



4/2021

ТЕАТР  
THEATRE  
ЖИВОПИСЬ  
FINE ARTS  
КИНО  
CINEMA  
МУЗЫКА  
MUSIC

П/Т/К

С

**ГИТИС**  
РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ  
КИНО  
МУЗЫКА**

THEATRE  
FINE ARTS  
CINEMA  
MUSIC

**4/2021**

Ежеквартальный журнал  
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
**ГИТИС**

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: «Театральное искусство», «Музыкальное искусство», «Кино-, теле- и другие экранные искусства», «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», «Хореографическое искусство», «Теория и история искусства».

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2021  
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2021

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ  
КИНО  
МУЗЫКА  
4/2021**

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, старший научный  
сотрудник Государственного института  
искусствознания, 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



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

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

Quarterly review  
Established in 2008

FOUNDER  
**RUSSIAN INSTITUTE  
OF THEATRE ARTS**  
**GITIS**

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.  
Svidetel'stvo 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:  
"Theatre art", "Music art", "Cinema, television and other  
screen arts", "Fine and decorative arts, architecture",  
"Choreographic art", "Theory and history of art".

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2021

© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2021

**THEATRE  
FINE ARTS  
CINEMA  
MUSIC  
4/2021**

EDITOR-IN-CHIEF

**Artem N. Zorin**

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

EDITORIAL

**Maria S. Berlova**

PhD in Theatre Studies, Senior Researcher,  
State Institute for Art Studies, 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



MINISTRY OF CULTURE  
RUSSIAN FEDERATION



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

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

## 4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

**Г. А. Заславский**, кандидат филологических наук, доцент, 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

**Т.Н. Ветрова**, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С.А. Герасимова, Москва, 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, 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

**К.Э. Разлогов**, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С.А. Герасимова, 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 институт им. В.И. Сурикова,

**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**, PhD in Philology,  
Associate 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

**Tatyana N. Vetrova**, D. Sc. in Art Studies,  
Professor, Russian State University  
of Cinematography named after S. Gerasimov,  
Moscow, 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

**Svetlana V. Naborschikova**, 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

**Kirill E. Razlogov**, D. Sc. in Art Studies,  
Professor, Russian State University  
of Cinematography named after S. Gerasimov,  
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 Institute  
n.a. V. I. Surikov, 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

**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

М. С. Берлова

- 10 **ШВЕДСКАЯ ШКОЛЬНАЯ ДРАМА  
И ЕЕ СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ В XVII в.**

А. Л. Ястребов

- 28 **ТУРГЕНЕВ/ТОЛСТОЙ.  
ПАРНЫЙ ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЕЙ:  
ЭКСТРЕМУМЫ БЫТИЯ VS. РЕФЛЕКСИЯ МИСТИЦИЗМА**

### 350 ЛЕТ РУССКОМУ ТЕАТРУ. ПРОЛОГ

Т. А. Сорокина

- 45 **ГРИМ-ОБРАЗЫ МИХАИЛА ЧЕХОВА**

Г. А. Заславский, И. Л. Райхельгауз

- 61 **«СЕГОДНЯ МНОГИЕ АБИТУРИЕНТЫ ПОНИМАЮТ,  
К КОМУ ОНИ ПОСТУПАЮТ В ГИТИС».  
О ТРАДИЦИЯХ ПРЕПОДАВАНИЯ РЕЖИССУРЫ**

### КИНОАРХИВ

Н. С. Рябчикова

- 76 **ЗАВЕДУЮЩАЯ ЛИТЕРАТУРНЫМ ОТДЕЛОМ СТУДИИ  
А. ХАНЖОНКОВА МАРИЯ КАЛЛАШ-ГАРРИС И МХТ**

К. Л. Горячок

- 102 **«АНКАРА – СЕРДЦЕ ТУРЦИИ» СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА  
И ЛЕО АРНШТАМА: СЦЕНАРИЙ, ЗАМЫСЕЛ  
И ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

- В. В. Шабалин  
116 **КРУПНЫЙ ПЛАН КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ АРТЕФАКТ  
ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОГО КАДРА**
- Е. А. Савицкая  
129 **ШВЕДСКИЙ ПРОГРЕССИВ-РОК 1970-х гг.  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГРУППЫ «КАИРА»)**

ШКОЛА СЦЕНЫ

- В. В. Антипин  
150 **СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В МОСКОВСКОМ  
АКАДЕМИЧЕСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ:  
СТАНОВЛЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**
- М. И. Немчинский  
164 **ПУТЬ ПАРАДОКСОВ. ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ЦИРК В ПОИСКАХ  
СОВРЕМЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. 1970–2000-е гг.**

IN MEMORIAM

- А. М. Шемякин  
194 **РАЗЛОГОВ: КОНТЕКСТЫ**
- О. Г. Тарасова  
210 **ЯРОСЛАВ ДАНИЛОВИЧ СЕХ  
(1930–2020)**
- Г. В. Дубовская  
215 **О БОРИСЕ ГРИГОРЬЕВИЧЕ ПЛОТНИКОВЕ  
(1949–2020)**



## CONTENTS

### ART. MOTION IN TIME

Maria S. Berlova

- 10 **SWEDISH SCHOOL DRAMA AND  
ITS SECULARIZATION IN THE 17th CENTURY**

Andrey L. Yastrebov

- 28 **TURGENEV/TOLSTOY.  
COMPARED PORTRAIT OF WRITERS:  
EXTREMES OF BEING VS. REFLECTION OF MYSTICISM**

### 350 YEARS OF RUSSIAN THEATRE. PROLOGUE

Tamara A. Sorokina

- 45 **MAKE-UP IMAGES OF MIKHAIL CHEKHOV**

Grigoriy A. Zaslavskiy, Iosif L. Raykhelgauz

- 61 **"MANY STUDENTS NOWADAYS KNOW WHAT MASTER  
DO THEY SEEK IN GITIS". ON TRADITIONS OF DIRECTING  
TEACHING**

### THE FILM ARCHIVE

Natalie S. Ryabchikova

- 76 **HEAD OF THE LITERARY DEPARTMENT  
OF A. KHANZHONKOV'S FILM STUDIO  
MARIA KALLASH-GARRIS AND THE MOSCOW ART THEATRE**

Kirill L. Goryachok

- 102 **"ANKARA – THE HEART OF TURKEY"  
BY SERGEI YUTKEVICH AND LEO ARNSHTAM:  
THE SCRIPT, THE CONCEPT, AND THE HISTORY OF PRODUCTION**

OPEN SPACE

- Vladimir V. Shabalin  
116 **CLOSE-UP AS COMPOSITIONAL  
ARTIFACT IN FIGURATIVE STRUCTURE  
OF TELEVISION FRAME**
- Elena A. Savitskaya  
129 **SWEDISH PROGRESSIVE ROCK OF THE 1970'S AS A CULTURAL  
PHENOMENON (ON THE EXAMPLE OF "THE KAIPA" BAND)**
- Vladimir V. Antipin  
150 **MODERN DANCE AT THE MOSCOW ACADEMIC  
CHOREOGRAPHIC SCHOOL: FORMATION OF THE ACADEMIC  
DISCIPLINE**

THE STAGE SCHOOL

- Maximilian I. Nemchinsky  
164 **THE WAY OF PARADOXES. RUSSIAN CIRCUS IN SEARCH  
OF THE ACTUAL IMAGERY. 1970-2000th**

IN MEMORIAM

- Andrey M. Shemyakin  
194 **RAZLOGOV: CONTEXTS**
- Olga G. Tarasova  
210 **YAROSLAV DANILOVICH SEKH  
(1930–2020)**
- Galina V. Dubovskaya  
215 **ABOUT BORIS GRIGORIEVICH PLOTNIKOV  
(1949–2020)**

М. С. Берлова  
Государственный институт искусствознания,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

## Шведская школьная драма и ее секуляризация в XVII в.

### АННОТАЦИЯ

В статье дается обзор развития шведской школьной драмы во второй половине XVI–XVII вв. Автор анализирует эволюцию школьной драматургии и ее секуляризацию, то есть уход от библейских сюжетов и переход к светским зрелищам, призванным не воспитывать нравы, а развлекать. Протестантская школьная драма в Швеции развивалась под влиянием немецкой школьной драматургии. Во второй половине XVI века шведские школьные драматурги писали пьесы в форме эпических хроник на библейские сюжеты. «Комедия о Товии» является самым старым сохранившимся в Швеции драматическим текстом, относящимся к протестантской школьной драме XVI в. С началом XVII века начинается процесс секуляризации шведской школьной драматургии: такой автор, как Йоханнес Мессениус, берется осваивать мифологические и исторические сюжеты. С драматургией Мессениуса в шведской школьной драме появляются народные мотивы, получившие дальнейшее развитие в XVII в. В середине XVII века в шведской школьной драме на первый план выходят педагогические аспекты; популярным становится библейский сюжет блудного сына и связанные с ним два пути добродетели и порока. Секуляризация шведской школьной драмы окончательно завершается пьесой «Розамунда» Урбана Йерне, написанной в духе Сенеки и показанной в Упсале в 1665 г. Во второй половине XVII века протестантская драма в Швеции перестала существовать, однако опыт школьного театра дал стимул для возникновения первой шведской труппы и формирования в Швеции своей национальной драматургии.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Шведская школьная драма, школьный театр, «Комедия о Товии», «Фисба», Йоханнес Мессениус, «Диса», «Комедия о блудном сыне», Урбан Йерне, «Розамунда», шведский театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-10-27  
УДК 821.113.6-2

Maria S. Berlova  
The State Institute for Art Studies,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

## Swedish school drama and its secularization in the 17th century

### ABSTRACT

The article provides an overview of the development of Swedish school drama during the second half of the 16th – 17th centuries. The author examines its evolution and secularization, or more specifically, the shift from biblical plots and the transition to secular spectacles designed primarily to entertain rather than teach morals. Swedish Protestant school drama developed under the influence of German school drama. In the second half of the 16th century, Swedish school playwrights wrote plays in the form of epic chronicles based on biblical stories. “Tobie comedia” is Sweden’s oldest surviving dramatic text from the Protestant school drama of the 16th century. Since the beginning of the 17th century, the process of secularization of Swedish school drama took precedence, and authors such as Johannes Messenius began to use Swedish mythology and history as their main sources for drama. Starting with Messenius’ dramatic works, folk motifs penetrated Swedish school drama, which was further refined in the 17th century. In the middle of the 17th century, Swedish school drama focused on pedagogical aspects, and the biblical story of the prodigal son and the two paths of vice and virtue associated with it became popular. The secularization of the Swedish school drama was finally completed with “Rosimunda”, a play by Urban Hjärne in the spirit of Seneca, presented in Uppsala in 1665. Protestant drama in Sweden ceased to exist after the second half of the 17th century, but the experience of school theatre gave an impetus for the emergence of the first Swedish troupe and formation in Swedish national drama.

### KEYWORDS

Swedish school drama, school theatre, “Tobie comedia”, “Thisbe”, Johannes Messenius, Disa, Prodigal Son, Urban Hjärne, “Rosimunda”, Swedish Theatre.

В XV веке итальянские гуманисты начали инсценировать античные тексты. Комедии Теренция, способствующие воспитанию нравов, пользовались особым спросом в школах, где преподавали гуманисты. Театр помогал ученикам в изучении латыни, искусстве риторики, неотъемлемом от выразительного языка жестов, а также облегчал понимание морали, заложенной в исполняемых драматических произведениях. Вскоре гуманисты начали сами писать драмы по-латыни. В результате театр занял важное место в системе гуманистического образования, и возникла школьная драма. Впоследствии новая латинская драма достигла расцвета у иезуитов.

Швецию эти течения напрямую не коснулись: свой гуманизм и школьная драма возникли там в эпоху Реформации. После того, как в 1527 г. на риксдаге в Вестеросе было принято решение о переходе Швеции в протестантизм, все контакты между северной страной и католической Европой, где стремительно развивалась школьная драматургия, резко пресекались. Как и в остальной Северной Европе, решающую роль во время Реформации в Швеции сыграл Мартин Лютер. Он поощрял театр в образовательных целях и разрешал ученикам принимать участие в «непристойностях» Теренция. Высказанная Лютером идея о том, что евреи инсценировали книги Ветхого Завета, чтобы укреплять молодежь в вере в Бога, открыла путь для театра, в том числе и в Швеции. С одобрения Лютера родилась протестантская школьная драма как альтернатива античным представлениям и проводник важной идеи реформаторов учить народ добродетели, набожности и библейской истории [1, с. 222].

Академия в Виттенберге, где, к слову, учился Гамлет, являлась важным центром протестантской культуры в XVI в. В ее стенах Филипп Меланхтон, гуманист и теолог, сподвижник Лютера, продвигал театр и школьную драму; его студенты играли пьесы на латыни у него в доме. Шведы стали ездить в Виттенберг и оттуда привозить в Швецию идеи протестантской культуры. Шведский правитель Густав Васа благосклонно принимал эти веяния из Германии, что отразилось на его реформах школьного образования и сказалось даже на воспитании его сыновей [2, с. 85]. Во время Густава Васы был осуществлен перевод Библии на шведский язык. Принятие шведами лютеранского подхода к театру и драме отразилось в шведском школьном уставе 1757 г. Этот документ основан на учебном плане Меланхтона, разработанном в 1528 г. и получившем название Саксонского устава. Представления на латыни и шведском разрешались в целях назидания молодым актерам и их зрителям [3, с. 300]. Шведская школьная драма, находящаяся на протяжении своего существования (вторая половина XVI–XVII вв.) в постоянном развитии, достаточно быстро вышла из школьных стен и стала играть на торговых площадях, в огороженных дворах и церковных садах, тем самым привлекая массового зрителя. Процесс развития и секуляризации шведской школьной драмы, пришедшийся на XVII столетие и закончившийся переходом от религиозного театра к светским зрелищам и возникновением первой шведской театральной труппы, будет рассмотрен в данной статье.

Одним из шведских «паломников» в Виттенберг являлся крупнейший деятель шведской Реформации и писатель Олаус Петри. В 1550 году в Стокгольме анонимно была издана «Комедия о Товии», авторство которой исследователи приписывают Олаусу Петри. В пьесе А. Стриндберга «Мастер Улоф» Петри читает своим ученикам отрывки из этой драмы. Школьный устав 1575 г. свидетельствует о том, что школьная драма к этому времени уже прочно укоренилась в шведской системе школьного образования, однако, если не считать средневековые церковные тексты драматической природы, «Комедия о Товии» является самым старым сохранившимся в Швеции драматическим текстом, относящимся к протестантской школьной драме XVI в. [3, с. 300]. Стоит заметить, что в славянском театре XVII в. сюжет о Товии тоже несколько раз возникал на школьных сценах [4, с. 160].

Шведская пьеса основана на Книге Товита, являющейся, как указано Лютером в предисловии к немецкому переводу, апокрифическим текстом, не входящим в Ветхий Завет в протестантизме. Лютер назвал Книгу о Товите прекрасной, изысканной и благочестивой комедией [2, с. 87]. Он также обратил внимание на ее драматический потенциал, после чего последовал целый ряд немецких переработок мотива, и у шведов появилась своя «Комедия о Товии». Ее источника не найдено, но возможно выявить немецкое влияние. В течение последующих ста лет пьеса вышла в семи изданиях. Вероятно, Олаус Петри писал текст для стокгольмской школы Стурскула, в которой на тот момент преподавал. Можно предположить, что в представлениях участвовали ученики этой школы, и зрелища давались на центральной площади города Стурторьет, расположенной перед кафедральным собором Стурчуркан [1, с. 224].

