же столь осязаемо обширное *акустическое поле*, окружающее тихое пение духового инструмента, как это чаще всего происходит при солировании струнного инструмента? Значение имеет инструментальная пластика (волнообразное движение, триольные фигуры, значительный тесситурный охват). Гибкость и своеобразная *кинетическая экспрессия* сообщают звучанию гобоя свойства едва ли не смычковой выразительности. Подголосочно «расслаивающиеся» кларнеты, вступающие уже во втором такте, — это не столько фоновое сопровождение, сколько образ *озвученной тишины*, в пространстве которой интонирует солирующий гобой. Необходима предельная осторожность в звуковой атаке у кларнетов. Это

голоса, не только олицетворяющие тишину, но рождающиеся и словно растворяющиеся в безмолвии. Гобой и «контурно-абрисные» кларнеты в первых тактах поэмы ретранслируют *тихий свет*. Сопряжение *тембра и света* (различных люминесцентных образов) у М. Кусс столь же значимо, как и у ее выдающегося современника и друга Б. Чайковского. Свет у обоих композиторов — неотъемлемая *гармонизирующая* часть их тонально-функционального и темброво-оркестрового мышления⁷. В завершении 1-й строфы, в которой гобой и два кларнета составляют прозрачный, почти безопорный «хор», происходит значительная метаморфоза. На большом (не только тесситурном, но и перспективном) расстоянии в движенческий поток вступают смычковые басы. Примечателен элементарный, казалось бы, штрих — *акустически разреженные* виолончели и контрабасы. Именно октавные *divisi* в струнных партиях обеспечивают идеальный баланс столь различных темброво-тесситурных полюсов. К тому же благодаря *divisi* звучность смычковых басов лишается значительной «массы звука», становится *светопроницаемой*.

В ц. 1 темброво-пространственный рельеф кардинально меняется. Поскольку солирующая линия гобоя по-прежнему доминирует, а на «другом полюсе» оркестровый континуум замыкают вступившие ранее виолончели и контрабасы, непрерывность тембрового дления не нарушается. При этом свободное тембровое поле, которое мгновение назад было обозначено в резонансных проекциях деревянных духовых и басовых струнных, заполняется сумеречным звучанием сольно-альтового «хора» (4 *Viole sole*). Тембровая «обнаженность», своеобразная герметичность этого перспективно приближенного монотембрового ансамбля сообщает палитре свойства трехмерной рельефности, а строгая текстурная симметрия заставляет поверить, что этот и схожие с ним эпизоды воплощают эквиритмические образы хоровых, едва ли не храмовых молитвословий. Неожиданным «антифонным» ответом на «хор» 4-х сольных альтов звучит *из глубины* низкочастотный «колокольный» импульс арфы, резонансное излучение которой сдерживается, а точнее, причудливо преобразуется в призрачном рокоте большого барабана (на *pp*). Микст арфы и большого барабана интересен не только как неожиданное колористическое сопряжение, но и благодаря тому, что ударный инструмент используется в качестве *реверберационного отголоска* арфы. На исходе 2-й строфы — и это поэтический знак близкой пространственной метаморфозы — к первому солирующему гобоем симметрично присоединяется второй. Очень важно добиться иллюзии своеобразного «раздвоения» одноголосной солирующей линии, снизив интенсивность динамики у обоих инструментов.

В ц. 2 пространство сольно-альтового «хора» заметно сужается (3 *Viole sole*). Очевидной акустической рефлексией этого сжатия является расширение объема смычковых басов, разрешающихся на последней ноте в плотный унисон (*non divisi*) виолончелей и контрабасов. Деревянные духовые (английский рожок, 1-й фагот,

⁷ Филипп Жакоте верно заметил, что свет может быть не только составляющей частью общей гармонии, но и средством разрыва [5, с. 101].

1-й кларнет и 1-й гобой) отражают друг друга в «зеркальных», световых преломлениях. Именно здесь (из знаковой для всей поэмы триольной пульсации) рождается прообраз будущего взволнованно-экспрессивного движения.

Высокочастотный смычковый эпизод (ц. 3) — образец необычной кульминации в самом начале композиции. Речь идет об экспрессивном, атмосферно как бы вознесенном, пронизывающе чистом звучании всего струнного оркестра (без контрабасов) в высоком регистре. Нечто подобное (в смысловом и композиционном плане, но не на уровне внешних средств) происходит в экспозиционном фрагменте первой части Виолончельного концерта Б. Чайковского (струнный хорал с «навершием» солирующей виолончели на *pp*). В партитуре Чайковского «ранняя» кульминация воплощает силу тихой молитвенной экспрессии. В *тембровом горении* высоких струнных в начале «Потаенного края» заключена энергия колоссального устремления ввысь. Это не крик, а именно порыв с ощущением полета, парения. Важен не динамический напор, а импульсивность *поющего* (широкий смычок) смычкового *detache*. Маркированность штриха никак не обозначена в партитуре, и это очень правильное решение, выдающееся в авторе оркестратора экстра-класса. Именно смычковое *detache* без дополнительных агогических ремарок подчеркивает идею экстатического пения на огромной высоте, образ полета над, а не механически ровного движения.

Следующий микроэпизод (ц. 4) ни в коем случае нельзя трактовать как обыденную связку. Парящий смычковый блок истаивает и при этом контрапунктически сопрягается с напряженным микстом деревянных духовых (унисонное соединение двух гобоев и двух кларнетов). «Хор» из 4-х виолончелей соло в ц. 5 — преобразенная «рифма» ранее экспонировавшегося альтового «хора». При этом перспективная позиция виолончельного ансамбля значительно отличается от той, какая была у альтов. Виолончельный «хор» словно выходит за пределы «тембровой авансцены», тогда как солирующие альты в зачине поэмы звучат из *перспективной глубины*. Эффект своеобразной обратной перспективы усиливается, когда в ц. 6 виолончельный «хор» застывает в одной точке и на значительном перспективном *отдалении* звучит темброво открытый голос 1-й трубы, «бьющей зорю». Благодаря сурдине тембр трубы смягчается и не воспринимается инородным в сложившейся колористической палитре. Неожиданно завораживающим (наподобие резонансного сопряжения арфы и большого барабана) воспринимается выписанный реверберационный отзвук трубы — призрачный перезвон челюсты. И уже как кинетическая рефлексия этого высокочастотного «колокольного» отзвука организовано развертывание туттийных басов в ц. 7: притом что метроритмический образ движения виолончелей и контрабасов далек от статики, он явственно воплощает здесь идею шага.

Новая строфа (ц. 8) открывается кларнетовой «рифмой-отражением» призывного гласа трубы. Этот эпизод замыкает экспозиционный раздел поэмы. Контрабасы и виолончели фиксируют *органную* бездонность оркестрового пространства. Именно глубокие, густорезонансные смычковые басы позволяют оценить неординарность насыщенного воздухом и светом «колокольного оркестра» (арфа, челеста, колокольчики и две

флейты) — оркестра с как бы движущейся, «материализованной атмосферой»⁸. Отражающиеся друг в друге триольные фигурации формируют пластический образ развертывания. Особого дирижерского внимания в заключительном такте ц. 8 (при переходе к разработке) требует истаивающая басовая линия и особенно маленькая цезура на последней доле. Такого рода оркестровая пунктуация дорогого стоит. Именно микроскопический люфт становится опорной точкой, своего рода *оркестровым вдохом*, без которого почти невозможно органично перейти к следующему, подвижному разделу.

Кардинальная трансформация темпа (Allegro $\text{♩} = 104$) не должна трактоваться в духе аппликативной контрастности (в сопряжении экспозиции и разработки). Новый, взволнованный тип движения формируется мгновенно — в сегментарном становлении терцовой фигурации шестнадцатыми, которые было бы неверно интерпретировать как мягкий движенческий фон, напоминающий узнаваемый текстурный образ зачина первой части симфонии «Зимние грезы» П. Чайковского. «Темброво-оптическая» фокусировка звучания 2-х скрипок в ц. 9 должна быть графически четкой, заостренной. Нечто подобное происходит с текстурой альтов в самом начале Пятой симфонии К. Нильсена. Малейшее снижение артикуляционной ясности приведет к снижению экспрессивного тонуса движения. У М. Кусс, как и у К. Нильсена, принципиальное значение имеет не быстрый темп, а внутреннее напряжение. Автор поэмы управляет трансформациями «тембровой оптики», давая точнейшие указания смычковой агогики. Максимальную ясность и четкость (но не механическую унификацию) 2-е скрипки обретают при переходе от *legato* (в коротких двух-, трех- и четырехзвучных фигурациях) к непрерывному *detache*. При этом и звуки, исполняемые *legato*, требуют отнюдь не размытой артикуляции. Важное значение имеют своеобразно «стенокардические» короткие паузы, не тормозящие движение, а сообщающие ему свойства учащенно-взволнованного дыхания и устремленности вперед. Предпочтительно исполнять все фигурации шестнадцатыми в начале разработки в положении смычка ближе к подставке. Тембровая открытость 2-х скрипок, как и альтов, полифонически включающихся в движенческий поток в ц. 10, способствует тому, что эфемерный по тембровому «весу» голос солирующей 1-й флейты (*p*) звучит по-настоящему напряженно. Это один из многочисленных у М. Кусс ярких образов колористической экспрессии при максимальной светопроницаемости, воздушности («невесомости») палитры. В ц. 11 на смену альтам включаются басовые виолончели. Принцип *тембрового напластования* позволяет сохранить безукоризненную прозрачность оркестровой текстуры. Примечательно и то, как на значительном удалении темброво-перспективно *сцепляются* линии виолончельной группы и 1-го кларнета. Звучность кларнета (ц. 11) делает по-настоящему абрисным и без того истонченный тембровый рельеф.

Калейдоскопом темброво-кинетических и световых вариаций можно назвать трансформации палитры в цц. 12–21.

⁸ Определение, которое о. П. Флоренский использует, размышляя о «видимой взору» атмосфере храмового действия [6, с. 127].

Именно этот раздел определяет неординарность архитектурного замысла поэмы, в которой, как уже говорилось, нет формальных реминисценций: непрестанное преобразование пространственно-перспективных образов определяет логику соотношения частей к целому. В ц. 12 мелодическая линия поручена деревянным духовым. Пронизывающий, весьма плотный и при этом колористически чистый микст флейты, гобоя и кларнета акустически герметичен. Именно это, а не регистровый разрыв перспективно отделяет духовой блок от смычкового. Примечательно, что инерционная устремленность движения смычковых и духовых не является здесь однонаправленной. При сохранении метрического единства следует добиться ощущения движения с опережением у струнных и едва ли не противоположного по инерции разворачивания плотного духового блока, как если бы оно олицетворяло парение на огромной высоте — *против течения* сильных воздушных потоков.

Взаимный резонанс каждого из элементов оркестровой текстуры доведен до предела. Так, неожиданное *тембровое перетекание* экспрессивного унисонного блока флейты, гобоя и кларнета в контурную линию солирующего кларнета в заключительных тактах ц. 12 сопровождается мгновенной темброво-агогической рефлексией у смычковых: *pizzicato* у альтов незаметно обостряет графический рельеф и из двухмерного превращает его в трехмерный. Но уже через мгновение (в самом начале ц. 13) из оркестровой ткани как бы извлекается «видимый» текстурный элемент подвижного разворачивания (всего на два такта). Пронизывающий «атмосферный микст» высоких смычковых и деревянных духовых и маркированных смычковых басы вновь разделяют тембровый континуум, делая его двухполюсным. В очередном разделении пространства значение имеет не регистровый разброс двух блоков и их внутренняя замкнутость, а ирреальное вызвучивание большого, как бы храмового *пространства внутри*. Уже в четвертом такте ц. 13 это пространство заполняется триольным движением деревянных духовых (весьма плотный микст английского рожка, двух кларнетов и двух фаготов) и скульптурность звукового рельефа становится фигуративно осязаемой.

В ц. 14 дан один из многих у М. Кусс образов *экспрессивно-прозрачного* оркестрового *tutti*, где трехмерность обеспечивается очень несхожими по составу, но равновесными замкнутыми «оркестрами в оркестре»: I — «воздушный», высокочастотный блок скрипок и альтов, микшированных с флейтами и гобоями; II — унисон двух *звонких* фанфарных валторн; III — густорезонансный блок виолончелей и контрабасов (*detache*). Из недр этого массива вырываются в заключительных тактах ц. 14 короткие, но очень сильные восходящие потоки струнных-*detache* (с постепенным расширением смычкового объема от басового до туттийного). В финале ц. 15 смычковая волна как будто бы обрывается на микроскопической цезуре. На самом же деле пауза в одну восьмую долю представляет собой резонансный люфт, позволяющий продолжить восходящее движение в звучании двух труб (*con sord.*). Принцип *перспективного сцепления* («антифонного» тембрового отражения) действует и в сопряжении истаивающих труб и солирующего кларнета на стыках цц. 15 и 16.

Еще одной — *световой* — кульминацией партитуры, бесспорно, является раздел из нескольких строф (ц. 16–19), в котором доминирует причудливый, едва ли не сновидческий, высокочастотный «колокольный оркестр», в который помимо арфы, челесты и колокольчиков входят «отражающиеся» друг в друге высокие деревянные духовые (флейты и кларнеты). Примечательно, что оркестровый колокол (*Campane «gis»*) используется в этом разделе (и во всей поэме) единственный раз, *точечно*, на исходе эпизода, как бы фиксируя таинственно-неизмеримую глубину всего «оркестрово-колокольного» пространства. По-настоящему захватывающей тембровая палитра этого раздела становится благодаря тому, что «колокольный оркестр» трактуется не в духе декоративного ориентализма, а как резонансно-световое отражение постепенно восходящей, «бесконечно длящейся» вокализированной линии виолончелей. Певческий характер виолончельной линии подтверждается и подголосочным ее завершением, как если бы звучание унисонного хора незаметно расслаивалось в прозрачном двухголосии.

В ц. 20 палитра преобразуется: «колокольно-световые» преломления сменяются очень плотным, «горящим» *tutti* высоких струнных и деревянных духовых (на триольных фигурациях), пространство которых пронизывается ослепительными «хоральными» фанфарами медных духовых (трубы и валторны). В гимнической торжественности этих звучностей нет ничего театрального. Трансцендентный, едва ли не литургический подтекст тембровой поэтики становится особенно ощутимым, когда туттийный струнный оркестр *con sord.* (ц. 22) уподобляется звучанию церковного хора. Темп остается неизменным, но характер развертывания меняется: словно исчезает ощущение измеряемого хроноса. Вне образных, текстурных, кинетических корреляций предыдущего раздела хоральный эпизод теряется в архитектонике целого. Сурдины сдерживают резонансное излучение струнных. Не стоит злоупотреблять интенсивностью смычкового *vibrato*. В этом «храмовом» эпизоде струнные не столько заполняют весь звукотембровый континуум, сколько фиксируют отдельную, акустически замкнутую его часть. Именно это позволяет «материализовать» в восприятии ирреально звучащее *пространство вокруг*. Выход из «хорового» отстранения осуществляется постепенно и очень осторожно. Точечные включения деревянных духовых (две флейты; 1-й кларнет), формирование самостоятельного темброво-движенческого блока в смычковых басах — все это преобразует характер развертывания. В ц. 24 движение обретает уверенную устремленность *вперед*.

Звучание контрабасов и виолончелей в ц. 24 сродни тихому хоровому *исону*, исполняющемуся закрытым ртом. Этому способствуют не только сурдины и небольшая интенсивность динамики, но — и это главное — причудливый пространственный микст «застывших» смычковых басов и большого барабана. Звучность ударного инструмента способствует сдерживанию реверберационного излучения струнных. Ни в коем случае не стоит динамически утрировать рокот большого барабана — эта краска «фигуративно» как бы скрытая. Именно замкнутый на себе сумеречный струнно-ударный бас способствует тому, что пульсация скрипок *pizzicato* в ц. 24–25 обретает свойства едва ли

не арфовой звонкости. Формирование двух акустически герметичных пиццикатных групп (I — все скрипки и альты в цц. 26–27; II — виолончели и контрабасы в ц. 28) усиливает ощущение зыбкости и звонкости каждого импульса в гулком пространстве. Не меньшее значение имеют *divisi* у скрипок и альтов на щипковых звучностях в ц. 27: важна не плотность, а именно *звонкость и прозрачность* пиццикатной текстуры.

На исходе ц. 27 осуществляется кардинальная модификация тембрового дления: после четвертной паузы (своего рода «люфт-импульса») на первой доле шестого такта развертывание обретает характер свободного «шага-шествия» (4/4, 3/2, 4/4, 5/4, 4/4). Туттийная ткань не должна трактоваться в этом эпизоде в духе колористической унификации. Опорный, наиболее плотный тембровый блок составлен из басовых струнных и фаготов. Графически очерчены и микшированные группы скрипок и гобоев; 2-х скрипок, альтов, кларнетов и арфы. Трехмерная рельефность, свободно организованный «шаг вперед», осязательное расширение оркестрового континуума за счет включения валторн и труб на исходе ц. 30 — все это предвещает *драматическую* кульминацию поэмы. В яркой метаморфозе образной палитры «портретные черты» Шостаковича времен 10-й симфонии прочитываются не в цитировании узнаваемых элементов его лексики, а в чем-то неуловимом, сверхсловесном, не поддающемся точному обозначению. Именно в ц. 31 преимущественно созерцательно-завороженный тип развертывания модулирует в неукротимо-активный. Соотношение тембровых блоков (медных духовых и струнных, микшированных с деревянными духовыми) в этом коротком «портретном» эпизоде воплощает идею контрастных «антифонов», которые в ц. 34 трансформируются в тембровый дивизионизм — пуантилистическое сопряжение впервые вводящихся в палитру литавр и альтов. И уже через мгновение в своеобразном «силовом сплаве» — как бы взрывая смычковую текстуру изнутри — литавры микшируются с виолончелями и контрабасами.

В ц. 35 характер развертывания вновь преобразуется: по сути, драматическая кульминация модулирует в кульминацию кинетическую — *полетную*. Характерность взволнованного, «мерцательно-безопорного» движения скрипок и альтов (цц. 35–37); пронизывающий, плотный и при этом колористически чистый, унисонный (ц. 35) и унисонно-октавный (цц. 36–37) мелодический микст деревянных духовых; «люминесцентный» микст с колокольчиками; колористически открытый контрапункт валторн (ц. 36) и труб (ц. 37) — все это заставляет вспомнить темброво-световые и движенческие открытия «Темы и восьми вариаций», «Севастопольской симфонии», «Подростка», «Ветра Сибири» и других знаковых партитур Б. Чайковского. В партитуре М. Кусс нет и намек на внешние заимствования. В «Потаенном крае» очевиден не лексический, а, скорее, поэтический резонанс открытий художника, дружба с которым связывала М. Кусс в течение всей жизни.

Лишь на исходе ц. 37 инструментальная палитра обретает относительную гравитационную устойчивость (микст смычковых басов и фаготов). И только в ц. 38 (в сочетании тубы, тромбона, виолончелей, контрабасов и фаготов) обретается мягкая, при этом мощная тембровая опора всего оркестра. «Тремолирующее»

tutti в шестом-седьмом тактах ц. 38 — высшая точка экспрессивного накала основного кульминационного раздела сочинения. Очевиден специфически *органный*, невероятно глубокий регистрово-объемный охват туттийно-гимнического, «восклицательного» аккорда. *Свет и огонь* — сверхмузыкальные ипостаси этого темброво-пространственного *органного олицетворения*⁹. Абрисная линия солирующего кларнета с узнаваемыми триольными фигурациями трактуется как тембровый, динамический, движенческий резонансный отзвук-отражение мощного туттийного конгломерата. В сопряжении кларнета и смычковых басов восстанавливается взволнованно-трепетный, как бы внетрихический тип развертывания.

ЭТОС ПРОЩАНИЯ

«...Сверкнет зарница со страницы новой —
и снова целого даны черты...»¹⁰

В завершении партитуры стихотворная строфичность вновь становится основным фактором формования. Это апология своеобразного *перетекания* одного микроэпизода в другой. В органичности архитектурных, темброво-поэтических и текстурных переходов от одного звукового «мизанкадра» к другому, в *экспрессии ритма* оркестрового развертывания есть нечто завораживающее, едва ли не кинематографическое. Ф. Феллини считал определяющим свойством высокого киноискусства «напряженный ритм киноэкрана, когда одно изображение как бы вытекает из другого, тянет его за собой, когда один образ вызывает другой и каждый новый кадр порождается предыдущим» [8, с. 182]. Именно так взаимодействуют все образные и архитектурные элементы в «Потаенном крае», и особенно в заключительном разделе партитуры.

Для репризы поэмы характерна предельная детализация во всем, что касается тембровой лессировки. Так, незаметное, казалось бы, чередование разреженных (*divisi*) и плотных (*unis.*) смычковых басов значительно трансформирует светопроницаемость всей палитры. Однородный микст трех флейт практически равновесен звучанию первых скрипок. Никакого отношения к технике дублировок это «атмосферное» сочетание не имеет. В ц. 41 контурная линия 2-го кларнета модулирует в звучание однородного микста гоубоев и английского рожка. Включение сольной трубы (*con sord.*) — это не только тембровое напластование *из вне*, расширяющее перспективный рельеф палитры, но и выписанный резонансный отголосок экспрессивной звучности деревянных духовых. В ц. 42 флейты выполняют фоновые функции; расширяется пространственный ареал высоких смычковых (мелодическая октава 1-х и 2-х скрипок). Восходящее движение в ц. 42 сопровождается «обнажением» всей палитры. Линия фагота *перетекает* в звучание кларнета, который, в свою

⁹ Б. Зайцев, литературная поэтика которого очень близка музыкальной поэтике М. Кусс, заметил, что «излучать свет и огонь <...> дано только высоким душам...» [7, с. 364].

¹⁰ Из «Книги часов» («Книги об иноческом бытии», 1899) Р. М. Рильке. Пер. с нем. А. Прокопьева [9, с. 11].

очередь, поднимаясь ввысь, модулирует в звонкую, *темброво открытую* декламацию солирующей валторны. «Железный голос» валторны через мгновение отражается в перспективно отдаленном звучании 1-й трубы (*con sord.*).

В ц. 45 возрождаются образы причудливого высокочастотного «колокольного оркестра» со знаковыми для всей поэмы триольными фигурациями. Постепенное истончение тембрового континуума достигает предела, когда вместо полных смычковых групп в басах используются солирующие виолончель и контрабас (в своего рода зеркальном мелодическом «антифоне»). Сольная фраза контрабаса перспективно смыкается с солирующим гобоем, который интонирует главную тему сочинения. Лишь по недоразумению можно трактовать строго симметричные, хоральные включения «сумеречной» части струнного оркестра (разреженные за счет *divisi* альты, виолончели и контрабасы) как обычное сопровождение сольной линии в гомофонной текстуре. Смычковые аккордовые двутакты, символизирующие хоровые молитвословия, акустически «замкнуты на себе». Это не аккомпанемент, а совершенно самостоятельный темброво-рельефный элемент оркестровой текстуры. Особое значение имеют двутакты с цезурами, обнаруживающие *атмосферную насыщенность* палитры. В цц. 50–53 взаимные отражения гобоя и флейты материализуют расширение пространства тишины и света. Примечателен по своему люминесцентному эффекту незаметный, казалось бы, штрих: в четвертом такте ц. 50 невесомая флейтовая звучность (короткая фигурация) разрешается в длящийся несколько мгновений световой блик — флажолет солирующего контрабаса.

К числу самых проникновенных страниц русской симфонической лирики принадлежит кода «Потаенного края». Это, бесспорно, этическая вершина композиции и, возможно, всего музыкального наследия М. Кусс. Моцартианский, трагический *C-dur* этого раздела исполнен предельной экспрессии. Струнные с их значительным регистрово-резонансным охватом и по-настоящему малеровской пластикой заключают в себе внушительное пространство. Как будто между бездонным пространством пятиструнных контрабасов (басок «с») и устремленными в высоту скрипками заключено расстояние между небом и землей. Солирующая труба и звонкий унисон 4-х валторн усиливают ощущение горения палитры, а компактный квартет тромбонов и тубы предвещает заворуженно-тихое *tutti* заключительных тактов. «Хор» из шести виолончелей соло определяет световую проницаемость всей оркестровой вертикали, включая духовые. И вновь

(почти ирреально) в последних четырех тактах звучит рокот большого барабана, темброво-оптически «собирая», фокусируя, делая строгим звучание как бы светящегося смычкового «хора». Точечные включения 1-го кларнета, 1-й флейты и 2-й валторны обнаруживают необъятный простор, высоту и перспективную многомерность палитры. «Бездонная, густо-синяя высь... Мир, растворенный в нежно-горячей светозарности, недвижимый, затихший...»¹¹ Не всем дано уйти из музыкальной композиции как из жизни. Автору «Потаенного края» это удалось¹².

11 Литературная «зарисовка» Е. А. Мравинского из его дневниковых записей 1956 г. [2, с. 246].

12 На прижизненной премьере «Потаенный край» был исполнен со значительными кутюрами, а это означает, что партитура все еще ожидает своего первого, полноценного прочтения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кусс М. «Потаенный край». Партитура. М.: Композитор, 2012. — 50 с.
2. Мравинский Е. Записки на память: дневники. 1918–1987. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — 656 с.
3. Адамович Г. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2016. — 624 с.
4. Дурылин С. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. — 879 с.
5. Жакоте Ф. Прогулка под деревьями. М.: Текст, 2007. — 429 с.
6. Флоренский П., свящ. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. — 623 с.
7. Зайцев Б. Утешение книг. Вновь о писателях: очерки, эссе, воспоминания. М.: БОСЛЕН, 2017. — 528 с.
8. Феллини Ф. Делать фильм. СПб.: Подписные издания, 2022. — 240 с.
9. Рильке Р. М. Книга часов. М.: Libra, 2016. — 144 с.

REFERENCES

1. Kuss M. *Potaennyj kraj* [A Lurking Terrain]. Score. Moscow: Kompozitor, 2012. 50 p.
2. Mravinsky Y. *Zapiski na pam'at': dnevniki. 1918–1987* [Memory Notes: Diaries 1918–1987]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004. 656 p.
3. Adamovich G. *Kommentarii* [Notes]. Moscow: Dmitrij Sechin, 2016. 624 p.
4. Durylin S. *V svoem uglu* [In My Own Corner]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 879 p.
5. Jaccottet Ph. *Progulka pod derev'jami* [The Walk Under the Trees]. Moscow: Tekst, 2007. 429 p.
6. Florensky P. *Istorija i filosofija iskusstva* [History and Philosophy of Arts]. Moscow: Akademicheskij projekt, 2017. 623 p.
7. Zaytsev B. *Uteshenie knig. Vnov' o pisatel'ah: ocherki, esse, vospominanija* [A Consolation by Books. Once More on Writers: Sketches, Essays, Memoirs]. Moscow: BOSLEN, 2017. 528 p.
8. Fellini F. *Delat' fil'm* [Making a Film]. Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya, 2022. 240 p.
9. Rilke R. M. *Kniga chasov* [The Book of Hours]. Moscow: Libra, 2016. 144 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдиков Юрий Борисович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры композиции научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской “Terra Musica”, председатель художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov — Cand. Sc. in Arts Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory *Terra Musica*, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 23.05.2023

Отредактирована: 05.07.2023

Принята к публикации: 14.07.2022

Received: 23.05.2023

Revised: 05.07.2023

Accepted: 14.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. «Потаенный край» Маргариты Кусс: оркестровый стиль и тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78

EDN ETHLZS

FOR CITATION

Abdokov Y. B. *A Lurking Terrain* by Margarita Kuss: Orchestral Style and Timbral Poetics. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78

EDN ETHLZS

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90
EDN FRKHCO
УДК 792.09+792.075

А. В. Бартошевич
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6254-997X

Два великих спектакля. Из театральных впечатлений

АННОТАЦИЯ

Обращение к истории Международного фестиваля «Варшавские театральные встречи» 1975 года на основе современного целостного представления о творчестве великих режиссеров Ингмара Бергмана и Джорджо Стрелера дает возможность оценить их концептуальное решение пьес Шекспира и Гольдони в ситуации смены культурных эпох. Завершение бунтарских 1960-х с их мечтой о революции и модой на искусство начала XX века обозначает иной вектор театральных поисков — в сторону погружения в природу авторского текста, бережно переданного на сцене с множеством вновь найденных деталей. Спектакли столь разных по стилистике режиссеров объединяет зрелый интерес к традиционным формам театра и глубинному психологизму в разработке каждой роли и мизансцены, при этом особое значение приобретают зоны молчания и тишины на сцене. Программная реалистичность решений Бергмана и Стрелера, отказ от элементов нарочитой масочности и авангардных антитез отражают характерную для этого времени переходность от площадной экзатичности к психологической камерности в их режиссерской эволюции. Бергмановская трактовка «Двенадцатой ночи» Шекспира стала во многом итогом открытого («Улыбки летней ночи») и завалированного диалога режиссера с поэтикой великого британского драматурга. «Кампьялло» Стрелера позволил установить генетическую взаимосвязь поисков неореализма с наследием итальянской драмы и в то же время запечатлеть в простодушии уходящей послевоенной эстетики черты золотого века, сметаемого постиндустриальным рационализмом. То, что режиссеры искали в опытах современной им драматургии 1950–1960-х годов, к середине 1970-х они нашли в классике — ответы на вопросы о преодолении кризиса одиночества и ощущении себя во времени через диалог с другим.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Театр, театральная режиссура, И. Бергман, Д. Стрелер, У. Шекспир, К. Гольдони, «Двенадцатая ночь», «Кампьялло», Варшавский театральный фестиваль.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90
EDN FRKHCO
УДК 792.09+792.075

Alexey V. Bartoshevich
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6254-997X

Two Great Performances. A Theatre Experience

ABSTRACT

An examination of the Warsaw Theatre Meetings Festival's history in 1975 makes it possible to evaluate the conceptual understanding of the plays by Shakespeare and Goldoni based on a modern integral view of the performances of the great directors — Ingmar Bergman and Giorgio Strehler — on the edge of changing eras in art. The end of the rebellious 60s with the dream of revolutionism and the fashion for the art of the early 20th century marks another direction in theatre directing searches — an immersion in the nature of the author's text, which is staged with many carefully found details. The performances of these directors with different styles are united by a mature interest for traditional forms of theatre and a deep psychologism in the creation of each role and *mise-en-scene*. The moments of silence on the stage acquire special significance. The realism of the stage decisions of both Bergman and Strehler, the rejection of the elements of excessive masquerade and *avant-garde* antitheses reflect a transition from carnival aesthetic to psychological intimacy in their directing evolution, which was the trait of this time. Bergman's interpretation of Shakespeare's *Twelfth Night* was mainly the result of an open (*Smiles of a Summer Night*) and inner dialogue between the director and the poetics of the great British playwright. Strehler's *Campello* made it possible to understand the genetic connection between the search for neorealism and the heritage of the Italian drama. And, at the same time, to capture features of the golden age in the simplicity of outgoing post-war aesthetics, giving way to post-industrial rationalism. What the directors were looking for in the experiences of modern dramaturgy from the 1950s and 1960s, they could now find in the classics — answers to the questions about overcoming the crisis of loneliness and feeling oneself back in time through a dialogue with the other.

KEYWORDS

Theatre, theatre direction, I. Bergman, G. Strehler, W. Shakespeare, C. Goldoni, *Twelfth Night*, *Il Campiello*, Warsaw Theatre Festival.

В июне 1975 года в польской столице был устроен грандиозный театральный фестиваль — «Варшавские театральные встречи», на котором хозяевам и бесчисленным гостям со всего света (мне повезло стать одним из них) было показано едва ли не все лучшее, чем жила тогда мировая сцена: спектакли Петера Штайна, Арианы Мнушкиной, Тадаши Сузуки, Джорджо Стрелера, Ингмара Бергмана. Польский театр, переживавший тогда блестящий расцвет, был представлен работами Юзефа Шайны, Адама Ханушкевича, Ежи Гротовского, Тадеуша Кантора. Программа фестиваля была многомерна и многокрасочна. Тем не менее в Варшаве подтвердилось то, о чем в те годы говорили то с горечью, то со злорадным ликованием многие режиссеры и критики. По общему мнению, подошла к концу значительная полоса истории современного театра: начавшийся в 1960-е годы период «бури и натиска» завершился, мечты о тотальной революции в театре, попытки зачеркнуть прошлое и начать все с начала трагическим образом зашли в тупик. Середина 1970-х годов была отмечена охватившим разные поколения европейской режиссуры, включая недавних бунтарей и ниспровергателей, тяготением к театральной традиции.

Не следовало, как немедленно сделала советская критика, спешить с восторгами по этому поводу. Прежде нужно было понять, что скрыто за каждым отдельным случаем: стремление вернуться к привычным принципам, пойдя навстречу неоконсервативным тенденциям в западном обществе, испуганном политическим взрывом прошлого десятилетия, или беспокойство о судьбе гуманистических традиций мировой сцены, забота об участии европейской культуры, на которую готовы были посягнуть бурные 1960-е годы.

«Двенадцатая ночь» Ингмара Бергмана и «Кампьялло» Джорджо Стрелера стали центральными событиями фестиваля не только потому, что два эти спектакля были созданы крупнейшими художниками театра, но и потому, что «Кампьялло» и «Двенадцатая ночь» полнее всех ответили глубокой внутренней потребности тех дней — как в театре, так и далеко за его пределами.

Оба спектакля — шекспировский и гольдониевский — воспринимались как произведения, сознательно противопоставленные театральному авангарду.

Вместо растворения личности в массовом радении — сочувственный интерес к человеку, взятому в его неповторимой сложности. Вместо ритуальных масок и надсадных криков ярмарочных зазывал — живые лица и голоса. Вместо обычного в «левом» театре жизнерадостного «поругания и растерзания» классики — уважение к старому автору, диалог с ним, без пиетета, но с интересом к мнению собеседника. Вместо оглушающего и ослепляющего свето-звучко-ритмического натиска на психику аудитории — нарочитая негромкость, неторопливое развертывание действия. Вам ничего не навязывают, дают осмотреться — с вами играют честно.

В «Двенадцатой ночи», как в фильмах Бергмана, веяли «очищающие ветры Балтики».

Страна шекспировской комедии для Бергмана — не берег Адриатики, жаркая Иллирия, а британский или, может быть, скандинавский север; холодное

серое небо за окнами старинного замка, где бродячие актеры готовятся дать представление. В центре высокого сводчатого зала сбиты подмости, на опущенном занавесе — карта герцогства Орсино. Музыканты в костюмах XVII века рассказывают за тяжелой, старого дерева балюстрадой, зажигают свечи, тихо играют. Ведущий возвещает о начале, трижды ударяя железом в пол. Выбегают актеры, быстро расставляют на помосте высокие стулья (декораций комедианты не привезли, взяли первое, что под руку попало в замке). Сдвинутые вместе стулья обозначают лодку, актеры гребут несуществующими веслами, Виола и Капитан, сидя на носу лодки, держатся за стулья, чтобы не сбило волной.

Прием «сцены на сцене» нужен режиссеру, чтобы указать на условность исходной ситуации пьесы. По мере того как нас медленно и властно вводят в мир людей Шекспира, и страсти у героев вспыхивают нешуточные — тут уже не до условностей, театральная рамка представления становится прозрачной, словно исчезает. Слуги просцениума все еще будут вносить то, что нужно по ходу действия: те же стулья или, скажем, кровать, но они деликатно отступают в тень, присутствие их делается незаметным. Крупным планом будет дана история душ.

В последние годы комедии Шекспира обыкновенно обращают на сцене в набор балаганных трюков. У нас при этом ссылаются на народный театр, карнавальную культуру и Бахтина.

В спектакле Стокгольмского театра смешное добывается из психологических коллизий, образующих пьесу Шекспира. Бергман ничего не диктует автору. «И того довольно, чтобы воспроизвести творения наших добрых предков в духе и истине», — говорит персонаж одного из фильмов шведского режиссера. Бергман лишь осторожно досказывает, дописывает реально существующие у Шекспира душевные ситуации.

Шекспировский герцог Орсино приближает к себе нового пажа Цезарио (переодетую Виолу), испытывая к мнимому юноше безотчетное влечение. Мотив, намеченный у Шекспира, спектакль развивает, создавая цепь положений, полных глубокого комизма.

Во взаимоотношениях Орсино и Виолы Бергман дает изящно комедийный, пародийно освобождающий вариант болезненных эротических сложностей, в которые погружены героини его поздних фильмов. Герцог (Х. Хопф), не в силах устоять перед искушением, пускается соблазнять юного пажа: по лицу его погладит, даст ему пригубить из своего стакана, вдруг заговорит с ним интимным шепотом, страшно в то же время конфузясь, чувствуя себя чудовищем порока, — почем ему знать, что перед ним женщина и страсть его нормальна. Виола, влюбленная в Орсино, просто неспособна отказаться от его ласк, хотя они расточаются ей совсем не в том качестве, в каком Виоле хотелось бы. Страдая, чуть не плача, она ласки герцога все же принимает. Виола в спектакле расплывается за попытку навязать жизни законы театральной игры (неслучайно именно она придумывает план с переодеванием в условно-театральном прологе спектакля, сидя в воображаемой лодке).

Любовь, к которой причастны почти все герои «Двенадцатой ночи», лишена у Бергмана куртуазной изысканности, это чувство сильное и ранящее, игры с ним опасны. У каждого влюбленного в спектакле своя боль, даже несчастный Эггючик (С. Линдберг), торжественный, как Епиходов, всерьез домогается Оливии и смертельно обижен, когда его гонят прочь.

Виолу играет известная бергмановская актриса Биби Андерссон. Светловолосая северянка, склонная больше к меланхолии, чем к веселью, эта Виола в сцене с Оливией (Л. Терселиус) вдруг начинает действовать чрезвычайно решительно. Свои муки она вымещает на Оливии, энергично ее в себя, Цезарию, влюбляя, — пусть теперь Оливия испытает то же, что и она, Виола. Она отчаянно бросается в наступление. Оливия сбита с толку, пытается защищаться, но что значат ее женские уловки, когда перед ней женщина. Однако, когда Оливия сбрасывает вуаль, у Виолы горло перехватывает при виде красоты соперницы, и она долго молчит, не в силах справиться со слезами. После чего, стиснув зубы, принимается вновь Оливию обольщать — точно так же, как герцог обольщал Цезарию, даже движение рукой по лицу Оливии то же.

На сцене нет того, что применительно к комедиям Шекспира называют пиршеством плоти¹, — спектакль ставил Бергман с его протестантской строгостью, северной суровостью. Плоть в спектакле — повод не для карнавальных дифирамбов, а для сочувствия или насмешки. Она обладает реальной властью над людьми, мучит их, шутки с ними шутит. Материя в бергмановском спектакле улыбается, но улыбка ее хмурая.

Сэр Тоби (У. Йоханссон) мало похож на Фальстафа, с которым его обычно сравнивают. Рыжий мрачноватый забулдыга с мутным взором, истинно «Пивная отрыжка», то пятерней живот чешет, то на постели в сапожках валяется, то, скрывшись за спинкой кровати, предается греху с Марией. Раблезианство его становится попросту непотребством. Вино они с Эггючиком хлещут из глиняных горшков, а потом пляшут, тяжело топоча, босые и в длинных ночных рубашках. Веселье у них натужное: который уж день пьют.

Розыгрыш, учиненный ими над Мальволио (Я.-О. Страндберг), оборачивается бессердечной забавой, жестокой игрой. В шведском спектакле Мальволио — не величественный пуританин, грозный враг всех радостей жизни, как обычно его играют, а жалкий лакей, которого в доме Оливии никто за человека не считает. Тешиться над ним — невелика доблесть.

Мгновенно поверив, что Оливия его любит, Мальволио взрывается от страсти, выпуская на волю вихрь подавленных желаний и лихорадочных грез. Он приходит в неистовство, набрасывается на мнимое письмо госпожи так, будто эта сама Оливия, мнет, кусает бумагу, упоенно рыча, — сцена смешная и тягостная. Мальволио беззащитен перед шутниками потому, что любит, пусть на свой нелепый лад. Уязвимость любящего — постоянный мотив фильмов Бергмана, в соответствии с Шекспиром разработанный на сей раз в гротескном ключе.

¹ И чему теперь посвящено великое множество исследований самого разного толка — биографического [1; 2], чувственно-натуралистического [3], феминистского [4; 5].

Шут — комедийная транскрипция персонажей, кочующих по картинам шведского режиссера, — бродячих комедиантов, циркачей, фокусников, тяжким трудом зарабатывающих свой хлеб. Профессиональный потешник. Шут в бергмановской Иллирии представляет от имени искусства, вынося на себе все с ним связанные тяготы и унижения. Старый и больной, он кутается в кусок потрепанной портъеры, все ему зябко. У Шута мочи нет веселить народ, но кормиться надо. Кряхтя, он встает перед Оливией на голову, болтая ногами в грязноватых чулках. На пирушке у сэра Тоби он жадно ест и пьет — впрок, а когда его принуждают отправлять свое ремесло, поет спустя рукава, проглатывая слова, и лениво бьет в барабан, а потом, как нищий, требует гроши.

В финале, после общего торжественного танца влюбленных, когда все меняются партнерами, перепутывают, где Виола, а где Себастьян, и герцогу снова мерещится, что он грешник, на лесенку, поставленную в центре подмостков, медленно поднимается Шут. Застывают на месте герои, постепенно гаснут свечи, все тише музыка. Шут поет надтреснутым фальцетом последнюю свою песню, на голове у него стоит свеча (странный образ, неожиданно напомнивший Тышлера). Гаснет и она, а за окнами все яснее видно серое северное небо. Тусклый рассвет, шум дождя, и струи воды льются по стеклам.

Шут пел о дожде и старости, но песня его не была унылой. Подобно горемычным своим братьям из «Вечера шутов» и «Лица», он знал какую-то простую и важную правду, которая давала ему силы жить. Эта правда, избавляющая от отчаяния, была в его последней песне. Была она и во всем спектакле, в его осенней ясности, в трезвом знании и приятии жизни, которые шведская «Двенадцатая ночь» несла в себе.

На сцене легко было узнать Бергмана-кинорежиссера. Тот же бесстрашный психологизм, та же способность говорить людям горькие истины, та же сила понимания и сострадания, та же скандинавская сдержанность, те же медленные, заторможенные ритмы.

Но это был и совсем иной Бергман. В комедии Шекспира, в ее мудрой иронии и высокой простоте нашли разрешение многие бергмановские мотивы, многие антиномии, раздиравшие умы и сердца героев его картин. Кажется, после трагических бездн «Шепотов и криков» Бергману было внутренне необходимо создать произведение, подобное «Двенадцатой ночи», — глотнуть чистого воздуха. Комедия Шекспира стала «земляничной поляной» Бергмана.

Два лучших спектакля Варшавского фестиваля были поставлены по классическим пьесам. Современная драма почти не была представлена на фестивале — в западной его ветви. Нельзя было обнаружить более ясное свидетельство серьезного кризиса, переживаемого драматургией. То, что режиссеры тщетно искали в современных пьесах, они находили в классике. Перед отчаявшимися и взыскующими веры художниками XX века классическая драма открыла мир безусловных ценностей, мир всечеловеческой культуры. «Творения наших добрых предков» давали современному искусству душевную опору,

позволяли ему увидеть свое время в веренице времен, себя — в цепи высокой традиции; они внушали ему надежду.

Гольдони для Джорджо Стрелера, как Шекспир для Питера Брука, — тот драматург, обращаясь к которому режиссер получает возможность с предельной полнотой выразить суть каждого этапа развития своих театральных идей.

В 1960 году Стрелер привозил в Москву свою знаменитую постановку «Слуга двух господ», решенную в приемах комедии дель арте, с каскадом уморительно смешных лацци, со стремительным и неотразимо театральным Марчелло Моретти — Арлекином, с праздничным буйством режиссерской фантазии, сумевшей воскресить *l'anima allegra* старинного театра. Это был Гольдони, возвращенный к его корням — народной сцене, еще не порвавшей связи с карнавальная площадью.

На Варшавском фестивале Стрелер показал иного Гольдони — зачинателя национальной драматической традиции, далекого предшественника Эдуарде Де Филиппо и послевоенного итальянского кинематографа. В «Слуге двух господ» быт гольдониевской Венеции был взорван стихией театральной игры, в «Кампьялло» — воссоздан тщательно и любовно. Праздничный дух возникал в этой постановке из обстоятельства вполне житейского свойства, но и не вполне обыкновенного: в Венеции выпал снег. Он лежит толстым слоем на крышах, он покрывает кампьялло — площадку, зажатую между домами, место, где всякий день соседи собираются посудачить, средоточие, так сказать, общественной жизни всего квартала (сцена театра засыпана белым конфетти, способным, как оказалось, точно имитировать снег). Снег, какая радость! Соседи гурьбой высыпают из домов, хохочут, перебрасываются снежками, кувыркаются в сугробах, возятся как котята, вздымая клубы снежной пыли. Лишь старик-неаполитанец, неблагосклонной фортуной заброшенный на студеный север, со злостью пинает снег: проклятая Венеция, проклятые венецианцы.

Снег в спектакле не фон, не просто «предлагаемые обстоятельства», но живое действующее лицо, участник всех событий, сменяющихся с невиданной скоростью. Темп жизни в снежной Венеции по-южному стремительный — с первого момента, когда Жоржетто, один из молодых героев пьесы, выносится на сцену, поскользывается и, помирая со смеху, катится по снегу на собственном задку. Он приносит соседям «вентурино», мешочек с лотерейными билетами. Мешочек летает через весь перекресток из окна в окно, каждый хочет испытать судьбу; когда кто-нибудь выигрывает, все обитатели перекрестка кричат во все горло, как теперь мальчишки на футболе.

Страсти на кампьялло кипят самые бурные, ссоры вспыхивают мгновенно. Только что сидели две кумушки-вдовы — монументальная Пасква с мужеподобным голосом и юркая ехидно-ласковая Катте, дружно сплетничали, поминали мужей-моряков, пуская бумажные кораблики (зима в Венеции все же мокрая, посреди перекрестка большая лужа), и вот уже разъяренные скачут вокруг лужи, брызгая друг в друга водой и приноравливаясь, как бы половчее вцепиться в обидчицу.

Ревнивая невеста из окна запускает в обидчика-жениха туфлей; он, мстительно смеясь, зачерпывает ею воду из лужи и бросает туфлю обратно.

Только что жители улицы, старые и юные, мирно пировали в гостях у приезжего Кавалера — в его окне виден был стол, уставленный яствами, и мелькали танцующие, и вот опять скандал, грохот разбитой посуды, занавеска на окне, поспешно задернутая, ходуном ходит, за ней дерутся. Но откуда-то звучит печальная песня, все замирают, ссора прекращается так же внезапно, как началась, все снова закадычные друзья.

Кампьелло из пьесы Гольдони у Стрелера разительно похож на шумные и многолюдные дворы в фильмах итальянских неореалистов. Сходство отнюдь не случайное. На сцене тот же, что и у неореалистов, мир обыденных радостей и обид, ссор и примирений, поэтический мир непосредственного бытия, простодушный и органический мир народа, жизнь на людях и с людьми.

Но этот мир воспринят западным художником в 1975 году как недостижимая идиллия, навсегда потерянный рай, последние следы которого исчезают под натиском механической цивилизации. Стрелер не пытается вернуть былое, он растроганно и с сознанием невозвратимой утраты провожает его взглядом.

Декорации итальянского спектакля стилизованы под старинную сцену: дома, окружающие кампьелло, обозначены наивными полотняными кулисами, покрытые снегом крыши нарисованы так, как рисовали когда-то в театре, а теперь рисуют на рождественских открытках. Глубина сцены ярко освещена, авансцена погружена в полумрак. Герои в черных или белых костюмах (как на гравюре, других цветов нет), проходя по просцениуму, скользят на ослепительно белом фоне, как бесплотные тени. В пределы гольдониевской Венеции входит тогда странная и призрачная Венеция Карло Гоцци, город фантомов минувшего.

Между зрителями и теми, кто на кампьелло бранится и милуется, ревнует и сплетничает, словно положена пограничная полоса, и она все расширяется, как будто кто-то властной рукой отодвигает заснеженный мир перекрестка все дальше — в прошлое.

Ностальгическая интонация, скрытая в спектакле, становится все явственнее, всплески жизни и веселья все чаще сменяются меланхолической замедленностью и долгими паузами. Старуха-вдова одна танцует на пустой засыпанной снегом улице; она движется медленно, с закрытыми глазами, грустно что-то вспоминая. После шумного пира, когда все разошлись по домам, Кавалер один в тишине бредет по сцене, подбирает брошенный кем-то бубен, долго стоит, задумчиво улыбаясь, машинально им позвякивая.

Временем действия своей комедии Гольдони делает дни карнавала:

Пришла зима к нам, снег упал,
Но все прекрасно — карнавал!

В спектакле Стрелера о карнавале все как будто забыли. За сценой слышна иногда отдаленная музыка, но она кажется печальной, быть может, потому, что доносится издалека.

У Гольдони пьеса заканчивается как обычно, безмятежно радостным финалом. Влюбленный Кавалер добивается своей Гаспарини и уезжает с ней в Неаполь, венецианцы хором желают молодым счастья и отправляются поселиться на карнавале. Стрелер меняет смысл финала. «Из веселого прощания в Венеции, карнавального по своей природе, в десяти коротких стихах, которые сам Гольдони характеризует словом *allegria* — радость, — пишет Ежи Адамски, — Джорджо Стрелер сделал долгое, полное грусти и сожаления, безнадежное прощание с Венецией навечно»².

В самом деле, «Кампьялло» Стрелера может быть понят как сценическая поэма на гибель Венеции, прощальный привет тонущему городу. Но не только с Венецией расстаются у Стрелера, не только ее близкую гибель оплакивают. «Прощай, милый кампьялло!» — восклицает Гаспарина со слезами, что-то от сердца отрывая. Она обращается и к месту, и к его обитателям, молча окружившим ее и Кавалера, переходит от одного к другому, вглядываясь в последний раз в их лица, никак расстаться не может. Это прощание с маленьким человеческим сообществом, с людьми, живущими ясной, простой и старозаветно цельной жизнью.

У неореалистов мир народа был большим вольным миром, верившим в свои силы и в свое бессмертие. У Стрелера «перекресток» — малый островок, обреченный исчезнуть и постепенно пустеющий. Но режиссер хочет, чтобы о «перекрестке» не забыли. Спектакль — акт верности ему.

Кавалер и его невеста наконец покидают перекресток; они спускаются со сцены и уходят в двери зрительного зала. Все молча расходятся. Только в окне еще танцуют. Чья-то рука задерживает занавеску. Пустая сцена. Тишина. Густыми хлопьями падает снег. Перекресток погружается в темноту. Спектакль кончается.

Трудно найти произведение, более чуждое концепциям театрального авангарда, нежели «Кампьялло». Своим спектаклем Джорджо Стрелер протягивает руку художникам итальянского неореализма — через головы экспериментаторов 1960-х годов.

Однако театральные искания конца 1960-х и начала 1970-х вряд ли могут кануть в Лету, не оставив следа в развитии мировой театральной культуры, — слишком широким и разноликим было движение, слишком много в нем участвовало талантливых людей, слишком важные общественные процессы оно выражало.

Даже спектакль Стрелера, при всей своей демонстративной традиционности, воспринял некоторые, правда немногие, художественные идеи авангарда, переосмысленные в духе собственной поэтики. Так, Стрелер применил в «Кампьялло» приемы режиссеров, изучивших механизм воздействия молчания и пустоты на сцене. За взрывами шума и движения в итальянском спектакле, особенно в последней его части, следовали долгие, непривычные для традиционного театра минуты полного безмолвия, которые, казалось, длились часами и в то же время были исполнены

² Adamski J. *Warszawskie Spotkania Teatralne // Teatr. 1975. № 16. S. 10.*

электризирующей силы. Стрелеру была известна гипнотическая власть «пустого пространства». В спектакле было несколько моментов, когда сцена оставалась пустой, вместе с тем магнетически приковывая к себе внимание зрителей, — здесь действовал закон психологической инерции, исследованный в театральных лабораториях 1960-х годов.

Сколь маловажными ни были бы в режиссуре Стрелера черты, обличающие влияние авангарда, само их присутствие свидетельствовало о том, что уроки 1960-х годов в театре не преданы забвению.

Опыт наиболее значительных художников «авангарда» тех лет способен многому научить и о многом напомнить. Они показали, как велика в театре роль внесловесных форм выразительности — контрапунктного единства движений и звуков. Они обнаружили новые ресурсы актерской пластики, нашли приемы раскрепощения психики и тела актера. Они указали пути активизации взаимоотношений актера и публики. Они включили в сферу европейской сценической культуры целый ряд форм театра восточных народов. Они раскрыли многие неизвестные доселе возможности ритма как конструктивного элемента спектакля. Они пытались порвать с коммерческой сценой и сделать театр орудием политического действия.

История театрального движения, рожденного леворадикальной революцией 1960-х годов, судя по всему, позволит со временем яснее увидеть, в какой мере искания тех лет обогатили мировой театр новыми сценическими идеями и формами.

* * *

Очень скоро обнаружилось, что наши общие диагнозы и ожидания 1970-х годов были справедливы лишь частично или вовсе иллюзорны. Как это чаще всего и бывает. Бодрые или, напротив, ностальгически печальные теоретизирования по поводу исчерпанности авангарда и всеобщего возвращения к классической традиции оказались слишком поспешными. Спору нет, 1970-е годы в самом деле дали много примеров отката от шестидесятичного ригоризма — как в театре, так и в жизни. Недавние хиппи торопливо сбрасывали карнавальные лохмотья «новых левых» и, нацепив на головы солидные котелки, взяв в руки чинные портфели, отправлялись в офисы, чтобы верой и правдой служить тем, против кого яростно бунтовали накануне. Но политический и культурный неоконсерватизм вовсе не сводился к пораженчеству и конформизму. У крупных художников традиционалистские порывы 1970-х были основаны на стремлении опереться на ценности гуманистической традиции, отвергавшиеся их мятежными предшественниками. В театре эти тенденции подарили нам лучшие спектакли Брука, Штайна, Стрелера, Бергмана [6]. Но, с другой стороны, поворот к традиции, кстати, не слишком продолжительный, вовсе не означал «конец авангарда», о чем спешили заявить многие критики, но лишь расширение и углубление его форм, чему театральный мир стал свидетелем начиная с 1980–1990-х годов. А уж о нашем времени и говорить нечего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Duncan-Jones K. *Shakespeare: An Ungentle Life*. London: Bloomsbury, 2010. — 400 p.
2. Шапиро Д. Один год из жизни Уильяма Шекспира. 1599 / пер. с англ. Е. Луценко. М.: Центр книги Рудомино, 2022. — 432 с.
3. Елифёрова М. Е. Телесность и метафора плоти в «Венецианском купце» // Шекспировские штудии VII: Сборник научных трудов. М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2007. С. 45–55.
4. Callaghan D., Helms L., Singh J. G. *The weyward sisters: Shakespeare and feminist politics*. Oxford: Blackwell, 1994. — 164 p.
5. Gay P. *As she likes it. Shakespeare's unruly women*. London: Routledge, 1994. — XII, 208 p.
6. Бартошевич А. В. Питер Брук, искатель театральной всемирности // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. №3–4. С. 116–127.