Действию пьесы предшествовало длинное предисловие, в котором пересказывалось содержание всей Книги Товита (рис. 1). Речь шла о том, как евреи были сосланы в Ассирию, и набожный Товий, живущий в неволе в Вавилоне, стал богоизбранным. Когда Товий ослеп



Рис. 1. Товий и Ангел Рафаил. Антонио дель Поллайоло и Пьеро дель Поллайоло. Последняя треть XV в. Общественное достояние / Tobias and the Archangel Raphael. Antonio del Pollaiuolo and Piero del Pollaiuolo. 3<sup>rd</sup> third of the 15<sup>th</sup> century. Public domain

и обеднел, он послал своего сына в Мидию забрать 10 талантов серебра у должника. Во время путешествия младшему Товию покровительствует архангел Рафаил. По дороге Товия и его спутника принимает богатый родственник Рагуил, у которого есть дочь Сара. Демон Асмодеус убивает всех ее мужей в брачную ночь. Младший Товий берет Сару, уготованную ему Богом, в жены и с помощью Рафаила повергает демона. Когда молодожены возвращаются в родительский дом, сын вылечивает слепоту отца волшебным лекарством, приготовленным по наставлению Рафаила из желчи рыбы, пойманной в Тигре. Таким образом история имеет счастливый конец. Далее автор драмы пишет, что тот, кто хочет, пусть читает Библию, он же предлагает зрителям свою комедию в стихах.

Несмотря на принятие Лютером театра в образовательных и идеологических целях, в Швеции XVI в. существовало предубеждение против театральных увеселений. Театр якобы развращал наивную молодежь и необразованный народ, сбивая их с пути истинной добродетели и набожности. Поэтому предисловие к «Комедии о Товии», кроме пересказа текста Библии, являлось также и своего рода апологией театра. Согласно этому предисловию, Бог повелел, чтобы священное слово провозглашалось разными способами: «В проповедях, во время чтения, игры и пения». По-разному можно вести людей к религиозным целям. Иногда стоит говорить просто, а в другой раз привлекать искусство: пословицы, стихи, комедии и трагедии. Поэтому в Швеции Слово Божье после христианизации страны звучало «в песнях, стихах и театральных представлениях о святых людях». Таким образом из предисловия следовало, что театр имел давнюю традицию в Швеции [2, с. 86].

«Комедия о Товии» в трех актах с прологом и эпилогом была написана книттельверсом, что являлось разновидностью германского стихотворного метра, зародившегося в Германии в Средние века. Эта школьная драма близко следовала тексту Библии. События не вытекали из взаимодействия между персонажами, а рассказывались ими для зрителей. В Библии есть слова о том, что ангел Рафаил овладел злым духом. В этом месте в драме ангел произносит речь, в которой осуждает и карает Асмодеуса, – это заменяло собой действие.

В пьесе Петри допустил сознательные отступления от Библии. Например, когда персонажи драмы встречаются друг с другом, драматург позволяет им вежливо приветствовать друг друга, даже если в Библии нет обмена приветствиями [5, с. 165]. Вероятно, Петри в образовательных целях фиксировал формы повседневногo этикета.

Как и в средневековой мистерии, в «Комедия о Товии» место действия то и дело переносится из одной локации в другую, и события иногда развиваются неправдоподобно быстро. Когда отец призывает сына пригласить гостей, поручение тут же исполняется в последующей реплике младшего Товия. Как и в мистерии, все персонажи находятся на сцене, поэтому гости появлялись незамедлительно [5, с. 170].

Драма изобилует разного рода аффектами, наполнявшими умы и сердца людей: то и дело звучат патетические восклицания, например, когда женщины жалуется на голод среди израильтян в Вавилоне.



Пьеса, по эпической форме близкая средневековой мистерии, в отличие от нее не предполагала широту восприятия мира, в котором есть место бурлескным сценам. «Комедия о Товии» ставила вполне конкретные задачи. Драма Петри – наставление о духовных и жизненных ценностях, указывающее единственно правильный путь жизни и служения Богу. Цель проповеди определяла и художественный мир пьесы. Персонажи показаны предельно схематично, в их обрисовке отсутствует какая-либо индивидуализация. На первый план выходит мораль о долге и добродетели, связанных с христианским браком. В отличие от Библии, в пьесе Сара во время свадьбы держала речь, в которой говорила о том, как настоящие супруги должны вести себя по отношению друг к другу. Товий провозглашался главным, но должен был поступать с ней, как по отношению к самому себе. В свою очередь Сара должна была подчиняться мужу и Богу. Отход от Библии проявился и в речи Рагуила Товию о совместных обязанностях супругов. В заключении выводилось назидание о том, что Бог обращивает все к лучшему для тех, кто на него полагается. Школьная драма соответствовала библейскому учению: также, как и в Библии, в «Комедии о Товии» брак заключается Богом и противопоставляется плотской похоти, – эта идея являлась важной для Лютера и его последователей [1, с. 224].

Идеи пьесы сами по себе не были новыми, но, вероятно, находили отклик у зрителей-современников, возможно, благодаря захватывающему театральному спектаклю, в котором старший Товий сначала терял зрение, потом прозревал, а злой демон повергался.

Есть упоминание о том, что библейские драмы игрались при дворе Сигизмунда III, внука Густава Васы и короля Швеции с 1592 по 1599 г. [5, с. 160–162]. Если провести параллель между шведским и русским старинными театрами, то стоит заметить, что спустя год после представления «Артаксерксова действия» в Комедийной хоромине в 1672 г. пьеса о Товии была показана царю Алексею Михайловичу. По-видимому, помощник немца И.-Г. Грегори Иоганн Пальцер принимал участие в создании этой пьесы, текст которой до нас не дошел [6, с. 12–13].

Среди других шведских библейских драм рубежа XVI–XVII вв. в рукописном виде сохранилось две пьесы 1599 г. Одна из них «О создании человека и его падении» – райское действо, из названия которого становится ясно, что оно было близко к средневековой мистерии, и другая пьеса – «Комедия о Юдифи и Олоферне», переработка двух немецких драм о Юдифи. Кроме «Комедии о Товии», только две более поздние школьные драмы сохранились в напечатанном виде: «История Иосифа» (1601) и «История царя Давида» (1604). Обе пьесы, чей автор неизвестен, как и «Комедия о Товии», близки к тексту Библии. Примечательно, что в «Давиде» первый раз в шведской драме звучит песня крестьянина [5, с. 180]. В «Юдифи» можно проследить переход от библейских драм XVI в. к школьным драмам XVII в.: интерпретация библейского сюжета принимает более свободную форму.

Если в XVI в. шведские школьные драмы воспроизводили библейские сюжеты и были предельно близки Священному Писанию, то в XVII в., особенно



с началом шведского великодержавия (период с 1611 по 1718 г., когда Швеция представляла собой влиятельную империю) начинается процесс секуляризации школьной драматургии, то есть отход от библейских сюжетов.

Проблема со старой шведской драмой состоит в том, что за редким исключением тексты пьес не сохранились. После одного или двух школьных представлений тетради с пьесами уничтожались. Поэтому сегодня материалы, по которым исследователи могли бы восстановить этот утерянный театральный мир, представляются очень скудными. Исключением является школьная драма, найденная в антикварном книжном магазине в Стокгольме в 1862 г. и затем изданная в следующем году. Название пьесы – «Веселая комедия под названием Фисба». Написана она М. О. Астероферусом для своих учеников в Арбуге и показана там в 1610 г.

Эта пьеса – исключительный пример секуляризации шведской школьной драмы в начале XVII в. В отличие от библейских драм предшествующего столетия, «Фисба» основана на античном сюжете – истории о Пираме и Фисбе из «Метаморфоз» Овидия (рис. 2). Одно то, что в основу пьесы лег античный сюжет, уже само по себе было новым для шведской драматургии. Отсылки в пьесе к трагедиям о Федре и Ипполите Еврипида и Сенеки говорят о том, что автор был хорошо знаком с античной драматургией. Поэма Овидия в драматизированной форме входила в репертуар английской труппы, которая в начале XVII в. выступала в Германии. Возможно, Астероферус, учившийся за границей, взял эту пьесу за образец [1, с. 227].



Рис. 2. Пирам и Фисба. Николаус Кнүпфер. Начало XVII в. Общественное достояние / *Pyramus and Thisbe. Nicolaus Knüpfer. Early 17th century. Public domain*

«Фисба» состоит из пролога и шести актов (эпилог отсутствует) и является одним из самых длинных текстов в ранней шведской драматургии. Королевская дочь Фисба решает посвятить жизнь служению в Храме Весты и отказывается взять в мужья воина Ладислауса, которого выбрал для нее отец. Мелкий дворянин Пирам – страстный охотник, он влюблен в девственную богиню Диану, и остальные женщины ему ненавистны. Пренебрежение Пирама и Фисбы по отношению к богине Венере рождает в ней гнев, и она решает наказать молодых людей, воспламенив в них любовь друг к другу. Дальнейшие события развиваются в духе античных драм о Федре. Ближе к развязке Фисба открывает свои чувства фрейлине Туснельде. Как у Овидия, молодые любовники гибнут, но пьеса заканчивается тем, что боги чудесным образом возвращают их к жизни – Веста, Диана и Геркулес забирают их тела из лодки Харона, перевозящего души умерших в подземное царство мертвых. Таким образом пьеса оправдывает свое название «веселой комедии», и не только финалом.

Как и у Овидия, в пьесе есть второстепенные линии, вплетенные в магистральный сюжет. Гибель Пирама и Фисбы в драме провоцирует страшный демон Ярив, который принимает облик льва, ставшего причиной смерти возлюбленных. Вместе с ведьмой Хольфред он привносит в действие ряд бурлескных сцен. Гротескный элемент усиливается поведением и оскорбленного поклонника Фисбы Ладислауса, и его слуги – вороватого шута Бонавентуры. Придворные Пирам и Фисба, казалось, должны быть изысканными и утонченными, но и они могут выражаться достаточно грубо, если того требует ситуация. Речь о шлюхах и публичном доме проходит красной нитью через всю пьесу. Возможно, моралью пьесы было противопоставление целомудренной любви и плотской похоти, но это не осуществилось. Редактор XIX в. вымарал в пьесе все «непристойные» места и «облагородил» текст. Возможно, зрители-современники считывали в этой драме мораль, которая стала недоступной читателям последующих столетий [3, с. 301].

В отличие от школьной драмы XVI в., в «Фисбе» нет явно выраженной морали и отсутствует какая-либо дидактика. Как отмечалось ранее, эпилог и мораль, обычно заключенная в нем, в пьесе отсутствуют. В прологе не затрагивается тема воспитания нравов, характерная для протестантской школьной драматургии; передается только содержание этой «языческой» комедии, цель которой – развлекать. Тот факт, что «Фисба» была также показана в Карлстаде в 1615 г. и в Упсале в 1625 и 1626 гг., путешествуя с одной школьной сцены на другую, говорит о том, что она была популярной и, очевидно, нравилась зрителям.

С представления «Фисбы» наметился резкий переход от религиозной драмы к светским зрелищам. С точки зрения драматургической техники, пьесу отличает быстрый, динамичный диалог, насыщенность действия и реалистическое изображение персонажей – ничего общего с формой эпической хроники ранних школьных драм.

Несмотря на новизну, «Фисба» тем не менее принадлежит времени школьной драмы. Школьный драматург переосмысляет античных богов с точки



Рис. 3. Йоханнес Мессениус. Аренд Лампребхтс. 1611 г. Общественное достояние / Johannes Messenius. Arent Lamprechtz. 1611. Public domain

В 1608 году в Швецию из Виттенберга вернулся ученый Йоханнес Рудбекиус и стал преподавать иврит в Упсальском университете. Кроме преподавания в университете, он организовал частную коллегию. В ней студенты играли комедии Теренция на латыни и шведском, а также пьесы Еврипида по-гречески и по-шведски – юные ораторы воспитывались в традициях гуманистов. В 1609 году в Упсальском университете появился другой профессор – Йоханнес Мессениус (рис. 3) и, открыв частную коллегию, составил конкуренцию Рудбекиусу.

В молодости Мессениус покинул Швецию и продолжительное время учился в континентальной Европе, в частности, в известной коллегии иезуитов в Браунсберге. Впоследствии порвав с католиками и перейдя в протестантизм, Мессениус начал искать место при шведском дворе, но Карл IX назначил его преподавателем юриспруденции в Упсале.

В это время Швеция переживала политический кризис. Карл IX, младший сын Густава Васы, пришел к власти в 1604 г., свергнув с престола своего племянника Сигизмунда III, являвшегося также королем Польши. Не все шведы приняли нового короля – последовали репрессии, и общество раскололось. Нужна была новая государственная идеология, которая бы объединила нацию. Мессениус увидел в этом свою миссию и стал активно публиковать сочинения на разных языках, в которых прославлял Швецию. Основав коллегию, он начал

зрения религиозного понимания своего времени. Харон становится перевозчиком не в античное царство теней, а в пространство христианского ада, а злой демон Ярив представлен искусителем Сатаной. Античная мифология становится аллегорией христианского мировидения [5, с. 233]. Выйдя из школьной драмы, «Фисба» стала первой светской пьесой и первой любовной драмой в шведской драматургии. Однако несмотря на то, что пьеса имела успех, дальнейшего развития это новое драматическое направление не получило: шведские школьные драматурги оставались верны средневековой форме хроники, но от религиозных тем стали отходить, осваивая мифологические и исторические сюжеты.

В 1611 году, спустя год после первого показа «Фисбы», жителям Упсалы была представлена школьная драма «Диса», ставшая переломной в развитии шведской школьной драматургии.

рьяно соревноваться с Рудбекиусом и по части театра [2, с. 88–89]. Мессениус одержал победу над соперником, так как не просто ставил античные пьесы, а писал и воплощал на сцене собственные. В этих пьесах Мессениус делал акцент на шведский язык и национальную историю, в чем ему не было равных. Видя себя в роли главного идеолога страны, он хотел пробудить в шведах национальное чувство и сформировать в них историческую идентичность.

Мессениус намеревался изложить богатую историю родины в 50 комедиях и трагедиях – стремление, которое позже пытался воплотить Август Стриндберг. Однако Мессениус написал всего шесть пьес: «Диса» (1611), «Сигниль» (1612), «Белая лебедь» (1613), «Бланка и Маргарита» (1614) и еще две неопубликованные пьесы.

С драматургией Мессениуса в школьной драме появляются сюжеты шведской мифологической истории. Несмотря на то, что в Германии Ганс Сакс писал исторические пьесы уже в середине XVI в., в Швеции начала XVII в. такой подход был осуществлен впервые [7, с. 7].

Стоит заметить, что помимо патриотических амбиций Мессениус руководствовался и педагогическими – преподавать ученикам шведскую историю и не только ее. В XVII веке создание шведской школьной драматургии все больше мотивируется тем, что школьная сцена должна преподносить ученикам уроки и вырабатывать в них способность сопротивляться искушениям жизни. В эпилогах к своим пьесам Мессениус, как правило, дает моральное заключение. Его целью было доносить идеалы и учить добродетели посредством театрального представления. Идеи и добродетели Мессениуса являлись наследием античности и христианства, но он начал преподносить их как «готские добродетели», которые соответствовали общественным и политическим добродетелям во благо государства [8, с. 99–100]. Тема готов, связанная с Мессениусом, будет раскрыта ниже.

Дидактика в пьесах Мессениуса преподносилась в развлекательной форме, зачастую с элементами сатиры, – этим Мессениус заметно расширил рамки школьной драмы.

Первая пьеса Мессениуса «Веселая комедия о мудрой и славной королеве Швеции Дисе», получившая особую популярность в XVII в., была впервые показана в Упсале на «Дистингет» – традиционной ярмарке, ежегодно приходившейся на первый вторник февраля, куда собирались приехавшие в город путешественники, знать и простолюдины. Студенты Мессениуса сыграли «Дису» перед большой публикой.