REFERENCES

1. Duncan-Jones K. *Shakespeare: An Ungentle Life*. London: Bloomsbury, 2010. 400 p.
2. Shapiro J. *Odin god iz zhizni William'a Shakespear'a. 1599/perevod s angl. E. Lutsenko* [1599. A Year in the Life of William Shakespeare. Trans. by E. Lutsenko]. Moscow: Tsentr knigi Rudomino, 2022. 432 p.
3. Yeliferova M. E. *Telesnost' i metafora ploti v "Venetsianskom kuptse"*. [Corporeality and the Metaphor of the Flesh in *The Merchant of Venice*]. In: *Shekspirovskije shtudii VII* [Shakespeare Studies VII]. Moscow: Moscow University for the Humanities, 2007, pp. 45–55.
4. Callaghan D., Helms L., Singh J. G. *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*. Oxford: Blackwell, 1994. 164 p.
5. Gay P. *As she likes it. Shakespeare's Unruly Women*. London: Routledge, 1994. XII, 208 p.
6. Bartoshevich A. V. *Piter Brook, iskatel' teatral'noj vsemirnosti* [Peter Brook, The Seeker of Theatrical Universality]. *Voprosy teatra. Prosaenium*. 2022, no. 3–4, pp. 116–127.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бартошевич Алексей Вадимович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: bartosh1939@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6254-997X

ABOUT THE AUTHOR

Alexey Bartoshevich — Dr. Sc. in Arts, Professor, Head of the Department of History of the Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: bartosh1939@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6254-997X

Статья поступила в редакцию: 22.01.2023

Отредактирована: 15.04.2023

Принята к публикации: 24.04.2023

Received: 22.01.2023

Revised: 15.04.2023

Accepted: 24.04.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бартошевич А. В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 79–90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90

EDN FRKHCO

FOR CITATION

Bartoshevich A. V. Two Great Performances. A Theatre Experience. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 79–90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90

EDN FRKHCO

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107
EDN IKBBMP
УДК 821.161.1.0-2"18"

А. А. Чепуров
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3470-0294

Дыхание Вселенной. Эпико-драматические структуры в русской драматургии XIX века¹

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблемам формирования уникального типа эпическо-драматических принципов строения действия в русской драматургии XIX века и вопросам взаимодействия литературной драмы и сцены в процессе обретения художественной идентичности русского театра. В статье анализируются принципы внесюжетного и сверхсюжетного построения действия в произведениях А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Выявляется, какими художественными средствами русские драматурги выводят представление жизненных историй и коллизий к всеобъемлющей духовности общей картины мира. Расхождение — эстетическая «вилка» литературной драмы и ходового репертуара русской сцены XIX века, которая обнаруживается в театральном процессе, — свидетельствует о том, что в русской драматургии формируется принцип сценичности, способный выразить заключенный в ней драматизм лишь с рождением режиссерского театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, русская драматургия, эпическое, драматическое, структура действия, природа драматизма, культурная идентичность.

¹ Статья подготовлена по материалам доклада на Международной научной конференции «350 лет русского театра», проведенной в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030» (Москва, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 8–10 декабря 2022 г.).

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107
EDN IKBBMP
УДК 821.161.1.0-2"18"

Alexander A. Chepurov
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3470-0294

The Breath of the Universe. Epic-dramatic Structures in 19th Century Russian Drama

ABSTRACT

This article is dedicated to the challenges of forming a unique type of epic-dramatic principle for structuring action in 19th century Russian drama and the issues of interaction between literary drama and the stage in the process of achieving the artistic identity of Russian theatre. The article analyzes the principles of non-plot and super-plot construction of action in the works of A. Griboedov, A. Pushkin, N. Gogol, I. Turgenev, A. Ostrovsky, A. Sukhovo-Kobylin, A. K. Tolstoy, L. Tolstoy, and A. Chekhov. It explores how Russian playwrights employ artistic means to present the narratives and conflicts within the encompassing spirituality of an overall worldview. The divergence — the aesthetic “fork” between literary drama and the common repertoire of the Russian stage in the 19th century, which becomes evident in the theatrical process, suggests that Russian drama is developing a principle of staginess — one that is able to express its inherent drama only with the advent of director's theatre.

KEYWORDS

Russian theatre, Russian drama, epic, dramatic, structure of action, nature of drama, cultural identity.

Немецкий исследователь Петер Сонди, говоря о рождении «Новой драмы», определившей теоретические и практические основания европейской драматургии XX века [1, с. 11–13], а вслед за ним теоретик «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман [2, с. 10] указывают на то, что само представление о классической драматической структуре, сложившееся в XIX столетии, свидетельствует о назревании кризиса драмы, не способной более выразить связь сюжетных коллизий с неким целостным представлением о картине мира, о его состоянии и объективных смыслах. Кризис «законов драмы» на протяжении прошедшего столетия становился общим местом при разговоре о театре и драме XX века. Само представление об этих «законах» в понимании теоретиков и практиков театра определенно связывается с канонами «хорошо сделанной пьесы», основанной на линейном развитии сюжета, действенной функции интриги и доминировании нарратива в отображении картин жизни. Стало быть, получается, что, стремясь к раскрытию «философского объема» действия, драма XX века вынуждена была ломать эти законы, устремляясь в область смежных искусств и родов поэзии. Разрушая драматический нарратив, осуществляя прорыв в условно-интеллектуальную или перформативно-символическую сферу, драма, казалось, отрицала самое себя, предлагая причудливые гибридные конструкции. Однако на самом деле западноевропейская драма на новом витке своего развития лишь открывала и выявляла неисследованные области своей драматической сущности.

При обращении к становлению и сценической судьбе русской литературной драмы XIX века становится очевидным, что проблема внесюжетных или сверхсюжетных взаимодействий, проявляющих связь картин жизни с широким бытийным, эпическим планом человеческого существования, являлась для русской драматургии и содержательной, и структурообразующей на протяжении всего XIX столетия, что характеризовало ее национальное своеобразие и существенно отличало от западноевропейского образца. Именно эти качества русской драматургии по существу и формировали такое явление, как русский театр XX века, во всем его своеобразии и универсальном значении для мирового искусства.

О тесной связи мироощущения героев русской прозы и драмы с неким универсумом не раз говорили и К. С. Станиславский [3], и Вл. И. Немирович-Данченко [4], и Вс. Э. Мейерхольд [5], и Э. Пискатор [6], обращавшийся к инсценированию повествовательных произведений, а также те практики театра, которые всерьез задумывались о сценической интерпретации русской драмы. Об этом писал и Г. А. Товстоногов, утверждая, что за любой коллизией на сцене должен стоять «роман жизни» [7, с. 60–62].

Об особых, философски значимых функциях строения драматургической формы в произведениях русских писателей-драматургов в последние годы неоднократно писали отечественные исследователи. Так, в своем фундаментальном исследовании, посвященном творчеству А. Н. Островского, Н. А. Шалимова всесторонне изучает поле драматического напряжения, раскрывающего связь драматургических текстов с философски объемной

концепцией мира и человека, складывающейся в художественном сознании автора [8]. А. Н. Зорин раскрывает образно-содержательные резервы «зон молчания» и ремарок, при этом рассматривая сюжеты русской драмы с точки зрения метафизических категорий [9]. К. Г. Фрумкин, исследуя философско-эстетическую функцию драматического сюжета, прослеживает его эволюцию на большом историческом отрезке времени — от Грибоедова до Эрдмана [10].

Вопрос о взаимодействии эпического и драматического начал в русской драматургии и театре неоднократно ставился, когда речь заходила о драматургии А. П. Чехова и связанной с ней театрально-эстетической революции конца XIX — начала XX века. Об этом пишет Б. И. Зингерман, анализируя структуру пьес А. П. Чехова [11], на это указывает Э. А. Полоцкая, проводя сравнительный анализ чеховских текстов с пьесами Г. Гауптмана [12], это подчеркивает А. П. Чудаков, выявляя своеобразие драматургической поэтики писателя [13]. Традиционно процессами диффузии эпического и драматического родов поэзии еще со времен Белинского интересовались исследователи русского романа, а затем те из литературоведов и театроведов, которые касались вопросов взаимодействия театра с художественной прозой или проблем сценической интерпретации русской литературной классики. На гибридный жанр романа-трагедии применительно к творчеству Ф. М. Достоевского указывал еще Вяч. Иванов [14]. О наличии признаков драматического построения сцен и эпизодов в романах Достоевского подробно писал В. Д. Днепров [15]. Свойства религиозно-духовного, имеющего некую метафизическо-эпическую окраску, выявлял в романах Достоевского Б. Н. Любимов, рассуждая о проблеме сценичности произведений писателя [16]. Об активном сопряжении драмы и повествования у Достоевского писала в своей монографии Т. М. Родина [17]. К. Л. Рудницкий наблюдал тенденции сближения прозы и драматического искусства [18]. С. Л. Цимбал, обобщая опыт инсценирования русской прозы, приходил к выводу, что в повествовательных жанрах театр обретал порой недостающую ему в драме «всеобъемлющую духовность» [19]. На процессах «эпизации» художественных структур русской драмы XX века в ее «советском» варианте концентрировали внимание авторы работ по истории и теории драмы [20]. Н. С. Скороход видит в особом взаимодействии сцены и русского классического романа предпосылки появления театральных принципов режиссерского театра XX века [21].

Однако проблема взаимодействия эпического и драматического начал в русской драматургии и театре стоит более глубоко и всеобъемлюще, так как затрагивает в первую очередь природу чувств героев русской драматургии, сами принципы строения действия, что отражает специфику «русского драматизма», того, что делает русскую драму не только специфичной, но и универсальной в общечеловеческом смысле. И утверждение этой специфичности на уровне формирования особого типа драматургической структуры, вызвавшей к жизни сам феномен русского театра как общекультурного явления, является все более и более очевидным, коль скоро мы обращаемся к истории

взаимоотношений русской литературной драмы и ходового репертуара отечественной сцены XIX столетия.

В истории русского театра XIX века просматривается весьма ощутимая конфликтная ситуация. Показательно, что почти все произведения русской драматургической классики вступают в конфликтные отношения с господствующими представлениями о сценичности, а многие из шедевров отечественной драматургии получают свое театральное воплощение гораздо позже времени их создания. Так, «Горе от ума» ждет своей постановки семь лет, «Борис Годунов» — около сорока, «Маскарад» — почти тридцать, «Месяц в деревне» — тридцать.

Возникающую на театре ситуацию заметил еще П. А. Катенин, который в своих размышлениях о драматургии писал: «В наше время многие, и чуть ли не первый Гете в своем «Фаусте» (знающий пределы искусства и не желающий им уступить), начали писать нарочно так, чтобы представить никак нельзя было» [22, с. 143]. Собственно, речь в данном случае шла о романтическом взгляде на драматическую поэзию в целом, которая в европейском искусстве той поры, когда художественная форма становилась прямым выражением авторского поэтического видения, приобретала род отчетливой эстетической тенденции, в том числе и на русской сцене.

В своих заметках о русских драматургах Вс. Мейерхольд писал: «Если мы проследим историю, скажем, русского театра XIX и начала XX века, то убедимся, что провалы больших драматических произведений на сцене обуславливались главным образом тем, что пьесы написаны были не с учетом техники своего времени, а с желанием изменить эту технику» [5, с. 421]. Мейерхольд, рассуждая о путях развития взаимодействия драматургов со сценой в XIX веке, отмечал: «Драматурги того времени были не просто драматургами, а драматургами-режиссерами» [5, с. 422]. Будущий спектакль, казалось, уже возникал в воображении драматурга и определялся отнюдь не только энергией сюжетных сцеплений, напряженностью диалогов и монологов, но и возникающей в воображении драматурга картиной действия, ее атмосферой, разнообразием и «музыкальным» звучанием.

Подобная история произошла с А. С. Грибоедовым, который в своем «Горе от ума» исходил более из своей фантазии, чем из хорошо знакомых ему и лично опробованных жанровых канонов современной репертуарной комедии, которой он был привержен в ранних драматургических опытах. Именно эта «неинтегрированность» комедии Грибоедова в репертуарно-жанровые стереотипы и сделала ее великим созданием, где постулировались принципы русского театра как такового с его собственной системой амплуа, с амбивалентностью характеров и строением действия именно как «картины жизни».

А. С. Пушкин острее всех почувствовал, что «ум», то есть объективный смысл и взгляд на эту развертывающуюся картину, в данной комедии не принадлежит кому-либо из героев, даже, казалось, главному из них — Чацкому [23, с. 138]. Пьеса Грибоедова тяготеет к раскрытию некоего «сверх-характерного» плана действия, вместе с тем затрагивающего и погружающего всех без исключения

персонажей и самого автора, догадывающегося об истинном положении вещей, в некую экзистенциальную ситуацию, в которой каждый становился подвержен неминуемой ошибке, совершаемой им в силу объективного разлада с миром и временем.

Внеличный характер основной коллизии в комедии (независимо от полюсов оценки) интуитивно был прочувствован практически всеми, кто писал и тем или иным образом отзывался о «Горе от ума». Именно эти свойства сверхличностного конфликта и затрудняли освоение этой комедии театром XIX века, сделав ее «неправильной», выпадающей из рамок ходового репертуара и устанавливающей (хотя и постепенно) свои оригинальные законы. Не их ли подразумевал Пушкин, когда в том же письме к А. А. Бестужеву заявлял, что не осуждает «ни плана, ни завязки» комедии и что «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» [23, с. 138].

Ослабленность интриги, завязанной на активность и драматический пафос героя, позволяла критикам заключить, что «в комедии нет целого». С точки зрения гегелевской модели драматизма, набиравшей свою популярность в 1830-е годы, в грибоедовской комедии нельзя было отыскать центрованную на главном герое идею. В. Г. Белинский писал, что «Горе от ума» — «сатира, а не комедия» [24, с. 485]. В этом отношении мнение Пушкина, которое он высказал еще при первом знакомстве с комедией и в котором он вполне сомневался, что целью Грибоедова являются «характеры и резкая картина нравов», возобладало в сознании современников и деятелей театра. Именно галереей сатирически поданных характеров, образующих картину московского общества, представляли на сцене «Горе от ума» актеры обеих драматических трупп российских столиц. Не случайно особым успехом пользовалась сцена бала, где действие подменялось каскадом почти беспроегранных концертных номеров, позволяющих продемонстрировать «характерное» мастерство исполнителей.

А между тем модель спектакля, сформированная грибоедовской комедией, уже предполагала единство действия, основанное не на сюжетно-фабульных основаниях, а на образной целостности художественной картины мира, на взаимодействии частей этой картины с образом целого. Характеры, являющиеся одновременно микросюжетами этой многоликой композиции, были все без исключения вовлечены в орбиту общей всеохватной коллизии, имеющей одновременно и эпическое, и драматическое свойство. Это качество как раз и позволяло в самом тексте монологов и высказываний героев сочетать характерные действительные проявления с самохарактеристикой. Этот авторский прием подметил еще Пушкин, подчеркивая, что Репетилов «признавался поминутно в своей глупости» [23, с. 138]. Однако, иронично объясняя это свойство персонажа «смирением», хотя и «чрезвычайно новым на театре», Пушкин все же оправдывал его вполне житейской реалистической ситуацией, когда и в жизни нам порою «случалось конфузиться, слушая <...> подобных кающихся?» [23, с. 138].

Как справедливо пишет исследователь сценической жизни грибоедовской комедии О. М. Фельдман, «чужеродность “Горя от ума” господствовавшему репертуару ощущалась на всем протяжении николаевского царствования» [25, с. 19].

Между тем почти синхронно с «Горем от ума» или сразу вслед ему сам А. С. Пушкин создает другую «неправильную» пьесу, но уже в другом жанровом регистре. Это — «Борис Годунов», или «Комедия о настоящей беде Московского государства, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве...», как она была поименована в первой редакции. Еще в процессе работы над своей трагедией Пушкин писал Н. Н. Раевскому о том, что его «Борис Годунов» совмещает в себе трагедию характеров и трагедию нравов [26, с. 542]. А спустя два года, в наброске письма к редактору «Московского вестника», где была напечатана сцена в келье, пояснял, что «расположил трагедию по системе Отца нашего — Шекспира, и принес в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее» [27, с. 66]. Но дело даже не в нарушении классицистических законов, не в «романтическом» увлечении поэтической свободой Шекспира, а в том, что Пушкин был уверен, что «устарелые формы нашего театра требуют преобразования» [27, с. 66], и, следовательно, сознательно вступал в конфликт с современной ему сценой и ее репертуаром. Пушкин в данном случае говорит не только о нарушении законов сценичности, но о реформе целой художественной системы, что отмечал в своем исследовании А. А. Гозенпуд [28, с. 339–341].

Европейский драматизм основан на личностном деянии. С точки зрения этого понимания Белинский констатировал, что в «Борисе Годунове» Пушкина почти нет никакого драматизма. Однако критик видел в том вину не поэта, а русской истории, где по большей части «личность никогда ничего не значила, но все значил *род*». Считая, что в своем плане трагедии Пушкин слишком доверился истории Карамзина, Белинский писал, что действующие лица «Бориса Годунова» «вообще слабо очеркнутые, только говорят и местами говорят превосходно; но не живут, не действуют» [29, с. 326].

Двойственность в оценке «Бориса Годунова» свидетельствовала о том, что Белинский, точно обозначив направление эстетических отклонений пушкинской трагедии от канонов европейского романтизма, вместе с тем уловил связь возникающей художественной модели со спецификой русской исторической традиции, со спецификой общественных коннотаций. При этом речь здесь шла, безусловно, не об аннигиляции личности в российском менталитете, а о тесной связи «судьбы человеческой» и «судьбы народной», как о том говорил сам Пушкин применительно к жанру трагедии.

В этом смысле Пушкин открыл национальную специфичность русской трагедии, показав, как метафизические универсалии мировой драмы работают на материале российской истории. Белинский не случайно назвал «Бориса Годунова» родом «эпической драмы». Когда Николай I «предложил» Пушкину переделать «Бориса Годунова» в роман «наподобие Вальтера Скотта», он был не так уж не прав с позиции современной ему сценичности. В драматургии происходит та же диффузия родов поэзии, которая фактически и порождает в XIX веке специфику европейского романа. О соединении эпоса и драмы в форме романа можно говорить хотя бы на примерах Вальтера Скотта или Бальзака.

Однако в русском романе, а соответственно, и в русской драматургии эпический план тесно связан с миром внутреннего человека, порою выходящим за рамки рационального императива или социальной идеи. Связь микрокосма с макрокосмом здесь ощущается скорее в импульсивных природно-чувственных проявлениях и раскрывается путем сопряжения энергии страстных заблуждений и горьких (покаянных) драматических прозрений.

Можно сказать, что Пушкин открыл своеобразный жанр драмы-романа, характерный как для специфически российского понимания драматизма, так и для образной идентичности русского театра в целом. Причем речь в данном случае идет не столько о сугубо реалистическом театре, сколько о театре условном, основанном на композиционно-поэтическом способе художественных связей.

В своих рассуждениях о сценичности пушкинской драматургии Вс. Мейерхольд формулировал ее новаторские с точки зрения сценического искусства свойства. Среди них главными он называл умение «собирать слова в своеобразную драматическую мелодию» [30, с. 286] и «умение перемещать манеру сценического изображения из плана в план соответственно манере изображения, драматургом данного» [30, с. 291]. В этом смысле он называл Пушкина «типичным преобразователем театра» [5, с. 419].

Вслед за «Борисом Годуновым» Пушкин создает ряд «драматических опытов» или «маленьких трагедий», варьируя в них общемировые мифологемы культуры. Сценическая сложность «маленьких трагедий» состояла не столько в их размере, сколько в возможности передать экзистенциальный масштаб состояния мира, в котором разворачивались духовные катастрофы героев. Зависть, скупость, любовь, жизнь — вот стихии, которыми захвачены герои «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Пира во время чумы». Им соответственно противопоставлены гениальность, расточительность, духовная окаменелость, смерть. Именно этими парами экзистенциальных универсалий, представленными в диалектическом противоборстве, определяется действие пушкинских драматических этюдов.

Надо отдать справедливость В. Г. Белинскому — поборнику гегелевского диалектического взгляда на жизнь и искусство: в свете «маленьких трагедий» великий русский критик достаточно объективно оценил свойства драматизма в произведениях Пушкина. В статье о «Горе от ума», опубликованной в 1840 году, Белинский писал: «...Пьесы Пушкина: “Моцарт и Сальери”, “Скупой рыцарь”, “Русалка”, “Борис Годунов” и “Каменный гость” — суть трагедии во всем смысле этого слова, как выражающие, в драматической форме, идею торжества нравственного закона и представляющие, каждая в отдельности, совершенно особый и замкнутый в самом себе мир» [24, с. 452].

Сложность задачи, которую ставил Пушкин перед актерским и постановочным искусством своими философскими пьесами, состояла в том, что необходимо было обеспечить явственную передачу двух планов действия — конкретно-жизненного (правдоподобного, где наличествовало «правдоподобие чувствований») и условно-театрального (обобщенно-символического, где

царила «истина страстей»). Именно из этого парадоксального сочетания должна была родиться новая театральность, предопределившая перспективу развития русской сцены.

Об этой связи ситуаций и характеров с неким сверхсюжетным метафизическим планом или духовным универсумом, по сути, и говорил Вс. Мейерхольд, когда возглашал оду музыкальному строению драмы, называя Пушкина «режиссером», или когда пытался проявить в своей постановке «Ревизора» некий большой контекстуальный ряд, расширяющий круг предлагаемых обстоятельств до масштаба «всего творчества» писателя или всей той эпохи, когда было создано инсценируемое произведение.

Именно в этом направлении мыслил театр и духовный наследник пушкинской драматургии Н. В. Гоголь, отношения которого с русской сценой — при видимом благополучии — складывались также достаточно драматично.

Белинский очень точно уловил прямую связь бытовых, фарсовых ситуаций и положений «Ревизора» с обобщающей философской идеей Гоголя о смысле человеческой жизни.

О символическом значении места действия, где локализуются «невероятные события», спустя десять лет Гоголь, готовя новое издание «Ревизора», писал в своем драматическом сочинении «Развязка Ревизора», которое предполагалось им к постановке в 1846 году: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до единого согласны, что этакого города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды: хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?» Подобная трактовка произведения, которую Гоголь дал в своих поздних эстетических выкладках, свидетельствует о своеобразном характере конфликта, схожем с грибоедовским, о сочетании двух планов действия — реалистического и символического, которые должны были породить совершенно особый стиль сценического исполнения.

Сочетание жизненно достоверного и символического, пожалуй, ярче всего выразилось в идее и действенной структуре лермонтовского «Маскарада», который, будучи создан практически синхронно с гоголевским «Ревизором», в отличие от него попал на сцену лишь в 1850–1860-е годы.

Анализируя пять редакций «Маскарада», Б. М. Эйхенбаум прослеживает, как в основной расстановке сил лермонтовской драмы (в ходе цензурных требований и ответных творческих интенций автора) возникала совершенно особая образная структура, требующая от театра сценического метода, основанного на прозаическо-поэтическом, жизненно достоверном и одновременно условно-символическом способе воплощения героев и обстоятельств [31, с. 221].

Лермонтовская драма была во всех смыслах новаторской, так как ломала логику бытовых причинно-следственных оправданий. «Как и драматургия Пушкина (но в еще большей степени), — пишет Б. М. Эйхенбаум, — она

боролась с прямой, элементарной нравоучительностью, с построением драмы на вине героя или на злодействе, требующем возмездия» [30, с. 230]. И недаром «характерными» в данном случае исследователь считает такие произведения Пушкина, как «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери».

Вибрация между жизненно достоверным и обобщенно-символическим, воплощенная в структуре лермонтовской драмы, становится той мистической загадкой, которую и призван был разрешить театр.

А. Григорьев, пожалуй, наиболее точно зафиксировал ситуацию отношений литературной драмы с ходовым репертуаром 1860-х годов, когда, анализируя современное состояние драматургии и сцены, писал, что «русский театр и русская драматургия до сих пор, несмотря на Островского, все еще как-то не ладят между собою» [32, с. 364].

Основным поэтическим свойством драматургии Островского А. Григорьев называл «народность», подразумевая наличие в его драматургии, разнящейся по предметам своего изображения, некоего общего общенационального универсума.

В большинстве же случаев, обращаясь к сценическим интерпретациям драматургии Островского, критик с горечью констатировал: «Все эпическое, вся поэзия положительно исчезает» [32, с. 364].

Однако гениальность Островского проявилась не только в том, что он сумел передать органическую связь взятых из жизни сюжетов с эпической картиной народного бытия, но и в том, что он сумел в этом же эпическом ключе осмыслить и современный ему театр, подчинив его своему замыслу и сопрягая привычные жанры, сценические приемы и актерские индивидуальности в некую масштабную драматическую партитуру.

Цикличность большой «Человеческой комедии» в сочетании с шекспировским театральным универсализмом («Весь мир — театр»), спроецированным на отечественную жизненную и сценическую реальность, характерна для всего творчества А. Н. Островского, который за годы своей драматургической деятельности освоил и переосмыслил практически все репертуарные возможности современного ему театра. В его пьесах самым парадоксальным образом сочетаются достоверность бытовой картины жизни с откровенно театральными приемами и ассоциациями («Свои люди — сочтемся», «Пучина»), а рациональная, порой лубочная или назидательная логика сюжетов («Бедность не порок») взрывается алогизмами порывов поэзии («Гроза»), страсти («Горячее сердце») и психологической непредсказуемости («Последняя жертва»). Комедийная характерность образов его пьес («На всякого мудреца довольно простоты») в сочетании с внутренним пародированием театральных амплуа («Лес») парадоксальным образом сопрягается у него с постепенным нарастанием трагической безысходности бытия («Без вины виноватые»), при которой герой поставлен в ситуацию выбора в отсутствии самой возможности выбирать («Бесприданница», «Таланты и поклонники»).

Совершенно права современный исследователь Н. А. Шалимова, когда, анализируя творчество Островского с позиции философской антропологии, выявляет целостность и новизну концепции человека в театре драматурга, отражающей и выражающей своеобразие его национальной природы, его связь с целостной картиной русского мира и предполагающей трехуровневость действия, развивающегося в душевном, социально-характерном и собственно театральном планах [8].

Русский театр (притом что пьесы Островского к 1880-м годам составляли практически две трети репертуара столичных сцен) в основном оставлял произведения этого драматурга в ряду характерно-бытового репертуара. Сцена совершала лишь отдельные прорывы в экзистенциальную сферу постижения образов Островского на уровне индивидуально-актерских или в лучшем случае ансамблевых трактовок.

Реформа Островского (и это неоднократно подчеркивалось историками русского театра и драматургии) здесь практически тесно смыкается с рождением театра Чехова. Но прежде чем обратиться к Чехову, необходимо вспомнить о драматургическом опыте И. С. Тургенева, который в своих художественных поисках действенной структуры пьес, практически «через Островского», вплотную подошел к Чехову-драматургу, о чем со всей определенностью писал Вс. Мейерхольд.

На самом деле, «тонкость» психологических нюансов и настроений в отношениях героев, которую ставили в вину автору, была сложна для актерского исполнения, использующего преимущественно характерные и театральнотипажные краски. В большинстве случаев именно такими красками пользовались русские артисты, подходящие к отображению бытовой и психологической реальности скорее с характеристической стороны, и только в редких случаях они пробивались к лирическим откровениям. А между тем Тургенев в своих драматургических опытах уже в конце 1840-х годов напрямую подходил к проблеме сценического выражения психологических действенных подтекстов. Открытия, обнаружившие себя в драматической поговорке И. С. Тургенева, были развиты им в многоголосной психологической драме-комедии «Месяц в деревне», сама творческая история которой невольно привела писателя к созданию полифонической структуры действия.

Между тем Тургенев, по воле цензуры смягчая конфликтное противостояние героев, представляющих разные поколения и социальные слои русского образованного общества, невольно переключал конфликт в область неизбежного столкновения каждого из персонажей со своей же персональной, личностной недоволенностью, что формировало многоголосную партитуру единой общечеловеческой драмы.

Рождение реалистической драмы, которая изначально представляла собой микс французских *les proverbes*²,

² *Les proverbes* (франц.) — поговорки, поговорки. Драматургический жанр, известный во Франции с конца XVII века, небольшие пьесы, содержание которых строилось на раскрытии типичной ситуации, взятой из жизни и обнаруживающей нравоучительный смысл поговорки. В XIX веке мастером драматических поговорок был Альфред де Мюссе, чьи пьесы в переводах и переработках ставились и на русской сцене.

мелодрам, жанровых и бытовых, стилизованных «под натуру» картин жизни, подтолкнуло И. С. Тургенева, а вслед за ним и А. Н. Островского к созданию оригинальных драматургических структур, в которых воплотились черты русского психологического реализма.

Однако если Островский, сопрягая жизненную достоверность характеров и бытовых реалий обстановки с театрально-игровой стихией, сумел творчески переосмыслить все многообразие сценических форм ходового репертуара, то Тургенев, во многом опередив сценическую эпоху, в своем «Месяце в деревне» открыл богатейшие возможности сценических подтекстов и «подводных течений» в развитии действия и сформировал перспективу русского психологического театра, ведущую к сценическим открытиям Чехова.

Формирование «русского драматизма», безусловно, было теснейшим образом связано с развитием русского романа. Не случайно именно инсценировки классической прозы стали своеобразным заместителем драмы начиная с 1890-х годов. Художественные открытия Толстого и Достоевского более всего повлияли на структурные особенности русской драмы и сцены в перспективе их историко-художественного развития. С одной стороны, суть русского драматизма состояла в чувственно-интеллектуальной связи с социально-нравственным универсумом народного бытия. С другой стороны, сам характер героя и сюжета был зачастую лишен причинно-следственной логики и мог легко входить в сферу непредсказуемого и не подвластного рассудочному истолкованию. Толстовская «диалектика души», как, впрочем, и мучительная «незавершенность» человека у Достоевского, способствовала формированию драматической структуры, в которой сплетались драматическая и эпическая стихии. Притом что его романы были наполнены «драматизмом», что они недаром считались «романами-трагедиями», а Достоевский почти буквально «мыслил сценами» [15], этот драматизм существенно терял в своей глубине при соприкосновении с законами сценичности, характерными для театра той поры. В результате сам Ф. М. Достоевский, как известно, устранился от работы в драматургическом жанре, считая эту художественную форму не соответствующей тому кругу «поэтических мыслей», которые он стремился выразить в своих произведениях.

Л. Н. Толстой не отвергал возможности работать в жанре драмы, в своей прозе он раскрыл поразительные резервы внутреннего драматизма человеческой души, проникнув в психологические глубины драматических переживаний героев, и нашел художественные средства для воплощения «диалектики души», вместе с тем писатель ощутимо ограничивал свои возможности, когда вступал на территорию драмы и театра.

Характерной является и история создания знаменитой драмы Л. Н. Толстого «Живой труп», которая, будучи энергично задумана в самом конце 1890-х годов под влиянием и в полемике с чеховским «Дядей Ваней», не была между тем закончена и поставлена на сцене при жизни автора. Невозможность «вписать» трагедию Феде Протасова и всех связанных с ним персонажей в форму сюжетной драмы, неизбежно выводящей героев к артикулируемому прозрению

и покаянию, заставила Толстого бросить свой опус. История взаимоотношений писателя с театром свидетельствовала о том, что форма предуказанности сюжета порождала неизбежное морализаторство и сужение «диалектики» души, которые свободно могли быть воплощены лишь в повествовательном двуединстве голосов автора и героя.

Как известно, в повествовательности, «беллетристичности» обвиняли начинающего Чехова-драматурга современные ему критики и опытные театральные деятели. Несовпадение драматизма, открытого Чеховым, с канонами сценичности было достаточно острым. Как ни пытался начинающий драматург следовать «законам сцены» в первых своих драматургических опытах, еще «Иванов» при относительном успехе своих первых представлений вызывал много вопросов не только у заправских драматургов и критиков, но даже у исполнителя главной роли В. Н. Давыдова. Признавая «большой успех» «Иванова» на александринской сцене еще в 1889 году, Вл. И. Немирович-Данченко в своих мемуарах «Из прошлого», написанных, впрочем, уже в советские годы, высказывал мнение, что «этот успех не оставил в театре никакого следа» [33, с. 53]. Один из основателей МХТ считал, что в чеховских спектаклях императорской сцены «не было самого важного <...> — не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова» [33, с. 53].

Полемика эстетического сражения стала здесь драматургия нового направления, драматургия, формирующая новую модель действия, а следовательно, являющаяся «предвестием» (развивая мысль Вс. Мейерхольда об истоках новых театральных форм [29, с. 123]) новой системы сценической образности, требующей радикальных перемен на сцене драматической.

Формулируя всемирно-историческое значение чеховской «Чайки», Б. И. Зингерман подчеркивал, что эта, во многом программная, пьеса, вбирая в себя разноречивый опыт европейской «новой драмы» второй половины XIX века, давала ему «целостное и сжатое толкование: возводила его к всеединству» [11, с. 304]. С другой стороны, А. П. Чудаков, анализируя образную систему чеховской пьесы, справедливо отмечал «открытость» поисков драматурга, экстраполирующихся в XX век. Он подчеркивал, что чеховская драма «продемонстрировала *последовательно* новый тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми, ограничения, отменивший их не в частности, а в целом». В этой связи исследователь справедливо отметил, что чеховская драматургия стала «тем кладезем, из которого черпали и черпают все новейшие театральные направления — от символизма до театра абсурда» [20, с. 279].

Развивая эту мысль, Э. А. Полоцкая пишет о том, что, начиная с «Чайки», «широта художественных открытий Чехова-драматурга, основой и одновременно венцом которых была объективность, предполагающая интерес автора к драме “в каждой фигуре”, предопределила его влияние на самые различные эстетические системы» [12, с. 119].

В своем творчестве Чехов аккумулировал и развил открытия русской драматургии XIX века с ее стремлением соединить драму и эпос, мир человеческой

души и бескрайний простор Вселенной, унылую обыденность и страстную поэзию, реалистическую достоверность и символизм, жизненную серьезность и насмешливую иронию, углубленный психологизм и художественный гротеск. Чеховский драматический мир предстает на сцене «романом жизни», множеством опосредующих нитей прочно связанным с мерцающим, лишь угадываемым экзистенциальным универсумом, обретающим в различных трактовках и контекстах самые различные очертания. Именно в этом проявляется тот алгоритм, та матрица русской драмы, которая формирует конвертируемый в мировом театральном пространстве ее образ и значение.

Перелом, произошедший на отечественной сцене на рубеже XIX и XX веков, настроил русский театр и драматургию по единому камертону, заставил театр услышать автора, устремленного к всеобъемлющей духовности, услышать «дыхание Вселенной» и каждый раз искать и находить художественные средства, раскрывающие тот «роман жизни», тот «большой круг обстоятельств», который стоит за коллизиями русской драмы. Тем самым эстетическая «вилка», подспудно существовавшая между литературной драмой и русской сценой в XIX веке, была в значительной степени преодолена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сонди П. Теория современной драмы. 1880–1950. М.: V — A — C Press, 2020. — 148 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
3. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. Т. 2. 1912–1938. М.: ВТО, 1986. — 446 с.
4. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943. М.: Искусство, 1979. — 742 с.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. — 643 с.
6. Пискатор Э. Путь от политического театра к театру откровения. М.: РОССПЭН, 2022. — 607 с.
7. Товстоногов Г. А. О природе чувств // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 2. Статьи, записи репетиций. М.: Искусство, 1984. С. 50–62.
8. Шалимова Н. А. Человек в художественном мире А. Н. Островского. Ярославль: Издательство Ярославского государственного театрального института, 2007. — 272 с.
9. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX вв. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2008. — 240 с.
10. Фрумкин К. Г. Сквозные мотивы русской драматургии. От Грибоедова до Эрдмана. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. — 280 с.
11. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. — 384 с.
12. Полоцкая Э. А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана: полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 88–126.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. — 293 с.
14. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. — 804 с.
15. Днепров В. Д. Драма в романе // Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки: из художественного опыта Достоевского. Л.: Советский писатель, 1978. С. 301–359.
16. Любимов Б. Н. Действо и действие. М.: Языки русской культуры: Кошелев, 1997. — 520 с.
17. Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М.: Наука, 1984. — 245 с.
18. Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. — 111 с.
19. Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л.: Искусство, 1977. — 263 с.
20. Челуров А. А. Сверхсюжет спектакля // Театральный сверхсюжет: в 2 ч. Ч. 1. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 5–10.

21. Скороход Н. С. Русский роман и театр: формирование эпического состава действия: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2021. — 529 с.
22. Катенин П. А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981. — 374 с.
23. Пушкин А. С. Письмо Бестужеву А. А., конец января 1825 г. Михайловское // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. Переписка, 1815–1827. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 137–139.
24. Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. А. Грибоедова. Второе издание // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 3. М.: Наука, 1959. С. 420–486.
25. Фельдман О. М. Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников. М.: Искусство, 1987. С. 6–77.
26. Пушкин А. С. Переводы иноязычных текстов // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. Переписка, 1815–1827. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. С. 522–574.
27. Пушкин А. С. <Письмо к издателю «Московского вестника»> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 66–69.
28. Гозенплуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. С. 339–356.
29. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья десятая. «Борис Годунов» // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 7. М.: Наука, 1959. С. 505–534.
30. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 1. (1891–1917). М.: Искусство, 1968. — 350 с.
31. Эйхенбаум Б. М. Пять редакций «Маскарада» // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 215–233.
32. Григорьев А. А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. — 498 с.
33. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. — 598 с.

REFERENCES

1. Sondi P. *Teorija sovremennoj dramy. 1880–1950* [Theory of Modern Drama. 1880–1950]. Moscow: V – A – C Press, 2020. 148 p.
2. Lehmann H.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
3. Stanislavsky K. S. *Iz zapisnykh knizhek: v 2 t. T. 2. 1912–1938* [From Notebooks: in 2 vols. Vol. 2. 1912–1938]. Moscow: VTO, 1986. 446 p.
4. Nemirovich-Danchenko V. I. *Izbrannyje pis'ma: v 2 t. T. 2. 1910–1943* [Selected Letters: in 2 vols. Vol. 2. 1910–1943]. Moscow: Iskustvo, 1979. 742 p.
5. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch. Ch. 2. 1917–1939* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 vols. Vol. 2. 1917–1939]. Moscow: Iskustvo, 1968. 643 p.
6. Piscator E. *Put' ot politicheskogo teatra k teatru otkrovenija* [The Path from the Political Theatre to the Theatre of Revelation]. Moscow: ROSSPEN, 2022. 607 p.
7. Tovstonogov G. A. *O prirode chuvstv* [On the Nature of Feelings]. In: Tovstonogov G. A. *Zerkalo stseny: v 2 kn. Kn. 2. Stat'i, zapisi repetitsij* [Stage Mirror: in 2 books. Book. 2. Articles, Records of Rehearsals]. Moscow: Iskustvo, 1984, pp. 50–62.
8. Shalimova N. A. *Chelovek v khudozhestvennom mire A. N. Ostrovskogo* [In the Artistic World of A. N. Ostrovsky]. Yaroslavl: Izdatelstvo Yaroslavskogo gosudarstvennogo teatralnogo instituta, 2007. 272 p.
9. Zorin A. N. *Poetika remarki v russkoy dramaturgii XVIII–XIX vv.* [Poetics of Stage Direction in Russian Drama of the 18th – 19th centuries]. Saratov: Izdatelstvo Saratovskogo Universiteta, 2008. 240 p.
10. Frumkin K. G. *Skvoznyje motivy russkoy dramaturgii. Ot Griboyedova do Erdmana* [Cross-cutting Motives of Russian Dramaturgy. From Griboyedov to Erdman]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-History, 2018. 280 p.
11. Zingerman B. I. *Teatr Chekhova i yego mirovoje znachenije* [Chekhov's Theatre and Its Global Significance]. Moscow: Nauka, 1988. 384 p.

12. Polotskaya E. A. "Chayka" i "Odinokije" (Sud'ba "odinokikh" u Chekhova i Hauptmann'a) ["The Seagull" and "Lonely Lives" (The Fate of the "lonely" by Chekhov and Hauptmann)]. In: Chekhoviana: Polet "Chayki" [Chekhoviana: Flight of the Seagull]. Moscow: Nauka, 2001, pp. 88–126.
13. Chudakov A. P. *Poetika Chekhova* [Poetics of Chekhov]. Moscow: Nauka, 1971. 293 p.
14. Ivanov V. *Dostoyevsky i roman-tragedija* [Dostoevsky and the Tragedy Novel]. In: Ivanov V. *Sobranije sochinenij: v 4 t. T. 4* [Collected works in 4 vols. Vol. 4]. Brussels: Foyer Oriental Chrétien, 1987. 804 p.
15. Dneprov V. D. *Drama v romane* [Drama in the Novel]. In: Dneprov V. D. *Idei, strasti, postupki: Iz khudozhestvennogo opyta Dostoyevskogo* [Ideas, Passions, Deeds: From the Artistic Experience of Dostoevsky]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1978, pp. 301–359.
16. Lyubimov B. N. *Deystvo i deystviye* [The Action and the Acting]. Moscow: Yazyki russkoy kultury: Koshelev, 1997. 520 p.
17. Rodina T. M. *Dostoyevskii. Povestvovaniye i drama* [Dostoevsky. Narrative and Drama]. Moscow: Nauka, 1984. 245 p.
18. Rudniitsky K. L. *Proza i stsena* [Prose and stage]. Moscow: Znaniye, 1981. 111 p.
19. Tsimbal S. L. *Teatr. Teatral'nost'. Vrem'a* [Theatre. Theatricality. Time]. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 263 p.
20. Chepurov A. A. *Sverkh's'uzhet spektakl'a* [Super-plot of the Performance]. In: *Teatral'nyy sverkh's'uzhet: v 2 ch. Ch. 1.* [Theatrical super-plot: in 2 vols. Vol. 1]. St. Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2020, pp. 5–10.
21. Skorokhod N. S. *Russkiy roman i teatr: formirovaniye epicheskogo sostava deystviya* [Russian Novel and Theatre: The Formation of the Epic Composition of the Action]. Dissertation Thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2021. 529 p.
22. Katenin P. A. *Razmyshleniya i razbory* [Reflections and Analysis]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 374 p.
23. Pushkin A. S. *Pis'mo Bestuzhevu A. A., konets janvar'a 1825 g. Mikhaylovskoye* [Letter to Bestuzhev A. A., late January 1825. Mikhailovskoye]. In: Pushkin A. S. *Polnoye sobranije sochinenij: v 16 t. T. 13. Perepiska, 1815–1827* [Complete Works in 16 vols. Vol. 13. Correspondence, 1815–1827]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1937, pp. 137–139.
24. Belinsky V. G. "Gore ot uma". *Sochineniya A. A. Griboyedova. Vtoroje izdaniye* ["Woe from Wit". Opus by A. A. Griboyedov. Second edition]. In: Belinsky V. G. *Polnoye sobranije sochinenij: v 13 t. T. 3* [Complete Works in 13 vols. Vol. 3]. Moscow: Nauka, 1959, pp. 420–486.
25. Feldman O. M. *Sud'by "Gorya ot uma" na stsene* [The Fate of "Woe from Wit" on Stage]. In: "Gore ot uma" na russkoy i sovetsskoy stsene: svidetel'stva sovremennikov ["Woe from Wit" on the Russian and Soviet Stage: Testimonies of Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1987, pp. 6–77.
26. Pushkin A. S. *Perevody inoyazychnykh tekstov* [Translations of Foreign Texts]. In: *Pushkin A. S. Polnoye sobranije sochinenij: v 16 t. T. 13. Perepiska, 1815–1827* [Complete Works in 16 vols. Vol. 13. Correspondence, 1815–1827]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1937, pp. 522–574.
27. Pushkin A. S. <Pis'mo k izdatel'u "Moskovskogo vestnika"> [Letter to the Publisher of the "Moskovskiy vestnik"]. In: Pushkin A. S. *Polnoye sobranije sochinenij: v 16 t. T. 11. Kritika i publiistsika, 1819–1834* [Complete Works: in 16 vols. Vol. 11. Criticism and Journalism, 1819–1834]. Moscow; Leningrad: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1949, pp. 66–69.
28. Gozenpud A. A. *O stsenichnosti i teatral'noj sud'be "Borisa Godunova"* [On the Stage and Theatrical Fate of Boris Godunov]. In: *Pushkin: issledovaniya i materialy. T. 5. Pushkin i russkaya kul'tura* [Pushkin: Research and Materials. Vol. 5. Pushkin and Russian Culture]. Leningrad: Nauka, 1967, pp. 339–356.
29. Belinsky V. G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina. Stat'ya des'ataja. "Boris Godunov"* [Works by Alexander Pushkin. Article 10. "Boris Godunov"]. In: Belinsky V. G. *Polnoye sobranije sochinenij: v 13 t. T. 7* [Complete Works in 13 vols. Vol. 7]. Moscow: Nauka, 1959, pp. 505–534.
30. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch. Ch. 1. 1891–1917.* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 vols. Vol. 1. 1891–1917]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 350 p.
31. Eikhenbaum B. M. *Pjat' redaktsij "Maskarada"* [Five Editions of "The Masquerade"]. In: Eichenbaum B. O *poezii* [About Poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1969, pp. 215–233.
32. Grigoriev A. A. *Estetika i kritika* [Aesthetics and Criticism]. Moscow: Iskusstvo, 1980. 498 p.
33. Nemirovich-Danchenko V. I. *Rozhdeniye teatra* [The Birth of the Theatre]. M.: Pravda, 1989. 598 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3470-0294

ABOUT THE AUTHOR

Alexander A. Chepurov — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Russian Theatre Department of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3470-0294

Статья поступила в редакцию: 02.02.2023

Отредактирована: 05.05.2023

Принята к публикации: 16.05.2023

Received: 02.02.2023

Revised: 05.05.2023

Accepted: 16.05.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Чепуров А. А. Дыхание Вселенной. Эпико-драматические структуры в русской драматургии XIX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 91–107.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107

EDN IKBBMP

FOR CITATION

Chepurov A. A. The Breath of the Universe. Epic-dramatic Structures in 19th Century Russian Drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 91–107.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107

EDN IKBBMP

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120
EDN IRBSYW
УДК 792.03(=161.1)

Е. В. Шахматова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID 0000-0002-6159-7280

«Старинный театр» как утопический проект пассеизма Серебряного века¹

АННОТАЦИЯ

В эпоху Серебряного века, которую называют русским Ренессансом, был велик интерес к искусству и культуре прошедших столетий. Предощущение грядущих катаклизмов обострило вопрос о будущем России. Два полюса русского искусства Серебряного века — футуризм (уход в будущее) и связанный с ним авангард, а также пассаизм (уход в прошлое), ярчайшими представителями которого были сторонники «Мира искусства», оформлявшие спектакли «Старинного театра», — явственно демонстрировали неприятие реальной исторической действительности рубежа веков. Автор предполагает рассмотреть утопический проект Серебряного века «Старинный театр», который возник в Санкт-Петербурге по инициативе режиссера Н. Евреинова и барона Н. Дризена, с позиций пассаизма, руководствуясь принципом культурно-исторического подхода, избирая в качестве методологического инструментария анализ вторичных данных.

На сцене планировалось воссоздать театральные формы прошедших эпох в том виде, какими они были в далекие времена, от Античности до современности. «Старинный театр» просуществовал всего лишь два сезона (1907–1908, 1911–1912), третий сезон (1914–1915), в котором намечалась постановка итальянской комедии дель арте, не состоялся по причине начала Первой мировой войны. Возникновение новых сценических приемов и новое понимание театрального искусства базировались, кроме всего прочего, на опыте обращения к прошедшим театральным эпохам, и пассаизм «Старинного театра» сыграл в этом процессе заметную роль. Адресование к другим эпохам помогло осознать специфику актерского мастерства и необходимость воспитания нового актера, виртуозно владеющего своим телом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Серебряный век, «Старинный театр», Н. Евреинов, Н. Дризен, «Мир искусства», пассаизм, театральная утопия, реконструкция спектакля.

¹ Статья подготовлена по материалам доклада на Международной научной конференции «350 лет русского театра», проведенной в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030» (Москва, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 8–10 декабря 2022 г.).

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120
EDN IRBSYW
УДК 792.03(=161.1)

Elena V. Shakhmatova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID 0000-0002-6159-7280

Ancient Theatre as a Utopian Project of the Silver Age Passéisme

ABSTRACT

In the era of the Silver Age, which is called the Russian Renaissance, there was a great interest in the art and culture of past centuries. The foreseeing of the coming cataclysms sharpened the question about the future of Russia. The two poles of Russian art of the Silver Age — futurism (going into the future) and the avant-garde associated with it, as well as passéisme (returning to the past, their brightest representatives were the members of *The World of Art* who organized the performances of the Ancient Theatre) clearly demonstrated the rejection of history. The author considers the utopian project of the Silver Age — Ancient Theatre, which appeared in St. Petersburg as an initiative of the director N. Evreinov and Baron N. Drizen. The author studies the positions of passéisme, guided by a cultural-historical approach, choosing the analysis of secondary data as a methodological instrument.

On the stage it was planned to embody the theatrical forms of past eras, from antiquity to modernity. Ancient Theatre had existed only for 2 seasons (1907–1908) and (1911–1912). The third season (1914–1915), in which a production of the Italian comedy del arte was planned, didn't happen because of the beginning of the First World War. The new stage techniques and a new understanding of theatre art was based, among other things, on the past theatre eras. And the passéisme of Ancient Theatre played a notable role in it. Turning to other eras helped in the understanding of the specifics of acting skills and the need to educate a new actor who masterfully controls his body.

KEYWORDS

Silver age, Ancient Theatre, N. Evreinov, N. Drizen, *The World of Art*, passéisme, theatrical utopia, reconstruction of performances.

В эпоху Серебряного века, которую называют русским Ренессансом, был чрезвычайно велик интерес к искусству и культуре прошедших веков. Предощущение грядущих катаклизмов обострило вопрос о будущем России. Часть общества активно боролась за переустройство социума, прибегая к кровавым методам, другая часть желала духовного преображения самого человека. Два полюса русского искусства Серебряного века — футуризм (уход в будущее) и связанный с ним авангард, а также пассеизм (уход в прошлое), ярчайшими представителями которого были сторонники «Мира искусства», — явственно демонстрировали неприятие реальной исторической действительности рубежа веков. Как футуризм, так и пассеизм, или архаизм, как называл его А. Тойнби, — это «различие в ориентации, которое разводит эти два образа жизни, не столь значительно, как те попытки разорвать пути настоящего через обращение к другим временным периодам, не покидая, однако, земной план человеческого бытия. Это пути, альтернативные только по оси временного изменения, однако их объединяет то, что оба они оказываются бесперспективными. Направления различны, но способ один» [1, с. 427].

Среди заметных проектов утопического пассеизма рубежа XIX и XX веков следует выделить «Старинный театр», возникший в Санкт-Петербурге по инициативе режиссера Николая Николаевича Евреинова и барона Николая Васильевича Дризена. Идея реконструкции старинных постановок предполагала «игру в театр» и поиск методов, способных обновить искусство, а через него — и само общество. Это была утопическая мечта эпохи о пересоздании мира средствами искусства.

Впрочем, подобные идеи были не новы: в Англии в начале 50-х годов XIX века группа прерафаэлитов заявила о своей приверженности искусству раннего Возрождения. Их стремление к идеализации прошлого перешло и к символистам. Рецензент журнала «Студия», комментируя гастроли «Старинного театра» в Москве, отмечал, что «реставрация старины — знаменное время», и указывал на вполне современные причины ухода в прошлое: «Упадок общественной мысли, разочарование в политических идеалах — и, как противовес, жажда забыться от действительности, уйти — “туда <...> назад к древности желаний”, — к ясно поставленным задачам, к резко очерченным характерам, когда добро и зло воплощались непосредственно в действии, когда “сомнений гнет не оскорбляет святого дела”» [2, с. 5]. Другой рецензент, оставляя в стороне политическую ситуацию, делал акцент на эстетической причине повального возвращения к старине, объясняя это явление реакцией на «чад бытового натурализма» [3, с. 1], захватившего современную сцену.

«Старинный театр» предполагал воссоздать театральные формы прошедших эпох в том виде, какими они были в далекие времена, от Античности до современности. И в этом заключалось новаторство идеи, потому что реставрировать театральное искусство — задача не из легких. А. Кугель, определяя «Старинный театр» как одно из любопытнейших предприятий, отмечал, что «такие опыты (притом на частные средства и по частной инициативе) возможны только у нас в России, где у театра имеются фанатические поклонники, и где

коммерция еще не все успела захватить в свои лапы» [4, с. 937]. Сам Н. Евреинов главной задачей предпринятого эксперимента считал необходимость «на почве старого искусства создать новое, а не педантически произвести мертвую археологическую реконструкцию» [5, с. 239].

«Старинный театр» просуществовал всего лишь два сезона (1907–1908, 1911–1912), третий сезон (1914–1915), в котором намечалась постановка итальянской комедии дель арте, не состоялся по причине начала Первой мировой войны. Художественное оформление спектаклей «Старинного театра» было исполнено на высоком уровне. Не случайно «Старинный театр» оказался связанным с деятельностью объединения «Мир искусства», эстетическое кредо которого заключалось в понимании искусства как способа выявления «божественной природы человека» без социальной тенденциозности. Принцип эстетизма был главным в деятельности объединения и его приверженцев. Александр Бенуа в статье «Художественные ереси» писал: «Красота есть последняя путеводная звезда в тех сумерках, в которых пребывает душа современного человечества. Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг об друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно, безусловно, божественное откровение — это красота. Она должна вывести человечество к свету, она не дает ему погибнуть в отчаянии. Красота намекает на какие-то связи “всего со всем”, и она обещает, что будет дана разгадка всем противоречиям до сих пор бывших откровений» [6, с. 86]. Программа «Мира искусства» предполагала изменение жизни человека на основе идеалов красоты и распространялась не только на изобразительное искусство, театр, книжную графику, но и на прикладное искусство: от предметов быта до оформления интерьеров. А. Бенуа также отмечал, что создание объединения «Мир искусства» преследовало не столько соображения идейного порядка, сколько было обусловлено практической необходимостью: «Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий...» [7, с. 30]. И эти молодые начинающие художники с радостью приняли предложение участвовать в неординарном проекте «Старинного театра».