История была заимствована из «Истории северных народов» Олауса Магнуса, изданной в Риме в 1555 г. В этой истории в Швеции царят неурожай и голод. Многие должны умереть, чтобы некоторые выжили. Умная королева Диса предлагает переместить часть шведов в другие земли, дабы избежать катастрофы. Согласно Магнусу, с тех пор и устраивается «Дистингет» в память об умной королеве и удачном исходе дела [2, с. 89].

Кроме этого сочинения, Мессениус вдохновился историческими трудами старшего брата Олауса Магнуса Иоанна, пьесами шведских авторов, имеющих



отношение к школьной драматургии эпической линии, а также шведскими сагами и народными песнями.

В первых сценах «Дисы» изображается жестокое языческое время, где старые боги Тор, Один и Фригга жалуются на то, что народ их не почитает, как раньше, поэтому они решают наказать его голодом. Король повелевает, чтобы каждый отец семейства принес в жертву ненужный люд: стариков, старух, хромых, слепых, парализованных и больных, так как нет иного способа успокоить гнев богов. Об этом узнает знатная молодая девушка Диса, которая живет в поместье Венгарн недалеко от Упсалы. Диса осуждает указ короля и называет его немудрым. Король приходит в ярость и повелевает, чтобы Диса прибыла к нему в замок. Она не должна приехать пешком, верхом, под парусом или на веслах, ни одетая, ни раздетая, ни днем, ни ночью, ни на растущей, ни на убывающей луне. Если она не выполнит этот указ, ей грозит смертная казнь. Диса оказывается умнее короля: она приезжает в замок вечером в полнолуние в саних, которые тянут двое слуг, сама сидит на козле одетая в рыболовную сеть (рис. 4). Диса дает королю совет: путем жеребьевки определить подданных, которые переселятся в Норландию и станут возделывать пустынные земли, чтобы потом ежегодно возвращаться в Упсалу и платить королю налоги. Таким образом народ будет спасен от смерти, а Швеция станет больше и богаче. Королевская ярость сменяется пламенной любовью, король берет Дису в жены и повелевает, чтобы она вместе с ним впредь управляла страной. В память о мудром совете Дисы король повелевает ежегодно устраивать «Дистингет».

В драме есть и другая любопытная тема. Иоанн Магнус написал «Историю всех королей готов и шведов», в которой описывается, как готы после

великого потопа отправились на север и основали в Швеции великое государство. Затем под руководством мудрого короля Берика они покорили много стран и даже воевали на стороне храбрых амазонок в войне за Трою [2, с. 90–91].

Рассказ о Берике и готах стал важным политическим мифом в начале XVII в. С началом правления Густава II Адольфа в 1611 г. Швеция вступила в эпоху великодержавия. В турнире по поводу коронации Густава II Адольфа в Упсале в 1617 г. новый монарх явился в образе Берика [8, с. 100]. То, что Мессениус включил этот миф в свою драму, носило явный пропагандистский характер. Для полноты картины в «Дисе» на сцену выходила

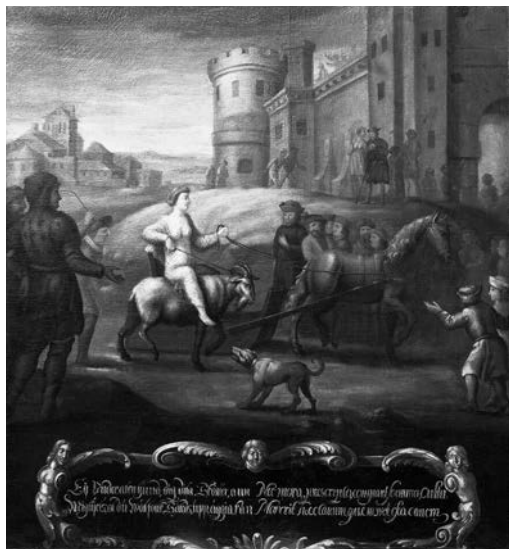


Рис. 4. Диса. Лоренц Вольтер по мотивам Давида Клёккер-Эренстраля. 1698 г. Общественное достояние / Disasagan. Lorenz Wolter after David Klöcker Ehrenstrahl. 1698. Public domain

и королева амазонок Пентесилея, которая исполняла песню о своих подвигах в битвах за Трою. Она рассказывала о том, что однажды покинула Швецию со своим дядей Бериком, но сейчас хочет вернуться на родину, которая обязательно снова станет великой. В пьесе Мессениуса мечты о великом будущем страны обосновывались ее великим прошлым.

Очевидно, что спектакль «Диса» представлял собой эффектное зрелище. Не стоит забывать, что Мессуниус получил первые театральные впечатления в театре иезуитов, чья школьная драма отличалась яркой визуальностью. Протестанты больше полагались на слово, в то время как иезуиты предпочитали чувственную зрелищность. В прологе «Дисы» Мечтатель и Астролог вглядывались в мистическое будущее. Затем следовали сцены голодного края, взывающие к страху и состраданию зрителей. В финале спектакля сцену заполняла толпа счастливых крестьян, приехавших из Норландии с козами, сельдью и лососью, но прежде чем заплатить королю налоги, они увлеченно спорили, кто среди них лучший охотник и рыбак, – на сцене воцарялась карнавальная атмосфера. Стоит заметить, что шумные, допускавшие импровизацию крестьянские сцены, восходящие к средневековой традиции, впервые появились в шведской школьной драме с пьесами Мессениуса и получили дальнейшее развитие в XVII в. Усиливало зрительский восторг от упсальского спектакля 1611 г. то, что крестьяне со сцены обращались к крестьянам, составлявшим публику ярмарочного театра. Тема неурожая и сборов налогов была им особенно близка [3, с. 302]. Таким образом театральная постановка как бы удваивала жизнь.

Не сохранилось материалов, по которым можно было бы реконструировать образ старинного спектакля «Диса» и школьных представлений этого периода. Некоторые исследователи делают предположение, что Мессениус наследовал простейшую мистериальную сцену, представляющую собой подиум. Во время действия все актеры сидели на скамьях в ожидании своей очереди встать и принять участие в действии. Другие исследователи предполагают, что на сцене находились конструкции в виде домиков, обозначающие разные места действия. Ввиду экономических причин в спектакле Мессениуса «домики» отличались только надписями: «Упсала», «Венгарн» и т. д. Согласно другому предположению, «Диса» разыгрывалась на сцене, заимствованной у гуманистов, и действие разворачивалось последовательно. В том или ином случае сцена была предельно проста, и важная роль в спектакле отводилась костюмам и реквизиту. Шведский историк Вильмар Саутер подчеркивает влияние иезуитов на театральные постановки Мессениуса и настаивает на том, что «Диса», в которой принимало участие 34 ученика, исполнялась на достаточно разработанной, дающей возможность вариативному и контрастному действию сцене, сравнимой со сценой в иезуитском школьном театре [7, с. 32–40].

В работе о Мессениусе начала XX в. шведский филолог Хенрик Шюк пишет о том, что «Диса» – это эпическое произведение в традициях средневековой мистерии, диалогизированный рассказ, но не драма. Трудно поверить, что приблизительно в это же время Шекспир написал свою «Бурю» [7, с. 27]. Действительно, «Диса» вопреки новизне историко-мифологической темы,

крестьянским мотивам и острой сатире, по форме близка хронике, в которой отсутствует какая-либо индивидуализация персонажей. Несмотря на то, что в пьесе есть отсылки как к античной мифологии, так и к библейской истории – в пьесе Ноев внук стал королем Швеции и основал ее столицу, – пьеса представляется светской, хотя форма стихотворных диалогов, заменяющих действия персонажей, выдержана в традициях шведской библейской драмы. Отойдя от библейских сюжетов, Мессениус пошел по пути секуляризации школьной драмы, начатой автором «Фисбы», хотя сделал это по-своему.

В других драмах Мессениуса тоже фигурируют набожные, героические женщины, речь идет о пылкой любви, опасностях, зле и внезапной смерти. Сюжеты, которые легли в основу «Сигниль» и «Белой лебеди», Мессениус почерпнул у датского историка Саксона Грамматика, который создал миф о Гамлете [2, с. 92]. В 1616 году Мессениус по подозрению в тайных связях с католиками был заключен в крепость Каянеборг в финских лесах на границе с Россией. В заключении он написал еще две пьесы, которые в Швеции распространения не получили.

«Диса» много ставилась и часто издавалась, начиная с 1611 г. Во времена Мессениуса ее также играли немецкие гастролеры [1, с. 230]. Начиная с XVII века, в Швеции гастролировали профессиональные труппы иностранцев: голландцев, немцев, французов, итальянцев и англичан. Таким образом, можно проследить не только влияние немцев на шведских драматургов, но и обогащение шведами немецкой театральной культуры.

Во время Тридцатилетней войны Швеция стала великой державой, которой нужна была своя национальная история, и «Диса» заняла это место. Ее признали первой национальной драмой, а Мессениуса – отцом шведской драматургии. Продолжателями Мессениуса стали его ученик Андреас Прюц, работающий в 20-х гг. XVII в., и Йохан Кальсиус, писавший драмы в конце XVII в. Кальсиус, входивший в круг драматургов первого шведского театра, переработал «Дису» в реалистическом духе.

По примеру немецкой школьной драмы в шведской школьной драматургии уже в начале XVII в. акцент смещается в педагогическую сторону. Школьная сцена давала ученикам возможность переживать ситуации, с которыми они позже могли бы встретиться в жизни. У школьных драматургов появилось больше свободы для творческой фантазии. В 1614 году в школе в Сёдертелье был показан «Иуда оживший» Якоба Ронделиуса. В этой вольной переработке средневековой легенды о молодости Иуды Искариота дьявол Карик и ведьма Глорела втягивают молодого человека, ставшего негодяем, в одно злодеяние за другим, из чего выводится мораль, что разнузданное воспитание очень опасно для молодежи.

Тенденция школьной драматургии оградить учеников от неизбежных искушений окружающего мира, наставить и направить на путь добродетели нашла особенно яркое выражение в европейской школьной драматургии в середине XVII в. В Швеции типичным примером этой тенденции является пьеса «Surge, или Прилежание и пример неприлежания» (1647) Якоба Петри Кронандера.

В предисловии к пьесе говорится, что для студентов полезно играть в комедиях, воспитывающих нравы и являющихся зеркалом, в котором можно увидеть себя и то, как избежать опасностей, уготовленных жизнью на каждом шагу. В пьесе представлены два пути, по которым может пойти студент, – порока и добродетели.

В связи с тем, что в XVII в. дети шведских дворян отправляются в путешествие или на учебу за границу, в школьной драматургии возникает частый библейский мотив блудного сына. Пьеса «Аколастус: комедия о блудном сыне» голландца Гильхельма Гнафея становится хрестоматийным произведением, освещающим эту тему. Начиная с 1529 года, драма много раз переиздавалась. Шведский автор Самуэль Браск переработал эту пьесу с точки зрения современности – его «Комедия о блудном сыне или неопытном страннике» была показана в гимназии в Линдчёпинге в 1645 г. В качестве учителя двух сыновей дворянина Браск три года путешествовал в Голландии, Франции и других европейских странах, где наглядно изучил все проблемы современного «блудного сына».

Пьеса состоит из пролога, пяти актов и эпилога; каждому акту предшествует свой пролог. Аколастус Браска сначала едет в Амстердам: там он изучает необходимые для кавалера XVII в. науки и нанимает преподавателей танца, фехтования, верховой езды, иностранных языков и юриспруденции. Но вскоре устав от учебы, он перемещается во Францию, родину наслаждений и разврата. Там отцовское состояние быстро уходит на прихлебателей, проиждо и женщин, ведущих беспутный образ жизни. Дойдя до края, как в библейской притче, Аколастус, голый и нищий, пасет свиней, вспоминает наставления отца, раскаивается и возвращается домой.

Мораль пьесы выводится в эпилоге: это всепрощающая любовь Бога Отца, кроме того, учит пьеса, в молодежи нужно воспитывать добродетель и твердый характер прежде, чем выпускать их в жизнь. Путешествия могут быть полезными в образовательных целях, но путешественнику особенно легко соблазниться, если у него перед глазами нет Бога и строгого учителя, который бы его сопровождал и наставлял. Мораль находила живой отклик у многих отцов шведских семейств того времени [2, с. 96–97].

У «Блудного сына» Браска есть точки соприкосновения с драмами Мессениуса. Несмотря на то, что драма не основана на патриотическом историческом сюжете, в ней показываются сцены из современной жизни, с которой Браск после путешествия по Европе был хорошо знаком. Через описание современных обычаев и нравов Браск наглядно передает дух времени и как будто действительно ставит перед зрителями зеркало. Главным в пьесе Браска, в 1649 г. ставшего приходским священником в Экебю и в 1663 г. в Стокгольме, является дидактика, на которую он опирает со всем рвением лютеранского благочестия. Браск, как и Мессениус, ратовал за то, чтобы его пьесы играли на ярмарках с целью увлечь массового зрителя.

Достигнув расцвета в середине XVII в., шведская школьная драма исчезает. В Стокгольме существовала достаточно большая немецкая диаспора, и только в немецкой школе продолжали играть немецкую школьную драматургию.



Последний существенный этап существования школьной драмы, пришедший на вторую половину XVII в., был связан исключительно с Упсалой: только здесь в 60-е гг., спустя 30 лет после Андреаса Прюца снова возникает школьная драма, правда, в обновленном виде (рис. 5).

Урбан Йерне был человеком ренессансного масштаба – поэт, впоследствии ставший всемирно известным врачом и ученым. С разрешения Упсальского университета он на свои средства организовал в Упсальском замке театр, в котором выступали студенты. Известно, что труппа показала спектакль в присутствии десятилетнего короля Карла XI в 1665 г. Используя костюмы из придворных балетов времен королевы Кристины, студенты играли трагедию Йерне «Розамунда», от которой кровь стыла в жилах.

Впоследствии Йерне писал в воспоминаниях, что, когда он исполнял обязанности личного медика короля, Карл XI за полгода до смерти поделился с ним воспоминаниями о трагедии, увиденной им в юности в Упсале. Очевидно, что тогда «Розамунда» произвела на него сильное впечатление [9, с. 9].

Пьеса была вольной адаптацией в прозе латинской пьесы в духе Сенеки, написанной фламандцем Якобом ван Зевекоте. Намерением Йерне было знакомство шведов с трагедией в стиле Сенеки, кровавой и зловещей. Надо сказать, что «Розамунда» Йерне превзошла оригинал.

В основу легла легенда о короле Ломбардии Альбоине, который убил Кунимунда и женился на его дочери Розамунде. Свою жену он заставил пить из чаши, сделанной из черепа ее отца. Розамунда в свою очередь убивает Альбоина, перед тем как самой броситься в холодные объятия смерти.

Большая часть трагедии написана нерифмованным дактилем, что являлось трехсложной стихотворной стопой с ударением на первом слоге, – для шведской драмы это было ново. Эмоционально воздействующие на зрителя монологи чередуются в пьесе с поддерживающими градус чувственного накала выступлениями хора. Действие развивается стремительно, вопиющие злодеяния совершаются одно за другим, нагнетается атмосфера изощренной жестокости, и главное, зрителя не обременяют моральными



Рис. 5. Анатомический театр, Густавианум, Упсала. Построен в 1662–1663 гг. Фото: Майкл Кроетчи / Anatomical theater (Gustavianum, Uppsala), built 1662–1663. Photo: Michael Kroetch

или религиозными спекуляциями. Драматические характеры в пьесе обрисованы предельно схематично: каждому из них присущ один главенствующий мотив – психологизм отсутствует [10, с. 109]. В спектакле содрогаящейся от ужаса публике давалась возможность перевести дух: действие разряжалось бурлескными интерлюдиями с участием Пикельхеринга, заимствованными из сборника немецких драм. Цель «Розамунды», как и «Фисбы», начавшей секуляризацию шведской школьной драмы в начале XVII в., состояла исключительно в том, чтобы развлекать. Пьеса Йерне окончательно порывала с предшествующей школьной драматургией дидактического характера.