В первый сезон в течение двух вечеров решено было представить публике литургическую драму XI века «Три волхва», реконструированную Н. Евреиновым; мистерию трувера XIII века Рютбефа «Действие о Теофиле» в переводе А. Блока; пастурель трувера XIII века Адама де Ла Алля «Игра о Робене и Марион»; уличный театр XIV века; моралите XV века и фарсы XVI века (фото 1).



Фото 1. Афиша первого сезона «Старинного театра». 1907 г. / Poster for the first season of the Ancient Theatre. 1907

Н. Евреинов в докладе «Об актере средних веков», с которым он выступил в Литературно-художественном кружке Я. П. Полонского 30 ноября 1907 года [8, с. 837–841], поднимал проблемы сценического исполнения и зрительского восприятия. Горожане, разыгрывающие сцены из Священного Писания, в своей игре были предельно наивны и примитивны, хотя некоторые из них относились к исполняемой роли очень серьезно. Так, Н. Евреинов приводил в пример некоего священника, изображавшего Иисуса Христа, который, провисев длительное время на кресте, лишился жизни, а исполнитель роли Иуды взаправду повесился. Средневековая публика требовала от актеров громкого и внятного произношения и старательной игры. Зрители в своем восприятии были так же наивны, как и актеры. После представления они готовы были избить Иуду, и актеру, исполнявшему роль предателя Иисуса, следовало позаботиться о безопасном пути для отступления.

Александр Бенуа создал великолепный занавес, который изначально задавал тему игры в театр. На нем были представлены аллегорические фигуры персонажей мистерии, с левой стороны — ангел и Адам, с правой — Ева и дьявол. Изображенные герои отодвигали тяжелые синие портьеры с фигурами дамы с единорогом и рыцаря с оруженосцем. Н. Рерих написал декорации к литургической драме «Три волхва», И. Билибин создал декорации и эскизы костюмов к мистерию «Действо о Теофиле», М. Добужинский — к пастурели «Игра о Робине и Марион».

Н. Дризен отмечал чрезвычайно удачную постановку открывавшей спектакль литургии: «Занавес подымался в ту минуту, когда на сцене чуть брезжил рассвет. К паперти старого романского собора стекаются со всех сторон богомольцы. Настроение приподнятое. В городе свирепствует моровая язва; для искупления грехов духовенство, по обычаю времени, назначило представление религиозного действия. Избрана популярная легенда о трех волхвах, обретших рождественскую звезду. Среди гула толпы неожиданно растворяются двери храма. Появляется процессия: священнослужители исполняют роли царя Ирода, его посланцев, волхвов, ангела. По мере развития действия настроение толпы все повышается. Приказ Ирода истребить младенцев мужского пола вызывает бурю негодования. Зрители, отождествляя театр с действительностью, бросаются к паперти, еще минута, и от актеров ничего не останется. Но в эту минуту гаснет свет, и среди воцарившейся тишины падает занавес. В режиссерском отношении эта сцена была проведена великолепно и оставляла глубокое впечатление» [9]. Декорации Н. Рериха представляли площадь и улицу средневекового города (фото 2). На переднем плане слева — массивный храм, на паперти которого происходит представление. Перед храмом — площадь, за ней — серое скопление каменных зданий. Монументальный образ мрачного города четким силуэтом выделялся на фоне неба. Режиссером пролога и народных сцен был А. Санин. Эта встреча стала началом творческого союза режиссера и художника. Именно А. Санин пригласил позднее Н. Рериха для совместной работы над постановкой опер А. Бородина «Князь Игорь» и Н. Римского-Корсакова «Псковитянка» в дягилевской антрепризе «Русских сезонов».



Фото 2. Сцена из спектакля «Три волхва». Постановка М. Н. Бурнашева и А. А. Санина. Сценография Н. Рериха. 1907 г. / A scene from the play “Three Wise Men”. Staged by M. N. Burnashev and A. A. Sanin. Scenography by N. Roerich. 1907

Художник И. Билибин создал декорацию в стиле миниатюр XII века: верхняя часть символизировала рай, средняя — действие на земле, а нижняя — адскую пасть. М. Добужинский сумел передать дух старины и блеснуть пленительным колоритом: декорация представляла собой часть рыцарского зала, в котором все было приготовлено для игры. Стены увешаны дорогими разноцветными тканями, пол разрисован геометрическими фигурами. Слева на сцене появлялась пастушка Марион, а справа на большой деревянной лошади на колесах выезжал Рыцарь, держа в руке сокола. «Три волхва» и «Игра о Робене и Марион» пользовались у зрителей большим успехом. Наличие массовой сцены в литургии «Три волхва» стало серьезным препятствием для гастролей, и Москва так и не увидела первый спектакль Н. Рериха. Критика отмечала художественный вкус, энергию и талант руководителей театра. А. Кугель заметил, что все это предприятие «едва ли не самое интересное явление в жизни театра за последнее время» [10, с. 31].

Второй сезон «Старинного театра» был посвящен Испании эпохи Возрождения. Н. Рерих оформлял постановку Н. Евреинова «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») по одноименной драме Лопе де Веги, а Е. Е. Лансере и В. А. Щуко² работали над реставрацией придворного спектакля XVII века по произведению П. Кальдерона «Чистилище святого Патрика» (реж. Н. Дризен). Эскизы костюмов для обеих спектаклей были выполнены И. Билибиным. Критика с восхищением описывала «дивные костюмы» Н. Калмакова, вдохновленные произведениями Веласкеса [11, с. 7–8]. Художник занимался оформлением пролога драмы Лопе де Веги «Новые деяния великого князя

² В. А. Щуко впоследствии прославился своими работами в области архитектуры. Он является одним из проектировщиков здания Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Академик архитектуры с 1911 года.



Фото 3. Афиша второго сезона «Старинного театра». 1911 г. / Poster for the second season of the Ancient Theatre. 1911

Московского», действие которой разворачивалось во времена Смуты и Лжедмитрия (реж. Н. Бутковская). Также была представлена драматургия Мигеля де Сервантеса и Тирсо де Молины. Комедию Тирсо де Молины «Благочестивая Марта, или Влюбленный святоша» (реж. К. Миклашевский) оформлял князь А. К. Шервашидзе, бывший одним из сценографов петербургских Императорских театров (фото 3). После революции он получил приглашение от С. Дягилева и надолго связал свою жизнь с «Русским балетом».

Н. Евреинов, выступивший в испанском цикле в качестве режиссера трагедии Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна», вновь предварил постановку скрупулезным очерком «Испанский актер XVI–XVII вв.» [12, с. 48–64]. Восстанавливая картину испанского театра XVI–XVII веков, он попытался выяснить: 1) какие требования предъявляла к актеру публика; 2) какие требования предъявлял к актеру автор, стоящий выше вкусов толпы; 3) быт актерской среды; 4) сценические условия, в которых выступал актер; 5) впечатления театрала XVI–XVII столетий и, наконец, 6) впечатления театрала XIX–XX столетий о современной игре испанских актеров, т. к. в их исполнении должна, несомненно, продолжаться известная традиция ввиду того, что испанцам присущ исключительный консерватизм в области нравов и вкусов.

Итак, отвечая на первый вопрос о том, каковы были предпочтения публики того времени, он пришел к выводу, что «ей нравилось страшное вперемешку со смешным и трогательным», а также «очень нарядное, величественное и танцевально веселое» [12, с. 51]. Актер опасался публики, которая, сочтя игру скверной, могла ворваться на сцену и избить актеров и распорядителя представления.

По второму пункту Евреинов отметил, что авторы предъявляли к актеру разные требования. Если драматург Хуан дель Энсина сумел соединить народность с требованиями искусства, то Сервантес ратовал за реализм, а благодаря таланту Лопе де Веги на подмостках испанского театра эстетическая правда одержала верх над реализмом. Кальдерон вывел на сцену знать, тем самым приучил актера к героическому пафосу и указал на необходимость стремиться к вершинам техники и совершенствованию голоса, так как его ауто во многом напоминали собой оперу.

Ответ на третий вопрос содержал следующее: быт актерской среды был ужасен, но страсть к драматическим представлениям в ту эпоху была столь сильна, что в актеры устремлялись люди разных возрастов, положения и состояния. По поводу четвертого пункта Евреинов говорил о примитивном оборудовании сцены, за исключением нескольких театров в Мадриде. Представления давались днем прямо под открытым небом, чаще во дворах гостиниц, зрители размещались в окнах или на сцене. Актеры играли в национальных костюмах,

невзирая на предлагаемые обстоятельства пьесы, иную эпоху или страну. В пятом пункте Евреинов отметил, что современники высоко отзывались об игре любимых актеров, и даже привел пример, когда один из алькальдов, наблюдавший за порядком в зале, так увлекся игрой актеров, что бросился на сцену защищать героиню, которую по сюжету собирались продать в рабство.

Отвечая на шестой вопрос, Евреинов обратился к авторитету А. Ф. фон Шака, немецкого поэта, писателя, историка литературы и искусства XIX века, автора трехтомника «История драматической литературы и искусства в Испании» [13], считавшего, что испанские актеры могут быть примером «в грации, прелести и тонкости, с которой они интерпретируют даже типы из обыденной жизни, окружая их поэтической дымкой» [12, с. 62].

В испанском цикле Н. Евреинов поставил пьесу Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»). Руководству «Старинного театра» пришлось хлопотать о снятии цензурного запрета на эту пьесу, который был наложен на нее в 1876 году, вскоре после блистательного триумфа М. Н. Ермоловой в роли Лауренсии в Малом театре. Спектакль тогда был снят с репертуара по требованию полиции, усмотревшей в пьесе Лопе де Веги подстрекательство к бунту. Барон Н. Дризен, служивший цензором при Главном цензурном управлении, добился разрешения для своего театра. Ни при каких других обстоятельствах, тем более после подавления первой русской революции 1905 года, пьеса, в которой народ на пиках выносит головы своих притеснителей, не могла бы увидеть свет рампы. Как заметил в своих мемуарах побывавший за революционную деятельность в тюрьме актер А. Мгебров, «“Фуэнте Овехуна” в целом звучало в Старинном театре достаточно многозначительно» [14, с. 50].

Замысел постановки заключался в реконструкции представления уличной труппой площадного спектакля. Н. Рерих создал выразительную декорацию: «Интересный острым чувством исторического постижения — художник волшебным образом отобразил своей темперой самую соль, самый аромат дальней страны Испании, — писал близкий “Миру искусства” искусствовед С. Эрнст, — беспокойно сменяют друг друга сине-зеленые, лилово-вишневые горные кряжи, вдали высится замок, на первом плане к камням прилепились крепкие, широкие избушки, и все это зрелище завершено золотисто-зелеными узорными облаками. Так почувствовал художник землю, достойную видеть отважных мужей, прекрасных женщин, характеры и дела сильные и непреклонные» [15, с. 81].

Н. Евреинов определил свой метод как «художественная реконструкция», что открывало широкое поле для творчества и позволяло режиссеру «войти в дух и мелочи исторической эпохи настолько, чтобы оказаться полномочным к работе как художник воспроизводимой им эпохи, а не как современный нам мастер, рабски воспроизводящий тот или иной мертвенно-книжный и иконографический материал» [5, с. 240]. Поскольку испанский зритель воспроизводимой эпохи был пристрастен к острому вкусу, режиссер ввел в спектакль яркую картину судебных пыток. Танцевально-веселое начало представления должен был исполнить кордебалет, воспитанный за рекордно короткий срок в хореографической школе при театре под руководством И. Преснякова.



Фото 4. Сцена из спектакля «Фуэнте Овехуна». Постановка Н. Н. Евреинова. Сценография Н. К. Рериха. 1911 г. / Scene from “Fuenteovejuna”. Staging by N. N. Evreinov. Scenography by N. K. Roerich. 1911

В ткань пьесы — без всякой связи, как это принято у испанцев, — была вставлена веселая интермедия М. Сервантеса «Два болтуна».

Актеры «Старинного театра» стремились воспроизвести экспансивный темперамент испанских гистрионов, громко крича и жестикулируя, что было воспринято критикой как явный недочет. Актерское исполнение, по общему мнению, было признано ахиллесовой пятой «Старинного театра». Труппа была подобрана из неопытной театральной молодежи, хотя Виктория Чекан в главной роли Лауренсии (фото 4) удостоилась высокой оценки критики: «В “Фуэнте Овехуна” блеснул даже яркий, героический темперамент: в этой пьесе героического пафоса и нечеловеческих страстей моментами прямо потрясала г-жа Чекан в роли Лауренсии, мстящей феодалу-тирану и поднимающей знамя восстания» [11, с. 7]. Именно в «Старинном театре» молодая актриса встретила своего будущего мужа А. А. Мгеброва, который писал о ней: «Виктория Чекан была неистовой Брунгильдой Старинного театра. Я помню, как, играя Лауренсию в “Овечьем источнике”, Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики. Так что они падали в оркестр, ломая инструменты. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой женщиной» [15, с. 43].

И все же метод художественной реконструкции не позволял перенести зрителя в другую эпоху. «Полной, действительно музейной, картины дать уже нельзя», — был убежден А. Кутель [4, с. 937] и приводил в пример танцы, исполняемые в антракте «в модных на сцене того времени костюмах “guarda infantes”, часто запрещавшихся инквизицией за недостаточно скромный покроем (декольте и юбки на обручах). Костюм этот нынче представляется таким: чулки телесного цвета до колен и голые ноги выше колен, но затем, конечно, юбки

не на обручах, а совершенно закрытые. Точно так же площадь, лобное место, на котором игралась пьеса в Испании, дать нельзя, а можно только намекнуть на это при помощи декораций Рериха и т. п. Все это требовало большого остроумия, огромной фантазии, невероятных затрат. Невольно преклоняешься перед любовью деятелей Старинного театра к своему делу — возродить старину в условном, и все-таки дать впечатление настоящей старины» [4, с. 937].

«Благочестивая Марта» разыгрывалась бродячей труппой на случайном помосте в трактире «в присутствии трактирных гостей, которые сажают на колени отыгравших свою сцену актрис и вступают из-за них в драку, бросают на сцену кошельки и т. п.» [11, с. 7–8]. Действие перемежалось чувственными танцами, среди которых особо выделялся дерзкий танец полунагой гитаны (г-жа Казарова) и уличных танцовщиц. Оборванные и грязные костюмы были в то же время «очень красивы и художественны, даже несмотря на как бы преднамеренное безвкусие у актрис» [16, с. 1002–1003]. Старинные испанские песни были аранжированы И. Сацем.

Пролог драмы Лопе де Веги «Новые деяния Великого князя Московского» и спектакль «Чистилище Патрика» по произведению Педро Кальдерона были показаны в стиле игры на придворной сцене: цельно и интересно демонстрировалось богатство обстановки и сценическая бедность средств. Критика писала о сочетании напыщенности и неестественности декламации «и в то же время удивительно сжатого “живого трагизма”, особенно в сцене убийства» [16, с. 1003]. Привлекало зрителей «наивное дефилирование и докладывание актеров в богатых костюмах». Особо была отмечена удивительно красивая фантастичность костюмов, мастерски сочетавших в себе с чисто испанским стилем наивные представления того времени о далекой России: «...какие-то искаженные отзвуки древнерусского (громадные меховые и рогатые шапки)» [16, с. 1003]. Духовная драма Кальдерона меньше всего соответствовала настроению зрителей Серебряного века. «Захватить театр не сумел — и в этом решительно нельзя винить его, — констатировала критика. — Но увлечь воображение, перенести мысль на целые века назад — это ему в значительной мере удалось. И прежде всего он достиг этого декоративным, живописным путем. На суровый, мистический лад настраивает величественный трехстворчатый портал (по рис. академика В. Щуко) с монументальными, церковного стиля канделябрами по бокам. Настроение тайны и предчувствия навевают декорации Е. Лансере, о полудикой красоте и грубой роскоши говорят выразительные костюмы по эскизам Билибина. Второе, что увлекает, создает настроение, а моментами даже сильно захватывает — как превосходная органная музыка и хоры. Гимны и славословия, аранжированные по источникам эпохи И. Сацем, втягивают не только ухо, но и душу зрителя в сферу “горнюю, в обитель аскетического горения и экстаза”» [17, с. 12].

Художественное оформление спектаклей «Старинного театра» было исполнено на высоком уровне. Помимо художников, уже работавших в театре, впервые в области театрально-декорационной живописи заявили о себе Н. К. Рерих, М. В. Добужинский и В. А. Щуко. «Старинный театр» сыграл также

важную роль в становлении стиля сценического исполнения. Это начинание, по признанию критики, было самым ярким событием сезона. Причем гораздо успешнее оно оказалось в художественном плане, чем в коммерческом. «Старинный театр», не желая потакать примитивным вкусам обывателей, радикально порывал с практикой современной сцены. Воспитывать свою публику на примерах высокого искусства без значительных капиталовложений было невозможно. Одному барону Н. Дризену это предприятие оказалось не по силам. Не обошлось и без скандалов. Второй сезон прошел под знаком выяснения отношений. Барон Н. Дризен снял с афиши фамилии других режиссеров, став таким образом единолично во главе предприятия. Н. Евреинов обратился в третейский суд, который встал на сторону режиссера. Позднее разногласия во имя общего дела удалось преодолеть, и Н. Евреинов вместе с Н. Бутковской и К. Миклашевским начал готовиться к третьему сезону (1914–1915), который планировалось посвятить итальянской комедии масок. Но история внесла свои коррективы, и от этого замысла осталась лишь книга К. Миклашевского «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» [18], получившая почетный отзыв Императорской академии наук.

Утопический проект по исторической реконструкции театральных стилей прежних эпох не остался не замеченным в кругу профессионалов. П. Марков, анализируя новейшие театральные течения начала XX века, отметил «действенную роль на театре живописи, музыки и движения» [19, с. 291]. Возникновение новых сценических приемов и новое понимание театрального искусства базировались, кроме всего прочего, на опыте обращения к прошедшим театральным эпохам, и пассаизм «Старинного театра» сыграл в этом процессе заметную роль. Адресование к другим эпохам помогло осознать специфику актерского мастерства и необходимость воспитания нового актера, виртуозно владеющего своим телом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тойнби А. Дж. Постигание истории. М.: Прогресс, 1991. — 736 с.
2. Раз-ий С. Старинный театр (К гастролям в Москве) // Студия 1912. №20. С. 5–7.
3. Батюшков Ф. По поводу спектаклей Старинного театра // Студия. 1911. №11. С. 1–4.
4. *Ното повус* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1911. №48. С. 935–937.
5. Евреинов Н. История русского драматического театра. М.: Абрис, 2020. — 256 с.
6. Бенуа А. Художественные ереси // Золотое руно. 1906. №2. С. 80–88.
7. Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л.; М.: Искусство, 1965. — 214 с.
8. Евреинов Н. Старинный театр. Об актере средних веков // Театр и искусство 1907. №50. С. 837–841.
9. Дризен Н. В. Старинный театр/публ. Ю. Б. Лисаковой // Наше наследие. 2010. №93–94. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php> (дата обращения: 10.12.2022).
10. Старк Э. А. Старинный театр. Петербург: Третья стража, 1922. — 75 с.
11. Василевский Л. Петербургские письма // Студия. 1911. №10. С. 7–8.
12. Евреинов Н. Испанский актер XVI–XVII вв. // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 6–7. С. 48–64.
13. Schack A. F. Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien: In 3 Bänden. Frankfurt am Main: Baer, 1854. 402 s.; 705 s.; 554 s.

14. Эрнст С. Н. К. Рерих. Петроград: Издание Общины Св. Евгении, 1918. — 126 с.
15. Мгебров А. А. Старинный театр // Мгебров А. А. Жизнь в театре: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1932. С. 5–146.
16. Ростиславов А. О постановках Старинного театра // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1002–1003.
17. Василевский Л. Петербургские письма // Студия. 1911. № 12. С. 12–13.
18. Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. Ч. 1 [и единств.]. СПб.: Изд. Н. И. Бутковской, тип. Сириус, 1914–1917. — 112, XIV с.
19. Марков П. А. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. — С. 255–321.

REFERENCES

1. Toynbee A. J. *Postizhenije istorii* [A Study of History]. Moscow: Progress, 1991. 736 p.
2. Raz-ii S. *Starinnyi teatr (K gastrolyam v Moskve)* [Ancient Theatre (On Tour in Moscow)]. *Studija*. 1912, no. 20, pp. 5–7.
3. Batyushkov F. *Po povodu spektaklei Starinnogo teatra* [Regarding the Performances of the Ancient Theatre]. *Studija*. 1911, no. 11, pp. 1–4.
4. Homo novus [A. R. Kugel]. *Zametki* [Notes]. *Teatr i iskusstvo*. 1911, no. 48, p. 937.
5. Evreinov N. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra* [History of the Russian Drama Theatre]. Moscow: Abris, 2020. 256 p.
6. Benua A. *Khudozhestvennye eresi* [Artistic heresies]. *Zolotoe runo*. 1906, no. 2, pp. 80–88.
7. Etkind M. G. *Aleksandr Nikolaevich Benua. 1870–1960* [Alexandre Benois. 1870–1960]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1965. 214 p.
8. Evreinov N. *Starinnyi teatr. Ob aktere srednikh vekov* [Ancient theatre. About the Actor of the Middle Ages]. *Teatr i iskusstvo*. 1907, no. 50, pp. 837–841.
9. Drizen N. V. *Starinnyj teatr* [Ancient Theatre]. Available from: *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2010. no 93–94. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php> (Accessed 10th November 2022).
10. Stark E. A. *Starinnyj teatr* [Ancient Theatre]. Peterburg: Tretaya strazha, 1922. 75 p.
11. Vasilevskii L. *Peterburgskie pis'ma* [Petersburg Letters]. *Studiya*. 1911, no. 10, pp. 7–8.
12. Evreinov N. *Ispanskij akter XVI–XVIII vv.* [Spanish Actor of the 16–17th Centuries]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov*. 1909, iss. 6–7, pp. 48–64.
13. Schack A. F. *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. In 3 Bänden. Frankfurt am Main: Baer, 1854. Bd. 402 s.; 705 s.; 554 s.
14. Ehrnst S. N. K. *Roerich*. Petrograd: Izdanie Obshchiny Sv. Evgenii, 1918. 126 p.
15. Mgebrov A. A. *Starinnyj teatr* [Ancient Theatre]. In: Mgebrov A. A. *Zhizn' v teatre: v 2 t. T. 2* [Life in the theatre: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow; Leningrad: Academia, 1932, pp. 5–146.
16. Rostislavov A. *O postanovkakh Starinnogo teatra* [On the Productions of the Ancient Theatre]. *Teatr i iskusstvo*. 1911, no. 51, pp. 1002–1003.
17. Vasilevskii L. *Peterburgskie pis'ma* [Petersburg Letters]. *Studiya*. 1911, no. 12, pp. 12–13.
18. Miklashevskii K. *La Commedia dell'arte, ili Teatr ital'yanskikh komediantov XVI, XVII i XVIII stoletii* [La Commedia dell'arte, or the Theatre of Italian Comedians of the 16th, 17th and 18th centuries]. Part 1 [and singular]. Saint Petersburg: Publishing house of N. I. Butkovskaya, 1914–1917. 112, XIV p.
19. Markov P. A. *Novejshie teatral'nye techenija (opyt populyarnogo izlozhenija)* [The Latest Theatre Trends (The Experience of Popular Presentation)]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1* [About the Theatre: in 4 vols. Vol. 1]. Moscow, Iskusstvo, 1974, pp. 255–321.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шахматова Елена Васильевна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, философии и литературы, начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID 0000-0002-6159-7280

ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Shakhmatova — D. Sc. in Philosophy, Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department IFLI, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of theatre Arts (GITIS).

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID 0000-0002-6159-7280

Статья поступила в редакцию: 6.04.2023

Отредактирована: 05.07.2023

Принята к публикации: 12.08.2023

Received: 6.04.2023

Revised: 05.07.2023

Accepted: 12.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шахматова Е. В. «Старинный театр» как утопический проект пассеизма Серебряного века // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 108–120.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120

EDN IRBSYW

FOR CITATION

Shakhmatova E. V. Ancient Theatre as a Utopian Project of the Silver Age Passéisme. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 108–120.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120

EDN IRBSYW

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-121-143
EDN JCTBPT
УДК [792.54+782][571.6]"1906/1914"

И. И. Крыловская
Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Имперская окраина. Опера на Дальнем Востоке в период между двух войн: 1906–1914 годы¹

АННОТАЦИЯ

Выделение периода с 1906 по 1914 год в истории развития музыкального театра на Дальнем Востоке обусловлено изменением условий функционирования одной из важных его подсистем — оперного театра. Проанализированы изменения в структурных элементах дальневосточного театра эпохи его становления: динамика и особенности производственной деятельности и формы организации театрального дела, репертуарные тенденции, художественно-критическая публицистика, подготовка вокальных кадров и гастрольно-концертная практика оперных исполнителей. В обозначенный период в дальневосточном музыкальном театре доминирует гастрольная деятельность оперных антреприз, что может объясняться экономическими и логистическими сложностями организации оперных сезонов на отдаленных территориях. Наиболее важным событием музыкально-театральной жизни стал гастрольный тур «Русской оперы» М. Максакова в 1913 году. К опере все чаще обращаются непрофильные и сдвоенные труппы музыкально-драматических коллективов, при этом наблюдается значительный рост исполнения отечественных опер. Изменения коснулись и художественной критики: в прессе появились масштабные аналитические статьи, в рецензии вводились элементы просветительства. Открытие вокального класса и оперной студии при музыкальной школе местного отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) позволило разнообразить концертную деятельность и театральную афишу дальневосточного региона, а репертуар гастролеров-вокалистов познакомил дальневосточников с неизвестными страницами оперной литературы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Опера, музыкальный театр, русский театр, оперный театр Дальнего Востока, русский театр в Маньчжурии, театральная антреприза.

¹ Статья подготовлена по материалам доклада на Международной научной конференции «350 лет русского театра», проведенной в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030» (Москва, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 8–10 декабря 2022 г.).

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-121-143
EDN JCTBPT
УДК [792.54+782][571.6]"1906/1914"

Izabella I. Krylovskaya
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Imperial Outskirts. Opera in the Far East in the Period Between Two Wars: 1906–1914

ABSTRACT

The period between 1906–1914 in the history of the development of music theatre in the Far East is distinguished due to a change in the functioning conditions of one of its important branches — opera. Regional art history does not consider the issues of periodization of pre-revolutionary music theatre, which emphasizes the relevance and novelty of this work. An additional criterion for periodization was an immanent process in the field of regional music theatre. Based on a systematic approach, taking the opera as one of the genre sub-systems, the author considers changes in its internal elements: the dynamics and characteristics of production activities and forms of organization of theatre business, repertoire trends, accompanying art journalism, the training of vocal personnel and the touring and concert practice of opera performers. Thus, the author concludes that during the specified period only touring activities of opera enterprises were practiced, which was connected with the economic and logistical difficulties of organizing opera seasons in remote territories. The most important event in the music and theatre life was the tour of the Russian Opera of M. Maksakov in 1913; amateur and united troupes were increasingly turning to the opera genre. There was a significant increase in the amount of Russian operas performed. The changes in the art-critical sphere were connected with the large-scale analytical articles, and the introduction of elements of enlightenment into the reviews. The opening of a vocal class and an opera studio at the music school of the local branch of the Imperial Russian Musical Society diversified the concert activity and theatre playbill of the region, while the repertoire of guest vocalists acquainted the Far East with unknown items in the opera.

KEYWORDS

Opera, music theatre, Russian theatre, opera in the Russian Far East, Russian theatre in Manchuria, theatre entrepreneurs.

Музыкальный театр на Дальнем Востоке после окончания Русско-японской войны продолжил свое развитие. Функционировали все его жанровые сферы: европейская оперетта, опера, национальная украинская опера и оперетта, представленная в творчестве малороссийских музыкально-драматических антреприз. В каждой из них в этот период протекали специфические процессы, что актуализировало их поэтапное изучение². В настоящем исследовании внимание сосредоточено на опере как жанре музыкального театра и сфере театральной деятельности на дальневосточной имперской окраине. Проблема периодизации в истории дальневосточного музыкального театра, основанная на уникальных особенностях его дореволюционного этапа, не становилась пока предметом изучения в региональном искусствознании. Основными критериями периодизации выступают динамика исполнительской/производительной деятельности музыкально-театральных трупп, а также имманентные процессы в сфере музыкального театра, в том числе регионального.

Оперная практика на периферии Российской империи в начале XX века получила только обобщенный обзор в исследованиях 2000-х годов, посвященных истории музыкальной культуры отдельных регионов и городов: М. В. Мжельской [2], И. В. Белоносовой [3], И. П. Козловской [4]. В 2020 году появилось исследование хабаровского искусствоведа С. С. Сырвачевой [5], в котором предпринята дискуссионная (по мнению автора статьи) попытка проследить становление и развитие музыкального театра в Хабаровске с середины 1890-х и до конца 1930-х годов. Периодизация, предложенная в указанной работе, больше связана с социально-экономическими и политическими процессами, на которые опираются дальневосточные историки, чем с тенденциями музыкальной культуры региона и деятельностью музыкально-драматических антреприз. К тому же в этом исследовании дальневосточный оперный театр не рассматривается как система, а следовательно, не прослеживаются изменения в его основных структурных элементах, которые будут проанализированы далее.

В исследуемый период 1906–1914 годов важно понять динамику в системе функционирования основных структур дальневосточного оперного театра: в деятельности музыкально-драматических трупп, репертуарных тенденциях, художественной публицистике, вокальном образовании и гастрольно-концертной деятельности оперных исполнителей. В 1906 году, после окончания Русско-японской войны, опера возвращается в театральную практику российского Дальнего Востока благодаря деятельности сдвоенных (оперно-опереточных) и опереточных трупп, включавших оперу в свой репертуар. Только в зимний сезон 1906/1907 годов на имперской окраине появилась собственно оперная антреприза — труппа русской оперы дальневосточного антрепренера И. Арнольдова, которая была сформирована в Москве специально для работы во Владивостоке. Опережая события, заметим, что это был последний сезон оперы на Дальнем Востоке в дореволюционный период.

² В настоящее время автором опубликована статья, посвященная развитию оперетты на Дальнем Востоке между двумя войнами — с 1906 года и до конца летнего сезона 1914 года [1], а также подготовлен материал, освещающий деятельность украинских музыкально-драматических трупп в регионе в этот же период.

После И. Арнольдова вплоть до середины 1920-х годов не нашлось ни одного антрепренера, кто бы сумел организовать такое сложное и затратное театральное предприятие в регионе на целый сезон или даже полусезон.

В Харбине, где во время Русско-японской войны были сосредоточены практически все музыкальные труппы, после ухода войск театральные предприятия стали терпеть крах. Среди них оказалась и оперная антреприза Н. Осипова. Театральный обозреватель В. Козлов написал в журнале «Театр и искусство», что эта труппа была достаточно сильной для провинции, но очень дорогостоящей. После развала дела часть артистов подписали контракты с И. Арнольдовым³ на оперный зимний сезон во Владивостоке [6, с. 267].

Дальнейшее функционирование оперных предприятий на Дальнем Востоке до начала Первой мировой войны связано исключительно с *гастрольной деятельностью* оперных трупп. При сравнении с соседним Восточно-Сибирским регионом, и в частности с оперной практикой в Иркутске, которую описывает И. Харкеевич, выясняется, что и здесь в период с 1910 по 1917 год преобладали гастрوليрующие оперные труппы [7, с. 95].

ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОПЕРНЫХ АНТРЕПРИЗ

Изучение дальневосточной и столичной периодики позволило реконструировать картину деятельности оперных антреприз на Дальнем Востоке с 1906 и до осени 1914 года, когда завершился летний театральный сезон. Приведем *хронологию* событий и отдельные замечания прессы по поводу возможностей оперных антреприз, работавших в регионе.

Владивосток, зимний сезон 1906/1907 годов (5 октября — 28 февраля, возможно, до начала Великого поста 18.03.1907) — русская опера дирекции И. Арнольдова.

Хабаровск, 1907 год (март — середина апреля), Благовещенск, 1907 год (май — июнь) — оперная труппа под управлением Л. Крижевской. Постановки в ней осуществлял известный в России оперный певец (тенор) и режиссер А. Костаньян. По данным «Хронографа», труппа состояла из артистов петербургских и московских театров [8, с. 129–130].

Владивосток, 1909 год (июнь) — гастролы солистов Императорской оперы Санкт-Петербурга. Возможно, они же с февраля и до начала июня того же года работали в Благовещенске, что можно предположить по содержанию репертуара⁴. В программу концертов включались в основном фрагменты из опер, что не позволяет рассматривать их как полноценные оперные спектакли.

Благовещенск, 1911 год (до начала сезона в сентябре) — «проездом» дал ряд спектаклей с оперным ансамблем без хора И. Арнольдов⁵ [9].

Владивосток, 1911 год (октябрь — ноябрь), Харбин, 1911 год (до 22 декабря) — гастролы итальянской оперы

3 Подробности о деятельности труппы Н. Осипова в источниках отсутствуют.

4 См.: [8, с. 141–143].

5 Сведения о репертуаре труппы И. Арнольдова в источниках отсутствуют.



Фото 1. Анонс гастролей итальянской оперной труппы братьев Гонсалец во Владивостоке в 1911 году. Газета «Далекая окраина». 1911. № 1304 (6 октября) / Announcement of the tour of the Italian opera troupe of the Gonzalets brothers in Vladivostok in 1911. Newspaper "Dalyokaya okraina". 1911, no. 1304 (October 6)

братьев Дж. и Е. Гонсалец. Это был второй их приезд на Дальний Восток⁶. Труппа включала 45 человек, собственный оркестр, театр привез свой реквизит, бутафорию и костюмы миланской мастерской⁷ (фото 1). Владивостокский театральный обозреватель с псевдонимом Цезарь Остроменцкий в журнале «Театр и искусство» писал: «...состав исполнителей, и общая обстановка дела — весьма посредственная, а оркестр — прямо-таки невозможный» [10, с. 262]. При этом журналист отмечал невероятную популярность старых «заигранных» оперных спектаклей, билеты на которые раскупались нарасхват, несмотря на их дороговизну (обыватель был обложен «громадной контрибуцией со стороны итальянцев») [10, с. 262]. Небольшой и слабый оркестровый состав не позволял достигать качественных forte и fortissimo в моменты драматических нарастаний. Тем не менее критики воздавали должное музыкальности и мастерству дирижера Дж. Гонсалеца, сумевшего в таких условиях добиться максимальной выразительности. Несмотря на категорически отрицательный вердикт в журнале «Театр и искусство», Ц. Остроменцкий писал, что гастроллирующая по Дальнему Востоку итальянская труппа являла собой счастливое исключение, по сравнению с провинциями европейской части России, где во множестве работали посредственные итальянские антрепризы. И хотя в труппе братьев Гонсалец не было ничего особенно яркого и сильного, все дело заключалось в опытных руководителях, понимающих и любящих музыку [12].

Благовещенск, 1911 год (сентябрь)⁸, Хабаровск, 1911 год (октябрь), Владивосток, 1911 год (10–21 ноября) — гастролли Первого передвижного оперного товарищества «Русская опера» под режиссерством А. Костаньяна. Спектакли шли в сопровождении рояля. Аккомпанировал известный пианист, лауреат Берлинской консерватории Розенберг-Ритский. В прессе сообщалось, что в Благовещенске труппой было дано десять спектаклей, сбор с которых составил 11000 рублей. В Хабаровске труппа также сделала хорошие сборы, большинство опер прошли «с большим ансамблем» [13].

6 Ни в Хабаровске, ни в Благовещенске в 1911 году итальянская труппа не работала. По данным журнала «Театр и искусство» № 2 за 1912 год, окончив спектакли в Харбине 22 декабря 1911 года, далее они выехали в турне по Сибири, где ближайшим пунктом должна была стать Чита [11].

7 Далекая окраина. 1911. № 1304 (6 октября). С. 1.

8 В «Хронографе» в сентябре 1911 года указан репертуар гастроллирующей в Благовещенске оперной труппы без указания руководителя и исполнителей. По сходству репертуара, исполненного в Хабаровске и Владивостоке, установлено передвижное товарищество «Русская опера» под режиссерством А. Костаньяна [8, с. 147].



Фото 2. Анонс гастролей «Русской оперы» М. Максакова. Газета «Далекая окраина». 1913. № 1803 (4 марта) / Announcement of the tour of the Russian Opera by M. Maksakov. Newspaper "Dalyokaya okraina". 1913, no. 1803 (March 4)

Харбин, великопостный и весенний сезон 1913 года (февраль — март), Владивосток, весенний сезон 1913 года (4 марта — 21 апреля), Хабаровск, 1913 год (Пасха, конец апреля — начало мая), Благовещенск, 1913 год (май) — «Русская опера» под управлением М. Максакова (фото 2). Приезд известного антрепренера на имперскую окраину завершал восьмимесячное турне труппы по России. В Харбине было сыграно пятнадцать спектаклей и сделан почти невероятный для этого города сбор — 1200 рублей. Во Владивостоке планировалось дать десять спектаклей [14]. Однако труппа проработала там намного дольше — 7 недель (фактически полусезон).

Максимилиан Карлович Максаков был одним из самых успешных отечественных оперных исполнителей в начале XX века, пользующимся популярностью у капризной столичной публики и за рубежом (фото 3). Он был известен и как успешный антрепренер, обладающий артистической жилкой, а также значительным независимым состоянием. Им было организовано новое театральное предприятие, проехавшее практически через всю империю на восток. Не считаясь с затратами, М. Максаков предпринял такое сложное турне, чтобы познакомить дальневосточные территории с шедеврами отечественной и зарубежной оперы. Корреспондент газеты «Далекая окраина» писал: «Почин таких антрепренеров-художников, как М. К., можно только приветствовать с глубокой благодарностью за доставляемую массу художественных впечатлений, тем более, что такие предприятия почти не оправдывают сопряженных с ними громадных затрат и, следовательно, преследуют вовсе не материальные цели меркантильного характера» [15].



Фото 3. Газета «Далекая окраина». 1913. Приложение к № 1816 (17 марта). Подпись под фото: «М. К. Максаков. Драматический баритон (в роли Антонелли из оп. "Таис")» / Newspaper "Dalyokaya okraina". 1913. Supplement to no. 1816 (March 17). Photo caption: "M. K. Maksakov. Dramatic baritone (in the role of Antonelli from the op. "Tais")"

Несмотря на положительные оценки работы труппы М. Максакова обозревателями «Далекой окраины», журналист того же издания Барон Зет (он же Цезарь Остроменцкий) в журнале «Театр

и искусство» охарактеризовал состав труппы как посредственный. Достаточно критично высказался он и о премьере коллектива — одном из лучших столичных теноров А. Секар-Рожанском (фото 4), жившем в тот момент, по мнению журналиста, «более воспоминаниями славного прошлого». В таком же тоне им была оценена деятельность М. Максакова — «старого оперного ловчего», сумевшего с посредственным составом сделать великолепные сборы. С оперой это было сделать намного проще, писал Барон Зет, потому что «публика, годами лишенная музыки, вполне довольствуется посредственным исполнением» [16, с. 350].

Полагаем, однако, что подобная негативная позиция журналиста была продиктована стремлением предстать в столичном журнале взыскательным и требовательным ценителем, а не добродушным провинциалом. К тому же Барон Зет, как показало знакомство с его публикациями, в принципе не слишком благоволил к музыкально-театральному искусству. По поводу труппы М. Максакова он категорично утверждал, что коллектив привез старый итальянский репертуар и очень мало русских опер [16, с. 350]. Это совершенно не соответствовало действительности.

Гастрольное турне «Русской оперы» М. Максакова по Дальнему Востоку было, пожалуй, самым серьезным и значительным событием местной музыкально-театральной жизни межвоенного периода. Состав труппы включал 22 артиста (5 сопрано, 4 меццо-сопрано, 5 теноров, 4 баритона и 4 баса). Среди солистов были две безусловные звезды — сам баритон М. Максаков и артист Московской частной русской оперы, лирико-драматический тенор А. Секар-Рожанский. Кроме них в труппе были артисты, снискавшие незаурядную популярность во многих оперных театрах России. Труппа приехала с собственным большим хором и полным оркестром⁹. Спектаклями руководили три дирижера — Б. Гесс (главный дирижер) (фото 5), А. Залевский и А. Трауберг, постановки осуществлялись двумя режиссерами — П. Россолимо (главный режиссер) и Н. Филипповым. Артистический состав включал балет из восьми пар под управлением балетмейстера Ф. Трояновского и примы-балерины С. Потапович. Антрепренер привез весь вспомогательный персонал: электротехника, машиниста, парикмахера, бутафоров, реквизиторов, портных; собственные декорации были созданы для опер «Садко», «Аида», «Чио-Чио-сан» и «Камо грядеши?» [17]. Большинство спектаклей, как отмечала критика, прошли с хорошим ансамблем и имели значительный художественный успех. Вместо



Фото 4. Драматический тенор А. В. Секар-Рожанский. Газета «Далекая окраина». 1913. Приложение к № 1816 (17 марта) / Dramatic Tenor A. V. Sekar-Rozhansky. Newspaper "Dalyokaya okraina". 1913. Supplement to no. 1816 (March 17)

⁹ В дальневосточной прессе точных цифр не приводится. По данным И. Харкеевич, и хор, и оркестр в труппе М. Максакова включали по 30 человек [7, с. 97].



Фото 5. Дирижер Б. А. Гесс.
Газета «Далекая окраина». 1913.
Приложение к № 1829 (31 марта) /
Conductor B. A. Hess. Newspaper
“Dalyokaya okraina”. 1913. Supplement
to no. 1829 (March 31)

заявленных в анонсе 14 наименований¹⁰ за 7 недель гастролей было исполнено 32 оперы. Владивосток, 1914 год (16–28 марта), Харбин, 1914 год (апрель), Благовещенск, 1914 год (май?), Хабаровск, 1914 год (возможно, май) — гастрологи оперы Г. Шумского. Периодика характеризовала ее как «художественный ансамбль оперы персонажей» [18, с. 375]. В мае 1914 года труппа, вероятно, работала и в Благовещенске, что можно предположить по сходству репертуара и датам, приведенным в «Хронографе» [8, с. 166]. Сведения о работе труппы в Хабаровске в местных источниках не обнаруживаются. Однако нельзя исключить, что антрепренер, задумывая такую далекую поездку, после Харбина мог дать ряд спектаклей и в резиденции генерал-губернатора Приморской области в Хабаровске.

Труппа Г. Шумского состояла из молодых певцов, не имевших достаточного сценического опыта. Руководство осуществлялось лауреатом Парижской консерватории А. Коршоном. Труппа не имела оркестра, и все спектакли шли под аккомпанемент рояля в исполнении того же А. Коршона. Имелся небольшой хор из 24 человек¹¹, в котором, как установлено И. Харкеевич [7, с. 98], принимали участие и сами солисты. В журнале «Театр и искусство» критик Барон Зет о гастролях труппы Г. Шумского писал следующее: «Это оригинальное, по своей провинциальной беззастенчивости, нищенское в художественном отношении предприятие заслуживает особенного внимания специального театрального органа. Представьте себе группу молодых со свежими, неокрепшими голосами певцов, едва умеющих ориентироваться на сцене. И во главе — опытного музыканта г. Каршона, который с завидным усердием выполняет разнообразнейшие функции: дирижера, суфлера, хормейстера, аккомпаниатора и, прежде всего, конечно, наставника. Балет и оркестр вовсе отсутствуют, за неимением декораций, статистов и бутафорий, постановка опер — самая что ни на есть “вампуксная”» [18, с. 375].

ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРНОЙ АФИШИ

Для оценки репертуарных тенденций на основе сведений периодики, «Хронографа» [8] и исследований дальневосточных искусствоведов автором настоящей статьи была составлена сводная таблица¹², масштабы

10 Далекая окраина. 1913. № 1803 (4 марта). С. 1.

11 Далекая окраина. 1914. № 2161 (16 марта). С. 1.

12 В качестве источников были использованы газеты: «Приамурские ведомости» 1907–1908 гг., «Владивостокский листок» 1906 г., «Дальний Восток» 1906–1907 гг., «Далекая окраина» 1907–1914 гг., а также монографии и диссертации: [19, с. 152, 183–184, 198, 236, 245, 260, 262, 264, 279, 282], [20, с. 189, 193].

которой не позволяют ее привести полностью, поэтому результаты аналитического обзора будут представлены тезисно.

Кроме оперных антреприз в рассматриваемый период оперы исполняли преимущественно сдвоенные и опереточные труппы. Первое, что привлекло внимание, — значительно расширившийся перечень опер, исполняемых этими коллективами. Если в начале века эти антрепризы, включая смешанные, стабильно дополняли свой репертуар операми «Галька» С. Монюшко и /или «Аскольдова могила» А. Верстовского, то в период с 1906 и до осени 1914 года перечень оперных произведений в репертуаре непрофильных трупп значительно изменился. Возможно, это было связано с тем, что состав исполнителей стал намного сильнее и был способен решать более сложные профессиональные задачи. Об этом, в частности, в 1912 году писал Барон Зет, говоря о постановке «Травиаты» Дж. Верди труппой товарищества оперы и оперетты А. Ахматовой: «В “Травиате” центр тяжести исполнения сосредоточен исключительно на трех главных партиях. <...> И раз в труппе оказались на лицо трое подходящих певцов, естественно, явился большой соблазн поставить “Травиату”» [21]. Одновременно периодика отмечала и известную проблему непрофильных трупп, все смелее берущихся за исполнение опер, — напряженность, свойственную любителям.

Тем не менее непрофильные антрепризы активно обращались к операм различных стилей. В 1906 году опереточной труппой дирекции М. Ливского впервые во Владивостоке была поставлена «Норма» В. Беллини. Достаточно профессиональным составом отличалась труппа оперы и оперетты дирекции А. Левицкого и Ко, исполнившая во Владивостоке еще в 1906 году «Травиату» Дж. Верди, «Паяцев» Р. Леонкавалло и «Сельскую честь» П. Масканьи. Благодаря этой труппе состоялась дальневосточная премьера оперы А. Тома «Гамлет». В том числе впервые на Дальнем Востоке А. Левицким была осуществлена интересная постановка на музыку О. Дютша к пьесе П. Сухонина «Русская свадьба», которую в анонсе объявили русской романтической оперой в 4-х действиях¹³.

В конце летнего сезона 1906 года антрепренер и в прошлом сам опереточный артист (тенор) А. Левицкий предстал перед владивостокской публикой в качестве автора оперы «Как умирает русский солдат». Анонсированная как патриотическая пьеса с пением и как романтическая опера в 4-х действиях, она была написана на передовых позициях (так указано в анонсе) и посвящена герою Русско-японской войны генерал-адъютанту Н. Линевичу¹⁴. Информация анонса дает основание полагать, что опера была создана А. Левицким непосредственно в период Русско-японской войны на Дальнем Востоке либо в другом месте. Возможно, приехав с антрепризой во Владивосток, он посвятил оперу Н. Линевичу как главнокомандующему сухопутными и морскими вооруженными силами, действовавшими против Японии. В местной периодике, однако, эта премьера не получила освещения, поэтому о музыке оперы невозможно составить никакого представления. Тем не менее исполнение этого произведения становится знаком появления в музыкально-театральной практике Дальнего Востока оперы на современную

¹³ Дальний Восток. 1906. № 135 (28 июня). С. 1. В Благовещенске постановка впервые была осуществлена в 1913 году русско-малорусской оперно-опереточно-драматической труппой дирекции И. Арнольдова под управлением К. Кармелюка-Каменского.

¹⁴ Дальний Восток. 1906. № 185 (29 августа). С. 1.

военно-патриотическую тему. К тому же общероссийская премьера прошла во Владивостоке¹⁵, что делает ее важным событием в музыкальной и театральной культуре региона.

В 1908 году труппа оперетты И. Арнольдова поставила «Кармен» Ж. Бизе с участием солиста Императорских театров Н. Фигнера и известной оперной певицы Р. Радиной-Фигнер, дававших концерты во Владивостоке после гастролей в Японии. В 1909 году труппа «Первого нормального товарищества оперо-опереточных артистов» исполнила «Демона» А. Рубинштейна.

В 1913 году в репертуаре представленных антреприз появляются сложные отечественные произведения: в Благовещенске русско-малорусская оперно-опереточно-драматическая труппа дирекции И. Арнольдова поставила «Жизнь за царя» М. Глинки и «Пиковую даму» П. Чайковского. Помимо целых оперных спектаклей артисты непрофильных антреприз исполняли фрагменты из опер.

Собственно оперные труппы, гастролировавшие на Дальнем Востоке в период с 1906-го и до начала Первой мировой войны в 1914 году, в репертуарной политике придерживались общероссийских тенденций, что подтверждается данными «Хронографа»¹⁶. Оперное искусство в соседнем Восточно-Сибирском регионе в отношении репертуара развивалось схожим образом с Приморской областью. Это было связано и с причинами, упомянутыми выше, и с тем, что все гастролирующие на имперской окраине оперные труппы вначале работали в Иркутске.

В межвоенный период в исполнительской практике оперных антреприз на Дальнем Востоке произошло значительное «приращение» репертуара. За восемь с половиной лет состоялись 22 дальневосточные премьеры. Среди них 14 опер принадлежали отечественным или работавшим в России авторам. Кроме упомянутых сочинений О. Дютша и А. Левицкого, состоялись премьеры опер «Князь Игорь» А. Бородина, «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Дни нашей жизни» А. Глуховцева (по пьесе Л. Андреева), «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Майская ночь», «Снегурочка» и «Садко» Н. Римского-Корсакова, «Мазепа», «Черевички» и «Чародейка» П. Чайковского, «Каморра» Э. Эспозито (по пьесе С. Мамонтова). Еще восемь опер — зарубежных композиторов с преобладанием французских авторов: «Долина» Э. д'Альбера, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Тайны Сюзанны» («Секрет Сюзанны») Э. Вольфа-Феррари, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Лакме» Л. Делиба, «Таис» Ж. Массне, «Камо грядеши?» Ж. Нугеса, «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини. Все региональные премьеры состоялись в основном во Владивостоке.

15 В «Хронографе» нет данных об исполнении этой оперы А. Левицкого в других городах России.

16 См.: [8, с. 114–166].

17 Автор имеет в виду произведения, прошедшие испытание временем и прочно закрепившиеся в репертуарах провинциальных антреприз. Выделить их позволил сравнительный анализ репертуара оперных предприятий за период 1906–1914 гг., приведенного в «Хронографе» [8, с. 114–166].

Ниже приводится сравнительная таблица, где представлен репертуар оперного сезона 1906 года труппы И. Арнольдова и всех гастролировавших отечественных трупп до осени 1914 года. Курсивом выделены произведения, которые к 1906 году наиболее часто исполнялись в провинции и вошли в базовый репертуар¹⁷ оперных антреприз повсеместно по стране и на Дальнем Востоке.

Таблица. Сезон и гастроли русских оперных антреприз на Дальнем Востоке в период 1906 – 1914 гг. ^{(1), (2)}

Композитор	Зимний сезон 1906/1907 гг. — русская опера И. Арнольдова	Весенне-летний сезон 1907 г. — оперная труппа п/у Л. Крижевской	Осень 1911 г. — Первое передвижное оперное товарищество «Русская опера» п/реж. А. Костаньяна	Февраль — май 1913 г. — «Русская опера» п/у М. Максакова	Март — май 1914 г. — оперная труппа Г. Шумского
Д'Альбер Э.				Долина*	
Бизе Ж.	Кармен	Кармен	Кармен	Кармен	Кармен
Бородин А.	Князь Игорь*	Князь Игорь		Князь Игорь	
Вагнер Р.				Тангейзер*	
Верди Дж.	Аида	Аида		Аида	
	Бал-маскарад				
	Отелло				
	Риголетто	Риголетто	Риголетто	Риголетто	
		Травиата	Травиата	Травиата	Травиата
	Трубадур	Трубадур			
Галеви Ф.	Жидовка				
Глинка М.	Жизнь за царя		Жизнь за царя	Жизнь за царя	Жизнь за царя
	Руслан и Людмила*			Руслан и Людмила	
Глуховцев А.					Дни нашей жизни*
Гуно Ш.	Ромео и Джульетта*	Ромео и Джульетта			
	Фауст	Фауст	Фауст	Фауст	Фауст
Даргомыжский А.	Русалка	Русалка	Русалка	Русалка	Русалка
Делиб Л.	Лакме*	Лакме		Лакме	
Леонкавалло Р.	Паяцы	Паяцы		Паяцы	
Масканьи П.	Сельская честь	Сельская честь		Сельская честь	
Массне Ж.				Таис*	

(1) Астериском (*) отмечены дальневосточные премьеры.

(2) Опера Э. Вольфа-Феррари «Тайны Сюзанны» в таблице не приводится, поскольку исполнялась в концертно-гастролирующих оперных артистов.

Продолжение таблицы

Композитор	Зимний сезон 1906/1907 гг. — русская опера И. Арнольдова	Весенне-летний сезон 1907 г. — оперная группа п/у Л. Крижевской	Осень 1911 г. — Первое передвижное оперное то- варищество «Русская опе- ра» п/реж. А. Костаньяна	Февраль — май 1913 г. — «Русская опера» п/у М. Максаква	Март — май 1914 г. — оперная группа Г. Шумского
Мейербер Дж.	Африканка			Африканка	
	Гуеноты			Гуеноты	
Монюшко С.	Галька	Галька			
Мусоргский М.			Борис Годунов*	Борис Годунов	Борис Годунов
Направник Э.				Хованщина*	
Нугес Ж.				Дубровский	
Обер Д.	Фра-Дьяволо			Камо грядеши?*	
Пуччини Дж.	Богема				
				Чио-Чио-сан*	
				(Мадам Баттерфляй)	
				Тоска	
Римский- Корсаков Н.	Майская ночь*				
				Садко*	
	Снегурочка*			Снегурочка	
	Царская невеста			Царская невеста	
Россини Дж.	Севильский цирюльник	Севильский цирюльник		Севильский цирюльник	
Рубинштейн А.	Демон	Демон	Демон	Демон	Демон
Сен-Санс К.	Самсон и Далила	Самсон и Далила			
Чайковский П.	Евгений Онегин	Евгений Онегин	Евгений Онегин	Евгений Онегин	Евгений Онегин
	Мазепа*			Мазепа	
	Пиковая дама	Пиковая дама	Пиковая дама	Пиковая дама	Пиковая дама
				Чародейка*	
	Черевички*			Черевички	Черевички
Эспозито Э.	Каморра*				

Как показывает таблица, самый многообразный репертуар демонстрировали труппы И. Арнольдова и М. Максакова: их афиша включала 32 произведения. Указанные выше антрепризы имели наиболее широкие исполнительские возможности, что объясняет и большее количество дальневосточных оперных премьер во время их работы в регионе.

Анализ национальной принадлежности опер, исполняемых антрепризами с 1906 по 1914 год на Дальнем Востоке, наглядно демонстрирует постепенный рост обращений к произведениям отечественных авторов. В репертуаре «Русской оперы» М. Максакова соотношение отечественных и зарубежных опер уже равное — 16/16. Эти показатели еще раз подчеркивают предвзятость суждений местного критика Барона Зет, писавшего о малом количестве отечественных произведений, привезенных труппой М. Максакова [16, с. 350]. Последними предвоенными гастролерами — оперной труппой Г. Шумского — исполнялись уже преимущественно русские произведения.

В зарубежной части репертуара явно прослеживается преобладание французских и итальянских опер — примерно в равных соотношениях. Реже встречаются сочинения польских и немецких композиторов.

В оперном театре дальневосточного региона накануне войны 1914 года обнаруживается еще одна особенность — появление одноактных произведений и сокращенных до одного действия версий известных опер¹⁸ (хотя и не в таком масштабе, как это было характерно для оперетты, очевидно, не без влияния театра миниатюр). Так, в концерте гастролеров во Владивостоке в 1914 году оперных артистов Л. Княжича и О. Урбановой была впервые на имперской окраине исполнена одноактная опера-интермеццо Э. Вольфа-Феррари «Тайны Сюзанны», а в «Маленьком театре» (миниатюр) А. Кастальского во Владивостоке в 1913 году поставили сокращенные до одного действия «Черевички» П. Чайковского¹⁹.

Вероятно, под влиянием театра миниатюр на Дальнем Востоке в оперу начинают проникать шарж и пародия. В Благовещенске в 1913 году в театре И. Арнольдова и затем в 1914 году в «Маленьком театре» А. Кастальского во Владивостоке поставили нашумевшую в столицах оперу-пародию «Вампука» («Изепа») с музыкой В. Шаэ. Еще одна «Вампука» («Любовь морского короля»), пародия-буффонада Л. Дризо (компиляция), была впервые поставлена во Владивостоке в 1914 году опереточно-драматической труппой М. Нининой-Петипа.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

В дальневосточной периодике межвоенного периода благодаря оперным антрепризам появились новые тенденции в обзоре и оценках постановок музыкального театра. Начало было положено хабаровским автором в период гастролей оперной труппы Л. Крижевской в 1907 году. Прежде чем оценить вокально-драматическое

¹⁸ Об аналогичном явлении, переросшем в стойкую тенденцию в дальневосточном опереточном театре, см. статью автора: [1].

¹⁹ *Далекая окраина*. 1913. № 2089 (30 декабря). С. 1.

воплощение партий, рецензент давал краткую характеристику общим достоинствам оперы и заслугам ее автора. Так, по поводу постановки «Евгения Онегина» было отмечено: «Богатство мелодии, оркестровки, гармония и великолепные до идеальности речитативы — вот особенности “Онегина”. А умение Чайковского владеть в совершенстве leitmotiv'ом дает целый ряд ярких музыкальных красот» [22]. Исполнение популярной оперы «Русалка» А. Даргомыжского стало поводом познакомить читателей с малоизвестной историей утраты основной партитуры оперы в результате пожара 1859 года в Санкт-Петербургском Театре-цирке (здание которого позже стало Мариинским театром) и счастливой находки уцелевшей копии партитуры, которую ранее заказала для своего бенефиса известная оперная певица Н. Семенова [23].

В публикациях хабаровской периодики появляются новые критерии в оценке постановок — журналисты пишут о создании достоверного (или недостоверного) типа того или иного персонажа оперы. Так, в «Приамурских ведомостях» 1907 года вышла публикация об опере «Паяцы» Р. Леонкавалло в постановке труппы Л. Крижевской: «Недда (г. Ланге) <...> тип передан верно, держится артистка прекрасно. <...> Тонио (г. Горленко). Нет типа — этого мелочного, злопамятного, желчного человека» [24].

Рецензии во владивостокской прессе 1911 года, посвященные гастролем итальянской труппы Гонсалец и труппы под режиссерским руководством А. Костаньяна, продолжают эти тенденции. Спустя девять лет музыкально-драматические спектакли здесь также освещают несколько критиков в одном периодическом издании — газете «Далекая окраина». Цезарь Остроменцкий, один из постоянных авторов, публиковал масштабные аналитические обзоры дальневосточной театральной жизни, что было новым явлением во владивостокской публицистике.

Поскольку некоторые оперы из репертуара итальянцев уже звучали на Дальнем Востоке в исполнении русских антреприз, у публицистов появилась возможность для сравнительного анализа. Бóльшее внимание уделялось собственно музыкальным достоинствам постановок, художественной стороне исполнения — фразировке, нюансировке, характеру звуковедения, общей выразительности, соответствию авторскому замыслу типа голоса и драматического воплощения партий. Широкий диапазон музыкальных терминов и знание партитуры рецензируемой оперы (цитаты из арий и ансамблевых сцен, темповые обозначения, нюансы оркестровки и вокального исполнительства), а также упоминание виденных ранее постановок рецензируемых опер в столичных театрах позволяют судить о достаточном профессионализме театральных критиков.

В масштабной обзорной статье Ц. Остроменцкого, например, совершенно справедливо было замечено, что итальянцы — лучшие исполнители своих опер. Их природная музыкальность наряду с экспрессией и изяществом в исполнении позволяли увлечь слушателей даже при весьма скромных вокальных возможностях артистов. Вместе с тем журналист утверждал, что знаменитое итальянское

bel canto «доживает последние дни», а имена признанных его мастеров стали легендой. «И все-таки — “сыны Авзонии счастливой”, как были, так и остались objet de lux²⁰ современной буржуазии. . .» [12].

Дальневосточная премьера в 1911 году оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Н. Римского-Корсакова стала еще одним заметным событием в музыкально-театральной культуре Дальнего Востока, хотя исполнение прошло под аккомпанемент рояля. Публикация в газетном анонсе полного текста предисловия Н. Римского-Корсакова, которым он сопроводил свою редакцию этой оперы, должна была привлечь внимание публики.

В бенефис А. Секар-Рожанского, ведущего солиста труппы М. Максакова, единственный раз за всю историю дореволюционного дальневосточного музыкального театра была поставлена опера Р. Вагнера. Бенефициант выбрал «Тангейзера». Осветивший эту постановку корреспондент под псевдонимом Оса справедливо заметил, что небольшим оперным составам невозможно продемонстрировать в вагнеровских операх всю силу и мощь замысла их творца, поскольку вокальным персонажам он уделяет гораздо меньше внимания, чем оркестровым и хоровым массам. Однако даже в исполнении достаточно большой труппы М. Максакова «Тангейзер» не произвел впечатления на владивостокскую публику, несмотря на заверение журналиста, что значимость Вагнера для мировой музыкальной литературы общеизвестна и не нуждается в комментариях, а театр в Байройте для истинного музыканта является тем же, «чем является Мекка для правверного мусульманина» [25].

Большое внимание периодика уделила русскому репертуару, привезенному труппой М. Максакова. Состоялась дальневосточная премьера редко исполняемой оперы П. Чайковского «Мазепа», вызвавшая крайне негативную реакцию прессы. Оперу назвали одним из самых неудачных произведений композитора, а использованные автором малороссийские мелодии, по мнению рецензента, утратили свой оригинальный самобытный характер, поэтому музыка производила впечатление деланности и натяжки. Большие претензии вызвало либретто, которое, по утверждению журналиста, имело мало общего с текстом А. Пушкина, было «выкроено» из его поэмы и неудачно обработано [26].

Объемная публикация была посвящена творчеству М. Глинки и А. Даргомыжского. Неизвестный ранее корреспондент К. Половец, вероятно, один из местных интеллектуалов и знатоков музыкального искусства, с глубокими профессиональными познаниями, красноречиво и убедительно раскрыл читателям значимость творчества основоположников национальной музыкальной школы и их лучших достижений в оперном жанре — опер «Жизнь за царя» и «Русалка». К. Половец сформулировал главный тезис: русская музыка в ее современном смысле началась с М. Глинки и его «Жизни за царя», «... Глинка у нас основатель, первое слово, тот фундамент, на котором и поныне строят наши композиторы и основы которого несдвигимы до сих пор» [27]. Глинка и Даргомыжский положили начало двум направлениям в русской музыке, связанным со своеобразием стиля каждого из них. Журналист совершенно

²⁰ *Objet de lux* (фр.) — предмет роскоши.



Фото 6. Объявление об уроках пения и постановке мужских и женских голосов ученицы профессора Ирецкой. Газета «Дальний Восток». 1906. № 206 (28 сентября) / *Announcement about singing lessons and staging of male and female voices by a student of Professor Iretskaya. Newspaper "Dalniy Vostok". 1906, no. 206 (September 28)*

Артистъ Императорскихъ театровъ **М. М. Петина**

съ перваго ноября будетъ давать уроки драматическаго искусства, художественнаго чтенія, пѣнїя и пластики. Принимаетъ ежедневно отъ 6 ч. до 9 ч. вечера. П. съетская улица, гостиница Кіевъ.

Фото 7. Объявление об уроках артиста Императорских театров М. М. Петина. Газета «Дальний Восток». 1906. № 229 (28 октября) / *Announcement about the lessons of the artist of the Imperial Theatres M. M. Petina. Newspaper "Dalniy Vostok". 1906, no. 229 (October 28)*

справедливо писал, что спустя сто лет со дня рождения А. Даргомыжского его музыка все еще не оценена потомками, как она того заслуживает, и что оперы композитора, особенно «Каменного гостя», ждет большое будущее [27].

Оперное творчество Н. Римского-Корсакова и значимость его трудов по сохранению оперного наследия современников впервые было оценено во владивостокской прессе в 1913 году в связи с исполнением «Царской невесты»: «Редкий композитор так тщательно относится к отделке своих произведений, как Римский-Корсаков. <...> Известно, что только благодаря этому композитору такие сокровища русской музыки, какими являются «Князь Игорь» — Бородина и «Хованщина» с «Борисом Годуновым» — Мусоргского увидели свет Божий...» [28].

ВОКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В межвоенный период новые возможности дальневосточной оперной сцены и активная гастрольно-концертная деятельность певцов стали стимулом и для вокального образования. После окончания Русско-японской войны на Дальнем Востоке даже практика частных уроков, по всей видимости, была редкостью. Например, осенью 1906 года в газете «Дальний Восток» появились два объявления. В первом из них сообщалось, что ученица профессора Ирецкой²¹ дает уроки пения и ставит мужские и женские голоса. Поскольку адрес указывал на район морских

²¹ Ирецкая Наталья Александровна (1845–1922) — профессор пения Санкт-Петербургской консерватории с 1874 года.

казарм и офицерских квартир, можно предположить, что занятия проводились супругой или родственницей некоего офицера местного гарнизона (фото 6).

Второе объявление разместил драматический артист Императорских театров, представитель знаменитой династии М. М. Петипа, организовавший во Владивостоке свою театральную антрепризу. Приехав на гастроли, он занялся и педагогической деятельностью. Объявление в газете «Дальний Восток» извещало, что с 1 ноября 1906 года М. М. Петипа будет давать уроки драматического искусства, художественного чтения, а также пластики и пения (фото 7).

В 1907 году во Владивостоке при Обществе поощрения изящных искусств была вновь открыта музыкальная школа²², в которой спустя год училось уже более 50 человек. Здесь же открыли класс сольного пения, которым руководила Е. Завальская, окончившая Московскую консерваторию у одного из лучших вокальных педагогов Е. Лавровской; а осенью 1908 года был приглашен В. Тассин-Островидов [29], известный дальневосточникам как ведущий артист оперной антрепризы А. Иванова сезона 1902/1903 годов.

В августе 1909 года произошло знаковое событие, имевшее значение для вокального образования всего региона. Во Владивостоке открыли отделение Императорского Русского музыкального общества (ВО ИРМО) с сохранением при нем музыкальной школы Общества поощрения изящных искусств. В ней остался класс пения, но изменился принцип обучения: была принята консерваторская программа преподавания с делением на курсы. Количество учеников значительно увеличилось. Владивосток, таким образом, получил солидное и перспективное музыкальное образовательное учреждение [30].

В 1909/1910 учебном году педагогический состав музыкальной школы пополнился высокопрофессиональными музыкантами, выпускниками ведущих российских консерваторий, которые стали заметными исполнителями на Дальнем Востоке. Среди них — известный певец и педагог С. Лугарти (тенор), окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию по классу К. Эверарди и продолжавший следовать методам учителя в своей педагогической деятельности во Владивостоке. Благодаря усилиям С. Лугарти при классах сольного пения было открыто подготовительное отделение [31, с. 69].

С 1910 года ученики-вокалисты школы начали принимать участие в ее концертах. Полагаем, что в определенной степени концертная деятельность школы ВО ИРМО лишь отчасти помогала компенсировать отсутствие оперы во Владивостоке, как, например, было в весенний сезон 1911 года. В марте состоялся спектакль-концерт, в котором силами учеников вокального отделения и организованной С. Лугарти оперной студии были исполнены (без хоровых номеров) два оперных отрывка П. Чайковского — первое действие из «Евгения Онегина» и вторая картина из «Пиковой дамы»²³. Оба были поставлены в костюмах, гриме и «соответствующих декорациях» [32].

22 Первый раз музыкальная школа при Обществе поощрения изящных искусств была открыта во Владивостоке в 1902 году, однако отсутствие постоянного преподавательского состава не позволило наладить тогда стабильный образовательный процесс.

23 Полагаем, что С. и А. Шаванда в своей статье, приводя эти же постановки музыкальной школы, указывают неверную дату организации при ней оперной студии как 1913 год [31, с. 69]. Верная дата, как выясняется из данных периодики, все-таки 1911 год.

В два предвоенных года и в 1914 году пресса отмечала возрастающую творческую активность местных исполнителей, среди которых все чаще можно было увидеть преподавателей и учеников музыкальной школы при ВО ИРМО.

Гастрольно-концертная деятельность вокальных исполнителей на Дальнем Востоке возобновилась с 1907 года. Ведущий критик художественной рубрики газеты «Далекая окраина» под псевдонимом D. Pante в 1909 году написал, что с легкой руки гастролеров среди московских и санкт-петербургских артистов стали модны концертные турне по Сибири и Дальнему Востоку: через Владивосток они выезжали в Китай и Японию и на обратном пути могли вновь вернуться с концертами во Владивосток [33].

Кроме популярных оперных отрывков в концертах гастролеров звучала и новая музыка. Летом 1907 года в Благовещенске, Хабаровске, Никольске (Уссурийском) и Владивостоке прошли выступления солиста санкт-петербургской Императорской оперы тенора Г. Морского и артистки санкт-петербургских театров меццо-сопрано Свободиной²⁴. Из подробностей программы известно, что Г. Морской исполнял в концертах практически неизвестную в регионе музыку Р. Вагнера, в частности рассказ Лоэнгрин из одноименной оперы [34].

Большой гастрольной активностью вокалистов отличался весенне-летний сезон 1909 года. В начале апреля, следуя проездом в Японию, Владивосток посетили премьеры Императорских театров Санкт-Петербурга и Москвы супруги Д. Южин (тенор) и Н. Южина-Ермоленко (лирико-драматическое сопрано)²⁵. В концертах впервые прозвучали: «Колыбельная» из оперы А. Аренского «Наль и Дамаанти», стансы из оперы «Сафо» Ш. Гуно, песня Алеши Поповича из оперы «Добрыня Никитич» А. Гречанинова, дуэты из «Иоланты» П. Чайковского и «Пирата» В. Беллини²⁶ [33].

Практически следом, во второй декаде апреля 1909 года, на совместных концертах О. Каминского (баритон) и К. Брун (сопрано) исполнялась неизвестная публике ария Нерона («Нерон» А. Рубинштейна) и каватина Фигаро («Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта) [35]. В 1911 году в выступлении оперной певицы Е. Маркитан (меццо-сопрано) прозвучала ария Жанны д'Арк из никогда не ставившейся на Дальнем Востоке оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» [36].

Как и концерты учеников музыкальной школы ВО ИРМО, выступления артистов с оперным репертуаром (отдельные арии, дуэты, сцены) лишь отчасти компенсировали отсутствие гастролерской оперной антрепризы в регионе на протяжении всего 1909 года и после Великого поста.

Благодаря гастрольно-концертной деятельности репертуарная афиша оперы пополнилась премьерой произведения нового автора. Так, в апреле 1914 года состоялись гастролы молодых провинциальных оперных артистов, которым прочили большую будущность, — Л. Княжича (баритон) и О. Урбановой (лирико-колоратурное сопрано) [37]. Во втором концерте

²⁴ Инициалы в периодике отсутствуют.

²⁵ Далекая окраина. 1909. № 525 (1 февраля). С. 1.

²⁶ Опера В. Беллини в статье ошибочно названа «Разбойники». Опера с таким названием есть у Дж. Верди (1847), однако подходящего дуэта (для тенора и сопрано) в ней нет.

гастролеров впервые на Дальнем Востоке была исполнена одноактная опера современного итальянского композитора Э. Вольфа-Феррари «Тайны Сюзанны». Значимость исполнения его оперы во Владивостоке отметил корреспондент «Далёкой окраины», указав, что до владивостокской премьеры ее поставили только в Харькове. Таким образом, Владивосток стал вторым городом, где новая опера была представлена на суд слушателей [38].

Жизнь оперы на Дальнем Востоке в период между Русско-японской и Первой мировой войнами протекала с постоянными изменениями, которые коснулись прежде всего ее организационной формы: после зимнего сезона 1906/1907 годов сохранилась лишь гастрольная деятельность оперных антреприз, что было связано, по всей видимости, с экономическими и логистическими сложностями. Значительные изменения коснулись репертуарной афиши и исполнительской практики: к оперным произведениям все чаще обращаются непрофильные труппы — опереточные, смешанные и сдвоенные, причем этот новый для антреприз репертуар расширяется и усложняется. В целом в практике оперного исполнительства в это время постепенно возросло количество обращений к произведениям отечественных авторов, что приводит к общему изменению в репертуарной стратегии гастролирующих в регионе оперных трупп — доминирование зарубежных названий в афишах сменяется преобладанием сочинений русских композиторов. Под влиянием эстетики театра миниатюр в сферу оперы начинают проникать элементы шаржа и пародии, а также намечается склонность к малой форме.

Интенсивность музыкально-театральной жизни отразилась и на местной публицистике, освещающей гастроли оперных трупп. В одном и том же периодическом издании выходят обзоры и рецензии нескольких авторов. И хотя большой полемики при этом не наблюдается, возрастает профессиональное качество оценок, внимание к музыкальной и художественной стороне исполнения. Среди наиболее заметных новаций в художественно-критической сфере следует выделить появление масштабных аналитических статей и введение в рецензии элементов просветительства.

Развитие гастрольно-концертной деятельности с исполнением оперного репертуара и совершенствование вокального образования отразили эволюцию дальневосточного музыкального театра, музыкально-театральной и собственно музыкальной культуры имперской окраины. Деятельность музыкальной школы ВО ИРМО, ее класса сольного пения и оперной студии продемонстрировала приобщение к общероссийской системе музыкального образования и продолжение лучших традиций отечественной и европейской методики преподавания пения, а также разнообразила концертную жизнь региона. Репертуар гастролеров-вокалистов поддерживал интерес дальневосточной публики к опере и открывал неизвестные страницы оперной литературы, поскольку антрепризы, работавшие на Дальнем Востоке, в силу объективных причин не могли охватить все богатство оперного наследия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крыловская И. И. Театр оперетты на Дальнем Востоке в период между двумя войнами (1906–1914) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 120–132.
2. Мжельская М. В. Формирование хоровой, исполнительской и музыкально-театральной культуры в Самаре: середина XIX — начало XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2002. — 228 с.
3. Белоносова И. В. Музыкальная культура Читы: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2005. — 286 с.
4. Козловская И. П. Музыкальная жизнь уральской провинции конца XIX — начала XX веков: на примере Пермского края: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. — 322 с.
5. Сырвачева С. С. Становление музыкального театра в Хабаровске: середина 1890-х — 1930-е годы: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2020. — 291 с.
6. Козлов В. Дальневосточные театры // Театр и искусство. 1907. № 16 (22 апреля). С. 266–268.
7. Харкеевич И. Ю. Музыкальная жизнь Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987. — 280 с.
8. История русской музыки: в 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. — 1232 с.
9. Благовещенск [Провинциальная летопись] // Театр и искусство. 1911. № 46 (13 ноября). С. 895.
10. Остроменцкий Ц. Владивостокские письма // Театр и искусство. 1911. № 49 (4 декабря). С. 262–263.
11. По провинции // Театр и искусство. 1912. № 2 (8 января). С. 44.
12. Остроменцкий Ц. Итальянская опера // Далекая окраина. 1911. № 1315 (17 октября). С. 3.
13. Русская опера [Театр] // Далекая окраина. 1911. № 1321 (23 октября). С. 4.
14. Волохов М. Харбин [Провинциальная летопись] // Театр и искусство. 1913. № 12 (24 марта). С. 287.
15. Оса. «Золотой Рог». «Риголетто» [Театр] // Далекая окраина. 1913. № 1836 (7 апреля). С. 4.
16. Барон Зет. Владивостокские письма // Театр и искусство. 1913. № 15 (14 апреля). С. 348–350.
17. К гастроллям оперы М. К. Максакова [Театр] // Далекая окраина. 1913. № 1780 (8 февраля). С. 4.
18. Барон Зет. Владивосток [Провинциальная летопись] // Театр и искусство. 1914. № 16. С. 374–375.
19. Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX — начало XX вв.). Владивосток: Издательство ВГУЭС, 2005. — 352 с.
20. Шавгарова А. В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX — начало XX вв.): дис. ... канд. ист. наук. Владивосток, 2002. — 243 с.
21. Барон Зет. «Травиата» [Театр] // Далекая окраина. 1912. № 1728 (15 декабря). С. 3.
22. Б-он Л. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского // Приамурские ведомости. 1907. № 1077 (20 марта). С. 3.
23. Б-он Л. «Русалка» А. Даргомыжского. 19 марта // Приамурские ведомости. 1907. № 1080 (27 марта). С. 3.
24. Б-он Л. «Паяцы» Леонкавалло // Приамурские ведомости. 1907. № 1080 (27 марта). С. 3.
25. Оса. «Золотой Рог». Тангейзер [Театр] // Далекая окраина. 1913. № 1835 (16 апреля). С. 4.
26. Оса. «Золотой Рог». Мазепа [Театр] // Далекая окраина. 1913. № 1825 (27 марта). С. 4.
27. Половец К. «Жизнь за царя» и «Русалка» // Далекая окраина. 1913. № 1823 (24 марта). С. 4.
28. Оса. «Золотой Рог». «Царская невеста» [Театр] // Далекая окраина. 1913. № 1830 (1 апреля). С. 2.
29. Михайловский Я. Музыкальная школа Общества поощрения изящных искусств г. Владивосток // Далекая окраина. 1908. Прибавление к № 421 (23 сентября). С. 1.
30. Театр и музыка // Далекая окраина. 1909. № 725 (11 октября). С. 4.
31. Шаванда С. А., Шаванда А. Р. К 100-летию образования на Дальнем Востоке России отделения Русского музыкального общества // Россия и АТР. 2009. № 1. С. 67–75.
32. У-н. Концерт-спектакль музыкальной школы [Театр] // Далекая окраина. 1911. № 1151 (30 марта). С. 3.
33. Pante D. Концерт четы г. г. Южных // Далекая окраина. 1909. № 570 (2 апреля). С. 4.
34. Театр и искусство // Дальний Восток. 1907. № 119 (16 июня). С. 2.
35. Концерт К. И. Брун и О. И. Каминского // Далекая окраина. 1909. № 586 (21 апреля). С. 4.
36. Micha. Концерт г-жи Маркитан и г-на Сегальи // Далекая окраина. 1911. № 1337 (8 ноября). С. 5.

37. Концерт Льва Княжича [Театр и музыка] // Далекая окраина. 1914. №2188 (15 апреля). С. 5.
38. Н. К концерту Л. Княжича и Урбановой [Театр и музыка] // Далекая окраина. 1914. №2192 (19 апреля). С. 4.

REFERENCES

1. Krylovskaya I. I. *Teatr operetty na Dal'nem Vostoke v period mezhdu dvumya vojnami (1906–1914)* [Operetta Theatre in the Far East Between the Two Wars (1906–1914)]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2022, no. 3, pp. 120–132.
2. Mzhelskaya M. V. *Formirovanie horovoj, ispolnitel'skoj i muzykal'no-teatral'noj kul'tury v Samare: seredina XIX — nachalo XX veka* [Formation of Choral, Performing and Musical-Theatrical Culture in Samara: The Middle of the 19th — the Beginning of the 20th Century]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Saint Petersburg. 2002. 228 p.
3. Belonosova I. V. *Muzykal'naja kul'tura Chity* [Musical Culture of Chita]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Novosibirsk. 2005. 286 p.
4. Kozlovskaya I. P. *Muzykal'naja zhizn' ural'skoj provintsii kontsa XIX — nachala XX vekov: na primere Permskogo kraja* [Musical Life of the Ural Province of the Late XIX — Early XX Centuries: on the Example of the Perm Region]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Novosibirsk. 2008. 322 p.
5. Syrvacheva S. S. *Stanovlenije muzykal'nogo teatra v Habarovske: seredina 1890-h — 1930-e gody* [Formation of Musical Theatre in Khabarovsk: mid-1890s — 1930s]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Novosibirsk, 2020. 291 p.
6. Kozlov V. *Dal'nevostochnje teatry* [Far Eastern Theatres]. *Teatr i iskusstvo*. 1907, no. 16 (April 22), pp. 266–268.
7. Harkeevich I. Yu. *Muzykal'naja zhizn' Irkutskaja* [Musical Life of Irkutsk]. Irkutsk: Izdatel'stvo Irkutskogo gosudarstvennogo univetsoteta, 1987. 280 p.
8. *Istorija russkoj muzyki: v 10 t. T. 10B: 1890–1917. Hronograf. Kn. 2* [History of Russian Music: in 10 vols. Vol. 10B: 1890–1917. Chronograph. Book 2]. Ed. by E. M. Levasheva. Moscow: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2011. 1232 p.
9. *Blagoveshchensk [Provincial'naja letopis']* [Blagoveshchensk. Provincial Chronicle]. *Teatr i iskusstvo*. 1911, no. 46 (November 13), p. 895.
10. *Ostromenckij C. Vladivostokskie pis'ma* [Vladivostok Letters]. *Teatr i iskusstvo*. 1911, no. 49 (December 4), pp. 262–263.
11. *Po provincii* [By Province]. *Teatr i iskusstvo*. 1912, no. 2 (January 8), p. 44.
12. *Ostromenckij Cezar'. Ital'yanskaja opera* [Italian Opera]. *Dalyokaya okraina*. 1911, no. 1315 (October 17), p. 3.
13. *Russkaja opera [Teatr]* [Russian Opera. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1911, no. 1321 (October 23), p. 4.
14. *Volohov Mark. Harbin [Provincial'naja letopis']* [Harbin. Provincial Chronicle]. *Teatr i iskusstvo*. 1913, no. 12 (March 24), p. 287.
15. *Osa. "Zolotoj Rog". "Rigoletto"* [Teatr] [Golden Horn. Rigoletto. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1913, no. 1836 (April 7), p. 4.
16. *Baron Zet. Vladivostokskie pis'ma* [Vladivostok Letters]. *Teatr i iskusstvo*. 1913, no. 15 (April 14), pp. 348–350.
17. *K gastrol'am opery M. K. Maksakova [Teatr]* [To the Tour of the Opera by M. K. Maksakov. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1913, no. 1780 (February 8), p. 4.
18. *Baron Zet. Vladivostok [Provincial'naja letopis']* [Vladivostok. Provincial Chronicle]. *Teatr i iskusstvo*. 1914, no. 16, pp. 374–375.
19. *Presnyakova L. V., Presnyakov S. V. Letopis' teatral'noj zhizni dal'nevostochnogo regiona po materialam stolichnoj pressy (konec XIX — nachalo XX vv.)* [Chronicle of the Theatrical Life of the Far East Region Based on Materials from the Capital's Press (Late 19th — Early 20th Centuries)]. Vladivostok: VGUES Publ., 2005. 352 p.

20. Shavgarova A. V. *Stanovlenie i razvitie teatral'noj kul'tury na Dal'nem Vostoke Rossii (vtoraya polovina XIX — nachalo XX vv.)* [Formation and Development of Theatrical Culture in the Russian Far East (Second Half of the 19th — Early 20th Centuries)]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in History). Vladivostok, 2002. 243 p.
21. Baron Zet. "Traviata" [Teatr] [La Traviata. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1912, no. 1728 (December 15), p. 3.
22. B-on L. "Evgenij Onegin" P. I. Chajkovskago [Eugene Onegin P. I. Tchaikovsky]. *Priamurskie vedomosti*. 1907, no. 1077 (March 20), P. 3.
23. B-on L. "Rusalka" A. Dargomyzhskogo. 19 marta [Mermaid by A. Dargomyzhsky. March 19]. *Priamurskie vedomosti*. 1907, no. 1080 (March 27), p. 3.
24. B-on L. "Pajacy" Leonkavallo [Il Pagliacci by Leoncavallo]. *Priamurskie vedomosti*. 1907, no. 1080 (March 27), p. 3.
25. Osa. "Zolotoj Rog". Tangejzer [Teatr] [Golden Horn. Tannhäuser. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1913, no. 1835 (April 16), p. 4.
26. Osa. "Zolotoj Rog". Mazepa [Teatr] [Golden Horn. Mazepa. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1913, no. 1825 (March 27), p. 4.
27. Polovec K. "Zhizn' za carya" i "Rusalka" [Life for the Tsar and Mermaid]. *Dalyokaya okraina*. 1913, no. 1823 (March 24), p. 4.
28. Osa. "Zolotoj Rog". "Carskaja nevesta" [Teatr] [Golden Horn. The Tsar's Bride. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1913, no. 1830 (April 1), p. 2.
29. Mihajlovskij Ya. *Muzykal'naja shkola Obshchestva pooshchrenija izyashchnyh iskusstv g. Vladivostok* [Music School of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Vladivostok]. *Dalyokaya okraina*. 1908, addition to no. 421 (23 September), p. 1.
30. *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Dalyokaya okraina*. 1909, no. 725 (October 11), p. 4.
31. Shavanda S. A., Shavanda A. R. *K 100-letiyu obrazovaniya na Dal'nem Vostoke Rossii otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [To the 100th Anniversary of the Formation in the Far East of Russia of a Branch of the Russian Musical Society]. *Rossiya i ATR*. 2009, no. 1, pp. 67–75.
32. U-n. *Koncert-spektakl' muzykal'noj shkoly* [Teatr] [Concert-Performance of the Music School. Theatre]. *Dalyokaya okraina*. 1911, no. 1151 (March 30), p. 3.
33. Pante D. *Koncert chety g.g. Yuzhinyh* [Concert of the Yuzhin Family]. *Dalyokaya okraina*. 1909, no. 570 (April 2), p. 4.
34. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and art]. *Dalnij Vostok*. 1907, no. 119 (June 16), p. 2.
35. *Koncert K. I. Brun i O. I. Kamionskogo* [Concert by K. I. Brun and O. I. Kamionski]. *Dalyokaya okraina*. 1909, no. 586 (April 21), p. 4.
36. Micha. *Koncert g-zhi Markitan i g-na Segal'i* [Concert of Mrs. Marchitan and Mr. Segalia]. *Dalyokaya okraina*. 1911, no. 1337 (November 8), p. 5.
37. *Koncert Lva Knyazhicha* [Teatr i muzyka] [Concert of Lev Knyazhich. Theatre and Music]. *Dalyokaya okraina*. 1914, no. 2188 (April 15), p. 5.
38. N. *K koncertu L. Knyazhicha i Urbanovoj* [Teatr i muzyka] [To the Concert of L. Knyazhich and Urbanova. Theatre and Music]. *Dalyokaya okraina*. 1914, no. 2192 (April 19), p. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична — кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID 0000-0003-1112-4423

ABOUT THE AUTHOR

Izabella I. Krylovskaya — Cand. Sc in Art Studies, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID 0000-0003-1112-4423

Статья поступила в редакцию: 14.01.2023

Отредактировано: 03.06.2023

Принята к публикации: 02.07.2023

Received: 14.01.2023

Revised: 03.06.2023

Accepted: 02.07.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крыловская И. И. Имперская окраина. Опера на Дальнем Востоке в период между двух войн: 1906–1914 годы // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 3. С. 121–143.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-121-143

EDN JCTBPT

FOR CITATION

Krylovskaya I. I. Imperial Outskirts. Opera in the Far East in the Period Between Two Wars: 1906–1914. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 121–143.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-121-143

EDN JCTBPT

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157
EDN KBKIWS
УДК 792.075+792.09

А. О. Казьмина
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0001-7935-0876

Философский код в спектаклях Анатолия Эфроса 1960-х годов

АННОТАЦИЯ

Поэтика спектаклей Анатолия Эфроса и его режиссерский метасюжет в контексте театральной эстетики советской эпохи нередко анализировались с точки зрения герменевтики — в этом ключе написаны многие рецензии его современников. Подход к анализу творчества А. Эфроса по кодам, подробно описанный французскими театроведами Анной Юберсфельд и Патрисом Пави, представляется наиболее точным для понимания глубинных смысловых структур его отдельных постановок и творчества в целом. На примере спектаклей «В день свадьбы» (1964), «104 страницы про любовь» (1964), «Мой бедный Марат» (1965), «Снимается кино» (1965), «Чайка» (1966), «Мольер» (1966) рассматривается трансформация изначально доминировавшей в художественной семиотике А. Эфроса социальной темы в метафизическую. Философский код спектаклей Анатолия А. Эфроса в Московском театре имени Ленинского комсомола связан с постижением режиссером духовной жизни, проблемой внутреннего выбора героев, их трансцендентностью, стремительно меняющимся временем, проникающими в общественное создание идеями экзистенциалистов и европейской философии XX века. Это отражается в системном обращении к жанру трагедии в кульминационных спектаклях А. Эфроса в Театре на Малой Бронной, таких как «Ромео и Джульетта» (1970), «Человек со стороны» (1971), «Дон Жуан» (1973), «Женитьба» (1975) и «Отелло» (1976). К актуализации жанра А. Эфрос шел не через лабораторную апробацию книжных концепций, а прежде всего через преодоление границ театра, погружение в духовную жизнь героя и артиста и лиризм.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анатолий Эфрос, советский театр, поэтика театра, театральная режиссура, структурный анализ спектакля.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157
EDN KBKIWS
УДК 792.075+792.09

Anastasia O. Kazmina
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0001-7935-0876

The Philosophical Code in the Performances Staged by Anatoly Efros of the 1960s

ABSTRACT

The poetics of Anatoly Efros's performances and his metaplot in the directing process in the context of the theatre aesthetics of the Soviet era was often analyzed from the point of view of hermeneutics. Many reviews of his contemporaries are written from this perspective. The approach to the analysis of Efros's work by codes, described in detail by the French theatre critics Anne Ubersfeld and Patrice Pavis, seems to be the most accurate for understanding the deep semantic structures of his individual productions and his work as a united whole. On the example of the performances *On the Wedding Day* (1964), *104 Pages About Love* (1964), *My Poor Marat* (1965), *A Movie Is Made* (1965), *The Seagull* (1966), *Molière* (1966) there is considered the transformation of the social theme, which initially dominated in the artistic semiotics of Efros, into a metaphysical one. The philosophical code of Anatoly Efros's performances at the Lenin Komsomol Theatre is connected with the director's comprehension of spiritual life, the problem of the characters' internal choice, their transcendence, the rapidly changing time, the ideas of the existentialists and European philosophy of the 20th century that were penetrating social mind. This is verified by the fact of Efros's performances in the genre of tragedy at the Theatre on Malaya Bronnaya. They are *Romeo and Juliet* (1970), *The Man from the Outside* (1971), *Don Juan* (1973), *The Marriage* (1975) and *Othello* (1976). Efros tried to make this genre up-to-date, not via laboratory testing of book concepts, but, first of all, overcoming the boundaries of the theatre, immersion in the spiritual life of the hero and artist, and lyricism.

KEYWORDS

Anatoly Efros, Soviet theatre, theatre poetics, theatre directing, structural analysis of the performance.

ФИЛОСОФСКИЙ КОД ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

Один из важных вопросов для исследователей творчества Анатолия Эфроса: как сформулировать поэтику его спектаклей, режиссерский метасюжет? Притом что Эфрос никогда не был концептуалистом, не ориентировался на течения и школы, а создавал свои спектакли, исходя из человеческой психологии, жизненной и театральной правды.

Здесь важно обратить внимание на методологические проблемы. Часто спектакли советской эпохи рассматривают с точки зрения герменевтики, потому что в большинстве рецензий анализируются именно смыслы, содержание. Однако структурно-семиотический метод и анализ спектакля по кодам, подробно описанные французскими театроведами Анной Юберсфельд и Патрисом Пави [1], помогут выявить важные аспекты поэтики эфросовских спектаклей. Для анализа сценического текста прибегают к деконструкции историко-культурного, эстетического, жестового и визуального кодов. В творчестве Анатолия Эфроса, на наш взгляд, подробному анализу подлечит философский код.

Многочисленные отклики и оценки творчества выдающегося режиссера сами становились объектом изучения [2]. Театроведческая литература об Эфросе стремится передать аутентичность критических трактовок его спектаклей, созвучных духу эпохи, и выделить доминанты его поэтики — здесь стоит отметить книгу «Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания, статьи» [2], основная идея которой получила свое продолжение в трудах, подготовленных театроведом и исследовательницей творчества А. Эфроса Н. М. Скегиной и представляющих собой детальную реконструкцию отдельных спектаклей мастера и комментированную хронологию репетиций [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]. Яркая и глубокая картина театра эпохи 1960–1970-х годов и спектаклей Эфроса представлена в книге К. Л. Рудницкого «Спектакли разных лет» [10]. А. Смелянский в исследовании «Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века» [11] дал оценку режиссерским достижениям Эфроса в контексте творчества его выдающихся современников. Академическое исследование формирования режиссерского стиля в рамках его детально исследованной биографии пока остается перспективной областью, а среди работ последних лет необходимо отметить статьи А. А. Степановой о детстве Эфроса [12] и его ранних театральных впечатлениях [13].

Критики довольно много писали о философской составляющей спектаклей Анатолия Эфроса в Театре на Малой Бронной. Эта тема до конца не изучена, но присутствует в критике и воспоминаниях современников — нередко возникая как некая риторическая фигура, а не попытка реконструкции мышления мастера. В то время о формировании уникального философского кода в спектаклях на сцене Театра имени Ленинского комсомола писать — даже об Эфросе — было практически невозможно. Это важно понять сейчас для объективной оценки периода, когда складывалась целостная поэтика эфросовской режиссуры.

«В ДЕНЬ СВАДЬБЫ»

Первый спектакль Анатолия Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола «В день свадьбы» (1964) по пьесе Виктора Розова был переходным. Как и в прежних спектаклях для юношества в Центральном детском театре, режиссер показывал жизнь честных молодых героев в реалистичной обстановке. Сама пьеса «В день свадьбы» располагала к детальным бытовым декорациям. Отчасти это у Эфроса было: столы, скамейки, предметы быта, аляповатая газета «Законный брак», еда появлялась не только в финале на свадебном столе, но и в первом акте, когда Женька (А. Збруев) аппетитно ел яичницу. В то же время критики писали, что пространство спектакля словно было очищено от всего лишнего. В первом акте на фоне однотонного светлого задника устанавливалась деревянная абстрактная конструкция, напоминающая деревенский забор, а над всей сценой протягивалась гирлянда из искусственных цветов. Длинная скамейка делила пространство на передний и задний план. Мизансцены первого действия выстраивались вокруг этой скамейки. Ощущение открытого неба, близости Волги и живой деревенской жизни появлялось не посредством декораций и реквизита, а из лирических мизансцен, свободной условности, соединенной с глубокой психологической игрой актеров. Однако Эфроса славывало тщательное актерское соблюдение жизненной логики, стремление к житейской естественности и достоверности. Важно было, чтобы артист добавлял к роли некий собственный метасюжет, подчиненный логике режиссерской мысли. Роль должна быть присвоена артистом, стать личной. Лиризм эфросовских героев нарастал постепенно, он становился предельно субъективным — в действующих лицах все-таки очень советской розовской пьесы зарождалась уникальность ни на кого не похожих и невероятно современных знаменитых героев более поздних постановок классики Эфросом.

Главные герои, Миша и Нюра, решали на первый взгляд привычный для советской публики конфликт морального долга и обывательского чувства. Михаил не хотел нарушать данное невесте слово, а Нюра в итоге не смогла пойти на обман и принять жертву Михаила, которая обрекала его на жизнь с нелюбимой девушкой. В спектакле Эфроса эта коллизия превращалась в нечто более глубокое, в борьбу между правдой и ложью самому себе. Эфрос, вопреки тенденциям официального советского искусства, вдруг открывал противоречивость человека, его души.

Режиссер шел дальше, усложняя и без того новаторскую драматургию В. Розова. Смещение драматургического акцента с внешнего конфликта на психологический подтолкнуло Эфроса к новым взаимоотношениям со сценографией и поиску иного способа работы с артистами. Именно тогда впервые философские мотивы стали появляться в игре актеров Эфроса (фото 1).

В одном из интервью философ М. Мамардашвили, современник В. Розова и А. Эфроса, говорил: «Под культурой я понимаю определенность формы, в которой люди способны (и готовы) на деле практиковать сложность» [14, с. 52]. Новые герои В. Розова действительно уже были готовы «практиковать



Фото 1. Сцена из спектакля «В день свадьбы». Театр имени Ленинского комсомола, 1964 г. Фото из архива театра «Ленком Марка Захарова» / A scene from the performance *On the Wedding Day*. Lenin's Komsomol Moscow Theatre, 1964. Photo from the archive of the Theatre "Lenkom Marka Zakharova"

сложность». Нюру, которую сыграла актриса Антонина Дмитриева, можно считать первой подлинно сложной эфросовской героиней, переживающей нравственную коллизию как почти философскую. В роли Нюры актриса поднималась до высоты мучительно свободного решения собственной судьбы вопреки всякой устоявшейся благопристойности общественных приличий и ханжеских советских норм. Поступок даровал героине как боль, так и счастье освобождения от внешних правил. Средствами глубокого поэтического обобщения Эфрос поднял розовскую мелодраму на совершенно иной смысловой и жанровый уровень. Эфрос, сам того не осознавая, приближался в своих спектаклях к идеям экзистенциалистов. Конечно, здесь и далее мы не можем говорить о полном соответствии концепциям конкретных представителей этого направления, речь идет об экзистенциальном вообще. Как писали П. Вайль и А. Генис, «идея экзистенциалистов о трагичности бытия была неожиданной для советского человека 1960-х. В советских условиях зло отождествлялось с понятием “неправильного” — неправильного социализма, извращенного марксизма и, конечно, неправого правительства <...> Свобода личности, которая, как верили в России, должна была обеспечить духовное совершенство, оказывалась не наградой, а бременем <...> Столь важная в России проблема личности и государства переходила в другую плоскость — личность противостояла не государству, а другим личностям: “Ад — это другие» [15, с. 52]. Социальная тема постепенно трансформировалась. Философия в спектаклях Эфроса становилась внутренней эмиграцией от общественной повестки. Тогда же в стране неумолимо менялась атмосфера. Уже в 1962 году Н. Хрущев устроил скандал на знаменитой выставке авангардистов в «Манеже», в 1963-м

прошли унижительные встречи генсека с интеллигенцией, началась травля фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича», 1964). В феврале 1964 года был арестован И. Бродский, в октябре Хрущев ушел в отставку, в 1965 году началось судебное разбирательство по делу А. Синявского и Ю. Даниэля. Но тогда же, в 1964 году, состоялась премьера фильма «Я шагаю по Москве» Г. Данелии, открылся Театр на Таганке спектаклем Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана», генсеком ЦК КПСС стал внушавший так и не оправдавшиеся потом надежды Л. Брежнев. Спектакль Анатолия Эфроса по пьесе Виктора Розова на метафизическом уровне олицетворял это переходное, раздвоенное состояние страны.

«104 СТРАНИЦЫ ПРО ЛЮБОВЬ»

В следующем спектакле, «104 страницы про любовь» по пьесе Эдварда Радзинского, конфликт стал еще сложнее. Хотя фабула кажется простой: физик Электрон влюбляется в стюардессу Наташу, несмотря на взаимные чувства, их отношения не складываются, а потом героиня погибает в авиакатастрофе. В прежних спектаклях Анатолия Эфроса чаще всего герои были антагонистами — положительными и отрицательными, даже в постановке «В день свадьбы» еще оставались неприятные персонажи с мещанским характером вроде сплетницы Майи, которая рассказала всем о встрече Михаила и его возлюбленной Клавы. Но герои спектакля «104 страницы про любовь» были прекрасными людьми и по-настоящему любили друг друга, им никто не мешал. А между тем с каждым эпизодом в спектакле нарастал драматизм. Необъяснимость этой драмы и невозможность избавиться от душевных метаний и переживаний становились главной темой, соотношением прямолинейных и сложных чувств — сюжетом спектакля. После смерти героини Наташи эта бездна рефлексии и самоанализа открывалась и перед Электроном.

Ощущение свободы и неопределенности витало в атмосфере спектакля, в его пространстве, созданном сценографами В. Лалевич и Н. Сосуновым. Задник и порталы сцены закрывало множество маленьких фонариков, которые одновременно напоминали и огни ночного города, и приборы в лаборатории. «И все время мягко варьируется освещение, рисунок дальних огней на горизонте, рисунок далеких звезд на ночном небе. Цвет воздуха — вот что все время меняется на сцене, атмосфера любви меняется, пульсирует, дрожит» [16, с. 8–9]. На пустую сцену артисты сами выносили вывески с надписями «Станция метро “Динамо”», «Кафе “Комета”», «НИИ», «Аэрофлот» — обозначения места действия, вытаскивали громоздкие предметы — телефонную будку и кровать в комнате Евдокимова. В эпизоде, происходившем в зоопарке, за решеткой появлялось изображение тигра. Кинематографическая смена локаций задавала четкий темп.

Многие мизансцены Эфрос выстраивал почти у рампы — Наташа, Евдокимов и Феликс непринужденно сидели в креслах лицом к залу. Артисты

изящно занимали полупустое пространство сцены. В ремарках Э. Радзинского подробно прописана световая партитура, поэтому постоянные затемнения, выделение светом того или иного отдельного фрагмента сцены — словно на киноэкране софит освещал влюбленную пару — также создавали особый ритм, настроение.

То, насколько существенно Эфрос перетрактовал пьесу Э. Радзинского, становится понятно, если сравнивать его спектакль со спектаклем Г. Товстоногова «104 страницы про любовь», который тоже вышел в 1964 году. В этой постановке на первый план был выдвинут быт, жизнь современных людей, любовная интрига. Татьяна Доронина в роли Наташи играла любовь взрослую, конкретную и уверенную. К. Щербаков писал, что «ленинградский спектакль прозаичнее, трезвее, жестче. И Наташа в исполнении Татьяны Дорониной — насквозь земная»¹. Эфрос, напротив, сосредотачивался на внутреннем мире героев, на их попытках ответить себе на вопрос, в чем смысл любви и жизни.

В розовском спектакле «В день свадьбы» речь шла о любви, но очень предметной, семейной. Здесь же любовь представляла как начало всеобъемлющее, способное кардинально изменить человека. Именно любовь была жизненной философией Наташи и делала ее жизнь свободнее, независимей, но и трагичнее, запутаннее. Л. Брусилловская писала о киносценариях М. Хуциева: «Любовь как понятие расширяет свои границы, ибо она еще и форма познания мира, форма слияния с реальностью и познания ее изнутри, и потому не имеет значения, осознанная она или слепая. Она важна как медиум, как способность острее чувствовать, видеть, переживать, воспринимать» [17, с. 112] — эти же слова можно отнести к спектаклю Эфроса «104 страницы про любовь».

Финал читался как аллегория, метафора. Смерть Наташи, которая спасала пассажиров в горящем самолете, не была реальной трагедией, но становилась для Электрона моментом просветления, переосмысления жизни. Наташа в спектакле Эфроса желала не банальных отношений, а изменения Евдокимова, его мира, и эта цель была достигнута — любовь делала Электрона лучше, тоньше. Последний эпизод, когда после известия о гибели Наташи под музыку на авансцену выносили плакат с изображением улыбающейся стюардессы, в рецензиях описывается как светлый и поэтический финал. Индивидуальное, личное, глубокое человеческое начало вдруг побеждало нехитрый общественный оптимизм и прямоту. М. Туровская писала об оттепельном кино: «Когда же конфликт, мучающий художника, достигает той напряженности противоречий, при которой практическое или даже логическое разрешение просто невозможно, тогда возникает неотложная необходимость

в разрешении поэзией» [18, с. 255]. Размышления о метафизике отношений, философии жизни, человеческой психологии привели Эфроса к театральному импрессионизму, поэтическим обобщениям и сложному полифоническому сценическому решению. Спектакль становился субъективным, лирическим высказыванием режиссера.

¹ Щербаков К. *О любви и многом другом // Комсомольская правда*. 1964. 3 декабря. С. 3.

«МОЙ БЕДНЫЙ МАРАТ»

В спектакле «Мой бедный Марат» (1965) по пьесе Алексея Арбузова Анатолий Эфрос окончательно избавился от прямой трактовки драматургического сюжета. Блокадный Ленинград, в котором встретились юные Марат (А. Збруев), Лика (О. Яковлева) и Леонидик (Л. Круглый), был лишь условностью, трое героев с их дружбой и странным любовным треугольником оказывались словно подвешенными в разреженном театральном пространстве.

В самом начале эпитафией к спектаклю в радиоприемнике звучал голос самого Эфроса: «То ли сказка, то ли притча, то ли быль...» Пьеса А. Арбузова действительно сочетала в себе все эти жанры, но в постановке Эфроса преимущество было отдано притче — этому способствовало сценографическое решение, глубокая импровизационная игра актеров и особый «слух» режиссера к арбузовским подтекстам, его странному языку. Первый вальс, первое прикосновение молодых людей становились важнее голода и смертей, нарастающий драматизм второго акта с невозможностью героев справиться с собой, принять правильное решение затмевал для них радость победы.

Можно сказать, что герои спектакля оказывались почти в сартровской пограничной ситуации, когда личный выбор неизбежно трагичен. Марат и Леонидик предлагали два варианта судьбы Лике Яковлевой — беспокойную, полную неожиданностей, но честную и свободную жизнь с фантазером и гордецом Маратом либо тихий и упорядоченный быт с заурядным и закомплексованным Леонидиком. Эту горькую рефлексию, мучительную попытку обрести себя играли эфросовские артисты (фото 2).



Фото 2. Сцена из спектакля «Мой бедный Марат». Леонидик — Лев Круглый, Марат — народный артист РСФСР Александр Збруев, Лика — народная артистка РСФСР Ольга Яковлева. Театр имени Ленинского комсомола, 1965 г. Фото из архива театра «Ленком Марка Захарова» / A scene from the play *My Poor Marat*. Leonidik — Lev Krugly, Marat — People's Artist of the RSFSR Alexander Zbruev, Lika — People's Artist of the RSFSR Olga Yakovleva. Lenin's Komsomol Moscow Theatre, 1965. Photo from the archive of the Theatre "Lenkom Marka Zakharova"

Спектакль Эфроса точно отвечал на глазах изменяющемуся времени, когда каждый месяц приближал безвозвратный конец оттепели. Люди обособлялись, постепенно осознавая необходимость проживать свою личную жизнь вне зависимости от партийных призывов к строительству фантомного коммунизма, они утрачивали надежды на перемены. Эфрос поставил пьесу А. Арбузова о том, как больно, когда общее больше не может оставаться таковым. Возникла еще одна важная и очевидная тема философии начала XX века — одиночество.

«СНИМАЕТСЯ КИНО»

В следующем спектакле — «Снимается кино» (1965) — Анатолий Эфрос из ироничной и правдоподобной пьесы Эдварда Радзинского о кинорежиссере Федоре Нечаеве, которому всё и все мешали снять фильм, извлек глубокую, исповедальную драму художника, которому не дают закончить свою главную картину. Для столь личностного режиссерского высказывания понадобился особый лирический герой, артист, способный сыграть не только историю, описанную Э. Радзинским, но и режиссерский метасюжет. И если Нюру А. Дмитриевой и Наташу О. Яковлевой можно назвать первыми по-новому сложными героинями Эфроса, то Нечаев А. Ширвиндта открывает собой новую генерацию эфросовских, согласно термину Ю. Тынянова, лирических героев [19, с. 118], становится предшественником мучительно рефлексующих и одиноких персонажей Николая Волкова и Александра Калягина.

Лиризм и автобиографичность вписывают философский код этого спектакля в широкий контекст от романтиков до философов XX века. Тем более что экзистенциалисты размышляли о том, что, быть может, именно в творчестве и есть единственный выход, смысл жизни. В «Снимается кино» Эфроса, как никогда раньше, отчетливо прозвучала мысль о том, что свобода — это в первую очередь мучение, необходимость ежедневно делать выбор, преодолевать себя, свой страх, стремиться к новым творческим свершениям. И хотя финал спектакля сюжетно был если не положительным, то открытым, он уже предвещал настоящую трагедию.

«ЧАЙКА» И «МОЛЬЕР»

В следующей постановке, чеховской «Чайке» (1966), для Анатолия Эфроса соединялись главные мотивы прежних спектаклей — и непонятая юность, и конфликт духовного с материальным, и, конечно же, драма творческого человека. Главным героем чеховской пьесы, прямым продолжателем режиссерского сюжета в «Снимается кино» был именно Треплев в исполнении Валентина Смирнитского. Как и в случае с фильмом Нечаева, Эфрос бесконечно верил в спектакль Кости Треплева, в его талант. Он единственный в агрессивном

и мучительном пространстве не был жестким, бессердечным — временами казалось, что всеобщий негатив направлен только на него. Даже Сорин (А. Вовси) и Маша (А. Дмитриева) больше занимались собственной болью и драмой. Это была открытая полемика с традицией ставить А. Чехова меланхолично и неторопливо (фото 3).

«Чайка» была первой эфросовской премьерой с действительно трагическим финалом. В спектакле «В день свадьбы» отчаяние героини компенсировалось ее духовным освобождением и обретением самоуважения; в «104 страницах про любовь» трагический финал становился скорее поэтической метафорой; в спектакле «Мой бедный Марат» вслед за логикой пьесы А. Арбузова, но только еще круче режиссерский сюжет поворачивал от реальности в притчу; в постановке «Снимается кино» проступала эфросовская вера в бытийную гармонию, в силу искусства. В «Чайке» же уход Нины Заречной в темноту, пустоту и смиренное, уже почти безэмоциональное самоубийство Треплева складывались в финал едва ли не эсхатологический.