Труппа Урбана Йерне вскоре распалась, но в 1682 г. в Упсале возник другой студенческий коллектив, которому покровительствовала королева Ульрика Элеонора. В 1686 году актеры переехали в Стокгольм, где играли до 1691 г. в придворном театре Лейонкулан, построенном для голландских комедиантов в 1667 г., а до этого являвшемся местом обитания льва королевы Кристины. Труппа также давала спектакли и в театре Стура Большусет, устроенном в зале для игры в мяч. Этот любительский коллектив получил название «Шведский театр» и стал первой шведской труппой в истории страны. До этого в Швеции, кроме учеников, игравших в школьных спектаклях, выступали только иностранные комедианты.

Членами труппы Шведский театр было написано около 20 пьес, большинство из которых являлись анонимными. Помимо традиционных задач школьной драматургии, авторы руководствовались высокой целью с помощью своих пьес сделать шведский язык литературным, что соответствовало духу Ренессанса, охватившего Швецию в середине XVII в. Основные сюжеты драматургии Шведского театра были заимствованы из античной мифологии; игрались пьесы в духе трагедий Сенеки или пасторали [3, с. 303].

С возникновением первой шведской труппы, существовавшей отдельно от школы или университета, завершился процесс секуляризации шведской школьной драмы и осуществился окончательный переход к светским зрелищам. Подобная траектория развития школьной драмы, не в такой радикальной форме, как у шведов, была характерна и для России. В XVII веке в Славяно-греко-латинской академии школьные драмы постепенно тоже становятся светскими и начинают откликаться на политические события правления Петра I. «Школьная драма, строившаяся по правилам средневековых поэтик и риторик, подготавливала почву для дальнейшего развития русской драматургии, в особенности – для драматургии эпохи классицизма» [6, с. 19]. Контекст можно расширить. Польский школьный театр был близок светскому: он часто использовал античные сюжеты и на последнем этапе развития обратился к французским образцам – трагедиям и комедиям [4, с. 32]. Возможно сопоставить польский путь эволюции школьной драмы со шведским, однако подобного рода компаративное исследование заслуживает отдельной статьи.

Подводя итог, отметим, что история шведской школьной драмы длилась чуть дольше столетия. Во второй половине XVII в. протестантская драма

в Швеции перестала существовать, а в XVIII в. началась мода на драматургию французского классицизма, и ориентиры развития шведского театра принципиально изменились. Однако опыт школьного театра дал стимул для формирования в Швеции своего театра и своей национальной драматургии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Dahlberg G. Från skolscenen till Lejonkulan. In: Den Svenska Litteraturen. Från forntid till frihetstid (800–1718). Redaktion Lars Lönnroth, Sven Delblanc. Stockholm: Bonnier, 1987. S. 221–236.
2. Johannesson K. Det svenska skoldramat. In: Ny svensk teaterhistoria. 1, Teater före 1800. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktör: Sven Åke Heed. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 81–101.
3. Dahlberg G. Drama in Sweden. In: *Spectaculum Europaeum: яре and spectacle in Europe (1580–1750)*, edited by Pierre Béhar, Helen Watanabe-O’Kelly. Wiesbaden: Harrassowitz, 1999. P. 299–305.
4. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. М.: Наука, 1981. – 264 с.
5. Ljunggren G. Svenska dramat intill slutet av sjuttonde århundradet. Lund, 1864. – 582 s.
6. Державина О., Демин А., Робинсон А. Появление театра и драматургии в России в XVII в. // Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.). М.: Наука, 1972. С. 7–98.
7. Sauter W. Inledning och kommentar. In: *Disa av Johannes Messenius*. Stockholm: Stift. För utgivning av teatervetenskapliga studier, 1989. S. 7–62.
8. Preste T. Fostering civic virtue. Johannes Messenius and Swedish school drama. In: *Virtue Ethics and Education from Late Antiquity to the Eighteenth Century*. Edited by Andreas Hellerstedt. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2018. P. 97–111.
9. Schück H. et al. Sveriges National Litteratur, II. Svensk Renässanslitteratur. Stockholm: Bonnier, 1912. – 334 s.
10. Gustafson A. A history of Swedish literature. Minneapolis: Minnesota Univ. Press, 1961. – 708 p.

## REFERENCES

1. Dahlberg G. Från skolscenen till Lejonkulan. In: Den Svenska Litteraturen. Från forntid till frihetstid (800–1718). Redaktion Lars Lönnroth, Sven Delblanc. Stockholm: Bonnier, 1987. ss. 221–236.
2. Johannesson K. Det svenska skoldramat. In: Ny svensk teaterhistoria. 1, Teater före 1800. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktör: Sven Åke Heed. Hedemora: Gidlund, 2007. ss. 81–101.
3. Dahlberg G. Drama in Sweden. In: *Spectaculum Europaeum: theatre and spectacle in Europe (1580–1750)*, edited by Pierre Béhar, Helen Watanabe-O’Kelly. Wiesbaden: Harrassowitz, 1999, pp. 299–305.
4. Sofronova L. *Poetika slavyanskogo teatra XVII–XVIII vv.* [Poetics of the Slavic Theatre in the 17th–18th centuries]. Moscow: Nauka, 1981. 264 p.
5. Ljunggren G. Svenska dramat intill slutet av sjuttonde århundradet. Lund, 1864. 582 s.
6. Derzhavina O., Demin A., Robinson A. *Poyavleniye teatra i dramaturgii v Rossii v XVII v.* [The emergence of theatre and drama in Russia in the 17th century. In: *Rannyya russkaya dramaturgiya (XVII – pervoy poloviny XVIII v.)* [Early Russian drama (17th – first half of the 18th century)]. Moscow: Nauka. 1972, pp. 7–98.
7. Sauter W. Inledning och kommentar. In: *Disa av Johannes Messenius*. Stockholm: Stift. För utgivning av teatervetenskapliga studier, 1989, ss. 7–62.
8. Preste T. Fostering civic virtue. Johannes Messenius and Swedish school drama. In: *Virtue Ethics and Education from Late Antiquity to the Eighteenth Century*. Edited by Andreas Hellerstedt. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2018, pp. 97–111.
9. Schück H. et al. Sveriges National Litteratur, II. Svensk Renässanslitteratur. Stockholm: Bonnier, 1912. 334 s.
10. Gustafson A. A history of Swedish literature. Minneapolis: Minnesota Univ. Press, 1961. 708 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

#### ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova – PhD in Theatre Studies, Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 29.08.2021

Отредактирована: 15.10.2021;

Принята к публикации: 21.10.2021

Received: 29.08.2021

Revised: 15.10.2021

Accepted: 21.10.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Шведская школьная драма и ее секуляризация в XVII в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 10–27.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-10-27

#### FOR CITATION

Berlova M. S. Swedish school drama and its secularization in the 17th century. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4 pp. 10–27.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-10-27

А. Л. Ястребов  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-8844-6562

## Тургенев/Толстой. Парный портрет писателей: экстремумы бытия vs. рефлексия мистицизма

### АННОТАЦИЯ

Сравнительное исследование творческих портретов И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, история литературы, психологии деятельности, искусствоведения и культурологии позволяют рассмотреть структуры, механизмы человеческих интенций великих художников слова и их творческой реализации в контексте феноменологии бытия. Попытка философски-эстетического осмысления феноменов Толстого и Тургенева в жанре парного портрета позволяет вскрыть индивидуальность каждого писателя, содержательность их характеров в их социальной обусловленности, выявить некоторые черты творческих индивидов, которые не проявляются при отдельном портретировании.

Философские репутации писателей связаны с различиями в понимании целей и задач человека. Толстой ориентирован на астрономическое наблюдение за абсолютной бесконечностью. Он задействует умозаключения, обнаруживая в единичном действии универсальных законов нескончаемого мира. Эмпирика существования толстовских персонажей настойчиво находит подтверждение в человеческом стремлении быть частью единого бытия. Тургеневский герой, независимо от того, насколько он инициативен, жизнелюбив и деятелен, обязательно подпадет под сокращение, покинет сюжет бытия. Для Тургенева нет понятия «вселенной». Камерность избранных тем и конфликтов подразумевает исследование наглядного материала, чрезвычайно концентрированного во времени и обособленного в пространстве.

Аналитический парный портрет писателей выявляет различные типы самоощущений, которые передаются читателю и становятся основой разных типов философской и психологической идентификации.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская литература, Л. Толстой, И. Тургенев, мифология творчества, писательская репутация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-28-44  
УДК 821.161.1-3:808.1

Andrey L. Yastrebov  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-8844-6562

# Turgenev/Tolstoy. Compared portrait of writers: Extremes of being vs. reflection of mysticism

## ABSTRACT

A comparative study of Ivan Turgenev and Leo Tolstoy creative portraits, the history of literature, psychology of activity, art history and cultural studies allows us to consider the structures, mechanisms of human intentions of the great artists of the word and their creative realization in the context of the phenomenology of life being. The article is an attempt to comprehend the phenomena of Tolstoy and Turgenev both philosophically and aesthetically in the genre of compared portrait. It allows to reveal the personality of each writer, the content of their characters in social circumstances, to identify some features of creative individuals that do not manifest themselves when not compared.

Philosophical reputations of writers are associated with differences in the understanding of human goals and objectives. Tolstoy is focused on astronomical observation of absolute infinity. He uses inferences, revealing in a single action of the universal laws of the endless world. The empiricism of Tolstoy's characters existence persistently finds confirmation in the human desire to be the part of a single being. Turgenev's hero, regardless of how proactive, life-loving and active he is, necessarily falls under the reduction, he leaves the plot of being. For Turgenev the "universe" concept doesn't exist. The closeness of selected topics and conflicts implies studying of the visual material, extremely concentrated in time and isolated in space.

The analytical compared portrait of writers allows us to identify different types of self-perceptions that are transmitted to the reader and become the basis of different types of philosophical and psychological identification.

## KEYWORDS

Russian literature, L. Tolstoy, I. Turgenev, mythology of art, writer's reputation.

Сопоставление биографий и творчества Тургенева и Толстого – задача, решение которой обещает зрелищную ретроспективу: ссоры, примирения, гневные письма, слезы умиления. Общеизвестны факты неоднозначных дружеских отношений художников, запутана история их схождения и разногласий. Для автора важен тот аспект проблемы, который выявляет различия возрастной природы ощущений и переживаний русских писателей, проливающей дополнительный свет на их художественное и жизненное творчество. Биографии писателей предлагают богатый материал для уяснения метафизического характера устремлений человеческой натуры. Выявление некоторых аспектов писательских индивидуальностей через феномен возрастной самоидентификации позволяет обнаружить векторы самосознания Толстого и Тургенева, – как художников, так и людей, – и определить некоторые вехи традиций, ими намеченных.

Б. К. Зайцев, сопоставляя жизнь и творчество Тургенева и Толстого, создает эскизные портреты писателей и их взаимоотношений. Тургенев поначалу опекает молодого писателя Толстого, который с теплотой отзывается на заботу и доброту старшего друга. Разница в возрасте – десять лет. Смиренная роль благодарного ученика выдерживается Толстым недолго. В отношениях происходит охлаждение: «Жизненные привычки были у них разные», – замечает Б. Зайцев. Тургенев «изящно одевался, любил порядок и опрятность, от него пахло духами, он носил тонкое белье. Выезжая в общество, надевал отличный фрак. Обедать любил вовремя и был гастрономом. Понимал в вине, но никогда не напивался. Сидел в салонах и беседовал с дамами, но не катал по кабакам, не любил троек, цыган, кутежей». Толстой, как рассуждает Зайцев, относился к иной породе людей. В его комнате «все было разбросано, сапоги могли стоять на туалетном столике, брюки могли валяться на рукописях или рукописи на брюках, нередко возвращался он на рассвете, вставал Бог знает когда, полдня ходил по квартире немытый, угрызался за “недолжную” жизнь и тотчас начинал громить первого встречного, ел Бог знает что, на ходу, решая вопрос о правде в человеческих отношениях и чаще всего находя, что все неправда и хорошо бы вообще весь мир переделать сверху донизу» [1, с. 108].

Творческая индивидуальность человека порой выражается в повседневных привычках не менее ярко, чем в литературном стиле. Общее мнение о 28-летнем Толстом – создателе «Детства», «Отрочества», «Утра помещика», «Двух гусаров», «Севастопольских рассказов», если судить по письмам 1856 г. – что он «дикий». А. В. Дружинин называет его «башибузуком» и «вандалом». Н. Г. Чернышевский – «диким человеком», Тургенев – «за дикую рьяность и упорство буйволообразное» – «троглодитом» [2, с. 65].

Между писателями возникают болезненные и тяжелые отношения. Редкие их встречи не заканчиваются спорами или ссорами. Н. Н. Толстой так объясняет причины обоюдной раздражительности: «Тургенев никак не может помириться с мыслью, что Левочка растет и уходит из-под его опеки» [3, с. 82].

Сопоставляя индивидуальности писателей, Зайцев склонен к обобщениям: Тургенев жизнь окружающую признавал, считая, что ее нужно улучшить.



В Толстом сидело зерно всеобщего разрушения и страсть постройки всего заново. Тургенев любил культуру, искусство, всякие утонченности и «хитрости». Толстой все это отвергал. Тургенев никогда не проповедовал и не особенно моралью интересовался. Толстой к этим вопросам относился с присущей ему страстностью. И так как был не малообразован, но безмерно самолюбив и силен, ему «доставляло наибольшее удовольствие оспаривать неоспоримое» [1, с. 266–267].

Разумеется, любой парный портрет грешит шаржированностью, часто принижением одного из субъектов сопоставления. На эту роль обычно интуитивно выбирается то лицо, которое в большей степени отмечено пренебрежением нормами. В зайцевском этюде на фоне Тургенева-аристократа Толстой смотрится угловатым простолюдином, сапожником-правдоискателем.

Следует все же отметить, что портреты еще молодых писателей нарисованы приближенными к реальному состоянию их человеческих натур и творческих темпераментов. Доказательством этому станет развитие указанных черт характеров. Пройдет время, и обнаружится, что Тургенев почти не изменился. С привычками, закрепленными за ним природой, мало что случилось. В ранней юности он величал себя гегельянцем, этим и ограничился в постижении отвлеченных идей, в зрелые годы он остался так же безучастен к философским размышлениям, обостренным дискуссиям о нормах жизни и нравственности. Постигание важнейших вопросов бытия приходило к нему интуитивным путем, с годами развивая в писателе мистическую чуткость.

Толстой развил в себе качества полемиста, стал авторитетным проповедником радикально противоречивых мыслительных построений, стремясь довести любую идею до логического предела. Мистицизм ему чужд; как отмечает М. А. Алданов, толстовство – наиболее рационалистическая система взглядов.

Сближает писателей страстное стремление быть законодателями моды на любезные им идеи, что выражается в ангажированности их произведений, связи с общественно-политическими дискуссиями. Даже масштаб их мировмешательства обнаруживает сходство. К 60-м годам XIX в. создается впечатление, что разница в возрасте нивелируется, и они неожиданно становятся почти ровесниками. При этом Тургенев, живо откликаясь на политические события современности, остается верным теме живописания дворянских гнезд, а Толстой задается целью обсудить все без исключения проблемы – судьбы крестьян, духовные перспективы дворянства, несовершенство государственности, хитросплетения любовной психологии, взаимоотношения человека с Богом и т. д.