Метафизическая, бытийная тема продолжилась в постановке «Мольер» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» — последней премьере Эфроса в качестве главного режиссера Театра имени Ленинского комсомола. Пьеса начинается с представления мольеровской труппы в театре Пале-Рояль: согласно булгаковским ремаркам, открывается занавес, слышатся аплодисменты. В спектакле Эфроса никакого занавеса не было. В сценографии В. Дургина и А. Черновой передний план сцены был хаотично заставлен разнообразными креслами и пуфами, стилизованными под эпоху Людовика XIV. На заднике был изображен орган, в центре — распятый Христос в театральной маске, по бокам еще две маски и надпись «Комедианты господина...». В одном пространстве смыкались суетное лицедейство, подлинное искусство и мученичество.

Немолодой, в парике набекрень Мольер (А. Пелевин) появлялся в полной тишине и поражал своей усталостью, скрытой болью. Пьеса М. Булгакова действительно написана о последнем десятилетии жизни Мольера, о его смерти, но Эфрос нагнетал ощущение усталости, итога. Вдруг тема гибели старого отчаявшегося Мольера зазвучала в унисон с надломом и самоубийством героя



Фото 3. Сцена из спектакля «Чайка». Ирина Аркадина — народная артистка СССР Елена Фадеева, Борис Тригорин — народный артист РСФСР Всеволод Ларионов. Театр имени Ленинского комсомола, 1966 г. Фото из архива театра «Ленком Марка Захарова» / A scene from the play *The Seagull*. Irina Arkadina — People's Artist of the USSR Elena Fadeeva, Boris Trigorin — People's Artist of the RFSFR Vsevolod Larionov. Lenin's Komsomol Moscow Theatre, 1965. Photo from the archive of the Theatre "Lenkom Marka Zakharova"

прошлой эфросовской премьеры, молодого Треплева. У Мольера отнимали главный смысл — возможность честного и исповедального творчества. Если в «Чайке» Эфрос показывал, как ненависть и агрессия близких людей убивает Треплева, то здесь трагедия была как раз в том, что власть — Людовик — не страшна, Кабала — не опасна, но Мольер унижает себя, служит этому ничтожному королю, не находя в себе сил выйти из замкнутого круга.

Через пьесу М. Булгакова Эфрос нашел одного из главных своих авторов — Мольера. Спектакль «Дон Жуан» 1973 года в Театре на Малой Бронной был квинтэссенцией всех философских тем и размышлений Эфроса. Точно о похожей картине мира говорит Мераб Мамардашвили в лекции об экзистенциализме: «...Кьеркегор описал в понятии, или симболе, *Angst* <...> — “страх”, но это не страх, это под ложечкой сосущая тоска. Состояние человека, который поставлен в ситуацию ответственности, и описывается как состояние *angoisse* — страха, тоски. Страшно, но страшно не в смысле страха перед несущейся на тебя машиной, страха перед человеком или выражением его лица, перед каким-то конкретным предметом или событием, а страшно само положение человека в мире» [20, с. 108]. Современники вспоминают, что Дон Жуан Николая Волкова выглядел настолько измученным, что Командору было достаточно лишь коснуться его руки, чтобы тот упал навзничь и умер. Мольеру А. Пелевина — растрепанному, обессилевшему, не способному больше ни на что — тоже предназначалась только смерть.

* * *

Философский код спектаклей Анатолия Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола связан с исследованием человеческой души, проблемой внутреннего выбора героев, метафизикой, стремительно меняющимся временем и с витающими в воздухе идеями экзистенциалистов и европейской философии XX века. Постепенно складывался и жанр трагедии в творчестве режиссера. Но Эфрос шел к этому не через книги и концепции, а прежде всего через театр, человека и лиризм. Гораздо позже Эфрос в своей книге напишет: «Уметь чувствовать в искусстве — это совсем не то, что чувствовать в самой жизни. И это, надо признаться, привилегия совсем не каждого художника. Кто-то умеет мыслить, кто-то сопоставлять и философствовать, кто-то смешить, кто-то умеет ловко делать вид, что чувствует. Но чувствовать все же могут далеко не все. И их отличаешь» [21, с. 231]. Именно через это умение чувствовать складывалась философия кульминационных спектаклей Эфроса в Театре на Малой Бронной, таких как «Ромео и Джульетта» (1970), «Человек со стороны» (1971), «Дон Жуан» (1973), «Женитьба» (1975) и «Отелло» (1976).

1. Пави П. Словарь театра/пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. — 480 с.
2. Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи/сост. М. Зайонц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 462 с.
3. Анатолий Эфрос. Чайка: киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг/сост. Н. Skeгина. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. — 528 с.
4. Анатолий Эфрос. Три сестры: сборник материалов и документов к постановке спектакля: в 2 кн. Кн. 1 /сост. Н. Skeгина. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. — 398 с.
5. Анатолий Эфрос. Три сестры: сборник материалов и документов к постановке спектакля: в 2 кн. Кн. 2/сост. Н. Skeгина. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. — 334 с.
6. Анатолий Эфрос. Месяц в деревне: о создании спектакля по пьесе И. С. Тургенева/сост. Н. Skeгина. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2014. — 526 с.
7. Анатолий Эфрос. Тартюф/сост. Н. Skeгина. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2012. — 463 с.
8. Анатолий Эфрос. Живой труп: в 2 кн. Кн. 1/сост. Н. Skeгина, А. Машукова. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2017. — 544 с.
9. Анатолий Эфрос. Живой труп: в 2 кн. Кн. 2/сост. Н. Skeгина, А. Машукова. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2017. — 336 с.
10. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. — 344 с.
11. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 351 с.
12. Степанова А. А. Семья, детство, ранняя юность. Материалы к биографии А. В. Эфроса // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 79–90.
13. Степанова А. А. А. В. Эфрос и театр рубежа 1930-х — начала 1940-х годов: ранние театральные впечатления // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 47–62.
14. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. — 288 с.
15. Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 358 с.
16. Аннинский Л. Бремя правды // Театр. 1964. № 10. С. 8–9.
17. Брусиловская Л. Б. Культура повседневности в эпоху «оттепели»: метаморфозы стиля. М.: УРАО, 2001. — 188 с.
18. Туровская М. И. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 239-255.
19. Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 118–123.
20. Мамардашвили М. К. Лекция 5 // Мамардашвили М. К. Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс-Традиция: Фонд Мераба Мамардашвили, 2010. С. 101–120.
21. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4 т. Т. 1. Репетиция — любовь моя. 2-е изд., доп. М.: Фонд «Русский театр»: Издательство «Парнас», 1993. 318 с.

REFERENCES

1. Pavi P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theatre. Trans. from French, ed. by K. Razlogov]. Moscow: Progress, 1991. 504 p.
2. *Teatr Anatolija Efrosa: Vospominanija, stat'i* [Theatre of Anatoly Efros: Memoirs, Articles. Comp. M. Zayonts]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 462 p.
3. *Anatoly Efros. "Chaika": Kinoscenarij. Statyi. Zapisi repeticij. Dokumenty. Iz dnevnikov i knig* [Anatoly Efros. *The Seagull*: Screenplay. Articles. Recordings of Rehearsals. Documentation. From Diaries and Books]. Comp. N. Skegina. St. Petersburg: Baltijskie sezony, 2010. 528 p.

4. Anatoly Efros. "Tri sestry": sbornik materialov i documentov k postanovke p'esy: v 2 knigakh. Kniga 1. [Anatoly Efros. *Three Sisters: A Collection of Materials and Documents for the Production of the Play*: in 2 books. Book 1. Comp. N. Skegina]. St. Petersburg: Baltijskie sezony, 2011. 398 p.
5. Anatoly Efros. "Try sestry": sbornik materialov i documentov k postanovke piesy: v 2 knigakh. Kniga 2. [Anatoly Efros. *Three Sisters: A Collection of Materials and Documents for the Production of the Play*: in 2 books. Book 2. Comp. N. Skegina]. St. Petersburg: Baltijskie sezony, 2011. 334 p.
6. Anatoly Efros. "Mes'ats v derevne": o sozdanii spektaklya po piese I. S. Turgeneva [Anatoly Efros. *A Month in the Country: About the Creation of a Performance Based on the Play by I. S. Turgenev*]. Comp. N. Skegina. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2014. 526 p.
7. Anatoly Efros. "Taryuf" [Anatoly Efros. *Tartuffe*]. Comp. N. Skegina. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2012. 463 p.
8. Anatoly Efros. "Zhivoj trup": v 2 knigakh. Kniga 1. [Anatoly Efros. *The Living Corpse*: in 2 books. Book 1. Comp. N. Skegina, A. Mashukov]. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2017. 544 p.
9. Anatoly Efros. "Zhivoj trup": v 2 knigakh. Kniga 2. [Anatoly Efros. *The Living Corpse*: in 2 books. Book 2. Comp. N. Skegina, A. Mashukov]. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2017. 334 p.
10. Rudnitsky K. L. *Spektakli raznykh let* [Performances of Different Years]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 344 p.
11. Smelyansky A. M. *Predlagaemye obstojatelstva: iz zhizni russkogo teatra vtoroy poloviny XX veka* [Proposed Circumstances: From the Life of the Russian Theatre of the Second Half of the XX Century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 351 p.
12. Stepanova A. A. *Sem'ja, detstvo, rann'aja junost. Materialy k biografii A. V. Efrosa* [Family, Childhood, Early Youth. Materials for the Biography of A. V. Efros]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 79–90.
13. Stepanova A. A. *A. V. Efros i teatr rubezha 1930-kh — nachala 1940-kh godov: rannie teatralnye vpechatlenija* [A. V. Efros and the Theatre at the Turn of the 1930s — 1940s: Early Theatre Impressions]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 47–62.
14. Mamardashvili M. K. *Soznanije i civilizacija* [Consciousness and Civilization]. St. Petersburg: Azbuka: Azbuka-Atticus, 2011. 288 p.
15. Vayl P. L., Genis A. A. *60-e: Mir sovetskogo cheloveka* [60s: The World of the Soviet Man]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 358 p.
16. Anninsky L. *Bremnyj pravdy* [Burden of Truth]. *Theatr*. 1964, no. 10, pp. 8–9.
17. Brusilovskaja L. B. *Kul'tura povsednevnosti v epohu «ottepeli»: metamorfozy stilya* [The Culture of Everyday Life in the Era of the "Thaw": Metamorphoses of Style]. Moscow: URAO, 2001. — 188 s.
18. Turovskaya M. I. *Prozaicheskoe i poeticheskoe kino segodnya* [Prose and Poetic Cinema Today]. *Novyj mir*. 1962, no. 9, pp. 239–255.
19. Tynyanov Yu. N. *Blok* [Blok]. In: Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977, pp. 118–123.
20. Mamardashvili M. K. *Lekcija 5* [Lecture 5]. In: Mamardashvili M. K. *Ocherk sovremennoj evropejskoj filosofii* [An Essay of Modern European Philosophy]. Moscow: Progress-Tradition: Merab Mamardashvili Foundation, 2010, pp. 101–120.
21. Efros A. V. *Izbrannye proizvedenija: v 4 t. T. 1. Repeticija — lyubov' moja* [Selected Works: in 4 vols. Vol. 1. Rehearsal — My Love]. 2nd ed., updated. Moscow: Fond "Russkij teatr"; Izdatel'stvo «Parnas», 1993. 318 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казьмина Анастасия Олеговна — аспирант кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: anastasiakazm@mail.ru

ORCID: 0009-0001-7935-0876

Научный руководитель: Степанова Анна Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Anastasia O. Kazmina — Postgraduate Student of the Department of History of the Theatre of Russia, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: anastasiakazm@mail.ru

ORCID: 0009-0001-7935-0876

Scientific Supervisor: Stepanova Anna Anatolyevna, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History of the Theatre of Russia (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 14.02.2023

Отредактировано: 02.06.2023

Принята к публикации: 15.06.2023

Received: 14.02.2023

Revised: 02.06.2023

Accepted: 15.06.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Казьмина А. О. Философский код в спектаклях Анатолия Эфроса 1960-х годов // Театр. Живопись.

Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 144–157.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157

EDN KBKIWS

FOR CITATION

Kazmina A. O. The Philosophical Code in the Performances Staged by Anatoly Efros of the 1960s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 144–157.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157

EDN KBKIWS

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-158-172
EDN KMOXFT
УДК 791.229.2+791.44.071.1

К.Л. Горячок
Государственный институт искусствознания
Москва, Россия
ORCID: 000-003-0002-7732

История одного заказа: как Эсфирь Шуб и Дзига Вертов работали над фильмом к десятилетию революции

АННОТАЦИЯ

В сентябре 1926 года Агитационно-пропагандистский отдел ЦК заказывает московской студии «Совкино» юбилейную документальную картину к десятилетию Октябрьской революции. Фильм под рабочим названием «10 лет» поручается главному режиссеру-документалисту эпохи Дзиге Вертову. Однако председатель правления студии Илья Трайнин выступает против его кандидатуры и выдвигает свою — молодую кинематографистку Эсфирь Шуб. Чиновник отстраняет Вертова от работы над заказным фильмом, поскольку уверен, что тот не сможет сделать его идеологически правильным. Внутренние интриги приводят к тому, что Трайнин закрывает Вертову доступ к фильмотеке «Совкино» и позднее добивается увольнения режиссера со студии. История создания фильма «10 лет» демонстрирует изменения в восприятии документального кино со стороны партии и руководства. В статье приводятся не опубликованные ранее архивные документы, проливающие свет на начало режиссерской работы Эсфири Шуб, а также на обстоятельства увольнения Дзиги Вертова из «Совкино».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

История кино, документальное кино, Дзига Вертов, Эсфирь Шуб.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-158-172
EDN KMOXFT
УДК 791.229.2+791.44.071.1

Kirill L. Goryachok
The State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 000-003-0002-7732

The Story of a Comission: How Esfir Shub and Dziga Vertov Worked on a Film for the Tenth Anniversary of the Revolution

ABSTRACT

In September 1926, the Agitprop of the Central Committee commissioned a commemorative documentary film from the Moscow studio Sovkino to mark the tenth anniversary of the October Revolution. The film, under the working title *Ten Years*, was entrusted to the main documentary filmmaker of the era, Dziga Vertov. However, the chairman of the studio's board, Ilya Trainin, opposed him as a candidate and put forward his own, a young filmmaker Esfir Shub. The bureaucrat removed Vertov from working on the commissioned film because he was sure that the director would not be able to make the film ideologically correct. Internal intrigues lead to Trainin barring Vertov's access to the Sovkino film library and later seeking the director's dismissal from the studio. The story of the film *Ten Years* demonstrates the changes in the perception of documentary films on the part of the party and the leadership. The article uses previously unpublished archival documents that shed light on the beginning of Esfir Shub's work as a director, as well as on the details of Dziga Vertov's dismissal from Sovkino.

KEYWORDS

History of cinema, documentary cinema, Dziga Vertov, Esfir Shub.

В 1927 году в истории советского документального кино произошли два крупных события: Эсфирь Шуб создала первые режиссерские работы «Падение династии Романовых» и «Великий путь», а Дзигу Вертова уволили с московской студии «Совкино». С этими эпизодами связана первая попытка руководства страны определить, что такое неигровое кино и каким целям оно служит в Советском государстве. Необходимость решить эту задачу назрела в сентябре 1926 года, когда партия заказала «Совкино» юбилейную документальную картину к десятой годовщине революции; тогда же встал вопрос: кому ее поручить?

Дзига Вертов на тот момент был самым знаменитым советским режиссером-документалистом. Он был своим человеком в среде журналистов и революционеров, водил знакомство со многими выдающимися художниками эпохи, его знали в Европе (фильм «Кино-глаз» в 1925 году получил серебряную медаль на Международной выставке декоративных искусств в Париже). Политически значимую картину должен был ставить опытный специалист, и первоначальный выбор студии пал на него. Впрочем, не все отнеслись к такому плану с энтузиазмом, тут же возникли вопросы о «лояльности» Вертова. Лозунги и манифесты его авангардной группы «Киноки» откровенно смущали партию своей левизной. Известно, что председатель Главреперткома Роберт Пельше высказывался против его кандидатуры по той причине, что режиссер — «не марксист». В защиту Вертова выступил председатель «Совкино» Павел Бляхин: «Т. Пельше говорит, что т. Вертов не марксист. Но у нас вообще нет марксистов-режиссеров. Более крупной фигуры, чем т. Вертов, в области хроникальной фильмы нет» [1, л. 165]. Очевидно, что режиссер был выбран за неимением другой столь же значимой фигуры.

Дзига Вертов 14 сентября 1926 года получает официальный заказ от Агитационно-пропагандистского отдела ЦК (далее — Агитпроп ЦК) на постановку «большой историко-хроникальной фильмы на общую тему “За 10 лет”», посвященной юбилею Октябрьской революции [2, л. 1–2]. Несмотря на то, что картину утвердили и внесли в план, против кандидатуры режиссера продолжал активно выступать председатель правления «Совкино» Илья Трайнин, главный виновник скорого увольнения Вертова со студии.

Чиновник испытывал личную неприязнь к документалисту и открыто высмеивал «киноков». В своей книге «Кино на культурном фронте», опубликованной в 1928 году, он называл их «отрыжкой отца футуристов — итальянца Маринетти, плохо перевариваемой нашей действительностью и вносящей немалый сумбур в дело хроники» [3, с. 65]. Впрочем, дело было не только в эстетических противоречиях. В 1920-е годы Вертов претендовал на лидерство в неигровом кино и старался повсеместно насаждать свое видение киноискусства, в частности отрицал любые инсценировки и стилизации. Когда режиссер публично выступил с идеей создания «Фабрики фактов» на базе «Совкино», Трайнин решительно выступил против. В его глазах фильмы «киноков» не имели никакого практического смысла и были обречены на провал в прокате. «Шестую часть мира» председатель называл не иначе, как «картиной

коммерчески невыгодной», «картиной для идиотов» и «какими-то диапозитивами» [4, л. 10].

Трайнин был уверен, что Вертов не только не справится с заданием партии, но еще и перерасходует средства и сорвет сроки. Он стал искать альтернативу и нашел ее в лице опытной и на тот момент уже довольно известной монтажницы Эсфири Шуб (фото 1). Председатель стал активно ее продвигать, понимая, что сразу передать ей юбилейную картину не получится. Вместе они разворачивают активную кампанию по обвинению «киноков» в монополии на хронику.

ЭСФИРЬ ШУБ ПРИХОДИТ В «СОВКИНО»

Следует отметить, что личные отношения Эсфири Шуб и Дзиги Вертова в тот момент вряд ли были хорошими, учитывая ее близкую дружбу с главным оппонентом «киноков» Сергеем Эйзенштейном. Кроме того, Вертов оборвал рабочие и дружеские связи с ее мужем, художником-конструктивистом Алексеем Ганом, после выхода «порочного», по мнению «кинока», фильма «Остров юных пионеров» в 1924 году. Однако Шуб скорее благожелательно относилась к творчеству документалиста и разделяла его взгляды на киноискусство. Об этом говорит, в частности, ее поддержка выступления режиссера в Ассоциации революционной кинематографии (АРК) весной 1926 года. Речь Шуб оканчивалась следующими словами: «Киноки в своей борьбе сделали громадный шаг, громадные достижения в области развития создания подлинной советской хроники. Все достижения киноков мы должны взять. Задача кинофильмы развить методы киноков, развить и продвинуть вперед, а не повторять того, что повторялось в течение нескольких лет» [5, л. 12].

Алексей Ган в личном письме к Шуб рисует пеструю картину ее общения в 1926 году: «Твоя разносторонность, что ты можешь сегодня говорить со мной (и соглашаться), сегодня же говорить с Эйзенштейном (и увлекаться), сегодня же говорить с Кулешовым (и понимать), сегодня же говорить с Вертовым (и интересоваться) и сегодня же говорить с Родченко (и млеть в беспредметной дружбе) и, наконец, принимать английских переписчиц на машинке, репортеров из б...ской киногазеты, пить пиво с холуями а-ля Трайнин и многое другое — все это разъединило меня с тобой, все это запрещает мне говорить с тобой о школе и социальной работе...» [6, л. 12].



Фото 1. Эсфирь Шуб. Из архива К. Л. Горячка / Esfir Shub. From Kirill Goryachok's archive

Очевидно, Шуб с интересом относилась к «кинокам», но одновременно налаживала контакт с их оппонентом Ильей Трайниным.

Момент ее профессионального сближения с председателем «Совкино» в какой-то степени зафиксирован в статье Шуб «Фабрикация фактов», в которой напрямую критикуется желание Вертова создать свою кинолабораторию: «...нельзя не возразить против монополии “киноков”. В неигровой кинематографии хочет работать не только тот, кто на СССР смотрит “кино-глазом” или о советском строительстве умеет рассказывать исключительно в “патетических кинобоевиках”. <...> Фабрика фактов нам не нужна, если это фабрикация фактов» [7, с. 245]. Такая неожиданная критика Вертова со стороны кинематографистки вряд ли могла быть совпадением.

Активная критика «киноков» со стороны Трайнина началась 13 сентября 1926 года (за день до постановления Агитпропа ЦК о съемке фильма «10 лет»). В ходе выступления в Доме печати председатель объявил, что Дзига Вертов — ненадежный сотрудник и не справился с работой над киножурналом «Совкиножурнал», хотя тот давно им не занимался напрямую [8, л. 22]. Режиссер немедленно дал опровержение в прессе, в том числе в газете «Правда». Председатель, по его словам, позднее вызывал его к себе в кабинет и требовал написать опровержение на опровержение, но Вертов отказался [9, с. 123]. Тогда Трайнин пообещал отомстить «киноку».

По всей видимости, Вертов был прав, говоря, что «ложь тов. Трайнину понадобилась не только (и не столько) для того, чтобы “дискредитировать Вертова как работника”, но главным образом для того, чтобы свалить с себя ответственность (или хотя бы часть ответственности) за недопустимо небрежное и неумелое руководство делом кинохроники» [9, с. 124]. «Совкино» действительно критиковали за отрыв от задач просвещения и пропаганды масс. В анализе производства студии от 1927 года (спустя год после описываемых событий) все еще говорится, что «основным дефектом работы “Совкино” над культфильмой является: небрежное отношение к этому отделу кино, отрыв от актуальных политических и общественных задач, слабое использование научных сил и возможностей, полное игнорирование запросов деревни и школы и, наконец, столь же полное игнорирование очень важной задачи — оказания содействия по обороне и военизации страны и организации тыла» [10, л. 15]. В свете этого объясняется и желание Трайнина найти более надежного человека в документальном кино, который мог бы заменить или хотя бы составить значительную конкуренцию «кинокам». С Вертовым он не мог договориться, а конфликт с ним не лучшим образом сказывался на репутации студии и его личной. Трайнин не мог допустить еще одного скандала, тем более с заказанной правительством юбилейной картиной.

Чтобы формально не нарушать постановление Агитпропа ЦК, председатель «Совкино» поставил Вертову ультиматум, что его «10 лет» будут стоить лишь двадцать тысяч рублей, уверенный в том, что автор «Киноглаза» не пойдет на такие условия (для сравнения: фильм «Шестая часть

мира» обошелся студии в восемьдесят тысяч рублей). Когда «кинок» отказался работать за эту сумму, председатель закрыл ему доступ к фильмотеке «Совкино», на материале которой и должна была создаваться монтажная юбилейная картина [9, с. 124].

Вертов понял, что у него отбирают картину, и поэтому стал требовать, чтобы ему в срочном порядке передали весь «произвольно захваченный киноматериал». Но этого, как известно, не произошло: «Т. Трайнин, вопреки постановлению Агитпропа ЦК ВКП (б), передает весь наиболее ценный фактический киноматериал для других целей другим лицам, никогда никаких хроникальных фильм не создававшим <...>. Поставив меня в невозможные условия работы и формально не нарушая постановления Агитпропа ЦК, тов. Трайнин на деле проводил линию срыва этого постановления» [9, с. 124].

Председатель распорядился передать фильмотечные пленки Эсфири Шуб для ее дебютной картины о Февральской революции. Документы из архива Эсфири Ильиничны подтверждают, что доступ к фильмотеке «Совкино» поздней осенью 1926 года у нее действительно уже был [11, л. 3]. В письме Трайнину Вертов жаловался: «Вы, даже не считая нужным поставить меня в известность, отдаете распоряжение о передаче всех негативов и позитивов, начиная от царизма и свержения самодержавия, кончая Октябрьской революцией, — представительнице актерской кинематографии г-же Э. Шуб» [12, л. 3–4]. В статье «О причинах моего увольнения» Вертов имя Шуб не называет, отметив лишь, что негативы были переданы «другим лицам, никогда никаких хроникальных фильм не создававшим» [9, с. 124–125].

«10 ЛЕТ» И «ПАДЕНИЕ ДИНАСТИИ РОМАНОВЫХ»

Споры вокруг «10 лет» продолжались практически всю осень 1926 года. В газете «Кино» от 23 октября описывался тематический план студии «Совкино», где за Шуб числился фильм «Февральская революция», а «10 лет» — все еще за Вертовым [13]. Авторство статьи принадлежит Д. Лянову, за которым, по словам «кинока», скрывался не кто иной, как Илья Трайнин [14, л. 33]. Вертов был убежден, что председатель публично «проталкивает» Шуб в прессе. Впрочем, в ноябрьском тематическом плане «Совкино» оба фильма стояли вместе: «“10 лет февральской революции” Шуб — подбирается материал — готовится к выпуску в феврале 1927 года; “10 лет октябрьской революции” — готовится к выпуску в ноябре 1927 года» [15, л. 246]. Однако режиссер юбилейной картины в плане уже не указан.

Закрытый доступ к пленкам и намеренное занижение бюджета (вкупе с идеологическим контролем, который определенно ожидал юбилейную картину) заставили Вертова прийти к выводу, что «срыв» работы по картине «10 лет» был частью масштабного плана Трайнина по уничтожению его группы кинематографистов: «Отсюда и настроение некоторых членов правления. Отсюда и уменьшение мне жалованья. И Шуб за пазухой. И непредусмотренная

октябрьской комиссией картина “Февральская революция”. И исчезновение подготовленного Богатыревым¹ материала. И границы, которые вы мне ставите для “10 лет”». В завершении письма председателю, написанного 21 ноября 1926 года, он отказывается от работы над картиной, «учитывая обстановку борьбы и взятый курс на удушение его работы» [16, л. 12 – 13].

Вертов был уверен, что Трайнин хочет забрать юбилейную картину себе, чтобы выслужиться перед начальством. В черновике указанного письма он отмечал, что, со слов Григория Болтянского, известного киноведа и документалиста, Шуб должна была стать монтажницей картины «10 лет», а режиссером — сам Трайнин. Версия сомнительная, однако роль председателя в постановке первого фильма Эсфири Шуб была действительно значительной.

В мемуарах «Крупным планом» Эсфирь Шуб обходит стороной скандал с картиной «10 лет» и переходит сразу к своему первому фильму «Падение династии Романовых». По ее утверждению, она сама пришла на студию к Павлу Бляхину и Илье Трайнину с предложением заняться хроникой: «Разговор был длинный, приходили несколько раз. Они заинтересовались моим предложением, считали, что стоит попробовать, решили помочь мне и помогли. Убедили И. П. Трайнина. И вот начались мои поиски материала» [7, с. 101]. Она также отмечает, что председатель «Совкино» «редактировал надписи» к фильму, дал ему название «Падение династии Романовых» (вместо «Февральская революция») и придумал большой плакат для рекламы [7, с. 103].

Хотя Шуб и отмечала, что Трайнин сперва не верил в идею снять осмысленную картину из «разрозненных кусков хроники, снятых в разные годы и многими организациями», идея поставить на студии фильм из фильмотечного материала уже к тому моменту существовала и была озвучена членами правления Константином Шведчиковым и Павлом Бляхиным: «В архивах кинофабрик, ныне фильмотеке “Совкино”, имеются десятки тысяч метров снятых, но не использованных материалов. Много снято еще до революции, еще больше за последние годы. Кое-что из материалов может быть и должно быть использовано для составления новых картин» [17, л. 70]. Богатый архивный материал, которым располагала студия, позволял быстро и дешево собрать документальную картину и закрыть «дыры» в тематическом плане. Это было куда предпочтительнее, чем эпос Дзиги Вертова «Шестая часть мира», который принес огромные убытки.

«Шуб выехала в свет на Николае II. Трайнин “сидит на облучке в тулупе, в красном кушачке”². Предательство — это слишком дорогая плата за право подписать свою фамилию под показом царя. Рекламу Трайнин дал колоссальную. Уже не пожалел для своего “человечка”» [18, л. 9], — писал Дзига Вертов в дневнике. Впрочем, о вмешательстве Трайнина в творческий процесс Эсфири Шуб не осталось ни единого свидетельства. Скорее всего, он лишь помогал ей собрать необходимые пленки и материалы, с недостатком которых у режиссера тут же возникли проблемы.

1 Заведующий фильмотекой на студии «Совкино».

2 Цитата из «Евгения Онегина» — намек на то, что «ямщик» — Трайнин управляет «кобылой» — Шуб.

Куда бóльшую роль в создании «Падения династии Романовых» сыграл Марк Цейтлин, режиссер-документалист и научный сотрудник Музея Революции СССР. Интересно, что о нем Вертов в своих записях не упоминает, возможно, он даже не был в курсе его работы над фильмом Шуб. Из документов самого Цейтлина удастся установить примерную дату начала их сотрудничества в связи с «Падением династии Романовых»: 26 ноября 1926 года директор Музея Революции СССР упоминает о «личных переговорах» с Трайниным, «выражая согласие принять участие в выпуске “Совкино” кинофильм, посвященных Десятилетию революции» (к слову, уже после появления фильма «Февральская революция» в тематическом плане «Совкино»). По договору музей должен был выделить сотрудника (им и оказался Цейтлин), а также подобрать нужные архивные материалы [19, л. 3].



Фото 2. Дзига Вертов. Из архива К. Л. Горячка / Dziga Vertov. From Kirill Goryachok's archive

В производственных документах Марк Цейтлин отмечал, что в процессе съемок «Падения династии Романовых» и «Великого пути» («10 лет») «работал в качестве научного консультанта и руководителя политико-идеологической установки», а также «написал сценарные планы и надписи, участвовал в собирании, выявлении, просмотре и разборе киноматериалов заснятых съемок (свыше 300000 метров), производил научный подбор документального материала, вошедшего в названные картины» [20, л. 17 об.].

Несмотря на глубокое вовлечение в проект Марка Цейтлина и Ильи Трайнина, умалять роль самой Эсфири Шуб в проекте нельзя, потому что никто из них, кроме нее, не имел представления об искусстве монтажа. С помощью Цейтлина Шуб разобрала колоссальный архивный материал и смонтировала новаторскую для своего времени картину, определившую целое направление в мировой документалистике.

РЕАКЦИЯ ДЗИГИ ВЕРТОВА

Трудно установить, как много работы проделал Дзига Вертов в момент подготовки к съемкам «10 лет» (фото 2). В архивах не осталось никаких записей, сколько-нибудь похожих на его план фильма. К отбору материала, по всей видимости, режиссер толком не приступил — Трайнин тут же закрыл ему доступ к архиву. Не стоит забывать, что в тот момент Вертов параллельно завершал «Шестую часть мира» и готовился к монтажу «Человека с киноаппаратом», соответственно, вряд ли он имел достаточно времени.

Так или иначе, Вертову не дали ни денег, ни кабинета, ни материала для работы над фильмом «10 лет». Он оставил картину, по его словам, «из ненависти к склочничеству» [21, л. 3]. Причиной ухода вполне могло стать и личное нежелание режиссера вновь работать над монтажной заказной картиной в духе его ранних работ «Годовщина революции» и «История Гражданской войны» — это был уже пройденный для него этап. Мысли «кинока» занимал грядущий авангардный киноманифест «Человек с киноаппаратом», планы которого он активно разрабатывал в 1925–1926 годах.

С пленками первых лет революции тоже все было не так гладко. Вот что писала получившая к ним тогда доступ Эсфирь Шуб: «В Октябрьскую юбилейную фильму должна быть вложена максимальная эмоциональная зарядка: вместе с тем незначительность и плохое техническое состояние запечатлевшего первый период десятилетия совершенно исключает возможность этим материалом начинать фильму» [22, л. 1]. В одном из производственных документов она отмечала, что «разобраться в хаосе старых негативов» в фильмотеке «Совкино» было непросто [23, л. 3]. По-видимому, поэтому и пришлось призвать на помощь профессионального архивиста Цейтлина.

О «Падении династии Романовых» Вертов писал с завистью и ехидством, утверждал, что «хвалить эту фильму, к сожалению, не вправе, так как ее кинематографическое построение на чрезвычайно низком, дореволюционном и даже довоенном уровне». В другом месте режиссер писал куда резче: «Фильма очень легкомысленна и нисколько не отражает показываемой эпохи. <...> Это третьеразрядная ученическая картина, выдернутая из ряда подобных ей и раздутая, по коммерческим и особым соображениям администрацией “Совкино”, до видимости значительной фильмы» [9, с. 127–128]. В архиве Шуб сохранилась машинопись вертовского отзыва с ее припиской от руки: «Маленький ты человек — жалко! Эсфирь» [24, л. 1].

В дневниковой записи от 14 марта 1927 года Вертов писал: «Для Трайнина это была месть мне. Для Шуб — редкий случай выскочить на гребень дешевого успеха (без затраты энергии и времени). Царь, реклама, да еще сам директор Трайнин в роли толкача — это невероятно благоприятные условия даже для избалованнейшего режиссера. Будто показа одного царя без рекламы было бы недостаточно для коммерческого успеха картины» [25, л. 9]. Конечно, в режиссере говорила зависть, о чем вспоминал впоследствии его брат Михаил Кауфман [26, р. 61]. Вертов не получал полных залов и такой широкой поддержки со стороны зрителей и начальства. Он продолжал жить в состоянии напряженной борьбы за свое видение, был непримиримым критиком Шуб и всего «Совкино».

После прокатного успеха «Падения династии Романовых» фильм «10 лет» уже официально был передан студией Эсфири Шуб. Юбилейная лента вышла в конце 1927 года под названием «Великий путь». На первом просмотре присутствовали крупные партийные чиновники, в частности Авель Енукидзе, Николай Кубяк и Матвей Шкирятов — все заявили о «безусловной ценности» картины» [27, л. 4]. Это был большой удар по самолюбию Вертова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История юбилейного документального фильма «10 лет» проливает свет на множество противоречий в кинематографической среде 1920-х годов. Официальный взгляд на документальное кино к 1927 году стал значительно меняться. Главный неигровой режиссер страны постепенно терял свое значение в глазах партийного руководства, несмотря на крупные заслуги на идеологическом фронте в годы Гражданской войны. Его авангардные эксперименты уже не вписывались в официальный нарратив, и возникла потребность отыскать ему замену.

Хотя все это еще не артикулировалось публично, а ярлык «формалиста» Вертов начнет носить только по завершении 1929 года, после выхода «Человека с киноаппаратом», внутренние интриги на студии «Совкино» наглядно демонстрируют колоссальный конфликт режиссера со своей эпохой. Председатель Илья Трайнин прекрасно понимал, что авангардист Вертов не сможет сделать «правильную» картину к юбилею революции. Чиновник сперва отстранил режиссера от проекта, а затем добился его увольнения зимой 1927 года по формальной причине непредоставления подробного, написанного по форме сценария «Человека с киноаппаратом».

Популярность «Падения династии Романовых» Эсфири Шуб продемонстрировала запрос публики на подлинный исторический факт, на тоску по прошлому, которое зрителю хочется пережить вновь. Крупный коммерческий успех фильма позволил без лишних сложностей передать Шуб постановку «10 лет». Трайнин сохранил лицо «Совкино» перед партией и сделал идеологически верную картину, которая была хорошо принята и не стоила огромных денег.

В отместку за то, что у него отобрали фильм «10 лет», Вертов назвал свою следующую картину, тоже посвященную юбилею революции, «Одиннадцатый». Конечно, режиссер был убежден, что она гораздо прогрессивнее, чем «Великий путь», однако критики, в частности бывшие соратники Вертова, коллектив журнала «ЛЕФ», все равно отдавали предпочтение последнему.

Кадр с улыбающейся Эсфирью Шуб в «Человеке с киноаппаратом» можно интерпретировать как отсылку к истории с Трайниным и картиной «10 лет», как интертекстуальную игру и «подмигивание». Вертов был убежден, что косвенно из-за нее он не смог окончить первый вариант картины. Но, кажется, больше не держал на нее обиды, ведь благодаря увольнению из «Совкино» он получил небывалую творческую свободу и сумел реализовать свою мечту на киевской студии ВУФКУ.

Отношения Шуб и Вертова не были окончательно испорчены. В прессе она продолжала защищать коллегу и, используя его риторику, пропагандировала кинохронику, объявляла скорую смерть «художественной фильмы». В 1929 году они тесно общались во время совместной поездки в Германию, как будто ничего и не было. В мемуарах «Крупным планом» Шуб называла его своим другом.

Долгое время в глазах киноначальников Шуб была частью команды Вертова. В ее личном деле сохранилась характеристика неизвестного чиновника, написанная не раньше середины 1930-х: «Один из сотоварищей Вертова по документализму. Ее теоретические взгляды менее догматичны, чем у Вертова, а ряд работ принадлежит к числу наиболее приемлемых и действительно исторически ценных картин документалистического толка» [28, л. 29].

Государство всегда ставило Шуб выше и социально значимее Вертова: она получала ордена, внимание, имела влиятельных друзей. В 1940 году в дневнике режиссер описал характерную сцену: «Банкет в Доме Кино. Шепот среди могущественных друзей Шуб: — “Пора! Пора!”. Встает Довженко и говорит: — “Поднимаю бокал за создателя документального жанра и хорошего человека Эсфирь Шуб”. От удивления у меня отнялись и руки, и ноги, и голова. Шуб улыбалась, махала мне руками. Я встал и, еле передвигая ноги, пошел к выходу» [29, л. 13].

Однако время сравнивало их, и в 1940-х годах они оба вернулись к тому, с чего начинали: к монтажу рядового киножурнала «Новости дня». По воспоминаниям документалистки Семирамиды Пумпянской, «Шуб в это время была почти в таком же положении, что и Вертов. Ее мало приглашали, она сидела без работы, последний фильм сделала за два года до этого (до публичного «разоблачения» формалиста Дзиги Вертова в 1949 году. — К. Г.), и то на Бакинской студии, а не на ЦСДФ. И ее тоже обвиняли в формализме» [30, с. 79]. Былые распри и споры растворились во времени и перестали иметь для них значение после пережитых трагедий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Производственные и тематические планы акционерных обществ «Совкино», «Межрабпом-Русь», отчеты, переписка // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 165.
2. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 1–2.
3. Трайнин И. П. Кино на культурном фронте. Л.: Теа-кино-печать, 1928. — 106 с.
4. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 10.
5. Стенограмма собрания секции научного и культурного фильма по обсуждению доклада Д. А. Вертова о кинохронике // РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 12.
6. Письма Гана Алексея Михайловича // РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 12.
7. Шуб Э. И. Жизнь моя — кинематограф. М.: Искусство, 1972. — 472 с.
8. Статьи и заметки о советском документальном кино // РГАЛИ. Ф. 3081. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 22.
9. Вертов Д. Из наследия: в 2 т. Т. 2 / сост. Д. Кружкова, С. Ишевская. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
10. Материалы к партийному совещанию по киноделу: анализ производственного плана «Совкино» на 1926–1927 год // РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 15.
11. Материалы о работе Э. И. Шуб над фильмами «Падение династии Романовых», «Великий путь»: докладная записка, письмо, приказ по кинофабрике «Совкино» // РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 3.
12. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 3–4.

13. Лянов Д. О хронике // Кино. 1926. № 43 (163). С. 2.
14. Материалы об увольнении Д. Вертова с работы в «Совкино»: протоколы заседаний, резолюции, переписка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 406. Л. 33.
15. Производственные и тематические планы акционерных обществ «Совкино», «Межрабпом-Русь», отчеты, переписка // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 246.
16. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 12–13.
17. Материалы о кинообъединениях, акционерных обществах по производству и прокату фильмов (производственные планы, объяснительная записка, списки тем для ориентировочного плана, записки, заключения) // ГА РФ. Ф. Р8326. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 70.
18. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 9.
19. Переписка Совкино, Главного управления по делам кино, московских и областных киностудий с учреждениями, организациями, издательствами по вопросам рецензирования сценариев М. З. Цейтлина, организации съемок, просмотров фильмов, выплата гонораров и др. // РГАЛИ. Ф. 2965. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 3.
20. Материалы работы М. З. Цейтлина в Музее Революции: постановления, инструкции, планы работы, докладные записки, отчеты и др. // РГАЛИ. Ф. 2965. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 17об.
21. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «Человек с киноаппаратом»: списки объектов съемки, календарный план, протоколы заседаний, смета и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 407. Л. 3.
22. Шуб Э. И. «Великий путь». Заявка на сценарий, режиссерский сценарий, план съемки, титры к фильму, варианты титров // РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.
23. Материалы о работе Э. И. Шуб над фильмами «Падение династии Романовых», «Великий путь»: докладная записка, письмо, приказ по кинофабрике «Совкино» // РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 3.
24. Вертов Д. Заметка о фильме Э. И. Шуб «Падение династии Романовых» с припиской Э. И. Шуб // РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 198. Л. 1.
25. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 9–9об.
26. Кауфман М. Интервью с Михаилом Кауфманом // Октябрь. № 11. 1979. С. 54–76.
27. Бюллетени Бюро печати «Совкино», радиомитинг о кино, бюллетень пайщиков «Театропечати». Справка Экспортно-импортного отдела «Совкино», переписка о международной кинематографии // ГА РФ. Ф. Р8326. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 4.
28. Шуб Эсфирь Ильинична, 1894 г. р., режиссер // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 15. Ед. хр. 1520. Л. 29.
29. Тетрадь с дневниковыми записями, записями для памяти, адресов, и телефонов, выписками из книг // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 257. Л. 13.
30. Пумпянская С. «Я мечтала работать на киностудии». Беседа с Евгением Цымбалом // Киноведческие записки. № 62. 2003. С. 64–81.

REFERENCES

1. *Proizvodstvennye i tematicheskie plany aktsionernykh obshchestv "Sovkino", "Mezhrabpom-Rus", otchety, perepiska* [Production and Thematic Plans of Joint-stock Companies "Sovkino", "Mezhrabpom-Rus", Reports, Correspondence]. RГАLI. F. 645. Op. 1. Ed. khr. 355. L. 165.
2. *Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nym fil'mom "10 let": protokol, dokladnaia zapiska i dr.* [Materials of D. Vertov's Work on the Documentary Film Ten Years: Minutes, Memorandum, etc.]. RГАLI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 405. L. 1–2.

3. Trainin I. P. Kino na kul'turnom fronte. [Cinema on the Cultural Front]. Leningrad: Tea-kino-print, 1928. 106 p.
4. *Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nyim fil'mom "10 let": protokol, dokladnaia zapiska i dr.* [Materials of D. Vertov's Work on the Documentary Film Ten Years: Minutes, Memorandum, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 405. L. 10.
5. *Stenogramma sobraniia seksii nauchnogo i kul'turnogo fil'ma po obsuzhdeniju doklada D. A. Vertova o kinokhronike* [Transcript of the Meeting of the Scientific and Cultural Film Section on the Discussion of D. A. Vertov's Report on Newsreel]. RGALI. F. 2494. Op. 1. Ed. khr. 49. L. 12.
6. *Pis'ma Gana Alekseja Mikhailovicha* [Letters from Aleksey Mikhailovich Gan]. RGALI. F. 3035. Op. 1. Ed. khr. 105. L. 12.
7. Shub E. I. *Zhizn' moia — kinematograf* [My Life is Cinema]. Moscow: Iskusstvo. 472 p.
8. *Stat'i i zametki o sovetском dokumental'nom kino* [Articles and Notes about Soviet Documentary Cinema]. RGALI. F. 3081. Op. 1. Ed. khr. 353. L. 22.
9. Vertov D. *Iz nasledija: v 2 t. T. 2* [From the Oeuvre: in 2 vols. Vol. 2]. Comp. D. Kruzhkova, S. Ishevskaja. Moscow: Eizenshtein-tsentr, 2008. 648 p.
10. *Materialy k partiinomu soveshchaniiu po kinodelu: analiz proizvodstvennogo plana "Sovkino" na 1926–1927 god* [Materials for the Party Meeting on Filmmaking: Analysis of the "Sovkino" Production Plan for the Year 1926–1927]. RGALI. F. 2496. Op. 1. Ed. khr. 15. L. 15.
11. *Materialy o rabote E. I. Shub nad fil'mami "Padenie dinastii Romanovykh", "Velikii put'": dokladnaia zapiska, pis'mo, prikaz po kinofabrike "Sovkino"* [Materials About E. I. Shub's Work on the Films *The Fall of the Romanov Dynasty*, *The Great Way*: a Memorandum, a Letter, a Directive for the "Sovkino" film factory]. RGALI. F. 3035. Op. 1. Ed. khr. 154. L. 3.
12. *Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nyim fil'mom "10 let": protokol, dokladnaia zapiska i dr.* [Materials of D. Vertov's Sork on the Documentary Film Ten Years: Minutes, Memorandum, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 405. L. 3–4.
13. Liyanov D. *O hronike* [About Chronicle]. *Kino*. 1926, no. 43 (163), p. 2.
14. *Materialy ob uvol'nenii D. Vertova s raboty v "Sovkino": protokoly zasedanii, rezoliutsii, perepiska i dr.* [Materials on the Dismissal of D. Vertov from "Sovkino": Minutes of Meetings, Resolutions, Correspondence, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 406. L. 33.
15. *Proizvodstvennye i tematicheskie plany aktsionerных obshchestv "Sovkino", "Mezhrabpom-Rus", otchet, perepiska* [Production and Thematic Plans of Joint-stock Companies "Sovkino", "Mezhrabpom-Rus", Reports, Correspondence]. RGALI. F. 645. Op. 1. Ed. khr. 355. L. 246.
16. *Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nyim fil'mom "10 let": protokol, dokladnaja zapiska i dr.* [Materials of D. Vertov's Work on the Documentary Film Ten Years: Minutes, Memorandum, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 405. L. 12–13.
17. *Materialy o kinoob'edinenijakh, aktsionerных obshchestvakh po proizvodstvu i prokatu fil'mov (proizvodstvennye plany, ob'iasnitel'naja zapiska, spiski tem dlia orientirovochnogo plana, zapiski, zakliuchenija)* [Materials on Film Associations, Joint-stock Companies for the Production and Distribution of Films (Production Plans, Explanatory Note, Lists of Topics for an Indicative Plan, Notes, Reports)]. GA RF. F. R8326. Op. 2. Ed. khr. 4. L. 70.
18. *Tetrad' s nabroskami stseneriev dokumental'nykh fil'mov "Chelovek s kinoapparatom", "Zemlia", "Odinnadsatyi", montazhnymi planami i skhemami, spiskami ob'ektov s'emki, dnevnikovymi zapisami i dr.* [Notebook with drafts of Scripts for Documentaries *A Man with a Movie Camera*, *Earth*, *The Eleventh Year*, Editing Plans and Outlines, Lists of Shooting Locations, Diary Entries, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 236. L. 9.
19. *Perepiska "Sovkino", Glavnogo upravlenija po delam kino, moskovskikh i oblastnykh kinostudii s uchrezhdenijami, organizatsijami, izdatel'stvami po voprosam retsenzirovaniia stseneriev M. Z. Tseitlina, organizatsii s'emok, prosmotrov fil'mov, vyplate gonorarov i dr.* [Correspondence of "Sovkino", the Main Directorate for Cinema Affairs, Moscow and Regional Film Studios with Institutions, Organizations, Publishing Houses on the Issues of Reviewing Scripts by M. Z. Zeitlin, Organizing Filming, Film Screenings, Payment of Fees, etc.]. RGALI. F. 2965. Op. 1. Ed. khr. 102. L. 3.

20. *Materialy raboty M. Z. Tseitlina v Muzee Revoliutsii: postanovleniya, instruksii, plany raboty, dokladnye zapiski, otchety i dr.* [Materials of M. Z. Zeitlin's work in the Museum of the Revolution: Resolutions, Instructions, Work Plans, Memorandums, Reports, etc.]. RGALI. F. 2965. Op. 1. Ed. khr. 104. L. 17ob.
21. *Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nym fil'mom "Chelovek s kinoapparatom": spiski ob'ektov s'emok, kalendarnyi plan, protokoly zasedanii, smeta i dr.* [Materials of D. Vertov's Work on the Documentary Film *A Man with a Movie Camera*: Lists of Shooting Locations, Calendar Plan, Minutes of Meetings, estimates, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 407. L. 3.
22. Shub E. I. "Velikiy put'". *Zajavka na stsenarii, rezhisserskii stsenarii, plan s'emki, titry k fil'mu, varianty titrov* [The Great Way. Treatment, Shooting Script, Shooting Plan, Film Intertitles, Variants of Intertitles]. RGALI. F. 3035. Op. 1. Ed. khr. 6. L. 1.
23. *Materialy o rabote E. I. Shub nad fil'mami "Padenie dinastii Romanovykh", "Velikii put'": dokladnaya zapiska, pis'mo, prikaz po kinofabrike "Sovkino"* [Materials about E. I. Shub's Work on the Films *The Fall of the Romanov Dynasty*, *The Great Way*: a Memorandum, a Letter, a Directive for the "Sovkino" Film Factory]. RGALI. F. 3035. Op. 1. Ed. khr. 154. L. 3.
24. Vertov D. *Zametka o fil'me E. I. Shub "Padenie dinastii Romanovykh" s pripiskoj E. I. Shub* [A Note about the Film by E. I. Shub *The Fall of the Romanov Dynasty* with E. I. Shub's Addition]. RGALI. F. 3035. Op. 1. Ed. khr. 198. L. 1.
25. *Tetrad' s nabroskami stsenariiev dokumental'nykh fil'mov "Chelovek s kinoapparatom", "Zemlia", "Odinnadsatyi", montazhnymi planami i skhemami, spiskami ob'ektov s'emki, dnevnikovymi zapisiami i dr.* [Notebook with Drafts of Scripts for Documentaries *A Man with a Movie Camera*, *Earth*, *The Eleventh Year*, Editing Plans and Outlines, Lists of Shooting Locations, Diary Entries, etc.]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 236. L. 9–9ob.
26. Kaufman M. *Intervju s Mikhailom Kaufmanom* [An Interview with Mikhail Kaufman]. *Oktyabr. 1979*, vol. 11, pp. 54–76.
27. *Biulleteni Biuro pečati "Sovkino", radiomiting o kino, biulleten' paishchikov "Teakinopechati". Spravka Eksportno-importnogo otdela "Sovkino", perepiska o mezhdunarodnoj kinematografii* [Bulletins of the "Sovkino" Press Bureau, a Radio Rally about Cinema, a Bulletin of the "Teakinopechat" Shareholders. Memorandum from the Export-Import Department of "Sovkino", Correspondence about World Cinema]. GA RF. F. R8326. Op. 2. Ed. khr. 15. L. 4.
28. Shub Esfir' Il'inichna, 1894 g. r., rezhisser [Shub Esfir' Ilyinichna, Born in 1894, Director]. RGALI. F. 2944. Op. 15. Ed. khr. 1520. L. 29.
29. *Tetrad' s dnevnikovymi zapisiami, zapisiami dl'a pamiati, adresov i telefonov, vypiskami iz knig* [Notebook with Diary Entries, Notes for Memory, Addresses and Telephones, Extracts from Books]. RGALI. F. 2091. Op. 2. Ed. khr. 257. L. 13.
30. Pumpianskaya S. "Ja mechtala rabotat' na kinostudii". *Beseda s Evgeniem Tsymbalom* ['I Dreamed of Working at a Film Studio'. Conversation with Evgeny Tsymbal]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2003, no. 62, pp. 64–81.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горячок Кирилл Леонидович — кандидат философских наук, научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: goryachokk@mail.ru

ORCID: 000-003-0002-7732

ABOUT THE AUTHOR

Kirill L. Goryachok — Cand. Sc. in Philosophy, Researcher in the State Institute for Art Studies.

E-mail: goryachokk@mail.ru

ORCID: 000-003-0002-7732

Статья поступила в редакцию: 15.06.2023

Отредактирована: 05.08.2023

Принята к публикации: 12.08.2023

Received: 15.06.2023

Revised: 05.08.2023

Accepted: 12.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Горячок К. Л. История одного заказа: как Эсфирь Шуб и Дзига Вертов работали над фильмом к десятилетию революции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 158–172.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-158-172

EDN KMOXFT

FOR CITATION

Goryachok K. L. The Story of a Comission: How Esfir Shub and Dziga Vertov Worked on a Film for the Tenth Anniversary of the Revolution. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 158–172.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-158-172

EDN KMOXFT

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185
EDN KXBYZE
УДК 789.983+78.03

Т. А. Цветковская
Радио «Орфей»,
Российский государственный музыкальный телерадиоцентр,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8395-9820

“Musica Elettronica Viva”. Музыкальная партиципация в экспериментах 1960-х годов

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена всестороннему осмыслению ранних экспериментов авангардной группы “Musica Elettronica Viva”. Деятельность этой группы, возникшей на волне широкого интереса к коллективному творчеству и свободной импровизации, принято рассматривать в русле социально-политических потрясений конца 1960-х годов. Хотя историческая канва — студенческие волнения, массовые беспорядки, подъем контркультуры — отражает дух эпохи, внешние факторы заслоняют художественное новаторство MEV. Между тем целью группы, задуманной как композиторская лаборатория, были поиски нового звучания через спонтанное взаимодействие партнеров по сцене. Если в первых опытах были заняты исключительно участники MEV, в дальнейшем к импровизации могли присоединяться все желающие. Такой подход должен был не только разрушить профессиональный авторитаризм, но и полностью трансформировать музыкальное искусство.

Для осуществления смелой идеи был нужен план. Его автором выступил один из основоположников MEV, американский композитор и пианист Фредерик Ржевски. Анализ его статей, лекций, эссе, программных документов позволяет выделить центральные пункты стратегии MEV, которые могут быть интерпретированы как принципы музыкальной партиципации. Несмотря на то, что группа была полностью сосредоточена на коллективной импровизации, ее достижения органичны и для музыкальной композиции. Сегодня, в связи с растущим интересом к сочинениям, созданным в соавторстве со слушателем, работы раннего периода MEV заслуживают пристального внимания. В них не только использован один из возможных способов включения аудитории в творческий процесс, но фактически апробирована оригинальная модель участия, изучение которой пополнит список ресурсов музыкальной партиципации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Фредерик Ржевски, “Musica Elettronica Viva”, партиципаторное искусство, свободная импровизация, живая электроника, «Пармский манифест».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185
EDN KXBYZE
УДК 789.983+78.03

Tatiana A. Tsvetkovskaya
Radio Orpheus,
The Russian State Musical TV and Radio Centre,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8395-9820

***Musica Elettronica Viva.* Musical Participation in the Experiments of 1960s**

ABSTRACT

This article analyzes early experiments of *Musica Elettronica Viva*. The music of this avant-garde group, which emerged on the wave of widespread interest in collective creative process and free improvisation, is usually considered jointly the socio-political upheavals of the late 1960s. Although the historical canvas — student unrest, mass riots, the rise of counter-culture — reflects the spirit of the era, external facts obscure the artistic innovation of MEV. Meanwhile, the aim of the group, created to be a composer's laboratory, was to find a new sound through spontaneous interaction with stage partners. While in the first experiments (*Spacecraft*) only MEV participants were engaged, in further ones (*Soup*, *Soundpool*) everyone could join the improvisation. Such an approach was supposed to not only destroy professional authoritarianism, but also to transform the music art itself.

For such a courageous idea, a plan was required. And this plan was suggested by one of MEV founders, the American composer and pianist Frederick Rzewski. The analysis of his articles, lectures, essays, and documents allows us to identify the key points of the MEV strategy, which can be interpreted as the principles of music participation. Despite the fact that the group was fully focused on improvisation, its achievements also follow music composition. This fact proves the personal heritage of each of the MEV participants. Nowadays, due to the rising interest in the compositions created in co-authorship with the listener, the early works of MEV deserve closer attention. They do not just employ one of the possible approaches to engage the audience in the creative process, but, in fact, they have designed and tested an original model of participation, the study of which will join the list of music participation resources.

KEYWORDS

Frederic Rzewski, *Musica Elettronica Viva*, participatory art, free improvisation, live electronic music, Parma Manifesto.

В попытке осмыслить партиципаторное искусство как самобытное явление мы сталкиваемся с целым рядом вопросов. Буквальное значение понятия — «искусство участия» (англ. *participatory art*) — подразумевает сотворчество, призванное разрушить дихотомию «зрителя и зримого» [1, р. 165], устранить разделение между автором и публикой [2, с. 229]. Однако столь широкая трактовка вмещает множество художественных явлений, в числе которых философ Майкл Келли называет интерактивное, коллективное, активистское, диалогическое искусство и искусство сообщества (*community art*) [3]. Специалист в области социально-культурной антропологии Массимилиано Моллона проводит еще одну параллель — между партиципаторным и реляционным искусством (термин, предложенный искусствоведом и куратором Николя Буррио). В то время как Буррио рассуждает о новых моделях социальнойности в контексте производства отношений с миром [4, с. 30], партиципаторное искусство нацелено на радикальные перемены. Прежде чем создать новые связи, оно стремится разрушить отношения неравной власти, опираясь на принципы совместного производства, взаимного обмена, коллективного принятия решений и делегированного исполнения [5, р. 46].

При этом партиципаторные произведения могут принимать различные формы — как традиционные, так и новаторские. По словам Петера Петерса, инициатора научно-исследовательского проекта «Искусное участие» (“*Artful Participation*”), работать над произведениями можно любым способом, с разной степенью активности, варьирующейся от скромного вклада в проект до полноценного долгосрочного сотрудничества, от общественных мероприятий, мастер-классов и перформансов до веб-сайтов, документальных фильмов и инсталляций [6, р. 50].

Партиципаторное искусство не вписывается и в определенные временные рамки. Несмотря на то, что понятие используется преимущественно для характеристики широкого интереса к партиципации и коллаборации периода 1990-х годов [7, р. 10], его родословная, по оценке философа и искусствоведа Бориса Гройса, ведет начало от концепции гезамкунстверка (*Gesamtkunstwerk*) Вагнера [2, с. 231]. В свою очередь, историки искусства Мартино Стирли и Мехтильд Видрич уверены, что на нынешнем этапе вновь актуален дискурс, восходящий к эпохе Французской революции и письмам об эстетическом воспитании Фридриха Шиллера, который считал игру важнейшей формой деятельности, объединяющей граждан-участников и государство, которое они составляют [8, р. 1–2].

Яркими событиями в истории партиципаторного искусства отмечены и 1960-е годы. Многообразие художественных направлений (французский ситуационизм, аргентинский концептуализм, хеппенинги Капроу, перформансы “*Fluxus*”, «Фабрика» Уорхола) не объясняет того факта, почему исследователи обходят стороной уникальные опыты творческого взаимодействия композиторов и слушателей¹.

¹ Характерно, что среди документов, включенных искусствоведом и критиком Клэр Бишоп в хрестоматию «Партиципация» [7], нет ни одного, имеющего непосредственное отношение к музыкальному искусству.

Тем не менее нельзя согласиться с тем, что область классической музыки полностью исключена из дебатов о гипотезах и практиках «поворота к участию», захлестнувших другие виды искусства — театр, комьюнити-арт, социальный дизайн и социально ангажированное искусство [6, р. 50]. Сочинения, созданные в соавторстве с аудиторией, становятся заметным явлением современной культурной жизни. Рождение все новых партиципаторных произведений заставляет предпринимать попытки их систематизации [9, с. 111]. Кроме того, по убеждению автора этих строк, партиципаторное музыкальное искусство имеет богатую историю, в ходе которой были сформированы определенные «модели участия». Одна из таких моделей была использована в ранних экспериментах “Musica Elettronica Viva” — авангардной группы, целью которой было *стереть различия* между композитором и исполнителем, исполнителем и слушателем, художником и непрофессионалом и *превратить искусство в реальный опыт* [10, р. 94].

В ПОИСКАХ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Группа “Musica Elettronica Viva”, чье название можно перевести как «Живая электронная музыка», возникла в Риме весной 1966 года. Ее основателями считаются Фредерик Ржевски (1938–2021), Элвин Каррен (род. 1938) и Ричард Тейтельбаум (1939–2020) [11, с. 208]² — американские композиторы, приехавшие в Европу для продолжения профессионального обучения.

Ф. Ржевски, которого музыковед Дэвид Бернштейн назвал главным теоретиком и философом MEV [14, р. 542], выделял три важных момента в концепции группы: 1) живая электроника; 2) доступные технологии (использование самодельных электронных схем); 3) коллективная импровизация [12, р. 268]. По отдельности эти пункты не были чем-то оригинальным. Джон Кейдж и Дэвид Тюдор уже несколько лет экспериментировали с живой электроникой. Лукас Фосс (“Improvisation Chamber Ensemble”), Ларри Остин (“New Music Ensemble”), Франко Евангелисти (“Nuova Consonanza”) использовали методы совместной импровизации в композиции. Схожим образом развивались и другие коллективы, объединявшие композиторов-исполнителей: “Sonic Arts Union” в США, “New Phonic Art” в Париже, “АММ” в Лондоне, “Quax” в Праге.

Новыми были не столько художественные ресурсы, сколько задачи MEV. По меткому замечанию музыковед Д. Вежбицки, в долгосрочной перспективе значение “Musica Elettronica Viva” не в том, что группа сделала, а в том, почему она это сделала [15, р. 165]. Не случайно Ржевски просил не причислять творчество MEV к категории «современная музыка». Союз молодых композиторов призван был разрушить культ одинокого гения, предложив в качестве альтернативы «магическим рунам

2 Ф. Ржевски причислял к организаторам MEV еще и А. Брайанта, Дж. Левина, К. Плантамуру, Дж. Феттлейса и И. Вандора [12, р. 266]. История MEV подробно изложена в работах исследователей экспериментальной музыки Э. Бил [13] и Д. Бернштейна [14].

ментального идолопоклонства» принципиально новую художественную форму [12, р. 270]. Ее поиски выходили за пределы серьезного искусства с «доминирующим на сцене декадентским дармштадтским мусором», равно как и поп-музыки, чей материал был «стар, как Вагнер» [16, р. 332, р. 334].

Ржевски считал, что музыкальная традиция одномерна. Она может пробуждать воспоминания и смутные, неосознанные желания, но не способна менять траекторию — ее направление четко задано. В голове композитора существует внутренний синтезатор. С помощью готового набора «клавиш» (Бах, Бетховен, Шопен, Штокхаузен, Кейдж и т. д.) можно извлекать определенные комбинации звуков, продолжая непрестанно расширять игровые возможности псевдооригинального музыкального инструмента — «паять кабели и делать новые склейки, возиться с нейронными резисторами и конденсаторами». Однако на поверку результат будет лишь органичным воспроизведением информации, добытой в недрах хранилища исторического опыта [16, р. 334–335].

Кроме того, за последние столетия музыка, по оценке Ржевски, перешла в частную собственность. Ее образы оторваны от реальной жизни. Они принадлежат лишь автору, который может играть с ними, как ему заблагорассудится, не испытывая ни малейшего чувства ответственности перед обществом [16, р. 337]. Важно освободить музыку от интеллектуальных и социальных оков и использовать для достижения всеобщего согласия. Заметим, что речь идет о первых шагах в направлении «активно революционной музыки», которая будет не орудием господствующей классовой культуры для устрашения человечества, а силой в руках народа, особым языком, принадлежащим каждому [10, р. 95].

Подобные высказывания, безусловно, отражают дух мятежной эпохи, заставляя вспомнить о бурных событиях 1968 года — движении «новых левых», студенческих протестах и выступлениях против войны во Вьетнаме. Однако в идеологическом аспекте деятельность MEV не поддается однозначной интерпретации. Исследователи отмечают в ней признаки утопического мышления либертарианства и натурализации социальных процессов [17, р. 198], антиправительственные настроения [18, р. 280] и презрение к традиционной политической иерархии [19, р. 65].

Нужно также подчеркнуть основополагающее для MEV значение феномена диалога (в равной мере эстетического и политического). Напомним, что деятельность группы началась с поиска новой художественной модели, которая бы не являлась ни композицией, ни импровизацией, ни даже музицированием в общепринятом смысле этого слова [16, р. 338]. Уже в «Пармском манифесте» — программном документе, подготовленном для Международного фестиваля университетского театра в Парме³, — Ф. Ржевски интерпретировал новую модель как максимально эффективную форму общения. По его словам, искусство, которое стремится быть актуальным, строится исключительно на диалоге, поскольку

³ Концерт *Musica Elettronica Viva* в рамках фестиваля состоялся 23 марта 1968 года.

вариант беспристрастного наблюдателя, присутствующего, но не вовлеченного в процесс общения, противоречит самой идее коммуникации. Ржевски указал и причину грядущей трансформации традиционного искусства в партиципаторное: «Чтобы вообще выжить, я должен сделать больше, чем просто выжить. Я должен создать» [20, р. 156].

Задав вектор развития модели участия, в дальнейшем Ржевски все глубже исследовал природу музыкальной партиципации. Самые важные его идеи, по оценке автора этих слов, могут быть сгруппированы вокруг двух знаковых проектов “Musica Elettronica Viva”: «Космический корабль» (“Spacecraft”, 1967) и «Суп» (“Soup”, 1968).

«КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ»

В «Пармском манифесте» Ржевски приходит к выводу, что творить «из ничего» можно лишь с помощью импровизации. Однако прежде чем вернуть к жизни эту забытую форму искусства, надо заново изобрести ее правила [20, р. 156].

Даже свободная импровизация (free improvisation) — без партитуры, намеченной структуры, заранее заданных тем или любого согласованного плана — бывает неосознанным «механическим повторением маневров» [21, р. 48]. С другой стороны, академический музыкант, в сотый раз исполняющий всем известное произведение, порой добивается такой степени свободы, что аудитория, затаив дыхание, ловит каждый его звук. Предположение, будто музыкальная запись исключает спонтанность, также лишено основания. Есть записи, которые можно слушать бесконечно, неизменно открывая для себя что-то новое.

Идея «Космического корабля» строится на обретении *абсолютной внутренней свободы*. Название отражает идейный пафос концепции: «безвоздушное музыкальное пространство» дает возможность совершить «осмысленный ритуал» (полет) и полностью очиститься от стереотипов. Центральным образом становится лабиринт, заполненный знакомыми приемами и вычурными формулами. Выбраться из него можно только в процессе творческого самопознания. Секрет лабиринта заключается в том, что в поисках выхода нужно двигаться по запутанным коридорам не вперед или назад, влево или вправо, а только вверх [10, р. 94].

Чтобы ощутить «невесомость», важно преобразовать материальное пространство, занимаемое исполнителем и ограниченное пределами его собственного тела. Для этого помимо образной медитации [22, р. 284–286] используется электроника. Звук, рождаемый исполнителем, соединяется с преобразованным сигналом, однако местонахождение двойного «я» не всегда удается определить в общей звуковой массе. Звук, созданный партнером, воспринимается как свой, а собственный звук — как чужой. Этот экстатический опыт должен быть исследован и усилен на всех уровнях и передан слушателю, который в свою очередь может испытать что-то вроде «частичной путаницы идентичности», к которой активно стремятся исполнители [23, р. 276].

Импровизация трансформирует не только пространство, но и время. Точнее, она отражает в сознании правильный ход событий. Часто композиция следует форме силлогизма. Импровизация, напротив, описывает настоящий мир, в котором все происходит достаточно хаотично, без видимой цели. Она создает иллюзию обращения времени вспять: сначала идет событие, потом его причина [21, р. 62].

Поскольку импровизация напоминает обычную жизнь — ненадежную и непредсказуемую, она содержит необходимый элемент реализма, с которым многие люди могут идентифицировать себя, даже если музыкальный язык им незнаком. Таким образом, утверждает Ржевски, свободу этой музыки следует понимать как высшую форму порядка, в которой ошибка не исключается, а, напротив, рассматривается как существенный элемент системы [24, р. 256].

Чем смелее проявляется в импровизации творческая индивидуальность, тем больший вклад вносит участник в жизнерадостную силу коллектива. Ломаются и категориальные различия, прославляющие авторитарное отношение формы к материалу, композитора к исполнителю, музыканта к слушателю. В результате возникает возможность, которую западная музыка с ее упрямым пури- танством так долго игнорировала, — возможность новой устной традиции, основанной на самоопределении свободных индивидуумов в рамках свободного коллектива.

Ржевски расценивал «Космический корабль» одновременно как коллективную импровизацию с минимальной композиционной организацией⁴ и «упражнение в чистом общении» [24, р. 260]. Исполнители — участники MEV — прекрасно знали друг друга. Замысел произведения был им понятен, то есть творческий результат в некоторой степени был предопределен. Последующие эксперименты должны были снять любые ограничения, утвердив идеал музыки как универсального языка. «Если композитор стал единым с исполнителем, то и исполнитель должен стать единым со слушателем. Мы все музыканты. Мы все творцы. Музыка — это процесс, участвовать в котором могут все без исключения [10, р. 94].

«СУП»

Ржевски был убежден, что музыка основана на дружбе и доверии, и называл “Musica Elettronica Viva” просто группой любителей или меломанов [12, р. 270]. Хотя состав MEV постоянно менялся и некоторое время в разных частях мира даже параллельно существовали отдельные коллективы, участники группы никогда не теряли связи друг с другом⁵. Ржевски сравнивал многолетнее

4 «Космический корабль» был публично исполнен около 80 раз.

5 Осенью 2018 года в Культурном центре ДОМ в рамках международного фестиваля новой музыки «Длинные руки» планировалось собрать основателей “Musica Elettronica Viva” Э. Каррена, Р. Тейтельбаума и Ф. Ржевски. Однако последний не смог приехать в Москву, и концерты прошли без его участия. Единственный визит Ржевски в Россию состоялся в ноябре 1997 года благодаря приглашению на международную конференцию «Страсти по поставангарду». Тогда в Московском доме композиторов прозвучали три его сочинения — «Панургово стадо», «Маяковский» и «Музицирование, прерывистое и бесцельное». Кроме того, по свидетельству организатора конференции, председателя Ассоциации Современной Музыки Виктора Екимовского, на творческой встрече Ржевски сыграл большие фрагменты своего фортепианного цикла «Дорога» (электронное письмо В. Екимовского Т. Цветковской, 31.03.2023).

партнерство внутри MEV с *pot-au-feu*⁶, своего рода коллективным рагу, которое время от времени частично съедается и обновляется, но никогда не перестает бурлить [25, р. 302]. «Кулинарная» ассоциация возникла из названия одного из самых известных проектов MEV — «Суп».

В интерпретации MEV «Суп» должен был стать доступным каждому, ведь в него можно было добавить все что угодно, не боясь испортить «блюдо» [25, р. 304]. Инструментальный состав проекта по сравнению с «Космическим кораблем» был значительно расширен. Шутливый рецепт «Супа», приготовленного MEV осенью 1968 года в ее римской студии, помимо электроники включал оркестровые (струнные и духовые), игрушечные и экзотические инструменты, а также «всякую всячину»: кастрюли, сковородки, банки, пружины, молотки, скребки, бутылки и теннисные шарики. К участникам группы следовало добавить несколько приглашенных музыкантов и до тридцати слушателей, перемешать ингредиенты до «гармоничной смеси», довести до кипения и варить на медленном огне два-три часа [26, р. 54].

В то время как в концепции «Космического корабля» акцент был сделан на личных качествах каждого участника, «Суп» выявлял закономерности коллективного опыта. При отсутствии партитуры и фиксированных правил формой обратной связи служили непосредственные отношения «прислушивающегося исполнителя» и его двойника, «играющего слушателя».

Привлекая публику к участию в импровизации, Ржевски понимал, что создать иллюзию мгновенной общности не составит труда: двигаться гораздо проще, чем спокойно сидеть и размышлять. Позднее он вспоминал, что слушатели часто проявляли нетерпение и начинали играть раньше музыкантов. При этом «оборонительная» позиция участников MEV была четко обозначена. «Больше внимания уделялось вопросу, как этого избежать, как защитить целостность музыки, если это произойдет, а не возможности воспринять это как часть музыкального процесса или средство достижения какой-то положительной цели» [25, р. 306].

Если «Космический корабль» был неоднократно записан и издавался⁷, то «Суп» сохранился только в воспоминаниях его участников. Однако, как отмечал Ржевски, искусство не в результате, а в его подготовке [25, р. 320], и в этом отношении «Суп» полностью выполнил свою задачу. Именно он послужил моделью для созданной в том же 1968 году пьесы Ф. Ржевски «Панургово стадо», которую без преувеличения можно назвать самым популярным партиципаторным музыкальным произведением XX века [9, с. 115–116].

Премьера сочинения, написанного по заказу дирижера и флейтиста Франса Брюггена, состоялась в марте 1969 года в камерном зале Концертгебау. Автор торжествовал: «Многие из наших голландских друзей-музыкантов были активными участниками в зрительном зале, играя на конгах, тарелках и других ударных инструментах, предоставленных для такого случая. Я помню, что в то же

6 *Потофё*, букв. «котелок на огне» — традиционное блюдо французской кухни.

7 *Запись*, сделанная в 1967 году в Кельне, была выпущена лейблом “Alga Marghen”. *Запись*, сделанная в том же году в Берлине, вышла к 40-летию MEV на “New World Records”.



■ Рис. 1. Ф. Ржевски. «Панургово стадо»/ F. Rzewski. *Les Moutons de Panurge*

время в большом зале шел симфонический концерт, во время которого, я уверен, мы заставили Бетховена перевернуться» [27, р. 442].

В «Панурговом стаде» композитор выстроил органичный баланс между композицией и коллективной импровизацией, предложив в качестве инструкций четкие и одновременно невыполнимые в сценической ситуации математические правила.

Весь нотный текст состоит всего лишь из одной строчки (рис. 1).

По словам автора, было забавно воображать, будто рассматриваешь мелодическую модуляцию под микроскопом, сначала складывая пронумерованные ноты в заданную последовательность (1, 1–2, 1–2–3, 1–2–3–4 и т. д.), а затем вычитая их по одной (2 – ... – 65, 3 – ... – 65, 4 – ... – 65, ..., 62–63–64–65, 63–64–65, 64–65, 65). Примерно к двадцать пятой ноте ансамбль неизбежно должен был рассыпаться. В этот момент слушатели вступали с импровизацией на тему «левая рука не знает, что делает правая», напевая, крича или играя на простых ударных инструментах в манере музыки хиппи [27, р. 442].

Обратим внимание еще на одну ремарку в нотном тексте «Панургова стада». Музыкантам предписано играть громко (*sempre ff*), используя усиление (*amplification*). Речь о динамическом нарастании, однако для Ржевски процесс амплификации не сводится к одному выразительному параметру. Так, анализируя развитие музыкального коллектива в ходе создания «Супа», композитор использует естественно-научную аналогию. «Большая группа имеет тенденцию формироваться вокруг меньшей практически так же, как кристалл растет вокруг первичного ядра, воспроизводя его характеристики в большем масштабе: это амплификация⁸» [25, р. 308]. Тот же принцип был спроецирован Ржевски на глобальный уровень. Если коллективная импровизация меняла ощущение пространства и времени, активизация аудитории была направлена на преобразование мироустройства и прежде всего совершенствование человеческих отношений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу о партиципаторном характере ранних экспериментов “Musica Elettronica Viva”. С момента своего рождения и до конца 1960-х годов группа целенаправленно работала

⁸ В молекулярной биологии амплификация предполагает увеличение числа копий генов (количества ДНК).

над вовлечением публики в творческий процесс. Художественные поиски были подкреплены теоретическим обоснованием.

Стараясь охватить максимально широкую аудиторию, участники коллектива учитывали не только сугубо профессиональные, но и общественные приоритеты. Их позиция оказалась во многом созвучна концепции К. Смолла “Musicking”, основной посыл которой строится на желании устранить дистанцию между исполнителями и публикой. Заметим также, что к участникам “Musicking” Смолл причисляет не только музыкантов, но всех, кто имеет прямое или косвенное отношение к музыкальному событию на разных этапах его подготовки и проведения [28, с. 532]. Ржевски также раздвигает представление о природе музыкального искусства, когда всерьез замечает, что в момент, когда импровизация завершилась, кто-нибудь обязательно поймет, что пора подмести пол, и это действие будет полноценной частью музыки [25, р. 316].

Отголоски новаторства “Musica Elettronica Viva” можно проследить в целом ряде партиципаторных сочинений. Это относится к характеру взаимодействия музыкантов и аудитории («Бунт весны» Дм. Курляндского), обогащению тембровой палитры («Великая звуковая стена» Х. Руо), социально-психологическим («Ты — Земля» О. Арналдса) и межкультурным аспектам («Балтийская музыка» А. Радвилевича). Участники MEV, пройдя длинный творческий путь, сохранили веру в преобразующую силу музыки. И хотя многое в их взглядах кажется сегодня наивным, желание разделить с публикой радость творчества и энтузиазм, с которым авангардная группа претворяла свои смелые идеи в жизнь, вызывает искреннее восхищение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Participatory art // The Honest Art Dictionary: A Jovial Trip through Art Jargon/Ed. by N. de la Torre et al. (The Art History Babes). London: White Lion, 2020. P. 165–166.
2. Гройс Б. Генеалогия партиципаторного искусства // Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 229–244.
3. Participatory Art // Encyclopedia of Aesthetics (2 ed.)/Ed. by M. Kelly. New York: Oxford University Press, 2014. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-552?rsk=QSaiZC&result=554> [дата обращения: 1.04.2023].
4. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция/пер. с фр. А. М. Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 216 с.
5. Mollona M. Art/Commons: Anthropology beyond Capitalism. London: Bloomsbury, 2021. — 200 p.
6. Peters P., van de Werff T., Eve I. The People’s Salon: A Pragmatist Approach to Audience Participation in Symphonic Music // Participatory Practices in Art and Cultural Heritage Learning Through and from Collaboration/Ed. by Ch. Rausch et al. Cham: Springer, 2022. P. 49–61.
7. Participation (Documents of Contemporary Art)/Ed. by C. Bishop. Cambridge: MIT Press, 2006. — 207 p.
8. Stierli M., Widrich M. Whose Participation? Introductory Remarks // Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation/Ed. by M. Stierli, M. Widrich. London, New York: Bloomsbury Academic, 2015. P. 1–12.
9. Цветковская Т. А. Концерт для слушателя с оркестром: пути развития партиципаторного музыкального искусства // Ars Inter Culturas. 2020. №9. С. 111–124.
10. Rzewski F., Verken M. Musica Elettronica Viva // The Drama Review. 1969. Vol. 14. № 1. P. 92–97.

11. Акоюн Л. О. Жевски // Акоюн Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь/науч. ред. Е. М. Двоскина. М.: Практика, 2010. С. 208.
12. Rzewski F. A Short History of MEV // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 266–270.
13. Beal Amy C. "Music Is a Universal Human Right": *Musica Elettronica Viva* // *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*/Ed. by Robert Adlington. New York: Oxford University Press, 2009. P. 99–120.
14. Bernstein David W. "Listening to the Sounds of the People": Frederic Rzewski and *Musica Elettronica Viva* (1966–1972) // *Contemporary Music Review*. 2010. Vol. 29. № 6. P. 535–550.
15. Wierzbicki J. *When Music Mattered: American Music in the Sixties*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. — 265 p.
16. Rzewski F. On the road: Letters dated 1967–1968 // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 328–362.
17. Haffter Ch. *Improvisation as Aesthetic Appearance* // *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*/Ed. by A. Bertinetto, M. Ruta. New York and London: Routledge, 2022. P. 187–200.
18. Zattra L. *Audiogrammi of a Collective Intelligence. The Composer-Researchers of S2FM, SMET, NPS, and Other Mavericks* // *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*/Ed. by Sanne K. Groth, H. Schulze. New York and London: Bloomsbury, 2020. P. 273–294.
19. Gluck B. *The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016. — 263 p.
20. Rzewski F. *Creating out of Nothing: Parma Manifesto* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 154–156.
21. Rzewski F. *Little Bangs: Towards a Nihilist Theory of Improvisation* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 48–66.
22. Rzewski F. *Work songs: Prose texts (1967–1968)* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 284–286.
23. Rzewski F. *The Secret of the Labyrinth* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 272–280.
24. Rzewski F. *Collective Music* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 258–262.
25. Rzewski F. *Friendship and Trust* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 302–380.
26. Curran A. *Addendum: Last Thoughts on Soup — a Recipe* // *The New Generation of Mystery: Künstler des XXI. Jahrhunderts*/Ed. by M. de Alvear. Köln: World Edition, 2000. P. 54.
27. Rzewski F. *Les Moutons de Panurge* // Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007. P. 440–442.
28. Цветковская Т. А. *Musicking: смыслы исполнения и слушания* // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 526–541.

REFERENCES

1. Participatory art. In: *The Honest Art Dictionary: A Jovial Trip through Art Jargon*, ed. by N. de la Torre et al. (The Art History Babes). London: White Lion, 2020, pp. 165–166.
2. Groys B. *Genealogija partitsipativnogo iskustva* [A Genealogy of Participatory Art]. In: Groys B. *Politika poehtiki* [The Politics of Poetics]. Moscow: Ad Marginem, 2012, pp. 229–244.
3. Participatory Art. In: *Encyclopedia of Aesthetics* (2 ed.), ed. by M. Kelly. New York: Oxford University Press, 2014. Available from: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-552?rskey=QSaiZC&result=554> [Accessed 1st April 2023].

4. Bourriaud N. *Relyatsionnaya estetika. Postproduksiya* [Relational Aesthetics. Postproduction], trans. by A. M. Shestakov. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 216 p.
5. Mollona M. *Art/Commons: Anthropology beyond Capitalism*. London: Bloomsbury, 2021. 200 p.
6. Peters P., van de Werff T., Eve I. The People's Salon: A Pragmatist Approach to Audience Participation in Symphonic Music. In: *Participatory Practices in Art and Cultural Heritage Learning Through and from Collaboration*, ed. by Ch. Rausch et al. Cham: Springer, 2022, pp. 49–61.
7. *Participation (Documents of Contemporary Art)*, ed. by C. Bishop. Cambridge: MIT Press, 2006. 207 p.
8. Stierli M., Widrich M. Whose Participation? Introductory Remarks. In: *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation*, ed. by M. Stierli, M. Widrich. London, New York: Bloomsbury Academic, 2015, pp. 1–12.
9. Tsvetkovskaya T. A. *Kontsert dl'a slushatel'a s orkestrom: puti razvitiya partitsipatornogo muzykalnogo iskusstva* [Concert for the Listener with an Orchestra: The Ways of Development of Participatory Musical Art]. *Ars Inter Culturas*. 2020, no. 9, pp. 111–124.
10. Rzewski F., Verken M. *Musica Elettronica Viva*. *The Drama Review*. 1969, vol. 14, no. 1, pp. 92–97.
11. Akopyan L. O. Rzewski. In: Akopyan L. O. *Muzyka XX veka. Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century. The Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 208 p.
12. Rzewski F. A Short History of MEV. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 266–270.
13. Beal Amy C. "Music Is a Universal Human Right": *Musica Elettronica Viva*. In: *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*, ed. by R. Adlington. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 99–120.
14. Bernstein David W. "Listening to the Sounds of the People": Frederic Rzewski and *Musica Elettronica Viva* (1966–1972). In: *Contemporary Music Review*. 2010. Vol. 29, no. 6, pp. 535–550.
15. Wierzbicki J. *When Music Mattered: American Music in the Sixties*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. 265 p.
16. Rzewski F. On the road: Letters dated 1967–1968. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 328–362.
17. Haffter Ch. Improvisation as Aesthetic Appearance. In: *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, ed. by A. Bertinotto, M. Ruta. New York and London: Routledge, 2022, pp. 187–200.
18. Zattra L. *Audiogrammi of a Collective Intelligence. The Composer-Researchers of S2FM, SMET, NPS, and Other Mavericks*. In: *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, ed. by Sanne K. Groth, H. Schulze. New York and London: Bloomsbury, 2020, pp. 273–294.
19. Gluck B. *The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016. 263 p.
20. Rzewski F. Creating out of Nothing: Parma Manifesto. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 154–156.
21. Rzewski F. Little Bangs: Towards a Nihilist Theory of Improvisation. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 48–66.
22. Rzewski F. Work songs: Prose texts (1967–1968). In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 284–286.
23. Rzewski F. The Secret of the Labyrinth. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 272–280.
24. Rzewski F. *Collective Music*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 258–262.
25. Rzewski F. Friendship and Trust. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 302–380.
26. Curran A. Addendum: Last Thoughts on Soup — a Recipe. In: *The New Generation of Mystery: Künstler des XXI. Jahrhunderts*, ed. by M. de Alvear. Köln: World Edition, 2000, p. 54.
27. Rzewski F. *Les Moutons de Panurge*. In: Rzewski F. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007, pp. 440–442.
28. Tsvetkovskaya T. A. *Musicking: smysly ispolneniya i slushaniya* [Musicking: the meanings of performing and listening]. *Hudozhestvennaja kultura* [Art & Culture Studies]. 2020, no. 4, pp. 526–541.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Татьяна Анатольевна Цветковская — руководитель специальных проектов радио «Орфей», Российский государственный музыкальный телерадиоцентр, Москва, Россия.

E-mail: tskoblik@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8395-9820

ABOUT THE AUTHOR

Tatiana A. Tsvetkovskaya — Head of Special Projects the Radio Orpheus, The Russian State TV and Radio Music Centre, Moscow, Russia.

E-mail: tskoblik@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8395-9820

Статья поступила в редакцию: 03.05.2023

Отредактировано: 04.08.2023

Принята к публикации: 14.08.2023

Received: 03.05.2023

Revised: 04.08.2023

Accepted: 14.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Цветковская Т. А. "Musica Elettronica Viva". Музыкальная партиципация в экспериментах 1960-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №3. С. 173–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185

EDN KXBYZE

FOR CITATION

Tsvetkovskaya T. A. *Musica Elettronica Viva*. Musical Participation in the Experiments of 1960s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 173–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-173-185

EDN KXBYZE

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203
EDN OTGSLP
УДК 792.8(571.54)

Г. С. Доржиева
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1948-0783

Восток — Запад. Взаимодействие разнонаправленных художественных систем в бурятском балетном театре

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена взаимодействию в современном хореографическом искусстве разнонаправленных художественных систем, позволяющему академической труппе раскрыть художественный потенциал в контексте актуальных тенденций балетной эстетики, а также проблеме освоения нового пластического языка, знакомству с техниками *contemporary dance*, в частности танцевальной импровизации, в ходе взаимодействия национального театра с иностранными хореографами. В театре Бурятии первые подобные опыты связаны с именами Питера Куанца и Тамаса Геца Морица. Результатом их работы с бурятской труппой стали балеты “In tandem”, “Souvenir du Bach”, “Dzambuling” и “Equivalence to the pointe”. Хореографы пытались подчинить тела танцовщиков с академической выучкой основам современной хореографии, погрузить в неизведанное, создать возможность для самих артистов увидеть другие способы работы.

Приглашенные в Бурятию хореографы П. Куанц и Т. Г. Мориц работали с учетом национальной культуры и традиций республики, вникая в незнакомую для них хореографическую среду. Это был не механический перенос знаний, а исследовательский поиск, адаптация собственной лексики к культуре носителей другого танцевального языка. В этом состоит особая ценность их работы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Питер Куанц, Тамас Геца Мориц, Уильям Форсайт, бурятский театр, бурятский балет, национальная культура, современная хореография, *contemporary dance*, импровизация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203
EDN OTGSLP
УДК 792.8(571.54)

Galsana S. Dorzhieva
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1948-0783

East — West. The Interaction of Opposite of Artistic Systems in the Buryat Ballet Theatre

ABSTRACT

The article is devoted to the interaction between different art systems in modern choreographic art. This allows the academic troupe to reveal their artistic potential in the context of current trends in ballet aesthetics. The article also deals with the problem of mastering a new dance language, using the techniques of contemporary dance and, in particular, dance improvisation in the course of interaction between the national theatre and foreign choreographers. In Buryat theatre such experiments are associated with the names of Peter Quanz and Tamas Geza Moritz. The result of their work with the Buryat troupe was the ballet performances, *In tandem*, *Souvenir du Bach*, *Dzambuling* and *Equivalence to the pointe*. Choreographers tried to combine the bodies of dancers with academic skills with the basics of modern choreography, to immerse them in the unknown, and to create an opportunity for the actors themselves to see other ways of dance.

At the same time, the choreographers P. Quanz and T. G. Moritz, that we invited to work in Buryatia, took into account the national culture and traditions of Buryat people, dealing with a choreographic environment which was unfamiliar to them. It was not a mechanical transfer of all their skills to the dancers, but a research adaptation of modern dance language to a culture that used another one. That's why their work is so significant.

KEYWORDS

Peter Quanz, Tamas Geza Moritz, William Forsyth, Buryat theatre, Buryat ballet, national culture, modern choreography, contemporary dance, improvisation.

На современном этапе балет является одним из главных видов сценического искусства бурятской культуры. В 30-е годы XX века в Бурятии началось интенсивное освоение классического балета, в ходе которого были заложены основы национального балетного театра, впоследствии внутри него сохранялась преемственность академической традиции. В течение более чем восьмидесяти лет в бурятском танцевальном искусстве происходило органичное соединение опыта западноевропейского и русского балета с многообразным фольклорным наследием республики.

Сегодня балетный театр Бурятии переживает период трансформации. Это время рождения новых художественных тенденций в активном взаимодействии с иными культурами — актуальными течениями современного искусства. Специально для бурятского балета создаются постановки, в которые внедряются техники *contemporary dance*, используется сочетание современной и национальной музыки, танец становится концептуальным, а традиционно конкретный, нарративный сюжет заменяется более абстрактным.

Заметную роль в этих процессах сыграли приглашенные в Бурятию иностранные хореографы Питер Куанц и Тамас Геца Мориц, впервые познакомившие балетный театр республики с современной европейской культурой танца. Настоящее исследование посвящено особенностям их взаимодействия с труппой и изучению синтеза разнонаправленных художественных систем в актуальном стремлении к культурной интеграции.

В настоящее время процесс взаимодействия культур проявляется в самых разных формах — от глобализации до синкретизма национальных фольклорных систем. Принципиальные различия имеют культуры Запада и Востока. Для культуры Запада характерна рациональность (логос), для культуры Востока — путь (дао). Для Запада — динамизм, материализм, свобода. Для Востока — неспешность, созерцательность, духовность. Исследователь Е. Г. Хилтухина отмечает, что западной культуре свойственно рациональное восприятие мира и его активное преобразование, культуре Востока — близость человека природе, преобладание чувственности и духовного начала [1].

Разность культур Запада и Востока, разность потенциалов при их слиянии и взаимодействии может рассматриваться, с одной стороны, как возможность появления новаций, с другой — как стимул, подталкивающий к определению культурной самоидентичности. В этом контексте мы согласны с Н. С. Семеновым, который выделяет два принципиально важных алгоритма подобного взаимодействия: «...стремиться понять другого, углубляя понимание самого себя; стремиться понять другого, побуждая его к ответному пониманию» [2, с. 63].

Бурятия находилась на перекрестке путей этносов, следовавших с Запада на Восток и обратно, и исторически так сложилось, что культура этого края вобрала в себя черты как западной, так и восточной цивилизации. Взаимодействие культур со временем не прекращалось, а только углублялось, однако в художественном поле, в частности в искусстве бурятского балетного театра, такие опыты единичны.

Опыт взаимодействия культур и художественных систем прослеживается в истории многих академических музыкальных театров России. В каждом театральном коллективе существуют свои традиции межкультурного и творческого взаимодействия. Картину успешного многолетнего взаимодействия разнонаправленных художественных систем представляют работы музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко: «Na Floresta» Н. Дуато (2009); «Маргарита и Арман» Ф. Аштона (2009); «Маленькая смерть» И. Килиана (2010); «Восковые крылья» И. Килиана (2013); «Татьяна Д. Ноймайера (2014); «Манон» К. Макмиллана (2014); «Концерто барокко» Д. Баланчина (2018); «Одинокий Джордж» М. Гёке (2018); «Минус 16» О. Нахарина (2018); «Тюль» А. Экмана (2020); «Kaash» А. Хана (2021); «Autodance» Ш. Эяль (2021) и др.; постановки Большого театра: «Пиковая дама», «Пассакалья» Р. Пети (2001); «Сон в летнюю ночь» Д. Ноймайера (2004); «Концерто барокко» Д. Баланчина (2004); «Серенада» Д. Баланчина (2007); «“А дальше — тысячелетие покоя”». Creation 2010» А. Прельжокажа (2010); «Драгоценности» Д. Баланчина (2012); «Укрощение строптивой» Ж.-К. Майо (2014); «Анна Каренина» Д. Ноймайера (2018); «Симфония до мажор» Д. Баланчина (2019) и др. Многие из перечисленных сочинений стали классикой современного балетного театра.

Вопрос о необходимости взаимодействия разнонаправленных художественных систем в балете был и остается актуальным для всех российских театров, в том числе для бурятского.

История балетного театра Бурятии, его формирования и дальнейшего развития в период с 1939 по 2000 год фундаментально исследована педагогом и ученым, в прошлом ведущей балериной и художественным руководителем балетной труппы Бурятского государственного академического театра оперы и балета имени народного артиста СССР Г. Цыдынжапова Л. И. Протасовой [3]. Большую ценность имеет и первая монография о бурят-монгольском театральном искусстве «Бурят-монгольский театр. Очерк истории» Л. С. Ходорковской [4], а также сборник 1959 года «Искусство Бурятской АССР» [5], выпущенный по случаю второй Декады бурятского искусства и литературы в Москве с экскурсом в историю становления театров в республике, и исследование О. Куницына «Музыкальный театр Бурятии» [6], посвященное истории Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова (далее — БГАТОиБ) в период с 1939 по 1987 год. Представленная в этих исследованиях история становления профессионального балетного искусства Бурятии с его ранних этапов и вплоть до начала 2000-х годов говорит о том, что в этот период экспериментальные постановки в области современной хореографии предпринимались редко.

Первое обращение к новой, актуальной своему времени хореографии осуществил в 1964 году М. М. Мнацаканян в спектакле «Тропюю Грома». По воспоминаниям участника балета В. А. Ганженко, хореография была непривычной, новой, частично стилизованной под африканские танцы, были использованы перекаты на полу, движения с подвижными бедрами, акробатические

поддержки. Постановщиком были предприняты попытки декоративно осовременить балет, костюмы исполнителей состояли из облегчающих комбинезонов и париков¹.

Большим событием в культурной жизни республики стала постановка «Испанские миниатюры» (1977) на основе испанской народной музыки в хореографии Херардо Виана Гомеса де Фонсеа. «Херардо в своей постановке привлек танцы различных областей Испании — Андалузии, Арагона, Майорки, Басконии, передав их характер и манеру исполнения. Спектакль был решен полностью в характерном стиле...» [3, с. 92]. Этот опыт можно считать первым межкультурным взаимодействием.

В настоящее время, поддерживая статус академического театра, бурятский балет сохраняет традиционное классическое наследие и экспериментирует в области современной хореографии, поддерживая разнонаправленный диалог с художественными системами мирового балета. Театр развивается, преодолевая ряд организационных и творческих сложностей: он нуждается в профессиональных кадрах — авторах, хореографах, композиторах, исследователях, а также в исполнителях. К 2011 году балетная труппа состояла из 50 танцовщиков, что ограничивало на тот момент творческие возможности театра в выборе и создании репертуара. В этих условиях балетная труппа бурятского театра обратилась к иностранным хореографам Питеру Куанцу и Тамасу Геца Морицу. И позитивный опыт, и проблемы творческого взаимодействия зарубежных балетмейстеров и труппы во многом показательны для исследования взаимовлияния культур Востока и Запада. Основными источниками в процессе реконструкции истории этого творческого взаимодействия стали видеозаписи спектаклей, хранящиеся в архиве БГАТОиБ, а также интервью автора статьи с П. Куанцем и Т. Г. Морицем.

Сотрудничество театра с хореографом П. Куанцем началось в 2011 году по инициативе дирижера и композитора А. В. Лубченко, который в октябре 2010 года был назначен художественным руководителем БГАТОиБ. Начальное профессиональное образование П. Куанц получил в Королевской Виннипегской балетной школе (Канада), совершенствовался в Европе, танцевал в Covent Garden, New York City Ballet, American Ballet Theatre, работал с выдающимися хореографами современности Д. Ноймайером, И. Киллианом и У. Форсайтом. П. Куанц известен своими постановками в Мариинском театре (Россия), Метрополитен-опере (США), Королевском балете Линбери (Великобритания), Большом Канадском балете Монреаля (Канада), Королевском балете Виннипега (Канада), Гонконгском балете (Гонконг), Национальном балете Кубы и Национальном балете Канады.

В 2010 году он создал собственную труппу “QDANCE” (Канада) [7].

Для бурятской труппы П. Куанц поставил три одноактных балета, которые вошли в афишу театра под названием «Вечер современных балетов» (2011) и представили современное балетное искусство в трех разных ракурсах.

¹ Информация получена в ходе личной беседы автора с участником спектакля В. А. Ганженко в 2019 году в г. Улан-Удэ.

«Вечер современных балетов» открывал спектакль “Souvenir du Bach” («Вспоминания о Бахе»), ставший ожившей картиной классических рас на музыку А. В. Лубченко. “Souvenir du Bach” — это парафраз на тему европейской классической музыки и европейского классического балета. Музыкальное произведение представляет собой свободные вариации на тему, открывающую «Французскую увертюру» И. С. Баха. По словам хореографа, “Souvenir du Bach” — это дань уважения творчеству великих композиторов прошлых лет. Композиционно “Souvenir du Bach” — это приношение искусству классического танца. Коннотация партитуры А. В. Лубченко с музыкой И. С. Баха предопределяет торжественность движений, пропорциональность и строгость линий, академическую манеру и — премьерский апломб.

В этой части балетного триптиха П. Куанц отразил собственные представления о поисках на пути развития новых форм академического балета. Балетмейстер создал хореографическую инверсию классического европейского танца, опираясь на музыкальную мысль. По мнению самого постановщика, работа была призвана продемонстрировать прежде всего мастерство лучших танцовщиков бурятского балета. Несмотря на оммаж академизму, танец в “Souvenir du Bach” далек от его канонических стереотипов, он свободен для неожиданных ракурсов и переходов, необычных сочетаний и акцентов. Своей хореографией П. Куанц на фоне минималистичного белого экрана аккуратно вывел четкие линии в пространстве сцены, образовавшие неожиданно замысловатые, но логичные и совершенные по форме композиции.

В основе “Souvenir du Bach” отсутствует целостный, ясно читаемый сюжет. Однако по внутренней логике драматургии нельзя относить этот спектакль к абстракциям. Балет, который хореограф наполнил концентрированной экспрессией мысли и чувств, далек от холодно-отстраненного выражения. И хотя отдельные фрагменты составляют весьма абстрактную схему, каждый зритель может усмотреть в ней собственный сюжет.

В результате постановка “Souvenir du Bach” вышла предельно музыкальной, легкой и одновременно величественной, где главными действующими лицами стали музыка и балет. Исполнители были органичны, продемонстрировав технические возможности и лучшие традиции бурятской балетной школы.

Следующей частью вечера стал балет “In tandem”. Американская премьера этого спектакля состоялась в 2009 году в Музее современного искусства Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк, США). Архитектура музея в виде перевернутой конусообразной спирали задала основной пластический мотив — рондообразные движения танцовщиков, обилие «падающих» вращений и обводок, а также основную идею и драматургию бессюжетного действия: жизнь и история взаимоотношений людей есть движение по спирали.

Музыку к балету написал американский композитор С. Райх. Его минималистические композиции создали идеальную матрицу для органичного заполнения музыкальной ткани повторяющимися танцевальными соло, дуэтами, трио и ансамблями разного характера и степени экспрессивности. Абстрактность музыкального сопровождения в этой работе подчеркивает ощущение «живого



Фото 1. Баярма Цыбикова на репетиции балета "In tandem". 2011. Фото Н. Улановой / Bayarma Tsybikova at the rehearsal of the ballet "In Tandem". 2011. Photo by N. Ulanova



Фото 2. Баярма Цыбикова на репетиции балета "In tandem". 2011. Фото Н. Улановой / Bayarma Tsybikova at the rehearsal of the ballet "In Tandem". 2011. Photo by N. Ulanova

дыхания». Основой музыкально-хореографической драматургии спектакля стала модель течения жизни в ее циклическом развитии, выражающая диалектику единения и конфликта в каждом тандеме на пути их бесконечной смены.

Предельно минималистичное оформление спектакля художником Людвигом Климовым (Нью-Йорк) подчеркнуло ощущение условности происходящего на сцене и представило собой монохромное световое пространство на фоне белого экрана.

В "In tandem" участвуют шесть артистов. Конструкция спектакля перенасыщена всеми примерами сольного, дуэтного и ансамблевого танца. Балет начинается со вступления, выхода четырех танцовщиц, уже здесь заметна особая стилистика, в которой работает хореограф, — стилистика американского авангарда. С самого первого движения автор выделяет ее «децентрализацию» (фото 1).

Несмотря на отвлеченность сюжета, в движениях П. Куанц демонстрирует четкие, ясные формы. В основе хореографии — язык классического танца с использованием современной пластики, новых линий. К началу работы над постановкой у бурятской труппы уже был опыт освоения современной хореографии, однако новые движения для танцовщиков (Б. Раднаев, Б. Жамбалов, Б. Цыбикова, К. Федорова, М. Эрдынеева, В. Балданова) оказались непривычны. Тем не менее артисты справились с предложенной автором техникой танца, наполненной разными видами туров, *grand jeté en tournant*, интенсивными движениями со смещением центра тяжести.

Линейный рисунок танца, геометричные перестроения определили и внешний облик артистов (дизайнером костюмов выступила Энн Армит).



Фото 3. Артем Плюснин и Виктор Дампилов на репетиции балета “In tandem”. 2011. Фото Н. Улановой / Artem Plyusnin and Viktor Dampilov at the rehearsal of the ballet “In tandem”. 2011. Photo by N. Ulanova

Женский костюм (сценический купальник) с изображением строгой графичной сетки дополнил композицию (линейное построение в отдельных мизансценах) и задал движенческую стилистику всему спектаклю. Изображение на экране, на фоне которого развивается действие, дублирует рисунок женского костюма. В совокупности хореографический текст и костюм спектакля сформировали некий образ, отчасти внешне цитирующий эстетику творчества У. Форсайта.

Хореография “In tandem”, выдержанная, по определению постановщика, в неоклассическом стиле, требует одновременно элегантности и виртуозности исполнения. П. Куанц использовал плавность и четкость линий, строгость лексики классического пуантного танца, соединив ее с «небалансными» движениями с отклонением от оси (фото 2). По словам хореографа, в этом балете танцовщик всегда должен быть экстремально близок к потере контроля над равновесием и падению, не достигая его. Это напоминает неустойчивость равновесия перевернутой раковины Музея Гуггенхайма, с одной стороны, и вызывает мысль о дисбалансе как источнике любого движения — с другой (фото 3).

В балете нет определенных образов, характеров, но есть содержание. Драматически наполненными стали дуэтные части. Именно в них были раскрыты главные темы — любовь и равнодушие. Обезличенные пары словно пытаются вернуть ощущение жизни, найти свою любовь. Над всей конструкцией спектакля возвысился дуэт в исполнении солистов Б. Цыбиковой и Б. Раднаева, ставший кульминацией всего действия. Условные Он и Она как бы отражают культурный взгляд на то, какими должны быть мужчина и женщина.

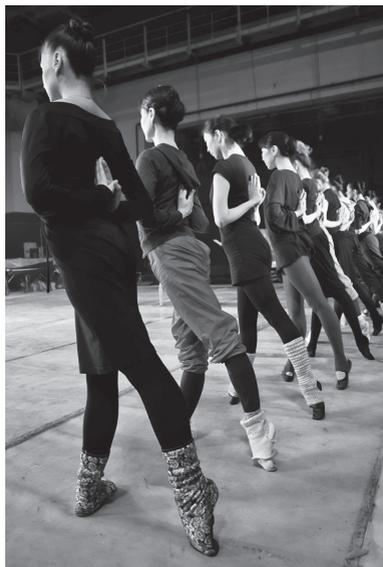


Фото 4. Репетиция балета
 “Dzambuling”. 2011. Фото Н. Улановой /
 Rehearsal of the ballet “Dzambuling”.
 2011. Photo by N. Ulanova

В музыкальную ткань дуэта вплетены мотивы танго, в хореографии подчеркнуты позировки этого направления, а также спонтанные смены положений тела. Выверенная механика движений до невероятной точности в последующих дуэтах и трио позволила исполнителям выстроить четкие геометрические рисунки. Постепенно танец приобретал некоторые черты «механистичности», но это говорит не об отсутствии эмоциональной динамики, а о передаче определенного стиля танца — геометричного, механического.

“In tandem” завершился кодой в исполнении всех участников постановки. Плотный хореографический текст в динамичном темпе как бы иллюстрировал «форсайтовскую» геометрию, вмещающая все те же движения с отклонением от оси, повороты самых разных видов в разных ракурсах. В финале танцовщицы лежали на спинах, вытянув руки над собой вверх. В версии для Музея Гуггенхайма танцовщицы

прыгали в оркестровую яму и затем, когда музыка заканчивалась, оглядывались на пустую сцену, чтобы сфокусировать внимание на месте «присутствия звука» и последующей тишине. В бурятской версии, по словам П. Куанца, направленные в небеса руки прославляют тишину.

Хореограф попытался раздвинуть границы, сохранив саму идею балета. Можно резюмировать, что, несмотря на технически сложный материал, танцовщицы реализовали художественную задачу. Спектакль, не имеющий четкого сюжета, без сложных костюмов, декораций, при всем многосложном сочетании стилистических и символических структур получился целостным и понятным. Постановщикам удалось умело синтезировать все художественные составляющие балетного спектакля.

Концепция постановки “Dzambuling”, третьей части «Вечера современных балетов», основывается на представлениях восточной философии о создании и существовании Вселенной. “Dzambuling” переводится с тибетского как «то место, где живут люди», оно описывает «рай на земле, мирное, гармоничное место». Хореограф был впечатлен увиденной в Этнографическом музее народов Забайкалья круговой картой сансары, изображавшей путешествие души через различные царства на земле (из темного, неразвитого пространства в царство животных, людей и богов). Рождение, жизнь и смерть, явления, присущие живой и неживой природе, их взаимосвязь и единство во Вселенной на всех уровнях существования и просветления стали содержанием спектакля-медитации. Все та же идея круговорота жизни и смерти в постановке звучит иначе, основываясь на собственном прочтении автором мудрости давно ушедших эпох.



Фото 5. Репетиция балета “Dzambuling”. 2011. Фото Н. Улановой / Rehearsal of the ballet “Dzambuling”. 2011. Photo by N. Ulanova

Философские аспекты древнего буддийского учения обрели в балете П. Куанца современную хореографическую форму выражения (фото 4). По своему хореографическому языку “Dzambuling” образует существенный контраст с первыми двумя частями «Вечера современных балетов». В его основе — синтез авангардных стилей танца, национального и современного, движения и голоса. Пластически свободный, гармоничный, предельно музыкальный язык этой постановки интеллектуально насыщен и чуток к эмоциональному выражению. Смысловая насыщенность танца основывается на национальной тематике и особенностях национальной хореографии.

Главным героем спектакля является мифическая фигура — человек с рогами оленя, исполняющий роль проводника через сансару. В то же время исследователь Э. В. Манзарханов рассматривает этот образ как тотем рода, внешне напоминающий Буханойона бабая (мифического прародителя крупных бурятских племен эхититов и булагатов, в XIII–XVII веках кочевавших по территории Прибайкалья). Хореограф определяет этого героя как олицетворяющего творчество, знание, мудрость, путешествующего через уровни просветления. Первую часть балета можно обозначить как рождение человечества, рождение жизни на Земле, а центральная фигура этот процесс запускает. Действие начинается с массового танца, в ходе которого импровизированный муравейник из тел танцовщиков в образе насекомых рассыпается, перекатываясь и перемещаясь по всей сцене. Ведущей фигурой является человек с рогами. В его движениях прослеживаются признаки этнического танца. Исполнитель З. Дашиев «...попытался передать всю многокрасочность и вселенский объем музыкального материала, через пластику выразить первобытность времени наших далеких предков» [8, с. 72]. Уже в следующей части двух дуэтных танцев, отстранившись от действия, он становится сторонним наблюдателем. Далее разворачивается сцена приношения жертвы в исполнении В. Мироновой. Ее танец — изобилие шаманских движений, почти импровизационная первобытная пляска — развивается в окружении кордебалета, исполняющего танец, подобный бурятскому народному круговому танцу «Ёхор» (фото 5).