Допустимо сделать предположение, что возраст писателей не всегда совпадает с их самоощущением. Тургенев испытывает возрастные спады и подъемы, Толстой пребывает в борении с душевными, мировоззренческими кризисами, вызванными поисками сюжетов и жанров новых произведений. Достаточно сравнить метрику творческой активности писателей, чтобы понять одну из причин различий природы указанных кризисов. Толстой пишет свои произведения медленно: за 40-летие творческой деятельности созданы



«Война и мир» (1863–1869), «Анна Каренина» (1873–1877), «Воскресение» (1889–1899), «Смерть Ивана Ильича» (1884–1886), «Крейцерова соната» (1887–1889), «Хаджи Мурат» (1896–1904). Толстой стремится раздвинуть идейно-тематические рамки художественных поисков. «Мысль народная» «Войны и мира» сменяется «мыслью семейной» «Анны Карениной», затем возникает замысел нового произведения с мыслью «русского народа в смысле *силы завладевающей*» [4, с. 148].

У Тургенева всего лишь за шесть лет – с 1856 г. по 1862-й – выходят в свет основные произведения («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Ася», «Отцы и дети»), которые, собственно, и составили его славу. Тургенев пишет много, активно, но ощущается кантиленность темы – прощания с прошлым навязчиво преследуют художника.

Толстой – по характеру разнополярный, стоит над частной проблематикой своего времени. Тургенев – человек, находящийся в плену убывающих лет и эпохи, которую так хочется понять, однако не хватает сил, желаний, времени, характера. Он постоянно размышляет о прожитом, о том, чего уже не случится. Толстого «повторение пройденного» нимало не заботит: он находится в состоянии перманентного поиска новой литературной темы, замышляет создать «Азбуку», роман об Илье Муромце, чтобы «описать его образованным и очень умным человеком, происхождением мужик, и учившийся в университете» [4, с. 142]. Затем собирается писать комедию, драму про Петра Великого, статьи о материализме, позитивизме, разладе церкви с христианством.

Поведение Толстого демонстративно: пашет землю, тачает сапоги; И. Е. Репин его рисует, яснополянские гости умиляются и т. д. Тургенев не так часто оказывается в центре общественного внимания. Полемика, разразившаяся после выхода «Отцов и детей», и горячая встреча с восторженными студентами после пушкинской речи, – наиболее выразительные сюжеты популярности писателя в России.

Не одинаково переживают писатели смену литературных поколений. Она остро ощущается Тургеневым, которого пугает популярность писателей-критиков, пренебрегающих культурой в пользу общественно-обличительной проблематики. Вот, к примеру, строки из тургеневского письма к П. В. Анненкову от 6 августа 1861 г.: «Читаю я мало, и то, что мне попадает из русских журналов, не очень способно возбудить желание подобного упражнения. Совершился какой-то наплыв бездарных и рьяных семинаристов – и появилась новая, лающая и рыкающая литература. Что из этого выйдет – неизвестно, – но вот и мы попали в старое поколение, не понимающее новых дел и новых слов» [5, с. 358–359].

Толстой, напротив, весьма приветливо относится к новоявленным рассказчикам историй из народного быта и прочим малоталантливым демагогам – осудителям общественных несправедливостей; он демонстрирует образцовое смирение, размышляя о том, что его ровесники уходят в прошлое. При этом не допускает мысли, что постарел сам. Ощущение надвечности

и актуальности собственного гения рождает нелицеприятные и лишь отчасти сентиментальные аттестации писателей, которые даже моложе его: «Мне всегда жалко Гончарова, когда я подумаю о нем. Старик, один, забытый... Он сильно страдает <...> неудовлетворенным славолубием» [6, с. 297].

Осуждает Толстой и собратьев по перу, описывающих на склоне лет нежные чувства. В. Ф. Булгаков прилежно конспектирует: «Если есть духовная жизнь, то любовь представляется падением. Любовь ко всем поглощает чувство исключительной любви. Начинается чувство исключительной любви. Начинается чувство исключительной любви бессознательно, но затем возможно разное отношение к нему. Все дело в мыслях: можно или останавливать себя, или подхлестывать. И такое подхлестывание – описания всех тургеневых, тютчевых, которые изображают любовь как какое-то высокое, поэтическое чувство. Да когда старик Тютчев, у которого песок... сыплется, влюбляется и описывает это в стихах, то это только отвратительно!.. Это как сегодня был у меня посетитель: говорит о религии, о Боге, а я вижу, что ему водки выпить хочется!» [7, с. 189].

Обнаруживается кардинальное различие во взглядах писателей на человека. Тургенев остается заложником переживаемого возраста, а Толстой настолько увлекается изучением феномена проникновения вечного в ежминутность жизни, что начинает игнорировать факт принадлежности человека определенному времени. Соотношение мгновения и надвременности происходящего категорично решается писателем в пользу бесконечного.

Романы Тургенева создают впечатление, что автор свое присутствие в сюжетах сводит к чуть ироничному и всегда печальному наблюдению за тем, как герои влюбляются, мучаются, произносят слова и расстаются. Объективность гостя на чужом пиршестве споров на время покидает Тургенева, когда он пишет о молодых героях. Писатель до поры перестает быть беспристрастным, он портретирует энтузиазм молодости, торопится развенчать обольщение всесилием и неумение расчетливо относиться к отпущенному судьбою времени. Инсаров и Базаров обречены, потому что в них слишком много витальности, и они не научены умеренно распределять свои силы, интересы и требования.

По отношению к героям-ровесникам автор философски деликатен. Он боится спугнуть собственную судьбу, опасается трагической биографией романного персонажа напророчить себе дурную будущность. В этом смысле смерть Рудина на баррикадах – не более чем печальная ирония писателя над самим собой, боящимся случайности нелепой и бессмысленной жизни, а не театрального революционного предсмертного порыва. Будущность Рудина, убежден Тургенев, ему самому не грозит.

Писатель настойчив в отстаивании интересов тех персонажей, которые близки ему по возрасту и психологическому самочувствию. Лаврецкий обречен на страдание, неизбывно печален Павел Петрович. Как бы ни была грустна их участь – автор сохраняет им жизнь, чтобы себя не сглазить. Он продлевает жизнь в фигуре четко построенной героем фразы, во взвешенности бытийной

позиции, в ее охранительности, в соблюдении баланса между мыслью, словом и поступком героев-ровесников.

Иногда случаются сбои – любовь, неожиданное открытие, что жизнь не задалась, нападки оппонентов, – но все же они не нарушают строгой выверенности словесного мира, описывающего существование, утратившее искренний пафос молодости и энергию и смирившееся: ничего не поделать, надо утихомириться. Тургенева можно назвать выразителем интимно-рефлексивного сознания. Жизнь жестока и несправедлива, в качестве чаевых за муки творчества и душевные труды она дает крохи тихой любви и спокойствия. Письма и романы Тургенева пронизаны настроением философской застенчивости. Писатель и его герои идут по жизни, ориентируясь на мелодию собственного сердца и стук начищенных туфель. Убывание жизни принимается как печальная мудрость жестокой природы.

Лев Толстой на протяжении всей своей жизни являет собой пример дидактического и административно-философского мышления. Б. Н. Чичерин в воспоминаниях о 1840-х гг. весьма категорично аттестует Толстого, уже автора «Детства и юности», «Севастопольских рассказов»: «<...> серьезные умственные интересы были вовсе не его сферою <...> Образования он не имел почти никакого, ничего не читал <...> в то время проявилась у него погубившая его впоследствии склонность к резонерству. Уединенная жизнь в деревне еще более развила в нем эту болезнь. Его занимали высшие вопросы бытия, а подготовки для решения их не было никакой. Он и предавался своеобразному течению мысли, перемешанной с фантазией. <...> Он сам и его близкие рассказывали мне со смехом, что с самой ранней молодости на него по временам находила разная дурь <...> Затем эта дурь проходила и являлась какая-нибудь другая, которой он держался так же упорно, как и первой. С летами это упорство в исключительно овладевшей им мысли, это радикальное отрицание всего, что к ней не подходило, получало все большее развитие» [8, с. 212, 216–217].

Не лишним будет заметить, что «невежество» Толстого было легендой, им же созданной: писатель знал несколько языков, в том числе греческий и иврит, изучал античных авторов в подлинниках, интересовался философией, астрономией, богословием, естественными и педагогическими науками. «Люди, видевшие два десятка книжных шкафов в Яснополянском доме, знают, что такое – невежество Л. Н. Толстого» [9, с. 32], – комментирует М. Алданов. Разумеется, одно дело – собирать книги, другое – читать их, однако начитанность Льва Николаевича очевидна: «Поля книг часто испещрены рукой Толстого» [Там же]. Но науку Толстой ненавидит – потому что ученые педанты, по мнению писателя, не способны дать ответы на главные вопросы бытия. Интеллектуалы становятся мишенью для самой радикальной критики со стороны Льва Николаевича: «Ведь это не парадокс, как про меня говорят, а мое истинное убеждение, что чем ученее человек, тем он глупее... Я читал статью N, тоже ученого, так ведь это просто дурак, прямо глупый человек. И что ни ученый, то дурак. Для меня слова “ученый” и “глупый”

сделались синонимами» [7, с. 85]. Вот показательный отрывок из другого разговора – по поводу полученной Толстым книги от индуса о науке в Индии:

«– Что же, наука в Индии развивается? – спросил кто-то.

– Слава богу, не развивается, – засмеялся Лев Николаевич. – А у нас так вот развивается: профессоров много» [7, с. 216].

В 1857 году Толстой увлекся проектом заселения всей России лесами, после чего прошел слух, будто он предполагает заняться лесоразведением. Новость активно обсуждается Тургеневым. В письме к П. В. Анненкову от 1 декабря 1857 г. слышится ирония: «Удивили вы меня известием о лесных затеях Толстого! Вот человек! С отличными ногами непременно хочет ходить на голове <...> Я у него спрашивал – что же он такое: офицер, помещик и т. д. Оказывается, что он лесовод» [9, с. 279]. Тургенева коробит в Толстом морализаторская категоричность суждений, театрализованная всеядная активность. Чем только Толстой не занимается: печки кладет, траву с мужиками косит, пожары тушит, пчел разводит, сапоги крестьянам тачает, поучает китайцев, Шекспира поругивает, школу открывает, учителей гоняет, а тут еще и проект, как обустроить Россию с помощью лесоводства.

Толстой и офицер, и помещик, и пчеловод, и лесовод, но, прежде всего, моралист. Достается всем, и даже смиренным крестьянам: «Я встретил бабу, – говорил Лев Николаевич, – она жалуется, что трудно жить: шесть человек детей. Я и говорю: откуда они у тебя взялись-то? Из лесу, что ли, пришли? В самом деле, от чего бы так не делать, чтобы родить двоих, троих детей – и будет. А после жить как брат с сестрой. А то много детей, так ведь это от чего? От плотской похоти» [7, с. 243]. В своем радикальном анархизме Толстой обрушивается не только на человеческие установления, но и, по выражению Алданова, на «вечные институты природы» [10, с. 71].

Показательно отличие Толстого от Тургенева, который воспринимает славу не как противодействие силы таланта порочной заданности природы, а как возблагодарение за свершенные труды. Успех всегда сопутствовал писателю, который очень робко относился к славе: известным хотелось быть, но высокие оценки критики сталкивались с грустным самоощущением очередного возрастного кризиса. Любая похвала жизненности, к примеру, Рудина или Лаврецкого, воспринималась как свидетельство умения автора описывать трагедию стареющих ровесников. Острое ощущение возрастной драмы Тургеневым становится препятствием на пути обращения к проблемам божественной самопредставленности человека в мире. В отличие от Толстого Тургенев описывает процесс постепенного умирания самого себя вместе со своими художественными воплощениями.

Слава для Тургенева – явление желанное, выстраданное. Чего стоит хотя бы радостное признание писателя на пушкинском юбилее, на который Толстой так и не явился, будучи в этот период противником брэнного словословия своего таланта. Толстой исповедует идею абсолютной соразмерности себя, рожденного на столетия, духу человечества. Подобно человечеству, он равно юн и стар, великолепен и порочен, материален и духовен.

Многие радикально настроенные биографы называют Толстого лицемером, фарисеем, ханжой, циником, притворщиком, брюзгой. Комментируя дневники Толстого, А. М. Евлахов гневно произносит: «Тут у него все подряд: и нравственность, и приятное, и туалет, и гигиена – настоящий цинизм морали эпилептика!» [10, с. 86]. Более деликатна точка зрения, отчасти учитывающая компромиссный, находящийся между старчеством и юношеством, характер психологии писателя: «Толстой, – замечает Б. М. Эйхенбаум, – часто выглядит ребенком, с удовольствием пишущим “прописи”, но легко забывающим о них, как только “урок сделан”» [11, с. 97].

Нередко кажется, что Толстой жесток, но это качество объяснимо верностью писателя и человека своей моралистической позиции. Дневниковая запись А. Б. Гольденвейзера от 27 декабря 1900 г.: «...Известие о том, что Татьяна Львовна родила преждевременно мертвую девочку, а накануне узнали о смерти Лёвочки, старшего двух-трехлетнего сына Льва Львовича <...> По поводу несчастья Татьяны Львовны Лев Николаевич сказал: “Я не огорчаюсь, что у дочерей моих нет детей, я не могу радоваться внукам. Я знаю, что из них непременно вырастут дармоеды. Конечно, мои дочери очень желают, чтобы это вышло не так, но в той среде, где им придется воспитываться, избежать этого так трудно. Я всю жизнь окружен этим, и, сколько ни борюсь, ничего не могу сделать”» [12, с. 78–79].

Толстой не желает знать печалей возраста. С неукротимостью подростка-максималиста он стремится вмешаться во все проблемы мироздания. И часто делает это хоть и поверхностно, но всегда искренне, будучи убежденным в истинности пути морального самоусовершенствования. Анненков назвал ум Толстого «сектантским», а Тургенев скорбел, что младшему современнику не хватает умственной свободы.

На конкурсе самых противоречивых людей и мыслителей Толстой, без сомнения, стал бы победителем. А Тургенев вряд ли бы прошел в четвертьфинал. Толстой устанавливает чрезвычайно важный метафорический коэффициент, с помощью которого можно вычислить реальную стоимость философии творчества: самостоятельность суждений, помноженная на любую идею, не исключает, подразумевает противоречивость оценок.

Тургенев никогда себя не обременял моральными обязательствами. Его ранние письма свидетельствуют о покладистости человека, чья жизнь приводима в движение реальными обстоятельствами, благоволящими развитию тех или иных черт характера. Писатель не спорит с жизнью, а приспособливает к рассеиваемой материи существования свои истощающиеся силы.

В этом смысле Тургенев – неудачный пример морального учительства. В его произведениях и письмах отсутствует ригористический дидактизм. Даже в посланиях к дочери не встречается общетеоретических рассуждений о том, как следует достойно себя вести в той или иной ситуации. Тургенев-отец, не желая «изображать педанта», журит Полину, предпочитающую занятиям балы и наряды: «Дитя мое, у тебя еще будет время для развлечений; но бойся упустить то время, когда ты можешь еще трудиться. Танцы плохо вяжутся



с орфографией, – у тебя же она еще немного хромает». В письмах к дочери вопросы орфографии оказываются значимей этических нравоучений.

Обманчивый образ благообразного и мудрого Толстого-старичка, взирающего на школьника со страницы учебника литературы, неминуемо вводит в заблуждение всякого читателя и идеалистически настроенного биографа. Между тем в крутом нраве с Толстым мог бы посоревноваться разве что Лесков. Залогом молодой активности, проявляющейся в повествовательном мастерстве писателя, стала физическая одаренность. Привычное заблуждение «правоверных историков литературы» состоит в том, что Толстой с первых жизненных шагов и до последних неизменно воспринимается как сильный, свежий, здоровый человек, философ. О его силе поклонники любили рассказывать легенды.