Постановщику здесь удалось найти нужное пластическое выражение, в общем сходное с бурятской пластикой или пластикой кочевника. Хореографическая идея кругового движения, заданная в “In tandem”, получает развитие и иное выражение в “Dzambuling”: круговороту смены композиций ввиду их внутренней конфликтной неустойчивости противопоставляется текучая плавность непрерывных перемещений по круговым траекториям — как картина застывшего равновесия вечного мира. В конце спектакля, после условной сцены «посвящения», расправив руки вверх, артисты покидают сцену один за другим и уходят в сторону подсвеченного коридора, словно растворяясь в этом свете.

Музыкальная партитура балета была составлена А. Лубченко на основе импровизаций в стиле аутентичной бурятской музыки. Для ее записи были привлечены бурятские музыканты — Б. Баттувшин, Е. Н. Селезнев, Г. И. Ошоров; в партитуре использованы импровизации трубы, барабана, струнных национальных инструментов в аранжировке с элементами современного медиаакустического оформления. Результат оказался отличным от всего, что когда-либо создавалось ранее в БГАТОиБ. Медитативный музыкальный строй воссоздавал полную иллюзию трансцендентального путешествия через сансару.

Балет “Dzambuling” стал смелым экспериментом, в котором, на наш взгляд, хореографу удалось передать специфику нового для него материала, а танцовщикам — освоить новаторские профессиональные подходы к работе. П. Куанц попытался подчинить тела танцовщиков с академической выучкой новому для них языку современной хореографии, что, безусловно, требовало от них физической и эмоциональной выносливости, а также пересмотра их взглядов на границы возможного и невозможного в сценическом танце.

Опыт взаимодействия бурятской труппы с хореографом П. Куанцем можно назвать даже не единственным, а скорее уникальным. Балетные композиции “Souvenir du Bach”, “In tandem” и “Dzambuling” П. Куанца вывели бурятскую балетную труппу на новый уровень развития хореографического мастерства, продемонстрировали ее уважение к классическому танцу и готовность к экспериментам. «Вечер современных балетов» стал своеобразной «встречей Запада и Востока», новым этапом развития бурятского балетного театра.

Подобный триптих давно стал частью репертуара многих европейских театров, в России спектакли такого типа представлены в репертуаре музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В Бурятии балеты П. Куанца не получили долгой сценической жизни. Показы спектаклей прекратились в 2015 году в связи с отсутствием у театра авторских прав на повторное использование музыки. Всего за весь период было дано около 25 представлений.

В 2011 году на театральный проект «Перетекающие миры», организованный ведущей балериной БГАТОиБ Б. Цыбиковой, был приглашен балетмейстер чешского происхождения Тамас Геца Мориц для ознакомления артистов балета театра с системой импровизации Уильяма Форсайта².

2 Уильям Форсайт — американский танцовщик и хореограф, разработавший собственную систему работы с импровизацией “Forsythe Improvisation Technologies”, она служит для создания и анализа танца и основывается на построении движения, исходя из геометрических свойств пространственного расположения танцовщика.

Т. Г. Мориц получил образование в Венгерской балетной академии, в течение последующих десяти лет участвовал как исполнитель в работах У. Форсайта во Франкфурте. В качестве хореографа Т. Г. Мориц создавал постановки для многих балетных площадок мира: Высшей школы танцев Дрездена (Германия), Королевской академии Антверпена (Бельгия), Венецианской биеннале (Италия), ArchiTanz (Япония), P. A. R. T. S (Бельгия), Корейского государственного университета искусств (Южная Корея).

Свою первую творческую работу в России Т. Г. Мориц продемонстрировал в БГАТОиБ, создав балет “Equivalence to the pointe”.

“Equivalence to the pointe” состоит из двух частей — “Equivalence” («Эквивалентность») и “To the pointe” («В точку»). По словам автора постановки, идея “Equivalence” состоит в том, что ранее незнакомые танцовщики собираются, вместе работают, творят и созидают, дополняя и уравнивая друг друга. В части “To the pointe” хореограф хотел привести классических танцовщиков к новым способам постановки танца, используя уже имеющийся у них опыт (например, пальцевую технику для женщин-исполнительниц)³.

Концепция балета имеет очевидный постмодернистский ракурс: она не предполагает определенного сюжета и четко выстроенной драматургии, отсутствует даже тема, существующая вне сцены. Темой и идеей спектакля становится сам танец, разные его грани, максимальная свобода выражения и индивидуальность танцовщика, характер артиста, которые проявляются непосредственно при рождении танца.

В первой части постановки представлен современный танец с элементами импровизации, во второй — танец пуантный. В итоге сценическое воплощение двух частей спектакля оказалось неравноценным. В первой, импровизационной части можно было заметить неуверенность артистов, словно бы не сумевших преодолеть ученическую стадию, в их движениях не было раскрепощенности, свободы в создании нового, в генерировании спонтанного движения. Исполнение не стало естественным, а сама работа — завершенным художественным произведением. В то же время в части “To the pointe” акцент был поставлен на танец на пуантах, и здесь артисты выглядели более уверенными, продемонстрировав все возможности балетной техники.

Постановка Т. Г. Морица готовилась в сжатые сроки между работой над основными репертуарными спектаклями. Не хватило времени на реализацию всех задумок автора, в результате хореограф использовал лишь те идеи, которые танцовщикам было легче понять и реализовать. По этой причине импровизация, представленная в первой части балета, стала *структурированной*: импровизационные фрагменты чередовались в хореографическом тексте с фрагментами, заданными хореографом. Помимо исполнения на сцене поставленных композиций танцовщики импровизировали, используя полученные ранее задачи,

3 Запись личной беседы с хореографом Тамасом Геца Морицем, постановщиком балета “Equivalence to the pointe”. Тема: «Процесс постановки балета “Equivalence to the pointe” в Бурятском Государственном академическом театре оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова». Дата записи: 13.04.2020 г. Архив Г. С. Доржиевой.

связанные с погружением в образные представления, включающие механизмы поиска паттернов движения для сценической импровизации. Реализация такой психофизической техники требует сосредоточенности и искренней увлеченности при условии отсутствия игры на публику и стремления к внешнему эффекту.

Импровизационные методы создания хореографии широко используются в мировой практике современного балета. Каждый хореограф имеет собственный подход относительно объема и характера импровизации в спектакле.

Сегодня импровизация является необходимым навыком для трупп современного танца, в то время как в академическом балетном театре этот метод создания хореографии остается не до конца оцененным и в большинстве случаев становится открытием для классического танцовщика. Однако исследовательский поиск, заложенный в природе импровизации, мог бы стать важной частью творческого процесса, объединяющего балетмейстера и артистов-исполнителей.

С этой целью Т. Г. Мориц надеялся углубить свой эксперимент по взаимодействию с танцовщиками бурятского театра. Именно такое погружение создает условия для успешного овладения сложным методом спонтанного создания движения с сохранением динамики сценического действия, его целостности и органичности.

Включение метода импровизации в балете Т. Г. Морица сродни алеаторике в музыкальном сочинении как технике композиции, предполагающей неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже «досочиняемого» в процессе исполнения [9, с. 412]. Произведение создается почти произвольно, с возможностью случайного выбора материала, а также последовательности его изложения в процессе создания или исполнения. На наш взгляд, некоторая доля принципов алеаторики присутствует и в спектакле Т. Г. Морица. Поскольку артисты оказались не готовы к освоению техники импровизации, хореограф вкуче с фиксированными формами в хореографии предоставил исполнителям свободу выбора в дальнейшей ее интерпретации, с опорой на их мастерство и физическую память. Этот метод требует отдельного рассмотрения в контексте хореографического искусства.

Подобные неожиданные подходы к созданию хореографии характерны и для творчества американского хореографа Мерса Каннингема, культивировавшего чистую пластику, «движение ради движения». «Сначала я придумывал какое-нибудь движение или отдельную фразу, затем записывал их, чтобы сделать окончательно ясным — видео тогда еще не было, — а потом придумывал следующую фразу или движение, это могло быть, например, движение ног, наподобие па-де-бурре, или мелкие движения рук, или повороты головы, или разнообразные повторяющиеся движения. Затем я бросал две монеты, чтобы случайно определить последовательность всех придуманных мной движений» [10, с. 80]. Композиции хореографа строились по законам случайности. Он «считал, что метод “случайностей” может открыть хореографу

способы соединения движений и построения хореографического текста, каких не смог бы изобрести рациональный разум» [11, с. 3]. С одной стороны, если допустить полную случайность в выборе и последовательности материала, это путь к мертвому искусству, с другой, если сопрягать с иными методами, возможны ценные художественные результаты.

Насыщенную образную систему балету “Equivalence to the pointe” предоставила его музыкальная основа, в которой сочетались классика XX века, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, и фольклорная импровизация музыканта В. Жалсанова на разных инструментах.

Настоящим источником вдохновения для хореографа стало музыкальное сопровождение В. Жалсанова, равноправного участника спектакля. Его роль в постановке многогранна: игрой на флейте, на варгане, горловым пением артист имитировал звуки бурятской степи — щебет птиц, ржание лошадей, шум ветра, плеск воды — и вместе с танцовщиками воспроизводил картины явлений природы. Оригинальное интонационное музыкальное своеобразие несет основную смысловую нагрузку спектакля, это обогащает его содержание и усиливает восприятие балета. В сознании зрителей, погруженных в этот мир звуков и движений, рождаются собственные образы, связанные с природой Бурятии.

Противопоставление экспрессивного, но академического звучания музыки С. Рахманинова и традиционного этнического вокала позволяет обнаружить в танце «разность потенциалов» двух культур, что определило специфическую музыкальную драматургию бессюжетного действия.

«Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, которая является музыкальной основой “To the pointe”, состоит из 24 вариаций, образующих трехчастную структуру второго плана. Хореографом для балета “To the pointe” были выбраны вариации с XII по XVIII, которые отличает активное музыкальное развитие, где кульминацией становится известная XVIII вариация. Рапсодия С. Рахманинова рассматривалась как соединение классической музыки XIX века и современных джазовых импровизаций. Подобное сплетение стилей дало возможность хореографу экспериментировать. Предельно симфонизированный танец Т. Г. Морица сосредоточился на классической составляющей. Стилистически его постановка родственна балету «Серенада» Д. Баланчина, но в отличие от последнего сдержаннее в новациях. Однако традиционные подходы к движению в балете Т. Г. Морица все же были частично смещены: расширение позиций ног, выход за рамки балетных позиций рук, смещение оси и т. д. Для некоторых частей характерна и абсолютно неакадемическая лексика: движения рук вне канонов классического танца, завершение движений в свободной нестандартной форме, перекаты на полу. Но в результате танец оказался гармоничным и многослойным. В движении хореограф стремился передать романтический характер, заложенный композитором в музыкальной драматургии произведения (в письме М. М. Фокину от 29 августа 1937 года вариации с XI по XVIII композитор трактовал как «любовные эпизоды» [12, с. 114]).

Рапсодия С. Рахманинова имеет богатую хореографическую традицию, в 1939 году состоялась премьера балета «Паганини» в хореографии М. Фокина, спустя два десятилетия балет получил новое прочтение в версии 1960 года в хореографии Л. Лавровского, в 1995 году спектакль был восстановлен В. Васильевым в собственной редакции. Т. Г. Мориц тоже обратился к музыке С. Рахманинова, но создал оригинальную постановку, новую работу, где вместо декораций — перемена света, вместо костюмов — почти репетиционная форма, а главное — это отсутствие сюжета.

Работа над “Equivalence to the pointe” и знакомство с техниками импровизации позволили танцовщикам БГАТОиБ открыть для себя новые принципы композиционного решения сценического танца и стать соавторами балетного спектакля.

Несмотря на все трудности, артисты проявили профессиональный интерес к работе с балетмейстером. Т. Г. Мориц старался ввести танцовщиков в принципиально новый для них процесс, познакомить с совершенно иным способом работы, расширить границы их эстетических представлений. Проведенный эксперимент стал ценным опытом погружения бурятского балета в мировую современную хореографию.

К сожалению, полученные в ходе работы с хореографом навыки не были в полной мере усвоены бурятской труппой в силу отсутствия предыдущего опыта подобной практики и из-за временных ограничений. Танцовщики не смогли до конца раскрыть свой творческий потенциал, достичь свободы в импровизации и должной высоты ее художественного исполнения.

П. Куанц и Т. Г. Мориц стремились избежать механического переноса своего творческого опыта в самобытный контекст музыкально-танцевальной культурной среды Бурятии с ее сложившимися национальными особенностями. Хореографы совместно с бурятскими танцовщиками попытались осуществить исследовательский поиск в области адаптации и слияния лексики танцевальных языков различных культур. В результате работы П. Куанца оказались более удачными в художественном плане и, возможно, могли бы иметь долгую сценическую жизнь. Новое дыхание, новая эстетика балетов могли бы закрепить постановки в текущем репертуаре. По зрелищности и новизне подобных спектаклей на бурятской сцене не было ни до, ни после. В опыте взаимодействия с хореографом Т. Г. Морицем, где танцовщикам было необходимо проявить некоторую самостоятельность, инициативу, открытость в освоении нового материала, результат вышел менее убедительным. Неопытность артистов, трудности в освоении методов импровизации и другие объективные проблемы (организационные, финансовые) повлияли на итог экспериментальных постановок. Тем не менее полученный опыт, несомненно, стал новым импульсом в развитии бурятского балета.

Современная хореография не стала для бурятских танцовщиков родной стихией и не могла ею стать. Одной из основных проблем является недостаточное знакомство бурятских артистов с танцевальными техниками *modern* и *contemporary dance*. Кроме того, классический балет в Бурятии имеет наиболее

сильные традиции, танцовщики обучаются на основе классического наследия. В результате им не хватает технических и художественных навыков, необходимых для исполнения современной хореографии. Для решения этих проблем важно предоставить артистам возможность больше изучать и исполнять современные танцевальные стили, например, на мастер-классах и в лабораториях современной хореографии, в сотрудничестве с хореографами из других театров. Важно популяризировать современную хореографию в потенциальной зрительской аудитории Бурятии, создавая новые постановки, показывая лучшие образцы этого искусства.

Сотрудничество П. Куанца и Т. Г. Морица с балетной труппой БГАТОиБ демонстрирует культурный плюрализм, в результате которого происходит гармоничное соединение национального бурятского, российского и западноевропейского искусства. Оно позволяет расширять кругозор и понимание других культур, создавать новые возможности для сотрудничества и развития, укреплять международные отношения, сохранять и передавать культурное наследие.

В результате сотрудничества произошла интеграция культур и профессиональное взаимообогащение. Западные хореографы тоже получили новый материал для вдохновения, познакомились с неизвестной культурой, в работе над постановками исследовали богатое фольклорное наследие бурят, изучили их традиции, использовали компоненты национального искусства и аспекты философии буддизма в современном спектакле.

В разных культурах всегда есть что-то общее, и это общее — основа для сближения. Есть и самобытное, что может стать взаимодополняющим. А есть и недостающее, открывающее новые творческие горизонты взаимодействия. Однако чрезмерно активное взаимопроникновение и заимствование опасно потерей культурной идентичности.

В наше время одной из популярных тенденций европейского искусства является обращение к элементам азиатской культуры: в театральных постановках используют этническую музыку, исполняемую на национальных инструментах, песенный и танцевальный фольклор азиатских народов, переосмысленный и интерпретированный, проникает на сцену, занимая свою нишу на театральных подмостках.

Работа с европейскими хореографами была одним из единичных опытов взаимодействия разнонаправленных художественных систем в БГАТОиБ. Сотрудничество с западными хореографами привнесло много интересного в творчество бурятского балетного театра, артисты познакомились с другими методами работы, с актуальными направлениями современной хореографии, увидели новые перспективы для освоения бурятского этнического материала и его включения в балетный театр. Исследование национальной культуры откроет широкие возможности и станет фундаментом для создания самобытных сценических произведений, основанных на разнообразном национальном фольклоре.

1. Хилтухина Е. Г. Курс лекций по культурологии. Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2003. — 234 с.
2. Семенов Н. С. Философские традиции Востока. Минск: Европейский государственный университет, 2004. — 304 с.
3. Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии (1939–2000). Улан-Удэ: Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2017. — 204 с.
4. Ходорковская Л. С. Бурят-монгольский театр. Очерк истории. М.: Искусство, 1954. — 234 с.
5. Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1959. — 238 с.
6. Куницын О. И. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1988. — 256 с.
7. Cornell K. Peter Quanz // The Canadian Encyclopedia. 2012. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/peter-quanz> (дата обращения: 10.03.2023).
8. Манзарханов Э. Е. Бурятский балет на рубеже веков и его перспективы (на основе анализа трех балетных постановок «Кармина Бурана», «Юки», «Вечер современной хореографии») // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 2 (3). С. 69–75.
9. Кюрегян Т. С. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. — 618 с.
10. Лешев Ж. Мерс Каннингем: «Гладкий, потому что неровный...». М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 239 с.
11. Погребняк М. М. Эстетические идеи Мерса Каннингема как основание эстетики постмодерн-танца // Норвежский журнал развития международной науки. 2020. № 44 (2). С. 3–6.
12. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма. М.: Советский композитор, 1980. — 573 с.

REFERENCES

1. Hiltuhina E. G. *Kurs lekcij po kul'turologii* [Course of Lectures on Cultural Studies]. Ulan-Ude: Izdatel'stvo Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2003. 234 p.
2. Semenov N. S. *Filosofskiye traditsii Vostoka* [Philosophical Traditions of the East]. Minsk: Evropejskij gosudarstvennyj universitet, 2004. 304 p.
3. Protasova L. I. *Baletnyy teatr Buryatii (1939–2000)* [Ballet Theatre of Buryatia (1939–2000)]. Ulan-Ude: Vostochno-Sibirskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury i iskusstv, 2017. 204 p.
4. Hodorkovskaya L. S. *Buryat-mongol'skij teatr. Oчерk istorii* [Buryat-Mongolian Theatre. History Essay]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 234 p.
5. *Iskusstvo Buryatskoj ASSR* [Art of the Buryat ASSR]. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatelstvo, 1959. 238 p.
6. Kunicyn O. I. *Muzykal'nyj teatr Buryatii* [Musical Theatre of Buryatia]. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatelstvo, 1988. 256 p.
7. Cornell. K. Peter Quanz // The Canadian Encyclopedia. 2012. Available from: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/peter-quanz> (Accessed: 10th March 2023).
8. Manzarkhanov E. E. *Buryatskiy balet na rubezhe vekov i yego perspektivy (na osnove analiz trekh baletnykh postanovok "Karmina Burana", "Juki", "Veчер sovremennoj khoreografii")* [The Buryat Ballet on the Threshold of Centuries (On the Analysis of Three Ballets Performances *Carmina Burana*, *Yuki*, *Modern Choreography Evening*)]. *Vestnik Vostochno-Sibirskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv*. 2012, no. 2 (3), pp. 69–75.
9. Kyuregyan T. S. *Teoriya sovremennoj kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Moscow: Muzyka, 2005, 618 p.
10. Leshev Z. *Mers Canningem: "Gladkij, potomu, chto nerovny..."* [Mears Cunningham: "Smooth Because It's Uneven..."]. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2019. 239 p.

11. Pogrebnyak M. M. *Esteticheskie idei Mersa Kanningema kak osnovanie estetiki postmodern-tantsa* [Aesthetic Ideas of Merce Cunningham as the Basis of the Aesthetics of Postmodern Dance]. *Norvezhskij zhurnal razvitiia mezhdunarodnoj nauki*. 2020, no. 44 (2), pp. 3–6.
12. Rachmaninov S. V. *Literaturnoje nasledie: v 3 t. T. 3: Pis'ma* [Literary Heritage: in 3 vols. Vol. 3. Letters]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 573 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Доржиева Галсана Содномовна — аспирант кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: galsana93@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1948-0783

Научный руководитель: Антон Анатольевич Лещинский — кандидат искусствоведения, профессор кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Galsana S. Dorzhieva — Postgraduate Student, The Contemporary Choreography and Stage Dance Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: galsana93@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1948-0783

Scientific supervisor: Anton A. Leshchinskii — Cand. Sc. in Art Studies, Professor of the Contemporary Choreography and Stage Dance Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 20.03.2023

Отредактировано: 25.06.2023

Принята к публикации: 9.07.2023

Received: 20.03.2023

Revised: 25.06.2023

Accepted: 9.07.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Доржиева Г. С. Восток — Запад. Взаимодействие разнонаправленных художественных систем в бурятском балетном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №3. С. 186–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203

EDN OTGSLP

FOR CITATION

Dorzhieva G. S. East — West. The Interaction of Opposite of Artistic Systems in the Buryat Ballet Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 186–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-186-203

EDN OTGSLP

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-204-224
EDN RKVKSA
УДК 377.5:792(470.316)

И. В. Азеева
Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шишигина,
Ярославль, Россия
ORCID: 0000-0002-2250-4344

«Одаренность редкая и хрупкая»: Виктор Гвоздицкий — студент Ярославского театрального училища

АННОТАЦИЯ

Народный артист России, выдающийся актер отечественного театра конца XX — начала XXI века Виктор Васильевич Гвоздицкий — один из самых известных выпускников Ярославского театрального училища, которое он окончил в 1971 году. Здесь произошло профессиональное становление, раскрытие актерской индивидуальности юного Гвоздицкого.

Незаурядность творческой личности Виктора Васильевича отчетливо проявилась в период обучения в мастерской известного режиссера и театрального педагога, основателя и художественного руководителя ярославской театральной школы Фирса Ефимовича Шишигина, оказавшего значительное влияние на формирование молодого артиста. Ключевая для юного Гвоздицкого роль Хлестакова и явно проступающая «гаринская» природа раскрыли эксцентрическую сторону его таланта. Отношения мастера и юного ученика, поступившего в училище в четырнадцать лет, складывались непросто, о чем свидетельствуют мемуары Гвоздицкого, а также воспоминания его однокурсников и педагогов. Фундамент актерской техники Гвоздицкого, соединявшей в себе традиции психологического театра и художественные приемы эксцентрики, составили не только умения и навыки, приобретенные в Ярославском театральном училище, но и опыт самостоятельного обучения у талантливых актеров и режиссеров, с которыми Виктор Васильевич работал в театрах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В. В. Гвоздицкий, русский театр, театральная педагогика, Ярославское театральное училище, Ф. Е. Шишигин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-204-224
EDN RKVKSA
УДК 377.5:792(470.316)

Irina V. Azeeva
Firs Shishigin Yaroslavl State Theatrical Institute,
Yaroslavl, Russia
ORCID: 0000-0002-2250-4344

“Talent is Rare and Fragile”: Viktor Gvozditsky – Student of the Yaroslavl Theatre School

ABSTRACT

Viktor Vasilyevich Gvozditsky, a People's Artist of Russia, was an outstanding actor of the national theatre from the end of the 20th to the beginning of the 21st century. He was one of the most renowned graduates of the Yaroslavl Theatre School, which he completed in 1971. This was where the young Gvozditsky's professional development and the unveiling of his acting individuality took place.

The extraordinary creative personality of Viktor Vasilyevich became evident during his training in the workshop of the famous director and theatre teacher, the founder and artistic director of the Yaroslavl Theatre School, Firs Efimovich Shishigin. Shishigin had a significant influence on the formation of the young artist. The key role of Khlestakov and the clearly emerging Garin-like nature revealed the eccentric side of his talent. The relationship between the master and his young pupil, who entered the school at the age of fourteen, was complicated, as evidenced by Gvozditsky's memoirs, as well as the recollections of his classmates and teachers.

Gvozditsky's acting foundation, which combined the traditions of psychological theatre and the artistic techniques of eccentricity, was made up not only of skills acquired at the Yaroslavl Theatre School, but also from independent learning experiences with talented actors and directors with whom Viktor Vasilyevich worked in theatres.

KEYWORDS

V. V. Gvozditsky, Russian theatre, theatre pedagogy, Yaroslavl Theatre School,
F. E. Shishigin.



Фото 1. Виктор Гвоздицкий. Фотография для студенческого билета. 1967 г. Архив Ярославского театрального училища / Victor Gvozdiцкий. Photo for student card. 1967. Archive of the Yaroslavl Theatre School

Виктор Васильевич Гвоздицкий (1952–2007) — народный артист России, индивидуальность которого привлекала внимание выдающихся театральных режиссеров. Роли, сыгранные Виктором Васильевичем, стали частью истории отечественного театра рубежа XX–XXI веков. Гвоздицкий обладал исключительной актерской техникой, абсолютной органикой, как пишет критик, «...знал толк в театральном ремесле — ученик ярославской школы, он привез с собой в Москву почти уже потерянное знание секретов ремесла»¹. Актер считал, что профессия актера предполагает обязательное владение ремеслом, сокрушался, что его уровень в современном театре падает. Для Гвоздицкого было первостепенно важно следующее: чтобы на сцене было «видно, слышно, ясно, а внутреннее содержание простроено»².

В становлении актера Гвоздицкого годы ученичества в театральной школе играют огромную роль (фото 1, 2). Как происходило профессиональное развитие уникального

актера? Какое значение имеет в этом процессе художественный руководитель его актерской мастерской и педагогический коллектив в целом? Как формируется индивидуальность актера?

Знакомство автора настоящей статьи с творчеством Виктора Гвоздицкого произошло в 1988 году. Это был спектакль режиссера Камы Гинкаса по повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» в Московском театре юного зрителя, Гвоздицкий — в роли Парадоксалиста. До сих пор это одно из самых сильных театральных впечатлений, в основе которого ощущение исключительности работы актера, уникальности его техники. Затем будут Эрик в спектакле по пьесе А. Стриндберга «Эрик XIV» (Московский театр им. А. С. Пушкина, 1994, режиссер Ю. Еремин) и Тузенбах в «Трех сестрах» А. П. Чехова (МХАТ им. А. П. Чехова, 1997, режиссер О. Ефремов), Арто в спектакле В. Фокина по пьесе В. Семеновского «Арто и его Двойник» (Центр им. Вс. Мейерхольда, 2002). Каждый спектакль вновь рождал ощущение исключительности работы актера и его профессиональной техники.

О мастерстве Гвоздицкого, «народного артиста, которого не знал народ, но очень высоко ценили профессионалы», «особенного, отдельного, одинокого, неприкаянного» [1, с. 193], написано много. Едва ли не каждый из писавших пытался «вычислить» его актерскую формулу. Наиболее убедительными,

1 Заславский Г. Памяти Виктора Гвоздицкого // Независимая газета. URL: https://www.ng.ru/culture/2007-05-23/8_gvozdiцкий.html?ysclid=lbmvz6c0cr178410545 (дата обращения: 02.06.2023).

2 Губайдулина Е. Последнее слово. Интервью В. Гвоздицкого // Независимая газета. URL: https://www.ng.ru/culture/2007-05-23/8_lastword.html (дата обращения: 02.06.2023).

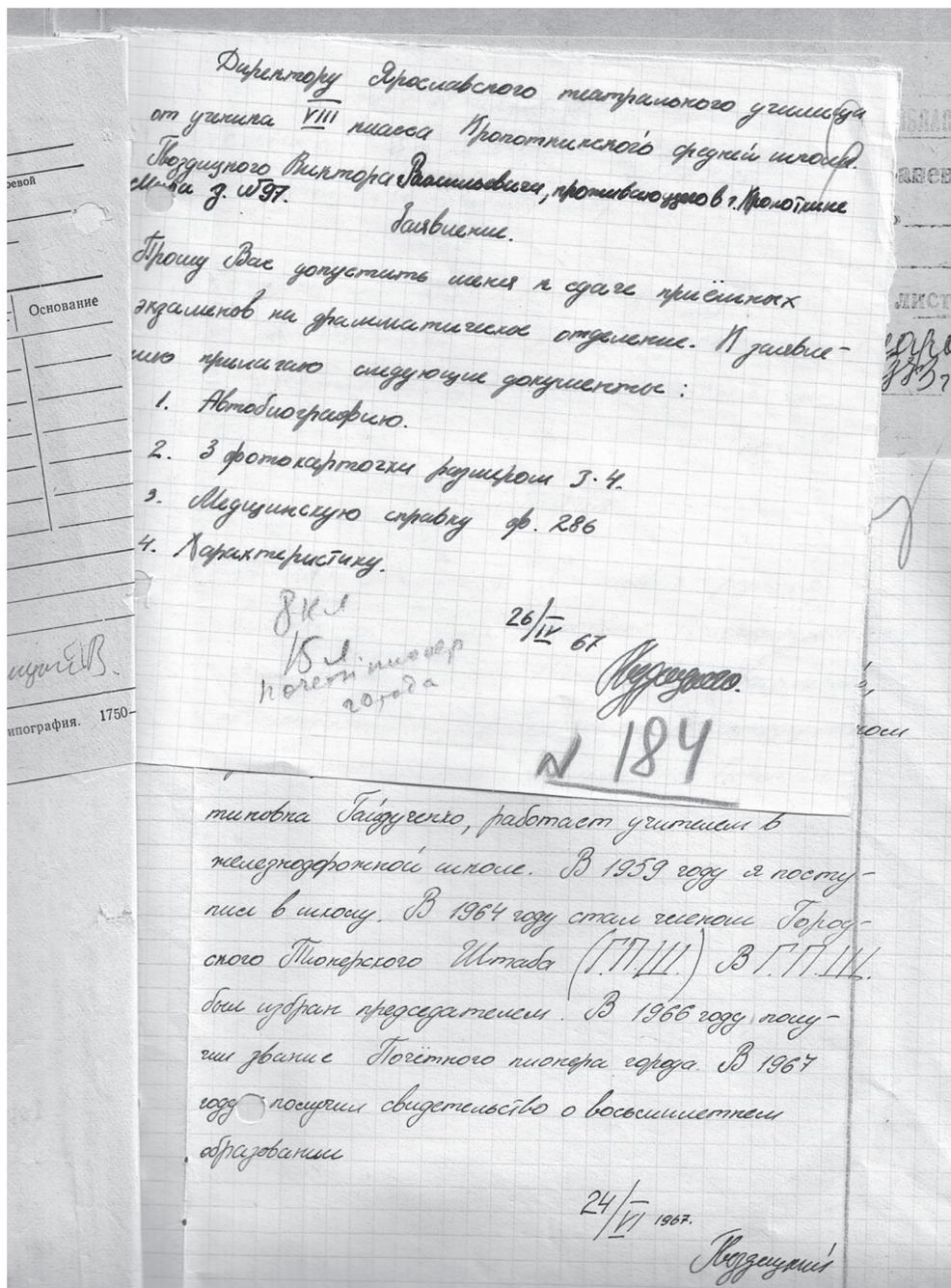


Фото 2. Виктор Гвоздицкий. Заявление о допуске к вступительным экзаменам и автобиография. Из материалов личного дела. Архив Ярославского театрального училища / Victor Gvozditzky. Application for entrance examinations and autobiography. From private files. Archive of the Yaroslavl Theatre School

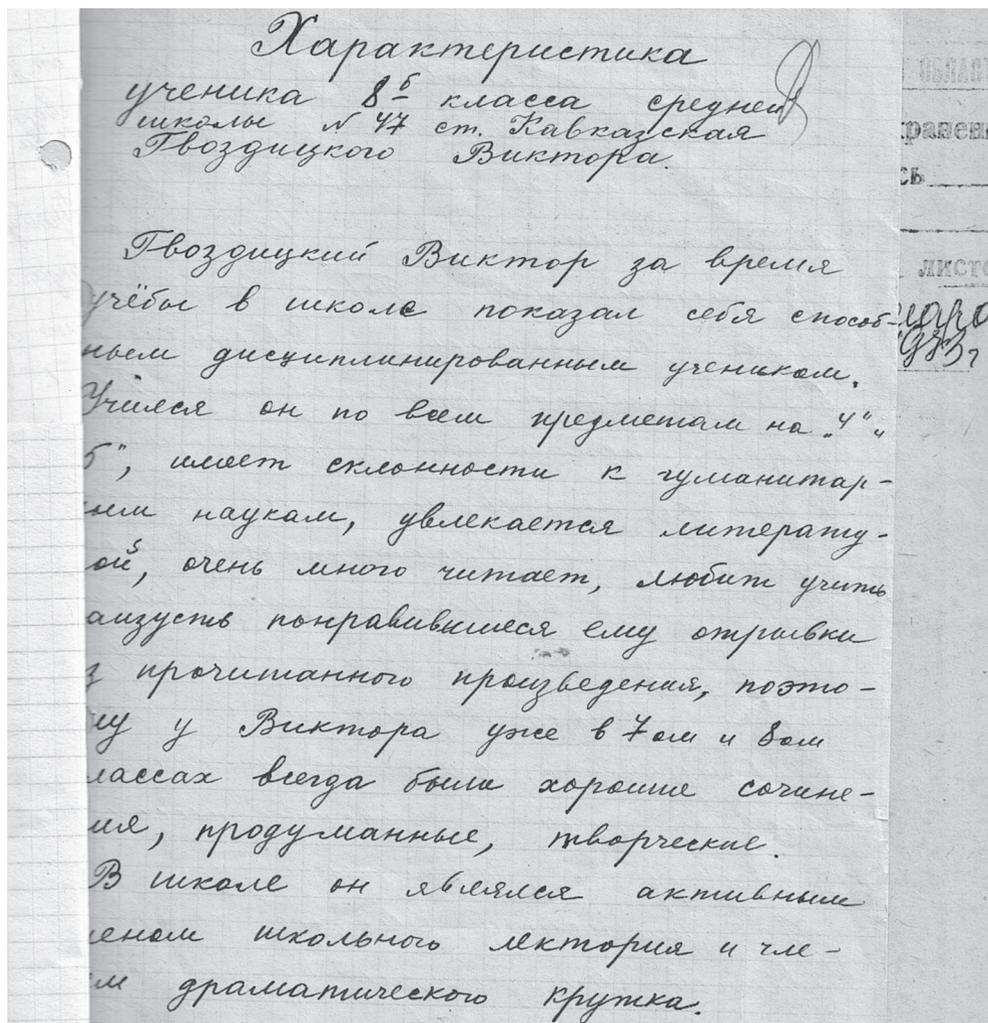


Фото 3. Школьная характеристика выпускника 8-го класса Виктора Гвоздицкого. Из материалов личного дела. Архив Ярославского театрального училища / Profile paper of 8th year graduate Victor Gvozdiцкий. From private files. Archive of the Yaroslavl Theatre School

по мнению автора статьи, оказались режиссеры, с которыми актеру довелось работать. «Так сегодня не играют: слишком ярко, слишком остро, небытово? Так, возможно, играли у Таирова, Вахтангова или Мейерхольтда. Сегодня мы не рискуем так играть» (К. Гинкас); «В его игре сквозила болезненность, его роли всегда были историей болезни героя, историей его страдания» (П. Фоменко) [1, с. 196]; «...редкий тип артиста, с ним можно было невероятно интересно разговаривать по роли, его культурное ассоциативное поле было огромно <...> был из тех редких артистов, которые читают <...> был очень гибок и хорошо образован» (В. Фокин) [2, с. 140]; «Не похож на других людей <...> на человека с улицы, на толпу», «острый», «...другие достоинства: трепет проникновенности, чувство меры, поразительное образное мышление и, как он любил говорить, "соавторство"»,

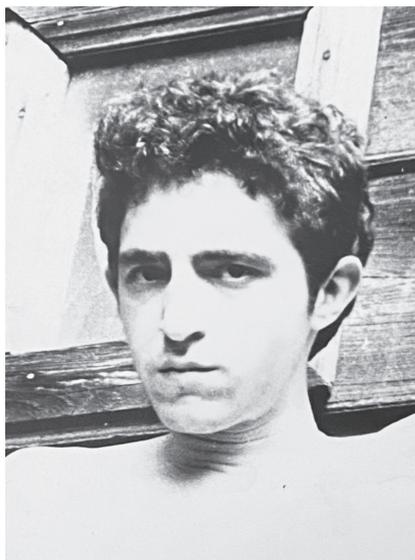


Фото 5. Юный Гвоздицкий в Кропоткине. 1968 год. Фото из личного архива однокурсницы Гвоздицкого Н. Токаревой. Публикуется впервые / Young Gvozditky in Kropotkin. 1968. From the private archive of Gvozditky's classmate N. Tokareva. First publication

был взят заранее. <...> По пути на вокзал я выскользнул из трамвая <...> — на минуточку, в последний раз, зайти в училище и увидеть списки принятых без моей фамилии. Почему я это сделал? Не знаю. В конце напечатанного списка неровным карандашным почерком была приписана моя фамилия...» [4, с. 17]. В архиве Ярославского театрального училища список, о котором пишет Гвоздицкий, к сожалению, не удалось найти, однако сохранился приказ о зачислении на первый курс отделения драматического театра (фото 6, 7). В основном списке Гвоздицкого нет. Этим приказом он был допущен к занятиям на испытательный срок — с решением вопроса о дальнейшем обучении в течение первого семестра. Таким образом, возможно, и появилась в вывешенном для поступающих списке зачисленных фамилия «Гвоздицкий», приписанная карандашом. Вопрос о зачислении в первом семестре был решен положительно.

Именно на третьем туре происходит первая встреча «очень смешившего устало-скучающую комиссию из академического театра» [5, с. 15] и прослав-

шего на первых двух турах «непосредственным» и даже «куражистым»³ абитуриента Гвоздицкого с ключевым в его школьно-театральной жизни человеком — набравшим курс Фирсом Ефимовичем Шишигиным, известным режиссером и театральный педагогом, главным режиссером театра имени Федора Волкова, инициатором открытия в Ярославле театрального училища и его

3 Семеновский В. Сюжеты из жизни Гвоздицкого // Проект «Театрология». URL: <http://teatrologia.ru/praktika/27> (дата обращения: 02.06.2023).

П Р И К А З

ПО ЯРОСЛАВСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ УЧИЛИЩУ

№. 55

От 12 августа 1967 года.

г. Ярославль.

I. На основании результатов конкурсных приемных экзаменов зачислить учащимися на I-й курс отделения актера драматического театра:

- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| 1. АСТАФЬЕВА Юрия | 14. ТРЕТЬЯК Светлану |
| 2. ДЕМИДОВА Николая | 15. БАРАБАНОВУ Ларису |
| 3. ТОКАРЕВУ Нину | 16. БАГАУТДИНОВУ Зульфью |
| 4. ЖАДАНА Анатолия | 17. САВВИНА Виктора |
| 5. СОЛОВЬЯ Юрия | 18. ЩЕРБАКОВА Евгения |
| 6. ПОТЕРУХИНУ Татьяну | 19. ЕРЛЫКОВА Владимира |
| 7. ИВАНОВА Валерия | 20. ХАЛЕЗОВА Николая |
| 8. БОВИНУ Галину | 21. НОВИКОВА Александра |
| 9. ОПАРКИНУ Татьяну | 22. ШРАМКО Вячеслава |
| 10. СИРОТКИНА Сергея | 23. ШИБАЕВА Аркадия |
| 11. ЗАГОРОДНЕГО Владимира | 24. МИХАЙЛОВА Олега |
| 12. ЖИНКИНУ Любовь | 25. ОГОРОДНИКОВУ Татьяну |
| 13. БАБАЕВУ Нину | 26. |

2. Зачислить учащимися на I-й курс отделения режиссеров народных театров:

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| 1. СЛЮНКОВУ Татьяну | 8. СУСАНИНА Германа |
| 2. РАЦЕРА Эдуарда | 9. ГУСЕВУ Ирину |
| 3. РАБКИНУ Софью | 10. ГУСЕНКОВА Сергея |
| 4. ИСТОМИНУ Ирину | 11. БЕЛАВИНУ Людмилу |
| 5. ПЕТУХОВУ Лидию | 12. БУШУЕВУ Валентину |
| 6. ПЕРКО Наталью | 13. ФЕОФАНОВУ Альбину |
| 7. ДЕГТЕВА Виктора | 14. СМИРНОВУ Людмилу |

3. Допустить к занятиям на отделении актера драматического театра с решением вопроса о дальнейшем обучении в течение первого семестра:

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| 1. ЗОРИНУ Надежду | 4. КРАСИНУ Галину |
| 2. ЗИНОВЬЕВУ Инну | 5. ШУБНИКОВА Виктора |
| 3. ВАСИНА Александра | 6. ЯРОСЛАВЦЕВА Владислава |

Фото 6. Приказ по Ярославскому театральному училищу № 55 от 12 августа 1967 года о зачислении на обучение. Архив Ярославского театрального училища / Order of the Yaroslavl Theatre School № 55 of August 12, 1967 on enrollment in training. Archive of the Yaroslavl Theatre School

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 7. НАЗАРЕНКО Владимира | 11. ГВОЗДИЦКОГО Виктора |
| 8. ЖАКОВА Валерия | 12. МОКРИНСКУЮ Татьяну |
| 9. КОСТЕНКО Олега | 13. КУЗНЕЦОВУ Татьяну |
| 10. ПЕРЕВАЛОВА Владимира | 14. КОКОНИНА Николая |
| 15. ГРИНШТЕЙНА Игоря | |
| 16. СИМОНЕНКО Валерия | |

4. Допустить к занятиям на отделении режиссера народного театра с решением вопроса о дальнейшем обучении в течение первого семестра:

1. ГОЛЬДШТЕЙНА Петра
2. ГОЛИЦЫНА Александра
3. ПЕТРОВУ Людмилу
4. МИЛЮКОВА Валентина

Директор училища —  Д. АНТОНОВ.

Фото 7. Приказ по Ярославскому театральному училищу № 55 от 12 августа 1967 года о зачислении на обучение. Архив Ярославского театрального училища / Order of the Yaroslavl Theatre School № 55 of August 12, 1967 on enrollment in training. Archive of the Yaroslavl Theatre School

художественным руководителем. «Фирс Ефимович ни секунды не смеялся и принимать меня не хотел. Тем не менее меня приняли» [5, с. 17]. Главным сторонником зачисления Гвоздицкого в училище был Виктор Александрович Давыдов (1919–1987) — режиссер, педагог, актер. В период учебы Гвоздицкого в Ярославле Давыдов работал режиссером в театре имени Ф. Волкова, преподавал мастерство актера в театральном училище. «Вместе с Ф. Е. Шишигиным, С. К. Тихоновым, Н. И. Терентьевой, Ю. Ю. Коршуном, В. С. Цветковым и другими мастерами волковской сцены Давыдов явился основателем театрального училища в Ярославле, где с первого дня преподавание расценивал как своего рода миссию» [6, с. 22]. В течение всех четырех лет обучения Давыдов останется и главным сторонником сохранения Гвоздицкого в числе студентов курса. Во время приемных экзаменов 1967 года Давыдов был председателем экзаменационной комиссии на втором туре, именно тогда он и заметил одаренного абитуриента (фото 8).

Однако отношения Шишигина и студента Гвоздицкого с первой встречи складывались непросто. «Его мы боялись. <...> ...страх остался на все годы учения. Остался и сейчас... Учение начиналось со страха» [4, с. 17–18]. Безусловно, не только к «страху» сводилось обучение в мастерской Шишигина. В памяти Гвоздицкого остается эмоциональное ощущение его личности. Спустя много лет он пишет: «Почти уверен, что сейчас его уроки были бы для меня интересны, ибо он владел гипнозом педагогики! Его боялись, обожали, боготворили» [7, с. 147]. «Шишигин был человеком сложным, может

П Р И К А З

ПО ЯРОСЛАВСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ УЧИЛИЩУ.

№. 43

1 июля 1967г.

г.Ярославль.

Провести приемные экзамены с 4 по 15 июля с.г. и назначить следующие составы экзаменационных комиссий:

I. Экзамены по специальности: I тур:

I поток: Председатель - АНТОНОВ Д.С.

Члены комиссии: КНЯЗЕВ Е.И., ВОЛГИНА Э.Н.

2 поток: Председатель - ДАВЫДОВ В.А.

Члены комиссии: СЕВЕР Н.М., ЛЕБЕДЕВА Е.И.

3 поток: Председатель - НАУМОВА В.А.

Члены комиссии: РАЗДЬЯКОНОВ Ф.И., КОЗЕЛЬСКАЯ А.В.

4 поток: Председатель - ЦВЕТКОВ В.И.

Члены комиссии: ВАСИЛЕВСКАЯ Е.Б., ОРЛОВ Н.М.

II тур: Председатель - ДАВЫДОВ В.А.

Члены комиссии: ЦВЕТКОВ В.И., РАЗДЬЯКОНОВ Ф.И., ВОЛГИНА Э.Н., ЛЕБЕДЕВА Е.И., ВАСИЛЕВСКАЯ Е.Б., КНЯЗЕВ Е.И., ВАРЗАНОВА С.М., ТИХОНОВ С.К., КАНУННИКОВА Т.В.

Проверка музыкальных данных - ЗИНОВЬЕВ М.П.

Концертмейстер - СЕМЕНОВА Е.Г.

III тур: Председатель комиссии - ШИШИГИН Ф.Е.

Члены комиссии: ДАВЫДОВ В.А., ЦВЕТКОВ В.И., ВОЛГИНА Э.Н., РАЗДЬЯКОНОВ Ф.И., ЛЕБЕДЕВА Е.И., КНЯЗЕВ Е.И., МАКАРОВА Л.Я., ТИХОНОВ С.К., КАНУННИКОВА Т.В.

II. Экзамены по общеобразовательным дисциплинам:

Диктант (для уч-ся с неполным средним образ.) - экзаменатор ШАЛЫЧЕВА Э.С.

Сочинение (для уч-ся со средним образ.) - экзаменатор ШАЛЫЧЕВА Э.С.

Русский язык и литература (устн. экз. для уч-ся с неполн. ср. образ.) - экзаменатор ШАЛЫЧЕВА Э.С., ассистент - СЕВЕР Н.М.

Русская и советская литература (устн. экзамен для уч-ся со средн. образ.) - экзаменатор ШАЛЫЧЕВА Э.С., ассистент - НАУМОВА В.А.

И с т о р и я - экзаменатор ЕСЕНКОВ В.Н., ассистент СЕВЕР Н.М.

Директор училища -  Д. АНТОНОВ.

Фото 8. Приказ по Ярославскому театральному училищу № 43 от 1 июля 1967 года о проведении приемных экзаменов и составе экзаменационных комиссий. Архив Ярославского театрального училища / Order of the Yaroslavl Theatre School No. 43 of July 1, 1967 on holding the admission examinations and the composition of the examination commissions. Archive of the Yaroslavl Theatre School

быть, в чем-то страшным, жестоким... и поразительно одаренным! Глядя на него, можно было увидеть, как материализуется понятие “талант профессии”. Похоже это было на сияние, на испускание лучей, абсолютно зримых и даже осязаемых» [5, с. 22].

О годах учебы Гвоздицкого в Ярославле, о сложнейших переживаниях, связанных с отношением к нему Шишигина, известно прежде всего от самого Виктора Васильевича. Он достаточно подробно описал учебный процесс, личное участие в нем Шишигина и других педагогов, в числе которых выделим В. А. Давыдова, В. И. Цветкова, Л. Я. Макарову и Е. И. Сусанину. О роли Давыдова в студенческой судьбе Гвоздицкого выше уже сказано. Всеволод Иванович Цветков (1918–2011) — заслуженный артист РСФСР, в период с 1963 по 1972 год режиссер Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова, педагог по мастерству актера, стоящий у истоков формирования ярославской театральной школы. «Воспитание молодых дарований было для него не менее важным делом, чем режиссерская деятельность. Совместно с Ф. Е. Шишигиным, В. А. Давыдовым, С. К. Тихоновым, Ф. И. Раздьяконовым, Н. И. Терентьевой, С. Д. Ромодановым и другими ведущими мастерами волковской сцены В. И. Цветков разрабатывал методiku преподавания мастерства актера, и именно сюда теперь была направлена его воля режиссера и педагога» [8, с. 71]. Лидия Яковлевна Макарова (Шишигина) (1917–2004) — актриса Ярославского театра им. Ф. Волкова (1960–1982), заслуженная артистка РСФСР, жена Ф. Е. Шишигина. В 1965–1982 годах Макарова преподавала актерское мастерство в Ярославском театральном училище, в том числе и на курсе Гвоздицкого.

Педагог по сценической речи Елена Ивановна Лебедева (Сусанина), «прелестная женщина неповторимого обаяния, чистого и доброго сердца» (так о ней пишет Гвоздицкий), много лет спустя призналась тогда уже известному театральному актеру Гвоздицкому, что больше всех была против его зачисления в училище, отказывалась с ним работать («восемь классов, четырнадцать лет и говор невероятный, неисправимый» [4, с. 19–20]). Виктор Васильевич многие годы писал Елене Ивановне письма, подписывая их «Ваш вечный ученик». Елена Ивановна Сусанина, ныне известная киноартистка, отдавшая театру им. Ф. Волкова большую часть своей творческой жизни, эти письма хранит. «Ну что я могу сказать о себе? В основном рекламировал ЯТУ...»; «Чувствую страшную неуверенность, которая и всегда меня не покидала, росла от роли к роли, а теперь просто не знаю, что с собою поделать. В театре нужно все доказывать заново, это я понимаю прекрасно, а от этого на душе еще тревожнее»; «У нас в театре радость — будет постоянный и обязательный трениаж»; «Работать трудновато. <...>...потому что многого, почти всего, не умею»⁴. Отмеченная выше склонность Гвоздицкого к саморефлексии дает о себе знать и в этой переписке (фото 9).

4 Из писем В. В. Гвоздицкого Е. И. Сусаниной, написанных в первые годы после окончания театрального училища, когда актер начинал свой творческий путь в знаменитом Рижском ТЮЗе: 14 апреля 1972 года; 5 декабря 1972 года. Личный архив Е. И. Сусаниной.



Фото 9. Виктор Гвоздицкий в Кропоткине. 1968 г. Фото из личного архива Н. Токаревой.
 Публикуется впервые / Victor Gvozdiцкий in Kropotkin. 1968. A photo from the private archive of
 N. Tokareva. First publication

Однако П. Е. Любимцев, известный театральный педагог, актер, друг Гвоздицкого, написавший о нем книгу «Гвоздицкий и его двойник», сомневался в том, буквально ли сказанное Гвоздицким о себе соответствует действительности. «Я не вполне в этом уверен, — пишет Любимцев. — Мы ведь всегда идеализируем прошлое... или, наоборот, <...> что-то в юности и вовсе понимается неверно...» [7, с. 146].

Шишигин, набравший в 1967 году курс, на котором оказался и Гвоздицкий, был уже немолод, театр отнимал много времени, поэтому собственные курсы он набирал нечасто. Гвоздицкий считал, что именно по этой причине курс оказался очень большим — «почти шестьдесят человек» [4, с. 17]. В 1971 году в числе выпускников окажутся... 23 актера. Быть не отчисленным, дошедшим до конца в этой ситуации уже победа. А быть замеченным мастером — победа особая. Одержал ли и ее Гвоздицкий? На втором курсе Гвоздицкого не оставляла мысль о том, что он скоро будет отчислен. В качестве «последней соломинки» ему был снова дан Хлестаков: В. И. Цветков вспомнил удачный показ Гвоздицкого во время вступительных экзаменов в сцене вранья, который был главным аргументом в пользу его зачисления, и теперь, через год, стал репетировать с ним «несчастливого этого “Ревизора”». Сцена в гостинице» [5, с. 21]. Показ отрывка на одном из занятий Гвоздицкий описывает так: «На этом показе меня куда-то понесло, что-то странное со мной случилось, и непостижимым образом я отрывок закончил, до сих



Фото 10. В. Гвоздицкий в период обучения в ЯТУ с однокурсницей Н. Токаревой. 1970 г. Фото из личного архива Н. Токаревой. Публикуется впервые / Victor Gvozdzitsky during his studies at YaTS (1967–1971) with classmate N. Tokareva. 1970. Photo from the private archive of N. Tokareva. First publication

пор не понимаю как» [5, с. 21]. Ф. Е. Шишигин в своем дневнике анализирует эту работу Гвоздицкого. Сцена, видимо, так понравилась мастеру, что он позвал актеров театра посмотреть на зачете на этого мальчика (Гвоздицкий пишет об этом с горькой иронией: «...видимо, желая продемонстрировать меня как некую странную обезьянку» [5, с. 22]). Однако повторить на зачете сцену так, как хотел этого Шишигин, Гвоздицкий не смог («А у меня ничего

не получилось» [5, с. 22]), чем его очень огорчил. После зачета в дневнике Фирса Ефимовича и появляется очень важная для понимания формирующейся индивидуальности актера запись: «Требуется особенного внимания, ибо одаренность редкая и хрупкая»⁵. В интервью О. Фукс внучка Шишигина Елена Владимировна Шишигина утверждает: «...дед такого ни про кого не написал за свою огромную жизнь. Видимо, понимал масштаб таланта, но увлечся, трепетать, беречь — этого не было»⁶ (фото 10, 11).

Отметим, что Хлестакова Гвоздицкому сыграть доведется только в 1994 году в Московском театре им. А. С. Пушкина, в спектакле Ю. Еремина, когда актеру будет уже за сорок лет, а позади у него — много театров и больших ролей⁷.

5 Дневник Ф. Е. Шишигина хранится в домашнем архиве Е. В. Шишигиной.

6 Фукс О. Год назад не стало Виктора Гвоздицкого // Вечерняя Москва. URL: <https://vm.ru/news/659653-god-nazad-ne-stalo-viktora-gvozdickogo> (дата обращения: 02.06.2023).

7 В сети Интернет доступен отрывок из этого спектакля. По иронии судьбы или стечению обстоятельств, это все та же сцена вранья, с которой юный Гвоздицкий поступал в Ярославское театральное училище, см.: Виктор Гвоздицкий — Хлестаков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E6ZLVsWqW0> (дата обращения: 02.06.2023).



Фото И. В. Гвоздицкий в период обучения в ЯТУ с однокурсницей Л. Барабановой. 1970 г. Фото из личного архива Н. Токаревой. Публикуется впервые / Victor Gvozditsky during his studies at YaTS (1967 – 1971) with classmate L. Barabanova. 1970. Photo from the private archive of N. Tokareva. First publication

Требующему особого внимания студенту Гвоздицкому не было дано сыграть роли в дипломных спектаклях. Отличную оценку по мастерству актера в дипломе он получил заочно (случай в практике училища исключительный), поскольку незадолго до конца обучения получил серьезную травму и во время выпускных экзаменов находился в больнице (об этом подробно пишет П. Е. Любимцев [7, с. 153 – 154]). Выпускной работой должна была стать роль необыкновенно влюбчивого Александра в комедии-водевиле В. А. Соллогуба «Беда от нежного сердца».