«Атлетизм» писателя сделался для его героев иммунитетом против телесных хворей. Возраст относится не к тем категориям, которые определяют поведение персонажей. Смерть в произведениях Толстого – факт, не связанный с прожитыми годами. Смерть (за редким исключением: «Смерть Ивана Ильича», «Три смерти») – воление автора-демиурга, ощущающего избыточность жизни в самом себе и в героях, которым симпатизирует.

Однако карта болезней Толстого заняла бы не один том: наследственные недуги, причуды, организация работы, эксцентричная подозрительность, припадки эпилепсии, галлюцинации, меланхолия, душевное возбуждение, раздражительность, резкая смена настроения, ненужная горячность, забывчивость, беспричинные слезы. От такого букета хворей Тургенев бы захотел умереть, еще не родившись.

В жизни Толстого кризисы, кажется, распределяются равномерно. Или являются стабильной величиной физического и психического состояния здоровья писателя, что позволяет говорить одинаково как о болезни, так и о завидном здоровье, имеющем достаточные ресурсы для творческой жизни, а подчас для самых экстравагантных поступков, на которые Тургенев никогда не решился бы.

Подозрения на психическую болезнь писателя датируются концом 1860-х. Если прислушаться к Т. А. Кузминской, то ход болезни Толстого в последовательном ее развитии можно проследить уже с 1867 г., когда она впервые проявилась уже в резкой форме, обратив на себя внимание и окружающих. Т. А. Кузьминская свидетельствует, что в это время, то есть в возрасте 39 лет, Толстой начинает часто жаловаться на нездоровье, хандрит, бывает желчен и болезненно раздражителен. Случаются припадки немотивированной агрессии и жестокости [13, с. 93].

Накоплен богатый биографический материал, свидетельствующий о физических болезнях и приступах меланхолии, посещавших писателя, однако «случай» Толстого не укладывается в четкую систему возрастных драм. Физическое нездоровье и психологические сломы случаются у писателя и в 28, и в 50, и в 70 лет, однако эти этапы обострения трудно идентифицировать в пределах системы кризисов возрастных особенностей, в которую вписываются

многие другие творческие личности и которую идеально иллюстрируют жизнь и творчество Тургенева.

Выписка из хроники жизненного кризиса 50-летнего Тургенева: упадок сил, впечатлительность, мнительность, уныние, потрясения здоровья вызывают грустное расположение духа писателя. Он сообщает И. П. Борисову в письме от 18 (30) июня 1869 г.: «...он подтвердил мнение здешнего врача – у меня болезнь сердца – и я должен избегать всякой усталости – а потому навсегда расстаться с охотой! Можете себе представить, как на меня подействовали эти слова... Я только это и любил. В противном случае Фридрих грозит мне участью Панаева – т. е. внезапным переселением туда. У Панаева болезнь сердца открылась так же неожиданно и поздно. Остается беречь себя; дело полезное – но невеселое. Вот чем разрешился мой жизненный кадрильчик. Впрочем, могло бы быть хуже: я мог бы ослепнуть. Ну, будем беречь себя – и не будем говорить об этом» [14, с. 15]. Тургенев редко испытывает приступы немотивированной раздражительности – следствие сбоев физического здоровья. При этом писатель старается сдерживать себя, не позволяет вырваться поспешной оценке или категоричному слову. Во всем ощущается понимание, что рассчитывать на здоровье и милосердие лет не приходится.

Тургенев не отмечен демонстрацией физической силы. Спортивно-барские увлечения писателя ограничивались охотой, этой не прекращающейся всю его жизнь патриархальной войной с лесной живностью. В письмах Тургенева к Аксакову не найти рассуждений о России, которые были бы, следует отметить, очень уместны. Тургенев предпочитает идеологическим спорам и философским размышлениям охотничью тему. С какой искренней радостью он сообщает Аксакову о «плодах своей войны: всего 304 штуки – 69 вальдшнепов, 66 бекасов, 39 дупелей, 33 тетерева, 31 куропатка, 16 зайцев и т. д., вплоть до бедного куличка, и того записал <...>. Аксаков ответил, что это, конечно, не дурно... сам же он взял 1200 штук» [1, с. 259].

Б. Зайцев рассказывает о посещении Тургеньевым Толстого в Ясной Поляне. Дело происходит накануне пушкинского юбилея, Толстой в очередной раз «находился в разгаре внутренней перестройки». «О Льве Толстом и Катков подтверждал, что, слышно, он совсем помешался», – писал <...> Достоевский жене. И вот, несмотря на то, что “помешался”, – опять встретился с Тургеньевым ласково. Писал “Краткое изложение Евангелия” и ходил с гостем на тягу – стреляли вальдшнепов <...> Почему занимались стрельбой мирных, любовью влекомых птиц непротивленец Толстой и отдавший любви жизнь Тургеньев – этого понять нельзя» [2, с. 336–337], – недоумевает Зайцев. В последние годы жизни Толстой от охоты сурово отрекается. В. Ф. Булгаков свидетельствует, что писатель не позволял даже убивать мух [2, с. 244], и признавался: «До 50 лет охотился на зайцев, на медведей... теперь я не могу вспомнить об охоте без чувства стыда и мучительного раскаяния» [2, с. 288].

С Тургеньевым все иначе. В юности он полюбил охоту и не изменил своим привычкам и в старости: «Лето я проведу в окрестностях Петербурга: я буду охотиться с утра до вечера. Так хорошо целый день быть среди полей:



там можно мечтать в свое удовольствие, а ведь вы знаете, что от природы я немало мечтатель» [2, с. 355].

Тургеневская страсть к охоте – паспорт аристократического существования и своеобразное удостоверение, что он на что-то еще способен. Когда медики запретили писателю ходить на охоту, Тургенев весьма опечалился, потом все наладилось, «вышло как надо»: охота, подробный выразительный перечень трофеев, добротное застолье. Напротив, Толстой в беседах 1900–1910 гг. настойчиво проводит мысль: раньше мне была близка барская забава убивать неповинных животных, а потом поумнел и подобрел.

Тургенев как был гурманом, так и старался оставаться им по мере отпущенных жизненных возможностей, получая особое удовольствие от сельской жизни. Из письма Тургенева к М. А. Бакунину и А. П. Ефремову из Мариенбада от 3 сентября 1840 г.: «Целый день никого не видишь кроме <...> моих любимых уток. Их всего 11; я им дал разные названия <...>. Так текут мои дни – и-ди-личес-ки» [15, с. 167–168]. Толстой не менее страстен в посвящении себя полюбившимся занятиям, не менее экстравагантен, но ему более предпочтительны иные трофеи – лавры охотника в чащах самоусовершенствования, торжествующего над искушениями и пороком. Даже эта позиция писателя отмечена противоречивостью, объединяя в себе феноменальное сочетание юношеского максимализма и старческой рефлексии. Таким он вошел в литературу, таким и остался до конца своих дней.

Толстой привлекателен для читателя в качестве примера экзальтированного поиска истины, нервного самоанализа, избличающего человека, сотворенного природой на долгие годы. Тургенев – один из первых писателей в русской литературе, на собственном опыте показавших драму возрастных переживаний. Противник идеи порочности человека, чуждый ригоризму, Тургенев отрицает пафос Толстого, ту критическую беспощадность, с какой его современник расправляется с любыми бытийными проблемами. Тургенев исповедует идею умеренности, приятия очевидного и делает это с печально-ироничной улыбкой уставшего от жизни и болезни человека. И в 30, и в 50, и в 60 лет налицо все атрибуты возраста. Основной предмет и направленность экзистенциальных печалей Тургенева со всей очевидностью связаны с возрастными переживаниями.

Толстой раскрывает картину вселенной и требует не доверять никому – ни картине, ни вселенной, делая исключение только для самого себя.

Читателю Тургенева даруется возможность на примере жизненного и творческого опыта писателя увидеть, как грустно жить, болеть и быть неприканным и вновь продолжать жить, став свидетелем того, как ты пережил свою популярность, как твоя искренность воспринимается позерством, верность жизненной теме становится поводом для критики. Не лишне вспомнить, что Ф. М. Достоевский в образе Кармазинова в «Бесах» создал пародию на Тургенева.

Логика биографии и творчества Толстого противится дифференциальному возрастному исчислению. Создается впечатление, что Толстой торжествует

над временем, воспаряет над десятилетиями, заботясь об уяснении феномена бесконечности. Он воспринимает безграничное в качестве исходного пункта жизнотворчества и не желает принять ограничений, налагаемых пространством и временем. Ключом к прочтению основных романов писателя становятся популяризируемые школьной программой «мысль семейная» и «мысль народная» – глобальные в своем метафорическом масштабе и поверхностные в хрестоматийной трактовке.

Если грандиозные толстовские построения применить к Тургеневу, они покажутся по меньшей мере избыточными. Отечественной читательской мысли куда более привычно сводить основную направленность творчества писателя к созданию образов «дворянских гнезд» и «тургеневских девушек». Сделать подобный комплимент Толстому – с восторгом произнести, к примеру, «толстовские девушки» – означает подметить несущественные факты из творческой биографии писателя, который более увлечен ответом на вопрос, «для чего существуют люди и какова будущность их попыток достичь недостижимого».

Тургенев пребывает в цепях первопричин, и толстовская мысль о мысли воспринимается им в качестве опыта софистических красотостей. Более приемлемой для него делается мысль о невозможности расширить ограниченность отпущенного человеку пространства и времени. Поэтому смерть любого героя означает его несовпадение с априорной и апостериорной идеей мироздания, недоступной для обозрения, но открытой для интуитивного проникновения.

Тургенев предпринимает попытку изучить проблему конечного и исчерпаемого, сводит все многообразие пестрого мира и его разнородность к безотносительной констатации: для толстовской идеи чрезмерности (человека, мира, мысли) нет ни одного убедительного аргумента. Геометрия жизни, по мысли автора «Дворянского гнезда», основана на мысли о неизбежном финале; вариативность осуществленных жизненных опытов если и значима, то только до определенного переломного момента, который связан с нарушением пропорций между осуществленными годами и инерционными желаниями человека.

Именно «вселенский» размах мысли Толстого постепенно делает его фигурой сакральной. В начале XX века одни видят в нем «святого старца», другие – чуть ли не антихриста. Показательно, что и для тех, и для других Толстой – богатырь, только остается вопросом, на добро или зло направлены его богатырские силы. Александр Блок, склонный воспринимать действительность в ее мистическом аспекте, называет свою статью о Толстом «Солнце над Россией». Писатель превращается у него в былинного богатыря-крестьянина, который «идет по борозде за плугом, за своей белой лошадкой», являя собой залог прочности бытия: «Толстой идет – ведь это солнце идет. А если закатится солнце, уйдет Толстой, умрет последний гений, – что тогда?» [16, с. 303]. А гнев отца Иоанна Кронштадтского ставит Толстого буквально во главе сил зла – тоже в своем роде почетное место,

хотя и с противоположным знаком: «Геройство – чисто сатанинское, да еще и в превосходной степени, ибо и сам сатана боится Бога и трепещет уготованных ему мучений, а ученик его превзошел и своего учителя» [17, с. 129]. Тургенев же – рыцарь умеренности, либерал и западник – никогда не покидал скромной ниши секулярной культуры, и даже его легендарная любовь к Полине Виардо осталась в рамках светского мифа.

Парадоксальным при этом является то, что Тургенев, невзирая на «камерность» избранных им тем, является чрезвычайно мистически чуткой и, по выражению В. Н. Топорова, «архетипически богатой» натурой. В произведениях Тургенева возникает своеобразный «подъязык» сновидений [18, с. 432], но вся эта мистика носит глубоко личный, интимный характер. Рационалистическая же природа Толстого подвергала религию цензуре рассудка, воспринимая мистику как «дикость» и «суеверие». Все выходящее за пределы разума Толстым решительно отвергалось, отсюда и его непонимание многих творений искусства. Из своей редакции Евангелия Толстой последовательно изгоняет чудеса.

Глубина и духовная многогранность мировосприятия Тургенева, выражавшаяся не только в художественном творчестве, но и во множестве парапсихологических явлений, предчувствий, совпадений, стала предметом отдельного исследования В. Н. Топорова [19]. Однако Тургенев, в отличие от Толстого, не обретает в сознании современников статус пророка: его мистицизму недостает вселенского размаха. Подчиненность писателя потоку времени умяляет его фигуру в глазах окружающих. Толстой же, несмотря на свою полную религиозную «немузыкальность», чтобы не сказать «глухоту», стал как в последние годы жизни, так и после смерти, героем некоего сакрального мифа, переросшего даже национальные рамки. Его замороженность вечностью, широта и бескомпромиссность мысли окружают фигуру писателя особым ореолом. Притом, что Толстой в своих произведениях последовательно развенчивает ряд архетипических образов, его собственная личность неуклонно приобретает архетипические черты, внушающие публике восхищение или же священный ужас.

Компаративистский подход в исследовании философии творчества И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого остается актуальным направлением методологии анализа их произведений. И. Ю. Матвеева [20] подчеркивает: художественные поиски писателей предвосхитили появление методологии модернизма. В качестве важнейшего аспекта бытийного пространства личности в произведениях Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева О. В. Белопухова [21] указывает, что музыка становится универсальным методом анализа мировоззренческой позиции героев. Е. Ю. Полтавец и А. Г. Биджакине [22] скрупулезно проанализировали парадоксальный идиостиль авантюрных сюжетно-фабульных ситуаций как категорию художественной философии писателей. Упомянутые исследования не содержат целостного анализа литературного наследия классиков. Философские репутации писателей связаны с различиями в понимании целей и задач человека. Толстой ориентирован на астрономическое

наблюдение за абсолютной бесконечностью. Он уходит в умозаключения, обнаруживая в единичном действии универсальных законов нескончаемого мира. Эмпирика существования толстовских персонажей настойчиво находит подтверждение в человеческом стремлении быть частью единого бытия. Тургеневский герой, независимо от того, насколько он инициативен, жизнелюбив и деятелен, обязательно подпадет под сокращение, покинет сюжет бытия. Для Тургенева нет понятия «вселенной». Камерность избранных тем и конфликтов подразумевает исследование наглядного материала, чрезвычайно концентрированного во времени и обособленного в пространстве. Парный портрет писателей выявляет различные типы самоощущений, которые передаются читателю и становятся основой разных типов философской и психологической идентификации.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зайцев Б. К. Жизнь Тургенева. М.: Дружба народов, 2000. – 224 с.
2. Зайцев Б. К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. М.: Дружба народов, 1994. – 540, [1] с.
3. Фет А. А. Из книги «Мои воспоминания» // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 79–90.
4. Толстая С. А. Женитьба Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 153–173.
5. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 т. Т. 4. М.: Наука, 1987. – 766 с.
6. Русанов Г. А. Поездка в Ясную поляну (24–25 августа 1883 г.) // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Гос. изд-во худож. лит. Т. 1. 1960. – 615 с.
7. Булгаков В. Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни: Дневник секретаря Л. Н. Толстого. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. – 535 с.
8. Чичерин Б. Н. Москва сороковых годов. Воспоминания. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1929. – 294 с.
9. Алданов М. А. Загадка Толстого // Алданов М. А. Сочинения: В 6 т. Т. 6. М.: Новости, 1996.
10. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 томах. Т. 3. М.: Наука, 1987. – 702 с.
11. Евлахов А. Конституциональные особенности психики Л. Н. Толстого. М., 1995. 110, [1] с.
12. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. – 487 с.
13. Кузминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной поляне: Воспоминания. Тула: Тульск. кн. изд-во, 1960. – 527 с.
14. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1994. – 542 с.
15. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. В 18 т. Т. 1. М.: Наука, 1982. – 607 с.
16. Блок А. А. Солнце над Россией // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1962. С. 301–303.
17. Из дневника о. Иоанна Кронштадтского: в обличение душепагубного еретичества Льва Толстого // Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995.
18. Топоров В. Н. К архетипическому у Тургенева: сны, видения, мечтания // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 369–432.
19. Топоров В. Н. Странный Тургенев. М., 1998. – 192 с.
20. Матвеева И. Ю. И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой: диалог о смысле художественного творчества // Спасский вестник. 2018. № 26–1. С. 234–246.
21. Белолухова О. В. Тургенев и музыка (по материалам статьи Хорста-Юргена Герика о И. С. Тургеневе) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24. № 2. С. 122–126.