Шишигин, характеризуя способности своего ученика, очень точно использует категорию «одаренность», понимая ее как незаурядный и даже редкий результат слагаемых способностей, необходимых в актерском творчестве. В своей педагогической практике он интуитивно разделял распространенное в психологии понимание одаренности как совокупности способностей, а также и то, что в совокупности способности не просто сосуществуют, но и приобретают иной характер, в результате чего и появляется качественно новое образование — одаренность, которая далеко не равна просто сумме способностей [9, с. 127 – 133]. В отличие от историка музыки и педагога Елены Владимировны Шишигиной — своей внучки, являющейся большой поклонницей творчества Гвоздицкого, — Фирс Ефимович не использует в своей записи о нем категорию «талант», да и в целом, как театральный педагог, он явно не склонен синонимизировать категории «одаренность» и «талант». В педагогических записках (беседах) Шишигина доминирует категория «способность» и время от времени

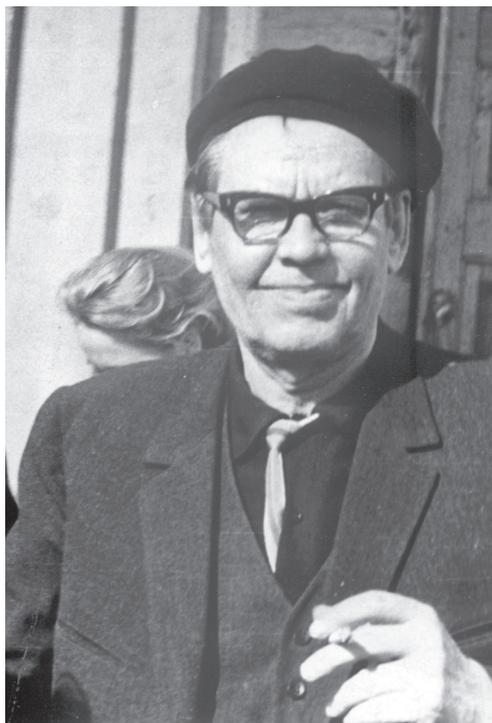


Фото 12. Ф. Е. Шишигин в период учебы В. В. Гвоздицкого в Ярославском театральном училище. 1969 г. Из личного архива И. В. Азеевой. Публикуется впервые / F. E. Shishigin during the period of study of V. V. Gvozdzitsky at the Yaroslavl Theatre School. 1969. From the private archive of I. V. Azeeva. First publication

на сходство Гвоздицкого с мейерхольдовским актером Э. Гариним (М. Левитин), а также упоминалась актерская работа Гвоздицкого в спектакле «Тень», в которой он использовал рисунок роли, сделанный Э. Гариним. Обратим внимание и на то, что Шишигин увлекся студенческой работой Гвоздицкого в роли Хлестакова — Хлестаков, как известно, одна из работ Гарина в спектакле Вс. Э. Мейерхольда (1926 год, Государственный театр имени Вс. Мейерхольда). Становление Шишигина-режиссера теснейшим образом связано с режиссерскими исканиями Мейерхольда 1920-х годов. В 1925 году Шишигин поступил в Ленинградский институт сценических искусств, который в 1926 году был переименован в техникум сценических искусств (ныне Российский государственный институт сценических искусств), и обучался в режиссерской мастерской Сергея Эрнестовича Радлова, соратника творческих поисков Мейерхольда в развитии импровизационного синтетического театра [11], с одной стороны, а с другой — его оппонента: «Это был человек, не разделявший убеждений Станиславского и категорически не согласный с Мейерхольдом» [12, с. 34]. Первым и долгое время главным увлечением будущего режиссера Шишигина были

возникают размышления об «одаренности» [10] (фото 12). Категория «талант» появляется на территории его режиссерской работы с профессиональными актерами в театре. В последнюю встречу Фирса Ефимовича с Виктором Васильевичем в Ярославле (1984 год) мастер подарил своему ученику фотографию, подписав: «Гвоздицкому, которого всегда очень помню» [5, с. 12, 24]. К этому времени Гвоздицкий сыграл на сцене более 30 ролей, в том числе в спектаклях известных режиссеров А. Шапиро, Н. Шейко, П. Фоменко, В. Виктюка, К. Гинкаса, В. Рецептера, Л. Додина, Г. Яновской. Об успехах своего «требующего особого внимания» ученика Шишигин не мог не знать.

Почему Шишигин «очень помнит» этого ученика, одного из многих? Возможно, ответ (или один из ответов) лежит на поверхности и связан он и с особой актерской одаренностью Гвоздицкого, и со сложным отношением Шишигина к работе с такой одаренностью.

Выше уже обращалось внимание

спектакли Мейерхольда: «Я не знаю, что со мной произошло. Это было самое потрясающее впечатление тех лет» [12, с. 34]. Увлечение Станиславским будет чуть позже, но тоже придется на студенческие годы. В его режиссерском сознании произойдет «огромный переворот»: на спектакле «Дядя Ваня», в котором работал весь первый состав мхатовцев, Станиславский в роли Астрова — «невидимый, никем не замечаемый спрут искусства» — «заполз в душу» будущего режиссера [12, с. 39–40].

Гвоздицкий утверждал, что Шишигин никогда не говорил со студентами о своей юношеской любви к Мейерхольду, о том, что в 1920–1930-е годы студент и начинающий режиссер Шишигин увлечен театральным авангардом: «Не хотел или забыл. Или боялся?» [5, с. 22]. Утверждение «не хотел» весьма спорное. Беседа 2 октября 1967 года с первым курсом, на котором обучался Гвоздицкий, о Мейерхольде Шишигин говорил много и увлеченно [12, с. 33–40]. Почему юный Гвоздицкий не запомнил эту встречу, остается вопросом. Возможно, по каким-то причинам студент Гвоздицкий не смог присутствовать на беседе мастера с курсом. Гвоздицкий, писавший свою книгу «Последние» в начале 2000-х, знал, что Шишигин во время работы в Уссурийске в 1937 году был арестован и год провел в тюрьме. Отсюда, как закономерное предположение, в его книге и появляется вопрос: «Или боялся?»

Шишигин в вышеупомянутой беседе с первым курсом довольно подробно рассказывал студентам о мейерхольдовском «Лесе». Он, скорее всего, смотрел и «Ревизора» с Гариным: «Я видел, за исключением “Мистерии-буфф”, все его [Мейерхольда] спектакли, смотрел их по 10–15 раз. <...>...я могу рассказать вам [студентам] о “Д. Е.”, “Лесе”, “Великодушном рогоносце”...» [12, с. 33]. И если все же по каким-то причинам «Ревизор» с Гариным в роли Хлестакова не оказался в числе мейерхольдовских спектаклей, по много раз виденных Шишигиным, Гарина он видел точно и не раз — например, в спектакле «Д. Е.» («Даешь Европу!») М. Г. Подгаецкого по романам И. Эренбурга «Трест Д. Е.» и Б. Келлермана «Туннель», где Гарин сыграл сразу семь ролей изобретателей и роль Лорда Грея, став одним из ведущих актеров театра имени Вс. Мейерхольда.

Увлечение Шишигина Мейерхольдом позволяет предположить, что в его педагогическом видении формирующейся актерской индивидуальности юного Гвоздицкого место в театре такого рода. Шишигин не мог не заметить в Гвоздицком начало актера-эксцентрика.

Театральная критика времени Гвоздицкого едва ли не единодушно отмечала в нем яркую эксцентрическую природу и пластику. О нем писал «весь цвет» театральной критики и театроведения в целом: И. Соловьева, Н. Крымова, В. Силюнас, В. Гульченко, В. Гаевский, В. Семеновский, Н. Казьмина, Д. Годер, А. Соколянский — это далеко не полное перечисление.

Автор настоящей статьи встречалась с педагогом Гвоздицкого Е. И. Сусаниной и его же однокурсницей Н. В. Токаревой (с последней Виктора связывала многолетняя дружба и после окончания училища) и на основании сведений, полученных во время бесед, предполагает, что Виктор был единственным среди



Фото 13. В. Гвоздицкий во время учебы в ЯТУ. 1970 год. Фото из личного архива Н. Токаревой. Публикуется впервые / Photo 13. V. Gvozdiцкий during his studies at YaTS. 1970. Photo from the private archive of N. Tokareva. First publication

всех студентов курса, в личности которого эксцентрика органично соединялась с глубочайшим психологизмом (фото 13). Подобное обстоятельство создавало сложности в работе с ним. Ярко выраженная индивидуальность, да еще такая многогранная, требует от педагогов и подчеркнуто индивидуального подхода к ее развитию. Вряд ли у Шишигина было на это достаточно времени.

Есть и другая точка зрения, объясняющая сложное отношение Шишигина к своему ученику. Е. И. Сусанина рассказывает, что у многих педагогов присутствовало ощущение, что Шишигин не знает, что делать с Гвоздицким. Учить такого — только портить. Но это весьма спорное предположение. Тем более что, например, самой Елене Ивановне работы с Гвоздицким хватало: «Говор невероятный, неисправимый». Отметим, что полное отсутствие следов говора у актера Гвоздицкого говорит о том, что учиться он умел.

К рубежу 1960–1970-х годов Шишигин отчетливо определился с методическими основаниями открытой им театральной школы. Места мейерховской традиции в ней не нашлось. С первых дней своего самостоятельного педагогического пути он выбирает в качестве главного ориентира русскую реалистическую театральную школу, заложенную М. С. Щепкиным, полагая «венцом развития» этой школы «гениальное учение Константина Сергеевича Станиславского, следовать которому в меру своих сил и способностей и развивать которое мы считаем генеральной задачей всей своей жизни в театральном искусстве» [13, с. 51–52]. Пафос высказывания объясняется жанровыми особенностями текста, в котором эти слова занимают основополагающее место, — «Слово о Ярославской театральной школе», с которым Шишигин выступил на научно-практической конференции, посвященной 20-летию ЯТУ, 22 ноября 1982 года и в котором он заявляет об окончательном оформлении ярославской театральной школы, о ее незыблемых методических основаниях.

В становлении актера Гвоздицкого огромную роль сыграла не только школа как таковая, получаемая в мастерских ЯТУ, но и умение и желание «у всех учиться». Он не просто застал на сцене «великих», но и, как писала Н. Казьмина, «успел их разглядеть, расспросить, расслышать, запомнить их интонации, оценки, манеры, перенять кунштюки и эскапады» [1, с. 195]. Начало этому процессу «учебы у всех» было положено тоже в Ярославле. Гвоздицкий «учился» на спектаклях с участием знаменитых волковских актеров старшего поколения: Александры Дмитриевны Чудиновой, Клари

Георгиевны Незвановой, Сергея Дмитриевича Ромоданова, Валерия Сергеевича Нельского, Валентины Павловны Нельской, Сергея Константиновича Тихонова, Натальи Ивановны Терентьевой. Но особо выделял Владимира Алексеевича Солопова, артиста, студентом которого он не был, но «который всегда учит — и своим опытом, и всем мастерством настоящего русского театра... (курсив мой. — И. А.)» [5, с. 35].

Годы работы в разных театрах он также воспринимал как продолжение своей учебы. Не удивительно, что в статье о своем первом театре, Рижском театре юного зрителя, опубликованной по следам драматических событий его закрытия, он назовет этот театр *alma mater* [14, с. 8]. Здесь Гвоздицкий сыграл первые роли (1971–1974). Актер еще очень тесно связан со своей школой, ему важно поделиться с педагогом и радостями, и трудностями собственной жизни, о чем говорят его письма Е. И. Сусаниной. Первая главная роль Гвоздицкого — Карлсон в спектакле Н. М. Шейко «Новые похождения Карлсона» по А. Линдгрэн (1973). «Вот сейчас на выпускном периоде у нас вторая серия “Карлсона”. И какие уж тут вздохи и размышления, когда танец наступает на танец, всего 19 музыкальных N., толщинка, пропеллер. Нужно молниеносно играть все оценки, отношения, да еще характер. Если бы Вы видели все мои страхи. Просто панически боюсь! Помоги мне Бог»⁸. А это письмо, написанное через месяц, уже с рассказом о том, как актеру в этой роли живется: «А завтра вот два “К” подряд. Дай бог выдержать. Творится со мной на “К” ужасное! Пот не то, что капает, — Волгой течет, — вытирать не имеет смысла, — бегаешь по сцене эдакий Водопадец. Ну, а вообще-то в спектакле все становится на свои места, понемножку распределяюсь. Сдача прошла отвлеченно, хоть на худ. совете и не ругались. Волновался до такой степени, что забыл перед выходом включить пропеллер. Ваши советы кое в чем помогли. А точнее — внутренний монолог»⁹.

Вчерашний студент ЯТУ Гвоздицкий поработал на сцене Рижского ТЮЗа и с творческим лидером театра Адольфом Яковлевичем Шапиро, в спектакле которого по пьесе В. С. Розова по мотивам романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» «Брат Алеша» (1973) он сыграл Смурова, младшего товарища Коли Красоткина. Гвоздицкий пишет: «Финал у нас строится так. Гимназисты, Алеша уходят лицом к залу, держат в руках полотенец, на которых опускают гроб в оркестровку. Сначала по одному, потом хором говорят: “Рука в...”¹⁰ Начинают низкие голоса, потом выше. Я — самый высокий. Вы же знаете, что от природы у меня голос не низкий. Поэтому нужно, чтобы весь хор прорезал мой голос. Вот и стараюсь, как можно выше. <...> Была Крымова, смотрела несколько сп-ей [спектаклей], давала оценку работе театра за сезон»¹¹. Личность молодого актера в этом письме раскрывается глубоко: Гвоздицкому не только важно поделиться со своим

8 Письмо В. В. Гвоздицкого Е. И. Сусаниной от 8 марта 1973 года, Рига. Личный архив Е. И. Сусаниной.

9 Письмо В. В. Гвоздицкого Е. И. Сусаниной от 14 апреля 1973 года, Даугавпилс. Личный архив Е. И. Сусаниной.

10 Сценическое воплощение финальной сцены и финальной ремарки пьесы В. С. Розова «Брат Алеша»: «Все начинают идти, тихо приговаривая: Рука в руке! Рука в руке! Рука в руке! Медленно гаснет свет».

11 Письмо В. В. Гвоздицкого Е. И. Сусаниной от 8 марта 1973 года, Рига. Личный архив Е. И. Сусаниной.

педагогом по сценической речи, как работает на сцене его голос, но и в целом рассказать о том, как живет театр, в котором он служит.

Гвоздицкий обладал блистательной актерской техникой, в которой уникально соединялись традиции психологического театра и эксцентрика. Сформировавшийся в одной из старейших провинциальных театральных школ России, Гвоздицкий в профессии актера высоко ценил ремесло, актерскую технику, сам являлся носителем редкостной актерской техники, становление которой происходило в мастерской основателя ярославской театральной школы Ф. Шишигина, а развитие — на сценах ведущих театров страны в работе с крупнейшими режиссерами его времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Казьмина Н. Как нарисовать птицу. О Викторе Гвоздицком // Казьмина Н. Здравствуй и прощай. Театр в портретах и диалогах. М.: Navona, 2012. С. 193–196.
2. Памяти Виктора Гвоздицкого // Петербургский театральный журнал. 2007. №3 (49). С. 138–141.
3. Легенда Виктора Гвоздицкого. Беседу с Михаилом Левитиным ведет Александра Тучинская // Петербургский театральный журнал. 2008. №3 (53). С. 67–71.
4. Виктор Гвоздицкий в это мгновение театра = Victor Gvozditski et le théâtre d'aujourd'hui: Статьи. Рецензии. Эссе. М.: Серафима: PRO HELVETIA, 1998. — 423 с.
5. Гвоздицкий В. Последние. М.: Три квадрата, 2007. — 352 с.
6. Гордеев С. И. Деятельность режиссера и педагога В. А. Давыдова (к вопросу сохранения и развития традиций российской театральной школы) // Российская театральная школа в XXI веке: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, приуроченной к празднованию 35-летия Ярославского государственного театрального института. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2016. С. 19–26.
7. Любимцев П. Е. Гвоздицкий и его двойник. М.: Navona, 2010. — 448 с.
8. Гордеев С. И. Традиции и новаторство театральной школы Всеволода Цветкова // Российская театральная школа в XXI веке: материалы Второй Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, приуроченной к празднованию 40-летия Ярославского государственного театрального института. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2021. С. 69–74.
9. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2009. — 444 с.
10. Шишигин Ф. Е. Беседы о режиссуре: основы режиссуры для будущих актеров. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2022. — 215 с.
11. Ганелин А. Е. Студийно-театральные новации Вс. Э. Мейерхольда и С. Э. Радлова начала XX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. №3. С. 393–409.
12. Шишигин Ф. Е. Нам было по шестнадцать лет... Из беседы с первым курсом Ярославского театрального училища 2 октября 1967 года // Фирс Шишигин: Люблю жить в актере! Очерки. Воспоминания. Дневники. Спектакли. Ярославль; Рыбинск: Рыбинский Дом печати, 2012. С. 33–40.
13. Шишигин Ф. Е. Слово о Ярославской театральной школе // Шишигин Ф. Е. Беседы о режиссуре: Основы режиссуры для будущих актеров. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2013. С. 50–57.
14. Гвоздицкий В. Alma mater. Памяти рижского ТЮЗа // Московский наблюдатель. 1992. №10. С. 8–13.

REFERENCES

1. Kazmina N. *Kak narisovat' ptitsu. O Viktor Gvozdickom* [How to draw a bird. About Victor Gvozditsky] In: Kazmina N. *Zdravstvuj i proshchaj. Teatr v portretah i dialogah* [Hello and Goodbye. Theatre in Portraits and Dialogues]. Moscow: Navona, 2012, pp. 193–196.

2. Pamyati Viktora Gvozdicckogo [In Memory of Viktor Gvozditsky]. *Peterburgskij teatralnyj zhurnal*. 2007, no. 3 (49), pp. 138–141.
3. Legenda Viktora Gvozdicckogo. Besedu s Levitinyim vedet Aleksandra Tuchinskaya [Victor Gvozditsky's Legend. The Conversation with Mikhail Levitin is Led by Alexandra Tuchinskaya]. *Peterburgskij teatralnyj zhurnal*. 2008, no. 3 (53), pp. 67–71.
4. Viktor Gvozdicckij v eto mgnovenie teatra = Victor Gvozditski et le théâtre d'aujourd'hui: Stat'i. Recenzii. Esse [Victor Gvozditsky in This Moment of Theatre = Victor Gvozditski et le théâtre d'aujourd'hui: Articles. Reviews. Essays]. Moscow: Serafima: PRO HELVETIA, 1998. 423 p.
5. Gvozdicckij V. Poslednie [The Latest]. Moscow: Tri kvadrata, 2007. 352 p.
6. Gordeev S. I. Deyatel'nost' rezhissera i pedagoga V. A. Davydova (k voprosu sohraneniya i razvitiya traditsii rossijskoj teatral'noj shkoly) [Activities of Director and Teacher V. A. Davydov (To the Issue of Preserving and Developing the Traditions of the Russian Theatre School)]. In: *Rossijskaja teatral'naja shkola v XXI veke: materialy Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferencii* [Russian Theatre School in the XXI century: Materials of the All-Russian (With International Participation) Scientific-Practical Conference]. Yaroslavl: Yaroslavskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2016, pp. 19–26.
7. Lyubimcev P. E. Gvozdicckij i ego dvojniki [Gvozditsky and His Doppelganger]. Moscow: Navona, 2010. 448 p.
8. Gordeev S. I. Tradicii i novatorstvo teatral'noj shkoly Vsevoloda Cvetkova [Traditions and innovations of Vsevolod Tsvetkov's Theatre School]. In: *Rossijskaja teatral'naja shkola v XXI veke: materialy Vtoroj Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferencii* [Russian Theatre School in the XXI Century: Materials of the Second All-Russian (With International Participation) Scientific-Practical Conference]. Yaroslavl: Yaroslavskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2021. P. 69–74.
9. Ilyin E. P. Psihologija tvorcestva, kreativnosti, odarennosti [Psychology of Creative Work, Creativity, Giftedness]. St. Petersburg: Piter, 2009. 444 p.
10. Shishigin F. E. Besedy o rezhissure: osnovy rezhissury dlya budushchih akterov [Conversations on Directing: Fundamentals of Directing for Future Actors]. Yaroslavl: Yaroslavskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2022. 215 p.
11. Ganelin A. E. Studijno-teatral'nye novacii Vs. E. Mejerhol'da i S. E. Radlova nachala XX v. [Early 20th Century Studio and Theatre Innovations of Vs. E. Meyerhold and S. E. Radlov]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2021, vol. 11, no. 3, pp. 393–409.
12. Shishigin F. E. Nam bylo po shestnadcat' let... Iz besedy s pervym kursom Yaroslavskogo teatral'nogo uchilishcha 2 okt'abrya 1967 goda [We Were Sixteen Years Old Each... From a Conversation with the First Year Class of the Yaroslavl Theatre School on October 2, 1967]. In: *Firs Shishigin: Lyubl'u zhit' v aktere! Ocherki. Vospominaniya. Dnevniki. Spektakli* [I Love Living in an Actor! Essays. Memories. Diaries. Spectacles]. Yaroslavl; Rybinsk: Rybinskij Dom pečatij, 2012, pp. 33–40.
13. Shishigin F. E. Slovo o Yaroslavskoj teatral'noj shkole [A word about the Yaroslavl Theatre School]. In: *Shishigin F. E. Besedy o rezhissure: Osnovy rezhissury dl'a budushchih akterov* [Conversations on Directing: Fundamentals of Directing for Future Actors]. Yaroslavl: Yaroslavskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2013, pp. 50–57.
14. Gvozdicckij V. Alma Mater. Pamyati rizhskogo TYUZa [Alma Mater. To the Memory of the Riga TUZ]. *Moskovskiy nablyudatel*. 1992, no 10, pp. 8–13.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Азеева Ирина Викторовна — кандидат культурологии, проректор по научной и творческой работе, профессор кафедры общих гуманитарных наук и театроведения Ярославского государственного театрального института имени Фирса Шишигина.

E-mail: iva2013.azeeva@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2250-4344

ABOUT THE AUTHOR

Irina V. Azeeva — Cand. Sc. in Cultural Studies, Vice Rector for Research and Art Work, Professor of the Humanities and Theatre Studies Department at Firs Shishigin Yaroslavl State Theatrical Institute.

E-mail: iva2013.azeeva@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2250-4344

Статья поступила в редакцию: 04.06.2023

Отредактирована: 09.08.2023

Принята к публикации: 14.08.2023

Received: 04.06.2023

Revised: 09.08.2023

Accepted: 14.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Азеева И. В. «Одаренность редкая и хрупкая»: Виктор Гвоздицкий — студент Ярославского театрального училища // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 204–224.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-204-224

EDN RKVKSA

FOR CITATION

Azeeva I. V. "Talent is Rare and Fragile": Viktor Gvozditsky — Student of the Yaroslavl Theatre School. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 204–224.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-204-224

EDN RKVKSA

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-225-237
EDN SUEFVK
УДК 612.76+792.028.3

В. А. Нижельской
университет Рюцу Кейдзай, Чiba, Япония
ORCID: 0000-0001-7506-5480

Т. Н. Зайцева
Российская медицинская академия
непрерывного профессионального образования Минздрава РФ, Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-7123-1568

Е. С. Лосева-Демидова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0158-7208

«Реабилитация. Искусство. Педагогика». III Международная онлайн-школа по физиологии выразительного движения

АННОТАЦИЯ

Обзор III Международной онлайн-школы по физиологии выразительного движения «Реабилитация. Искусство. Педагогика», которая состоялась 16 ноября 2022 года, фокусирует внимание на исследовании психофизических особенностей художественной деятельности. Основной темой научной дискуссии стал феномен выразительного движения как проявление творческих и двигательных способностей человека, а также как один из возможных маркеров его духовного мира. Как показали две предшествовавшие онлайн-школы, данная тематика представляет интерес для широкого круга научного сообщества, который включает в себя представителей медицинской реабилитации, сценического искусства, исследователей истории танца, физиологов и телесно ориентированных терапевтов. Концепцией III онлайн-школы стал поиск точек соприкосновения опыта театральных педагогов и практикующих психологов и физиологов. Реализация этой концепции выявила особый научный подход, который заключается в междисциплинарном характере дискуссии. Организаторами мероприятия выступили ФГБОУ ДПО «Российская медицинская академия непрерывного профессионального образования» Минздрава России совместно с ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС» (в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030») при поддержке Национальной ассоциации физиотерапии и курортологии. Подобный научный тандем представляет интерес и значимость для дальнейших исследований. Междисциплинарный характер школы предопределил широкий спектр тем докладов: научные и практические вопросы физиотерапии, реабилитации, театральной педагогики, истории пластической выразительности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Выразительное движение, реабилитация, педагогика, физиология, психология, театр, искусство.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-225-237
EDN SUEFVK
УДК 612.76+792.028.3

Victor A. Nizhelskoy,
Ryutsu Keizai University, Chiba, Japan
ORCID: 0000-0001-7506-5480

Tatiana N. Zaytseva
Russian Medical Academy of Continuous Professional Education, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7123-1568

Ekaterina S. Loseva-Demidova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0158-7208

Rehabilitation. Art. Pedagogy. **3rd International Online School on the Physiology of Expressive Movement**

ABSTRACT

The article is devoted to a review of the 3rd international online school on the physiology of expressive movement "Rehabilitation. Art. Pedagogy", which took place on November 16th, 2022. The main topic of the scientific discussion was the phenomenon of expressive movement as a manifestation of the creative and motor abilities of a person, as well as it being one of the possible markers of his inner, spiritual world. Two previous online schools have shown that this topic seems to be very interesting to a wide range of scientific community, which includes representatives of the medical rehabilitation sphere, the performing arts, dance history researchers, physiologists and body-oriented therapists. However, this time the concept of the school was aimed at finding points of contact between the direct experience of theatre pedagogy and practicing psychologists and physiologists. This concept has become not only a characteristic feature of the 3rd online school, but also revealed a special scientific approach, which is the interdisciplinary nature of the discussion. The event was organized by the Russian Medical Academy of Continuing Professional Education of the Ministry of Health of the Russian Federation together with the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) (as a part of the "Priority-2030" Strategic Academic Leadership Program) under the support of the National Association of Physiotherapy and Balneology. Such a scientific union is significant for further research. Since the school is an interdisciplinary one, which makes it unique, the article presents brief summaries of the reports that present a wide range of scientific and practical issues of physiotherapy, rehabilitation, theatre pedagogy, and the history of plastic expressiveness.

KEYWORDS

Expressive movement, rehabilitation. pedagogy, physiology, psychology, theatre, art.

III Международная онлайн-школа по физиологии выразительного движения «Реабилитация. Искусство. Педагогика» состоялась 16 ноября 2022 года, мероприятие было подготовлено и проведено благодаря тесному научному сотрудничеству, сложившемуся между Российской академией непрерывного профессионального образования Минздрава России и Российским институтом театрального искусства — ГИТИС. Проведение первых двух школ показало, что данная тематика представляет интерес для профессионального сообщества театральных педагогов, хореографов, медиков и требует дальнейшего междисциплинарного обсуждения [1].

К участию в III онлайн-школе были приглашены и выступили с докладами ученые и специалисты в области медицины, психологии, физиологии, театральные педагоги, хореографы, педагоги художественного образования и изобразительного искусства. В настоящей статье представлен краткий обзор основных тем школы.

С приветственным словом к слушателям обратились ректор РМАНПО Минздрава России академик РАН Дмитрий Алексеевич Сычев; заслуженный деятель искусств РФ, кандидат филологических наук, ректор и профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС Заславский Григорий Анатольевич; доктор медицинских наук, профессор, заведующий кафедрой физической терапии, спортивной медицины и медицинской реабилитации ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России Герасименко Марина Юрьевна; народный артист СССР, профессор и художественный руководитель курса в Российском институте театрального искусства — ГИТИС Михаил Леонидович Лавровский. Все выступающие подчеркнули особую значимость выразительного движения и в искусстве, и в медицине, и в педагогике, что определило необходимость междисциплинарного подхода к исследованию этого вопроса.

Работу школы открыла профессор, заведующая кафедрой физической терапии, спортивной медицины и медицинской реабилитации РМАНПО Минздрава России и один из идейных вдохновителей создания данной школы Герасименко Марина Юрьевна с докладом на тему «Выразительное движение и физические факторы». В своем докладе профессор указала на необходимость профессиональной дискуссии на тему физиологии выразительного движения именно в междисциплинарном ключе. Основной целью выразительных движений или поведения является коммуникация с внешним миром, отработка реакции на стимулы, раздражители или на события (в контексте социума). Нарушение этих физических процессов может приводить к глубоким психоэмоциональным расстройствам. Но современная медицинская реабилитация обладает необходимыми методами лечения и регулирования подобных синдромов, для чего применяются, например, различные природные и преформированные физические факторы.

Андрей Леонидович Ястребов, заведующий кафедрой истории, философии и литературы Российского института театрального искусства — ГИТИС, представил доклад «Семиотика болезни: актер между заурядностью

и фаустианством». В докладе шла речь о свойственном многим людям искусства, по мнению выступающего, актера в особенности, таком пороке, как пьянство. Профессор, признавая пагубность подобной привычки, приводил примеры описания этой болезни в литературных произведениях. Благодаря фрагментам из текстов Н. В. Гоголя, мемуаров актеров и художников докладчик обрисовал эту болезнь не просто как психологическую и даже психическую проблему, но как философский образ особого выразительного состояния внутренней открытости, необычности, величия, свойственного искусству. Этим и объясняется тяга актеров к спиртным напиткам, поскольку она продиктована не только такими причинами, как усталость, эмоциональная напряженность, а еще и стремлением актера к иному, более острому и необычному восприятию окружающего мира. Докладчик не пропагандирует и не оправдывает алкоголизм и использование иных способов допинга или ухода от реальности в актерской среде. Напротив, существование такой проблемы говорит о том, что актеру необходимо вырабатывать навыки владения психологическими механизмами регуляции стресса для поддержания стрессоустойчивости на высоком уровне.

Начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС Елена Васильевна Шахматова продолжила работу школы докладом «Театральная педагогика о выразительном движении». Своим выступлением докладчик положила начало новому направлению дискуссионных тем школы. Выразительное движение было рассмотрено как результат действий актера на сцене. Елена Васильевна, отталкиваясь от исследований театральной антропологии, в частности трудов Э. Барба, показала, что между выразительным движением на сцене и культурными традициями разных стран и народов существуют ментальные связи. Выразительное движение в контексте сценического действия является культурным феноменом, и поскольку речь идет и о живом теле человека, то театральная педагогика должна гармонично связывать эстетические и физические аспекты при воспитании актера.

Тему пластического воспитания актера продолжила старший преподаватель кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИС Рамуне Ходоркайте. Выступающая поделилась своими педагогическими наблюдениями и наработками в процессе физической подготовки актера, обеспечивающей технические навыки для освоения пластической выразительности и глубины психологического жеста. По мнению докладчицы, выразительные движения или жесты могут быть очень абстрактными, но таким образом актер переходит от умозрительного представления персонажа как идеи к телесным ощущениям, которые конкретизируют и направляют работу фантазии к воплощению персонажа в теле актера. Такая творческая работа присуща не только драматическому актеру, но также широко используется в сценической хореографии, где танцору необходимо не просто двигаться под музыку, что, разумеется, требует владения техническими навыками, но прежде всего уметь выразить те образы, которые музыка рождает в его фантазии.

Старший научный сотрудник Федерального научно-клинического центра специальных видов медицинской помощи и медицинских технологий Федерального медико-биологического агентства России Любовь Ивановна Дергачева представила доклад «Синдром относительного дефицита энергии (RED-S) в спорте и балете: разрушение под маской красоты». Относительный дефицит энергии (RED-S) — синдром, обусловленный нарушением питания, аменореей/олигоменореей у женщин, снижением уровня тестостерона у мужчин и изменением минеральной плотности костной ткани. Причиной развития этого синдрома становится отказ от употребления ряда важных продуктов питания, общее снижение пищевого объема и качества рациона для поддержания количества энергии, затрачиваемой спортсменами и артистами балета. Такая ситуация часто развивается под давлением тренера или наставника, который может транслировать мнение о том, что худой тип телосложения позволит достигнуть профессиональных высот или будет более привлекателен для публики. Доктор обратила особое внимание слушателей на необратимые последствия для организма, развивающиеся из-за дефицита энергии: уменьшение основного обмена, снижение утилизации глюкозы, понижение запасов гликогена, дестабилизация синтеза белка в мышечной ткани, нарушения иммунитета и здоровья сердечно-сосудистой системы, анемия и «усталостные переломы» костей. Связанные с опасностью для здоровья эксперименты с энергетическим обменом ради возникающих перед артистом сиюминутных целей необходимо выполнять только с одновременным всесторонним контролем организма, для того чтобы своевременно выявлять проблемы. Это позволит не только избежать значительных осложнений, но и продлить полноценную профессиональную карьеру на сцене.

В докладе «Неврологические практики в тренинге драматического актера» преподавателя кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства — ГИТИС Натальи Евгеньевны Шургановой высоко оценивалось использование в контексте актерского тренинга неврологических практик фитнеса и широкого спектра реабилитационных методик как научно обоснованных подходов к работе с телом человека. Поскольку тело актера подчинено общим анатомическим и физиологическим законам, то современный театральный педагог должен быть с ними хорошо знаком. Например, необходимо понимание паттерна дыхания, паттерна гомеостаза каждого студента при организации их двигательной деятельности. Тренинг или репетиция без учета этих законов по меньшей мере могут быть малоэффективными, поскольку в процессе не будут учитываться индивидуальные психофизические особенности каждого участника, в худшем случае это может привести к травме. Зачастую в театре используется именно интуитивный педагогический подход к физическому тренингу актера, основанный на стремлении как можно скорее физически подготовить учащихся к освоению сложных танцевальных или акробатических элементов. Однако работа актера — это глубокий и тонкий психофизический процесс, сам акт творчества является результатом деятельности высшей нервной системы. Докладчик рассказала

о своем практическом опыте применения тренинга с акцентом на понимание работы нервной системы, осознанного движения, афферентной связи и т. д. Очевидно, что обучение актера нацелено на овладение внешними сценическими выразительными средствами, однако образовательный процесс должен основываться на знании о работе нервной системы, анатомии и физиологии.

Основной темой доклада «Реабилитация танцем» Максима Евгеньевича Валукина, профессора и художественного руководителя курса на балет-мейстерском факультете ГИТИСа, стала связь искусства и реабилитации. Докладчик сделал акцент на том, что в слове «арт-терапия» важным является первая часть «арт-», то есть художественная деятельность. Искусство, как и медицина, уходит своими корнями в далекое прошлое человечества и встречается во всех цивилизациях. Но особенность связки «арт» и «терапия» заключается не в том, чтобы сделать из человека художника, музыканта, а в том, чтобы пробудить творческий потенциал индивидуума. Это объясняется тем, что творческий процесс снижает напряжение, помогает справиться с внутренними конфликтами, позволяет увидеть новые возможности и способствует общей гармонизации личности. Переход танца из области искусства в область арт-терапии связан с именем хореографа и педагога Мэри Чейз. Ее основная идея заключалась в том, что перемена характера активности в одной сфере деятельности оказывает влияние не только на эмоциональный фон, но и на поведение человека в целом. Поэтому танцевальная активность может оказывать на человека комплексное терапевтическое воздействие.

Кроме того, танцевальная терапия благоприятствует установлению межличностного контакта и помогает развить навыки импровизации. Ее спонтанность способствует эволюции ряда качеств артиста. Сила импровизации заключается в том, что с ее помощью человек может увеличить чувствительность к сигналам, идущим из глубины тела, следовательно, стать более внимательным к себе. В свою очередь, результатом внимательного отношения к себе станет осознанность — человек будет лучше понимать причины своих действий и уровень своих возможностей. Очевидно, что полная спонтанность невозможна в силу пространственных ограничений и культурных табу, однако осознание допустимых пределов делает возможной импровизацию, по мнению американского пианиста и композитора Дж. Гершвина.

Танцевальная терапия опирается на эстетические проявления кинестезии, мышечного разума, эмпатии, метакинетики, которые формируют основу физического чувства танца и движения. Результаты изучения возможностей пластики в коммуникации между актерами и зрителями также могут быть использованы в смежной сфере — реабилитации и лечения людей с ограниченными возможностями с помощью практик арт-терапии и танцевальной терапии.

Тему о реабилитационных возможностях танца продолжил доклад «О реабилитационном потенциале музыкально-двигательных занятий», который представила старший научный сотрудник кафедры психологии личности факультета психологии МГУ им. М. В. Ломоносова Аида Меликовна Айламазьян — один из ведущих исследователей психологии телесной

выразительности, взаимосвязи ритма и культуры. Отметим, что Аида Меликовна принимала участие в работе первых двух подобных онлайн-школ. Основной акцент в своих исследованиях телесной выразительности автор делает на опыте свободного танца и музыкального движения, которые берут начало в творчестве А. Дункан. В этот раз речь шла о реабилитационном потенциале систем музыкального движения — ритмопластики Ж. Далькроза, эвритмии, импровизационного танца. Занятия музыкальным движением оказывают целостное воздействие на человека, способствуют его переходу на другой, более высокий чувственный уровень бытия.

Кроме практических наработок использование этих практик в реабилитации имеет научные основания, которые были разработаны представителями школы отечественной психологической науки Л. С. Выготским, А. Н. Леонтьевым, А. Р. Лурией, А. В. Запорожцем. Главный принцип реабилитации заключается в том, что процессы психической регуляции не рассматриваются отдельно от целостной двигательной деятельности. Параметры движения изменяются в зависимости от психологической задачи. Эти задачи можно разделить на несколько видов: задачи, побуждающие мышечные, механические движения, то есть движения, которые обеспечивают перемещение звеньев тела относительно друг друга (например, поворот головы, поднятие руки, вращение запястий, сгибание пальцев и пр.); задачи, провоцирующие выполнение движения в пространственных координатах (дотянуться до чего-то, движение внутри образа); задачи, при выполнении которых движение зависит от использования орудия действия. Из такого деления следует, что выразительное движение и создание образного действия подчинены идее создания образа. Поэтому при реабилитации в случаях, требующих целостного подхода, оправданы методы музыкального движения и танцевальной терапии в общем, в противовес, как отметил докладчик, методу механистических гимнастических воздействий, который тренирует движение в координатах собственного тела, что может иметь лишь локальный эффект. Таким образом, осмысленные двигательные задачи, увлекающие индивида, более эффективны.

Доцент кафедры психологии труда и инженерной психологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова Алла Спартаковна Кузнецова представила результаты психологических исследований в докладе «Целевые приемы психологической саморегуляции как средства адаптивного саморегулирования в стрессовых ситуациях». Не секрет, что люди творческих профессий, особенно представители сценических видов искусства, подвержены постоянному стрессу в силу своей профессиональной деятельности. Не только спектакли, но и репетиции чреватые перманентными высокими нагрузками. Такое положение приводит к профессиональному выгоранию и сложному психическому самочувствию артистов. В свете этих сведений многократно возрастает важность навыка справляться со стрессом самостоятельно, а для этого необходимо знать базовые принципы методик, которые помогают в этом. В исследовании Аллы Спартаковны проведено сравнение эффективности приемов двух

стратегических линий применения психологической саморегуляции (ПСР) физического состояния (ФС). С одной стороны, это спонтанные приемы восстановления ФС ПСР, с другой — целенаправленные приемы ПСР. Результаты исследования убедительно показывают, что целенаправленные приемы обладают большей эффективностью, поскольку не только оказывают релаксационное воздействие, но и активизируют когнитивные функции, такие как память, внимание, столь необходимые для осознанного выполнения задач. Стоит заметить, что сценическое существование актера состоит из выполнения сценических задач, а это значит, что в основе двигательной активности актера лежит целенаправленное действие. Поэтому для актера эффективен не спонтанный отдых после нагрузок, а стратегия целенаправленной психологической саморегуляции.

Ассистент кафедры физической терапии, спортивной медицины и медицинской реабилитации ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России Ирина Владимировна Бородулина представила доклад «Психофизиология: возможности применения в клинической практике». Психофизиология как междисциплинарное направление предполагает широкий спектр методик для оценки степени психологической и физической нагрузки, а также прогнозирования психосоматических заболеваний и заболеваний, связанных с психологическим и физическим истощением. В докладе был представлен алгоритм лечения пациентов на основе психофизиологической диагностики, включающий ЭЭГ, компьютерную томографию, методы оценки вегетативной нервной системы, сенсомоторики, нейропсихологическое тестирование, тестирование уровней развития познавательной деятельности.

Доклад, представленный Любовью Григорьевной Савенковой, главным научным сотрудником Института художественного образования и культурологии Российской академии образования, был посвящен комплексному полихудожественному подходу к освоению искусства, идею которого выдвинул выдающийся педагог и культуролог Б. П. Юсов. Известно, что ребенок воспринимает информацию от внешнего мира комплексно. Поэтому важным фактором педагогического воздействия на детей школьного возраста в этом подходе является полихудожественность, которая основана на синкретизме детского сознания и на том факте, что все искусства опираются на одни и те же средства художественной выразительности: форма — пространство — композиция — мелодия — цвет. Зрение, слух, обоняние и осязание создают в сознании ребенка комплексную картину мира и произведения искусства в том числе. Поэтому художественное образование не может базироваться на освоении только одного вида искусства, ребенка необходимо одновременно знакомить с разными видами — это будет залогом развития его творческого мышления. Как и в арт-терапии, здесь нет задачи воспитать художника, музыканта и пр. Полихудожественный подход не заменяет традиционные формы искусства, а служит тому, чтобы полноценно развить способности, данные ребенку, сформировать интерес к искусству, пробудить желание заниматься им и воспитать мотивацию для встречи с искусством, дать

осмысленное представление об искусстве, воспитать грамотного и вдумчивого зрителя, читателя, слушателя.

Доклад «Семантика и физиология выразительного движения» представил один из организаторов и кураторов онлайн-школы Виктор Александрович Нижельской, арт-директор и преподаватель Университета Рюцу Кейдзай (Чиба, Япония). Доклад был основан на рассмотрении эволюции народных танцев в полноценную сценическую практику как проявления уникальных черт культуры движения и ритма Страны восходящего солнца. Докладчик занимается исследованием целенаправленных действий актера с точки зрения психофизиологии. Результаты первоначальных исследований позволили рассмотреть выразительное движение не с точки зрения восприятия актерской экспрессии, а как взаимосвязь двигательных способностей и пластических качеств актера [2; 3]. В свою очередь, это дало возможность для конкретизации применения психологических и физиологических инструментов в дальнейших исследованиях [4; 5]. В докладе были рассмотрены два оригинальных исследования: первое было посвящено психологии имагинации и системообразующим компонентам психофизического процесса перевоплощения актера; второе — опыту использования технологии видеозахвата движения для получения объективных количественных данных о движении актера в пространственно-временном континууме.

В докладе «Движение как лекарство» Екатерины Сергеевны Ильиной, преподавателя кафедры клинической фармакологии и терапии имени академика Б. Е. Вотчала ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России, был сделан акцент на изучении методов сохранения активного долголетия через физическую активность. Снижение выраженности движения дает возможность осознать проблему такого патологического состояния, как саркопения, затрагивающего в основном людей пожилого возраста. Сохранение хорошей физической формы через движение во многих случаях может позволить отсрочить назначение и применение лекарственных средств.

Дмитрий Михайлович Иванчин, заместитель главного врача по реабилитации реабилитационного центра «Малаховка LIFE», представил доклад «Важность диагностики мышечных цепей для восстановления гармоничного физиологического движения». Докладчик указал на то, что любое физиологическое движение нельзя рассматривать как изолированное движение в одном сегменте. Движение у человека имеет не линейный, а спиральный характер, иными словами, все наши движения имеют глобальный характер. В организме человека образуются функциональные мышечные цепи, работу которых необходимо оценивать для выявления наиболее слабого места. Доктор представил ряд клинических примеров и указал на возможные причины длительного и малоэффективного лечения заболеваний опорно-двигательного аппарата.

Особый интерес у слушателей вызвал доклад «Метаболический синдром — разбор клинического случая» Елены Валерьевны Доскиной, доцента кафедры эндокринологии ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России. Выступающая рассказала о метаболическом синдроме на примере двух

сказочных персонажей — Деда Мороза и Санта-Клауса. Елена Валерьевна провела подробный клинический разбор их антропометрических данных и образа жизни, включая анализ объемов тела, привычек персонажей, и пришла к выводу о наличии у Санта-Клауса метаболического синдрома и ряда других заболеваний. В заключение доктор сделала акцент на том, что правильный и здоровый образ жизни является профилактикой многих заболеваний.

Сергей Алексеевич Афошин, заведующий физиотерапевтическим отделением Городской клинической больницы № 13 Нижнего Новгорода, доцент кафедры медицинской реабилитации ПИМУ, выступил с актуальным докладом «Патологические локомоторные паттерны при постковидном синдроме и их коррекция методами мануальной терапии и кинезиотерапии». Он указал на важность включения в лечение пациентов с постковидным синдромом специальных дыхательных движений, кинезиотерапии, методик мануальной терапии, которые позволят восстановить различные локомоторные нарушения. Результатом применения подобного лечебного комплекса станет активизация метаболизма тканей, улучшение дыхательной функции легких, снижение патологического мышечного напряжения, устранение функциональных блоков в позвоночно-двигательных сегментах.

Заведующая отделом координации научной деятельности ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России Татьяна Николаевна Зайцева, один из основных организаторов III онлайн-школы, представила доклад «Морские водоросли в лечении и профилактике заболеваний органов опоры и движения», посвященный природному методу физиотерапии — альготерапии. Благодаря уникальному химическому составу морские водоросли широко применяются в бальнеотерапии, при физиотерапевтических процедурах и различных видах лечебного массажа. Мягкое лечебное действие позволяет использовать альготерапию для восстановления нормального объема движения у пациентов с различными заболеваниями опорно-двигательного аппарата.

Тематика двух первых школ развивалась в русле физиологического и научного аспектов, что обусловлено научной направленностью основных организаторов. Подобный уклон дал возможность удержать основную линию дискуссии. Попытка подробного анализа физиологии выразительного движения с привлечением средств науки, искусства и художественной практики, реализованная в рамках III онлайн-школы, представляет собой редкий случай. Разумеется, в рамках каждой сферы проводятся исследования и дискуссии по этой теме, однако они носят узкоспециализированный характер. Перед организаторами стояла концептуальная задача обеспечить научную базу для междисциплинарного подхода. Для того чтобы увидеть вариативность применения понятия выразительного движения, выступления докладчиков были разделены на условные тематические блоки: искусство, педагогика и реабилитация. Вариативность сама по себе не является чем-то удивительным, однако это позволило выявить самую значимую проблему — разные трактовки выразительности. Так, для искусства выразительность является конечной целью, эстетической системой художественного произведения, каждый

вид искусства обладает свойственными ему техническими приемами для создания этой системы. Слово, жест, поза, пространственная работа с движением на сцене, запечатление образа в живописи — эти технические приемы представляют интерес для педагогики. Задача педагогики заключается в том, чтобы привить выразительную культуру человеку. Вместе с тем в сфере реабилитации выразительность движений служит объектом анализа, в результате которого специалист может составить полную картину психофизического состояния субъекта выразительности [6].

Таким образом, была обнаружена вариативность трактовки феномена выразительности: для искусства — это цель деятельности, то, что предстоит создать; для педагогики — это имеющиеся техники и способы обучения им; наконец, для реабилитации, психологии и медицины выразительность представляет собой имеющуюся данность, например эмоции или психофизические показатели состояния организма. Поэтому задачей для следующего шага в развитии онлайн-школы стал поиск возможностей интегрального исследования выразительности.

Таким образом, в качестве темы предстоящей школы был выбран театр в самом широком понимании, включающем драматическое искусство, танец, балет и перформанс. Театр является синтетическим искусством, которое объединяет в себе творение выразительности и обучение техническим приемам. С другой стороны, физиология и реабилитация исследуют те проблемы, с которыми творческие работники сталкиваются на своем профессиональном пути, — это работа со стрессом, психология эмоций и их регулирование, телесная терапия, массаж, снижение рисков травмирования, правильная реабилитация после травмы.

Особенностью III онлайн-школы стала попытка прямого контакта практиков театра и театральной педагогики со знаниями физиологии, психологии медицины и потенциальное инкорпорирование этой информации в творческую практику. Одновременно с этим физиологи, психологи и другие представители медицины смогли опосредованно погрузиться в практическую сторону творчества и выразительности и открыть для себя новые темы исследований.

Обращаем внимание читателей, что видеозапись всех докладов III онлайн-школы по физиологии выразительного движения «Реабилитация. Искусство. Педагогика» находится в свободном доступе для просмотра на официальном сайте Российского института театрального искусства — ГИТИС¹.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зайцева Т. Н., Нижельской В. А., Герасименко М. Ю., Сайто М. Выразительное движение: междисциплинарный взгляд // Физиотерапия, бальнеология и реабилитация. 2020. Т. 19. № 6. С. 395–399.

¹ III Международная онлайн-школа по физиологии выразительного движения «Реабилитация. Искусство. Педагогика» // Российский институт театрального искусства — ГИТИС. URL: <https://gitis.net/press/news/iii-mezhdunarodnaya-nobr-onlayn-shkola-nobr-po-fiziologii-vyrazitelnogo-dvizheniya-reabilitatsiya-is/> (дата обращения 11.02.2023).

2. Нижельской В. А. Выразительное движение как взаимосвязь двигательных способностей и пластических качеств актера // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4–1. С. 52–56.
3. Нижельской В. А. О физическом и художественном аспектах выразительного движения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 2. С. 165–173.
4. Бочавер К. А., Нижельской В. А. Психологические проблемы развития выразительности движений и повышения качества двигательного контроля // Спортивный психолог. 2018. № 3 (50). С. 50–55.
5. Нижельской В. А., Кубряк О. В. Исследование опорных реакций и пластической выразительности в преподавании специального курса физической культуры актерам // Вестник спортивной науки. 2019. № 1. С. 86–90.
6. Нижельской В. А., Зайцева Т. Н., Герасименко М. Ю. Психоэмоциональная мотивация развития двигательного акта (пилотное исследование) // Физиотерапия, бальнеология и реабилитация. 2021. Т. 20. № 2. С. 89–98.

REFERENCES

1. Zaitseva T. N., Nizhelskoy V. A., Gerasimenko M. Yu., Saito M. *Vyrazitel'noe dvizhenie: mezhdisciplinarnyj vzglyad* [Expressive Movement: an Interdisciplinary view]. *Russian Journal of Physiotherapy, Balneology and Rehabilitation*. 2020, vol. 19, no. 6, pp. 395–399.
2. Nizhelskoy V. A. *Vyrazitel'noe dvizhenie kak vzaimosvyaz' dvigatel'nyh sposobnostej i plasticheskikh kachestv aktera* [Expressive Movement as the Interconnection of an Actor's Motor Abilities and Plastic Qualities]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2015, no. 4–1, pp. 52–56.
3. Nizhelskoy V. A. *O fizicheskom i hudozhestvennom aspekтах vyrazitel'nogo dvizheniya* [On the Physical and Artistic Aspects of Expressive Movement]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2016, no. 2, pp. 165–173.
4. Bochaver K. A., Nizhel'skoy V. A. *Psihologicheskie problemy razvitiya vyrazitel'nosti dvizhenij i povysheniya kachestva dvigatel'nogo kontrolya* [Psychological Problems of Movements Expression Improving of the Quality of Motor Control]. *Sportivnyy psikholog*. 2018, no. 3 (50), pp. 50–55.
5. Nizhelskoy V. A., Kubryak O. V. *Issledovanie opornykh reakcij i plasticheskoy vyrazitel'nosti v prepodavanii special'nogo kursa fizicheskoy kul'tury akteram* [Study of Support Reactions and Plastic Expressiveness in Teaching a Special Course of Physical Culture to Actors]. *Vestnik sportivnoy nauki*. 2019, no. 1, pp. 86–90.
6. Nizhelskoy V. A., Zaitseva T. N., Gerasimenko M. Yu. *Psihoemotsional'naja motivacija razvitiya dvigatel'nogo akta (pilotnoe issledovanie)* [Psychoemotional Motivation for of Motor Act Development (Pilot Study)]. *Russian Journal of Physiotherapy, Balneology and Rehabilitation*. 2021, vol. 20, no. 2, pp. 89–98.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Нижельской Виктор Александрович — кандидат педагогических наук, арт-директор Университета Рюцу Кейдзай (Чиба, Япония).

E-mail: viktor-nij@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7506-5480

Зайцева Татьяна Николаевна — кандидат медицинских наук, заведующая отделом координации научной деятельности, Российская медицинская академия непрерывного профессионального образования Минздрава РФ.

e-mail: zaytn@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7123-1568

Лосева-Демидова Екатерина Сергеевна — кандидат социологических наук, проректор по научной работе Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: science-programm@gitis.net

ORCID: 0000-0002-0158-7208

ABOUT THE AUTHORS

Victor A. Nizhelskoy — Cand. Sc. in Pedagogy, Art-director, Ryutsu Keizai University, Chiba, Japan.

E-mail: viktor-nij@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7506-5480

Tatiana N. Zaytseva — Cand. Sc. in Medical Sciences, Head of the Department of Coordination of scientific activities, Russian Medical Academy of Continuous Professional Education — RMACPE.

e-mail: zaytn@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7123-1568

Ekaterina S. Loseva-Demidova — Cand. Sc. in Sociology, Vice-Rector for Research, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: science-programm@gitis.net

ORCID: 0000-0002-0158-7208

АВТОРСКИЙ ВКЛАД

В. А. Нижельской — организация и проведение онлайн-школы, концептуальная разработка статьи, составление и редактирование текста; Т. Н. Зайцева — редактирование части текста, содержащего медицинскую тематику; Е. С. Лосева-Демидова — редактирование части текста, содержащего театроведческую тематику, участие в общем редактировании текста.

AUTHOR'S CONTRIBUTION

V. A. Nizhelskoy — organizing and moderating the online school, conceptual part of the article, drafting and editing the text; T. N. Zaytseva — editing parts of the text dealing with medical topics; E. S. Loseva-Demidova — editing parts of the text dealing with theatrical topics, participation in editing proves of the text.

Статья поступила в редакцию: 14.02.2023

Отредактирована: 02.06.2023

Принята к публикации: 15.06.2023

Received: 14.02.2023

Revised: 02.06.2023

Accepted: 15.06.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Нижельской В. А., Зайцева Т. Н., Лосева-Демидова Е. С. «Реабилитация. Искусство. Педагогика».

III Международная онлайн-школа по физиологии выразительного движения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 225–237.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-225-237

EDN SUEFVK

FOR CITATION

Nizhelskoy V. A., Zaytseva T. N., Loseva-Demidova E. S. *Rehabilitation. Art. Pedagogy*. 3rd International Online School on the Physiology of Expressive Movement. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 225–237.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-225-237

EDN SUEFVK

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Литературный редактор *М. Глушкова*
Редактор перевода *В. Федорова*
Корректор *М. Нагришко*
Оригинал-макет *Е. Бородина*
Верстка *Д. Титаренко*
Дизайнер *В. Солод*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169),
e-mail: gitispub@gmail.com

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 22.09.2023. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5