22. Полтавец Е. Ю. Модификации сюжетно-фабульной ситуации побег влюбленных в «Воине и мире» Л. Н. Толстого и повестях И. С. Тургенева «Несчастливая» и «Внешние воды» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2020. №2. С. 39–44.

## REFERENCES

1. Zajcev B. K. *Zhizn' Turgeneva* [Turgenev's life]. Moscow: Druzhba narodov Publ., 2000. 224 p.
2. Zajcev B. K. *Zhukovskij. Zhizn' Turgeneva. Chekhov* [Zhukovskij. Turgenev's life. Chekhov]. Moscow: Druzhba narodov Publ., 1994. 540 p.
3. Fet A. A. *Moi vospominaniya* [My memories]. In: L. N. Tolstoj v vospominaniyah sovremennikov [L. N. Tolstoy in the memoirs of his contemporaries]. Moscow, 1960.
4. Tolstaya S. A. *Zhenit'ba L. N. Tolstogo* [The marriage of L. N. Tolstoy]. In: L. N. Tolstoj v vospominaniyah sovremennikov [L. N. Tolstoy in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Hudozhestvennaja literature Publ., 1978. T. 1. P. 153–173.
5. Turgenev I. S. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma. V 18 t. T. 4* [Complete works and letters: In 30 volumes. Letters. In 18 vol. Vol. 4]. Moscow: Nauka Publ., 1987. 766 p.
6. Rusanov G. A. *Poezdka v Yasnyu polyanu (24–25 avgusta 1883 g.)* [Trip to Yasnaya Polyana (August 24–25, 1883)]. In: L. N. Tolstoj v vospominaniyah sovremennikov: V 2 t. T. 1 [L. N. Tolstoy in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit. [State publishing house of fiction], 1960. 615 p.
7. Bulgakov V. F. *L. N. Tolstoj v poslednie gody zhizni. Dnevnik sekretarya pisatelya* [L. N. Tolstoy in the last years of his life. Diary of the writer's secretary]. Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit. [State publishing house of fiction]. 1957. 535 p.
8. Chicherin B. N. *Moskva sorokovyh godov. Vospominaniya* [Moscow of the forties. Memories]. Moscow: M.&S. Sabashnikov Publ., 1929. 294 p.
9. Aldanov M. A. *Zagadka Tolstogo* [The mystery of Tolstoy]. In: Aldanov M. A. *Sochinenija* [Essays]: in 6 vol. Vol. 6. Moscow: Novosti Publ., 1996.
10. Turgenev I. S. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma. V 18 t. T. 3* [Complete works and letters: In 30 vol. Letters. In 18 vol. Vol. 3]. Moscow: Nauka Publ., 1987. 702 p.
11. Evlahov A. *Konstitucionalnye osobennosti psihiki L. N. Tolstogo* [Constitutional features of L. N. Tolstoy's psyche]. Moscow, 1995. 110, [1] p.
12. Goldenvejzer A. B. *Vblizi Tolstogo* [Near Tolstoy]. Moscow, 1959. 487 p.
13. Kuzminskaya T. A. *Moya zhizn' doma i v Yasnoj Polyane: Vospominaniya* [My life at home and in Yasnaya Polyana: Memories]. Tula: Tulskoje knizh. izdatelstvo, 1960. – 527 p.
14. Turgenev I. S. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma. V 18 t. T. 10* [Complete works and letters: In 30 volumes. Letters. In 18 vol. Vol. 10]. Moscow: Nauka Publ., 1987. 542 p.
15. Turgenev I. S. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: V 30 t. Pisma. V 18 t. T. 1* [Complete works and letters: In 30 volumes. Letters. In 18 vol. Vol. 1]. Moscow: Nauka Publ., 1982. 607 p.
16. Blok A. A. *Solnce nad Rossiej* [The sun over Russia]. In: *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 8 vol. Vol. 5. Moscow; Leningrad: Gos. izd-vo khudozh. lit. [State publishing house of fiction], 1962, pp. 301–303.
17. *Iz dnevnika o. Ioanna Kronstadtского: v oblichenie dushepagubnogo eretichestva L'va Tolstogo* [From the diary of fr. John of Kronstadt: in Denunciation of the soul-destroying hereticism of Leo Tolstoy]. In: *Duhovnaya tragediya L'va Tolstogo* [The Spiritual Tragedy of Leo Tolstoy]. Moscow, 1995.
18. Toporov V. N. *K arhetipicheskomu u Turgeneva: sny, videniya, mechtaniya* [To the archetypal in Turgenev: dreams, visions, dreams]. In: *Literaturnye arhetipy i universalii* [Literary archetypes and universals]. Moscow, 2001. Pp. 369–432.
19. Toporov V. N. *Strannyj Turgenev* [Strange Turgenev]. Moscow, 1998. 192 p.
20. Matveeva I. Yu. *I. S. Turgenev i L. N. Tolstoj: dialog o smysle hudozhestvennogo tvorchestva* [I. S. Turgenev and L. N. Tolstoy: a dialogue about the meaning of artistic creativity]. In: *Spasskij vestnik* [Spassky Bulletin]. 2018, no. 26–1, pp. 234–246.
21. Belopuhova O. V. *Turgenev i muzyka (po materialam stat'i Horsta-Yurgena Gerika o I. S. Turgeneve)* [Turgenev and music (based on the article by Horst-Jürgen Gerigk about I. S. Turgenev)]. In: *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kostroma State University]. 2018, vol. 24, no. 2, pp. 122–126.

22. Poltavec E. Yu. *Modifikacii syuzhetno-fabulnoj situacii pobeg vlyublennyh v "Vojne i mire" L. N. Tolstogo i povestyah I. S. Turgeneva "Neschastnaya" i "Veshnie vody"* [Modifications of the plot-plot situation escape of lovers in "War and Peace" by L. N. Tolstoy and the novels of I. S. Turgenev "Unhappy" and "Spring Waters"]. In: *Vestnik Gosudarstvennogo gumanitarno-tekhnologicheskogo universiteta* [Bulletin of the State University of Humanities and Technology]. 2020, no. 2, pp. 39–44.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ястребов Андрей Леонидович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и литературы Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nabegi09@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8844-6562

#### ABOUT THE AUTHOR

Andrey L. Yastrebov – D. Sc in Philology, Professor, Head of Department of History, Philosophy, Literature of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nabegi09@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8844-6562

Статья поступила в редакцию: 06.08.2021

Отредактирована: 25.10.2021

Принята к публикации: 01.11.2021

Received: 06.08.2021

Revised: 25.10.2021

Accepted: 01.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ястребов А. Л. Тургенев/Толстой. Парный портрет писателей: Экстремумы бытия vs. рефлексия мистицизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 28–44.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-28-44

#### FOR CITATION

Yastrebov A. L. Turgenev/Tolstoy. Compared portrait of writers: Extremes of being vs. reflection of mysticism.

In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 28–44.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-28-44



DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-45-60  
УДК 792.024

Т. А. Сорокина  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-8077-1969

## Грим-образы Михаила Чехова

### АННОТАЦИЯ

Тема уникальных гримов Михаила Чехова актуальна в связи с малой исследованностью этого феномена в его актерском мастерстве. Из истории сценографической системы первой половины XX века известно, как профессионально и точно актеры создавали грим-образы. Это, в первую очередь, К. С. Станиславский, Я. И. Гремиславский, М. А. Чехов. В традиции, восходящей к МХТ Станиславского, все было значимо, и грим не являлся каким-то второстепенным элементом в сценографии спектакля. Поэтому грим-образы Михаила Чехова всегда были аскетичными и точными по рисунку, яркими по композиции, характерными по физиогномике. При современном минималистичном подходе к сценическому гриму «старая» традиция этого искусства может на первый взгляд показаться несколько перегруженной, однако и Чехов заложил основы упрощенного грим-рисунка в ролях символистского плана. Учитывая нервную психологическую природу актера Михаила Чехова, подвижность его мимики, можно предположить, как эти гримы «оживали». Они не были чужеродными на его лице. Не было ни одной лишней линии. Во многом в этом и заключался феномен мастерства актера Михаила Чехова – все работало на образ предельно точно.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская театральная школа, М. А. Чехов, К. С. Станиславский, Я. И. Гремиславский, грим-образ, ГИТИС.

Tamara A. Sorokina  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-8077-1969

# Make-up images of Mikhail Chekhov

## ABSTRACT

The need for an article about the unique make-up of Mikhail Chekhov is explained by the little research of this phenomenon in the sphere of his acting skills. Studying the make-up images of M. Chekhov, future actors (students of GITIS) can understand the meaning of make-up in the educational process and in independent acting practice. Knowledge of the scenography system of the first half of the twentieth century shows how professionally and accurately the actors created the make-up images. These are first of all K. S. Stanislavsky, J. I. Gremislavsky, and Mikhail Chekhov. In the Moscow Art Theatre under Stanislavsky, everything was significant. Make-up was not a minor element in the set design of the play. Therefore, the make-up images of Mikhail Chekhov have always been accurate in design, bright in composition, characteristic in physiognomy. With a modern minimalist approach to stage make-up, the "old" set design can seem a bit overwhelmed. Considering the nervous psychological structure of Mikhail Chekhov, the mobility of his facial expressions, one can assume how these make-ups "came to life". They weren't alien on his face. There was not a single extra line. In many respects, this was the essence of the Mikhail Chekhov's mastery phenomenon –. Everything worked accurately for the image. Students of theatre faculties should be encouraged to explore this side of Mikhail Chekhov's skills.

## KEYWORDS

Russian Theatre school, M. A. Chekhov, K. S. Stanislavsky, J. I. Gremislavsky, make-up, GITIS.

В 2021 году театральный мир отметил 130-летие со дня рождения великого русского актера Михаила Чехова (1891 – 1955). Трагическая и великая фигура Михаила Александровича для многих поколений артистов театра и кино стала эталоном сценического перевоплощения. Он был создателем методики работы артиста над своим профессиональным аппаратом, позволяющим создавать уникальные, отделенные от его личностных качеств принципиально новые образы. Исследователи его творчества мало обращали внимание на то, что при создании своих выдающихся образов Михаил Чехов особое внимание уделял работе с гримом.

Уникальные грим-образы Михаила Чехова были созданы в сценографической системе 1910–1940-х гг., когда существовала другая (старая) школа гримировального искусства в России и за рубежом. Гримировался ли сам Михаил Чехов, это неизвестно. Мы знаем, что он с детства хорошо рисовал и создавал эскизы своих ролей и грим-образов. Это, несомненно, помогало артисту в воплощении ярких характерных гримов для сцены.

Тема характерного грима в обучении этому искусству сложная, важная – однако нынешние молодые артисты не придают ей, к сожалению, большого значения в процессе учебы. Она требует определенной компетентности в работе с гримом. Подготавливаясь, студенты изучают пластику лица, детали лица, возможности не только коррекции, но и сложную, многоэтапную технологию их изменения.

В сценографии рубежа XIX – XX вв. можно наблюдать стремление к психологической достоверности, национально-исторической точности грима, которое связано с усилением роли сценического макияжа в системе актерского творчества и образного постижения роли. Работа актера над ролью ведется не только по внутренней линии, но и по внешнему отображению характера персонажа в рисунке грима, будь то реалистический грим чеховских спектаклей или символистская трактовка всех элементов сценографии в постановках пьес Леонида Андреева или Александра Блока, оказавших значительное влияние на обновление театральных элементов своей эпохи.

Приступая к рассмотрению гримов Михаила Чехова, отметим, что он начал свою актерскую деятельность у К. С. Станиславского, был его учеником, последователем, исследователем и продолжателем его театральной системы, хотя у него были и свои, новые методы подготовки актеров в современном театре. К. С. Станиславский в молодости много играл как характерный актер в театрах, в том числе в своем Московском художественно-общедоступном театре, который создал на основе «Общества искусства и литературы» совместно с В. И. Немировичем-Данченко в 1898 г. По свидетельству Л. Н. Андреева, этот театр рождался как «крохотный театрик», был «оригинален и свеж, одни его горячо хвалили, другие столько же горячо ругали» [1, с. 153 – 154].

К. С. Станиславский имел внешность харизматичную, был высоким, статным, красивым. В его артистической, режиссерской, педагогической деятельности и его великой театральной системе огромное значение имел собственный актерский опыт. Систему Константина Сергеевича в основе своей

поддерживал и развивал Михаил Чехов. И отношение Станиславского к гриму тоже можно обозначить как одну из исходных точек отношения к работе над образом – и для себя, и для учеников. Он оставил важное воспоминание в своей книге «Моя жизнь в искусстве» в разделе «Счастливая случайность», где пишет о нахождении необходимого штриха-акцента в гриме помещика, пожилого, чванливого дворянина Сотанвила в пьесе Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж». «Дело подходило к генеральной репетиции, – пишет Станиславский, – а я все сидел между двух стульев. Но тут, на мое счастье, совершенно случайно я получил “дар от Аполлона”. Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, – и сразу что-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным, что было без почвы, получило ее; чему я не верил – теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный чудодейственный творческий сдвиг? Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, – наконец, созрело. Одно случайное прикосновение – и бутон прорвался, из него показались молодые лепестки, которые расправлялись на ярком солнце. Так и у меня от одного случайного прикосновения растушевки с краской (скрученная бумажка вместо кисточки. – Прим. автора), от одной удачной черты в гриме бутон точно прорвался, и роль начала раскрывать свои лепестки перед блестящим, греющим светом рампы. Это был момент великой радости, искупающей все прежние муки творчества» [2, с 167]. В этом грим-образе К. С. Станиславский удачно подчеркнул не только аристократические замашки Сотанвила, но и его непорядочность, хитрость, с помощью которой он хочет обобрать простого, но богатого крестьянина, зятя Жоржа Дандена. Эти черты показаны в изломанном рисунке бровей, в смешных усах. Очевидно, что этот рисунок бровей и помог выйти Станиславскому из творческого ступора.



Фото 1.  
К. С. Станиславский – Арган  
(«Мнимый больной»  
Ж.-Б. Мольера), МХТ, 1913 г. /  
K. S. Stanislavsky – Argon  
(J.-B. Moliere “The Imaginary  
Patient”), Moscow Art Theatre,  
1913

Или еще забавный и острохарактерный грим Аргана (фото 1) в комедии Ж.-Б. Мольера «Мнимый больной», поставленной Станиславским в 1910-е гг. в МХТ. В гриме артист подчеркнул в персонаже полного здоровяка с большим округлым носом, заплывшими жиром, круглыми глазками, но при этом он якобы был чем-то постоянно болен. Грим сложный и выполнялся профессионалом-гримером, очевидно, Я. И. Гремиславским. Такой грим, включаясь в творческий процесс актера, гримера, режиссера, как замечает Р. Раугул, становится неотъемлемой частью сценического образа. Каждое изменение трактовки роли находит и свое соответствующее изменение в композиции грима [3, с. 3–7]. Разберем технологию выполнения грима Аргана: в ней доминирует так

называемая схема полного лица сангвиника, где все пластические детали лица (лоб, нос, скулы, подбородок) округляются. В рисунке лица подчеркнута пластика большого и мясистого носа, который становится характерным акцентом в этом грим-образе К. С. Станиславского. Это острохарактерный грим-шарж на образ ипохондрика Аргана.

С основания МХТ в 1898 г. К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко с ними работал талантливый гример Я. И. Гремиславский, который заложил основы отечественной школы театрального грима, подготовил много специалистов в театральной профессии гримера. Необходимо подчеркнуть значение деятельности Я. И. Гремиславского как создателя особой профессиональной школы, сумевшего поднять гримерное ремесло на уровень искусства. Каждый новый период в исканиях МХТ отмечен новыми разработками Гремиславского в искусстве грима. Он стал первым художником-гримером, творческим сподвижником режиссера и художника спектакля. Яков Иванович реформировал технику и задачи грима, подчиняя каждое изобразительное решение общему замыслу и тональности сценографии и спектакля в целом. О новаторском характере деятельности Я. И. Гремиславского, связанной с творческими победами МХТ, подробно написал его сын И. Я. Гремиславский [4, с. 20–22].

Современные мастера грима владеют бóльшим арсеналом гримировальных средств, инструментов, чем мастера-гримеры начала XX в. Тогда гримеры чаще всего сами создавали свои индивидуальные средства. Я. И. Гремиславский ездил с театром в Европу, в США, где показал высочайший уровень российской школы грима. Многие европейские театральные деятели были потрясены его работами. Широко известен, например, сложнейший пластический грим образа царя Анатэмы



Фото 2. В. И. Качалов – Анатэма («Анатэма» Л. Н. Андреева). МХТ, 1909 г. Грим Я. И. Гремиславского / Makeup by Y. Gremislavsky – Anatema – V. I. Kachalov (L. Andreev “Anatema”), Moscow Art Theatre, 1909

в исполнении Василия Качалова в спектакле по драме Л. Н. Андреева «Анатэма» (фото 2). Образ нарисовал Казимир Малевич. Этот спектакль был поставлен в 1909 г., но в 1910 г. запрещен. Гремиславский создал и интереснейшие гримы животных, сказочных персонажей для спектакля «Синяя птица» по Морису Метерлинку, поставленному К. С. Станиславским в МХТ в 1908 г. Работа Гремиславского, насыщенная подлинным творчеством, оказывалась родственной работе художника. Эти гримы («Синяя птица») могут быть хорошим подспорьем и для современных гримеров, актеров в решении сказочных гримов-образов, в масках животных. При этом все гримы этого мастера очень наглядно решены в живописной и скульптурно-пластической гримировальной технике.

Вполне вероятно, что гримы для Михаила Чехова в тот период выполнялись Я. И. Гремиславским или другими мастерами МХТ. Но и сам Чехов хорошо рисовал, свободно владел навыками рисунка, что помогло создать разнообразные эскизы персонажей, а по ним, возможно, острые, характерные гримы – например, эскиз образа сенатора Аблеухова по драме Л. Андреева «Петербург».

Внешний облик Михаила Чехова достаточно ординарен. Он был небольшого роста, худым и с почти заурядным лицом. При этом коллеги и ученики часто указывали на его внутренний магнетизм, даже гипнотизм. Его ученица Мария Осиповна Кнебель, вспоминая об их первой встрече, отмечала, что он был неказистым, невзрачным. Но при этом у него были светлые, бездонные глаза, полные боли, одиночества и какого-то немого вопроса [5, с. 16]. М. О. Кнебель обратила внимание на принципиальные составляющие его внешности: «Интересно, что во внешнем облике Чехова не было ни одной черты, которая намекала бы на его гениальный актерский дар. Небольшого роста, очень худой, курносый – ничего бросающегося в глаза даже при тех специфических требованиях к актерской выразительности, которые были выработаны в Художественном театре. Тусклый голос, немного пришепетывающая манера говорить» [6, с 11].

А. П. Чехов уже в трехлетнем ребенке – своем племяннике – прозорливо отмечал: «Мальчик Миша удивительный по интеллигентности, в его глазах блестит нервность» [7, с. 17]. Очевидно, это также связано с отмечаемым позднее гипнотизмом его глаз. Сочетание хрупкости, бестелесности с напряженной одухотворенностью, какой-то неотмирной, нереальной экспрессией – вот особенность внешности юного Михаила Чехова. Видимо, эту хрупкую нервность взрастил его отец, талантливый, но избыточно широкий по натуре Александр Павлович Чехов, старший брат Антона Павловича. В нетрезвом состоянии он по ночам загружал ребенка сложным «образованием», воспитанием – что отчасти напоминало перегибы воспитания деда, Павла Егоровича. Впоследствии Михаил Чехов скажет, что у него в детстве не было детства. В дальнейшем это «воспитание» отразится уже в юности, когда у него станут частыми приступы депрессии, нервные срывы, из-за которых он мог уйти с репетиции и даже со спектакля. Очевидно, что психологически травматичное детство сказалось на предельной нервности его актерского мастерства, бездонно гипнотическом взгляде, утонченной нервности мимической структуры лица. Мария Осиповна Кнебель отмечала, что особенность характера Михаила Чехова заключается в «сочетании чувства юмора и острой драматизации. <...> Он все преувеличивал – и смешное, и драматическое... <...> Он был творцом смеха, радости» [6, с. 24]. В советское время имя Михаила Чехова замалчивалось, было почти неизвестно. М. О. Кнебель в своей педагогической работе использовала методологию М. Чехова, его школу мастерства актера и много рассказывала о нем. Но писать о нем не рекомендовалось. Благодаря ей и другим последователям его актерской школы постепенно стало открываться имя Михаила Чехова.





Фото 3. М. А. Чехов – Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), МХАТ-2, 1921 г. / Mikhail Chekhov – Khlestakov (N. V. Gogol "The Inspector General"), Moscow Art Theater-2, 1921

уровне, и в первую очередь отмечается роль и грим Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя. К. С. Станиславский начал заново ставить «Ревизора» в 1920 г. Он репетировал два года с Михаилом Чеховым, чтобы, благодаря творческой индивидуальности великого актера, воссоздать «фантазмагорическую гоголевскую фигуру» Хлестакова [8, с. 93]. Р. Н. Симонов вспоминал, что внешние данные Чехова были исключительно подходящими для этой роли и почти не требовали грима: «Худенький, маленький, курносый, <...> почти безбровый» [9, с. 290]. В гриме Хлестакова на дошедшем до нас фотоизображении 1921 г. (фото 3) пластика лица Михаила Чехова как бы расплывается, курносый нос расширяется, но при этом глаза – это уже круглые почти бессмысленные глазки. Грим глаз сделан очень точно. При этом актеру надо было убрать свои большие и выразительные глаза. Тонкие округлые брови широко разбегаются в стороны и «падают» в сторону висков, небольшой ротик показывает какую-то внешнюю детскость и внутреннюю пустоту. В композиции грима не было подчеркивания пластики лица, его деталей – они словно бы, наоборот, размывались, таким образом и создавалась бесформенность внешности Хлестакова. В его глуповатой постоянной улыбке скрывалась неискренность, страх быть разоблаченным. Как отмечают театроведы, такого Хлестакова в театре еще не было. Обычно актеры играли почти красивого молодого мужчину. Поэтому в этих образах не было гоголевского Хлестакова, пройдохи, но глупого, пустого и при этом трусливого человека. Михаил Чехов играл не ничтожество, а ничто, абсолютную пустоту. Даже в рваной речи Хлестакова Чехов виртуозно подчеркивал эту характеристику Хлестакова. Его тело, ноги были как бы ненастоящими, шарнирными, без костей. Он постоянно двигался (вихлялся). Многие критики отмечали, что Чехов исполнением Хлестакова открыл новую эпоху в трактовке этого образа. После исполнения роли Хлестакова

В искусстве грима есть интересное наблюдение гримеров-профессионалов, что «не интересные» лица в жизни могли достаточно легко поддаваться изменению в гриме, когда гриму не мешает яркая естественная прорисованность лица (темные брови, глаза) актера, актрисы. Лицо Михаила Чехова в жизни было не ярким, но интеллигентным, оно озарялось какой-то магнетической улыбкой. Скромность, улыбчивость делали его лицо привлекательным, приятным. Поэтому в точном, профессиональном гриме он мог легко меняться, применяя при этом свои уникальные возможности подвижности мимической структуры лица.

О грим-образах Михаила Чехова необходимо отметить, что технологически они выполнены на высоком профессиональном

Михаил Чехов стал знаменит как актер – отмечает П. Е. Елисеева в статье «Сценическая речь Михаила Чехова. Зарождение и формирование “психологического жеста” как метода репетирования» [10, с. 186]. Отдельно она обращает внимание на физический феномен, которого достигал Михаил Чехов во втором акте – он становился меньше ростом от охватившего его страха перед Городничим [10, с. 180].

Острохарактерный образ короля Эрика XIV был совершенно контрастен фигуре чеховского Хлестакова. В Эрике XIV великий артист предстал перед зрителями в новом, совершенно ином облике. При этом необходимо отметить, что работа над созданием этих противоположных образов велась одновременно. Коллеги отмечали, что сценические данные Михаила Чехова способствовали созданию особенных и странных образов: среднего роста; легкий и ритмичный; сипловатый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, передающееся со сцены, срывающийся жест. Благодаря перечисленному Е. Б. Вахтангов увидел в нем странного стриндбергского короля Эрика XIV в применении новых театральных идей.

При сопоставлении грим-образов Хлестакова и Эрика XIV необходимо отметить, что Михаилу Чехову удалось пластически резко изменить свое лицо. В Хлестакове вся композиция грима строилась по горизонтали и с низкой пластикой лица, что ярко показывало в образе какую-то размытость, опять-таки расплюснутость. В лице не было ярких рельефов. И поэтому даже гениальный грим показывал пустой внутренний мир Хлестакова. И совершенно по-другому решена пластика лица реально существовавшего в XVI в. шведского короля Эрика XIV (спасавшегося от жизни в безумии) (фото 4). Это очень высокий нос, острый подбородок (из гуммоза), т. е. острая, высокая



Фото 4. М. А. Чехов – Эрик XIV («Эрик XIV» А. Стриндберга), Первая студия МХТ, 1921 г. / In the role of Eric XIV (A. Strindberg “Eric XIV”), 1921

<sup>1</sup> Пластический материал гуммоз схож с пластилином, но только в составе гуммоза используются воск, грим и другие ингредиенты органического состава. Поэтому он безвреден для лица. Крепится только на костную основу лица (лоб, нос, скулы, подбородок) и на тканевую полосу, которая заранее приклеена к коже лица актера.

пластика лица выстроена в гриме по вертикали, что подчеркивало сложный, неординарный характер короля. Эти пластические гримы в театре создавались с помощью сложной техники гуммоза, которую обязательно изучают на практике студенты актерских факультетов. В современном театре используются пластические материалы из силикона, которые облегчают примерам и актерам технологию изменения формы лица. Пластику из гуммоза<sup>1</sup> необходимо лепить и прикреплять каждый раз заново. Нервный рисунок бровей Эрика XIV, с резкими изломами еще более подчеркивает яркий холеричный характер персонажа. Н. Г. Зограф, автор книги о Е. Б. Вахтангове, описывая Чехова-Эрика, отмечает, что у него были

«неестественно-угловатые жесты. Больное и бледное лицо. Растрепанные волосы, насупленный вид. Оттопыренная губа и полуоткрытый рот. Кривой, угловатый зигзаг сильно выдвинутых бровей. Огромные, печальные глаза» [11, с. 47].

Необходимо отметить грим глаз Чехова-Эрика. Глаза здесь выделены особым способом, который их очень увеличивает, что часто стремятся сделать многие актеры и актрисы. У Эрика XIV огромные глаза не украшают этот образ, а указывают на его болезненно-нервную суть. Из этого описания внешнего облика персонажа – актера в гриме – видна яркая противоречивость характера Эрика XIV, очерченная и с помощью острохарактерного грима. Герой удивительно доверчив и даже мягок по отношению к своим людям и становится совершенно другим с врагами. Упрямство и нелогичность его действий подчеркивается оттопыренной губой (так называемый синдром Нерона), острой и очень высокой пластикой лица. Гуммозом выделена скульптура острого подбородка. Нервно-изломанные брови передают не ожесточение, а болезненную подозрительность. Его лицо с первых минут действия – это странная загадка для зрителя. Такой острохарактерный грим даже как бы увеличивает рост и объемы тела Михаила Чехова. Известно, что у него была подвижная мимика лица, которая помогала передавать сложнейшие нюансы в мимической партитуре любого образа. Очевидно, изломанный рисунок разных бровей предполагал их резкие движения в процессе реакций героя на события, что создавало мгновенные трансформации в рисунке грим-образа.

В этом гриме необходимо умение актера, гримера полностью замаскировать свои естественные брови, чтобы изобразить их новый рисунок, который таким образом получался чистым и ярким. Маскируются брови с помощью локального нанесения на них плотного слоя общего тона, а затем обильного нанесения пудры. Иногда необходимо нанести несколько слоев тона и пудры, если брови у актера густые, очень темные.

На актерском факультете – например, в ГИТИСе – изучается фиксация определенных физиогномических структур лица и их соединение: сангвника, холерика, меланхолика. В гриме Эрика XIV применена технология соединения мимики холерика и меланхолика, что создает на лице Михаила Чехова сложный психологический рисунок образа. Например, очень высокий с большой горбинкой нос холерика, тонкий рот меланхолика с изломанными бровями и подчеркнута большими печальными глазами создают общую партитуру нервного и большого человека короля Эрика XIV.

На доминанту грим-образа, ее важнейшее значение при решении этой роли сразу обратил внимание в своей рецензии Михаил Кузмин: «И этот страшный и упоительный вместе с тем грим, лицо, от которого трудно оторваться и которое пугает, пленяя, <...> умение носить костюм, неповторимые интонации и оттенки делали этот спектакль огромным событием, настоящим праздником искусства!» [12].

Образ старого Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира был создан в 1920 г. в Первой студии Художественного театра (фото 5). П. А. Марков пишет,



Фото 5. М. А. Чехов – Мальволио («Двенадцатая ночь» У. Шекспира) МХАТ-2, 1920 г. / Mikhail Chekhov as Malvolio ("Twelfth Night" W. Shakespeare), 1920

Михаила Чехова в образе Мальволио из «Двенадцатой ночи». В одном варианте грим более статичный, где чрезмерно большой лоб, седой парик. Лицо совершенно бесцветное и статуарное. Нет бровей, глупые округлые бесцветные глаза, большой округлый нос. Здесь, наверное, Михаил Чехов как бы «заморозил» свою подвижность лица, убрал магнетический блеск глаз. В другом варианте лоб уже не такой большой, парик с черными буклями и черными прядями на лбу, черные маленькие усики; более подвижные, но небольшие глаза (фото б). Второй вариант грима передает большую мимическую динамику и имеет цвет, контрастность. Актер со временем явно решил немного «расшевелить» образ Мальволио и за счет измененного рисунка грима.

Здесь необходимо сказать об определенном мастерстве актера, когда он умеет грим не только нести, но и обыграть. Какая подвижность лица у Хлестакова и потрясающая неподвижность у Мальволио! Тогда и происходят на сцене чудеса преобразования точного рисунка, композиции грима при его профессиональном обыгрывании.

Под влиянием Леонида Андреева в 1918 г. Михаил Чехов увлекся антропософией австрийского философа, оккультиста, мистика Рудольфа Штайнера. Этого увлечения не поощрял К. С. Станиславский. Однако именно антропософия и педагогика помогли Чехову преодолеть духовный кризис, выйти из глубокой депрессии и открыть новые пути в театральном искусстве.

что «этот человек [Михаил Чехов. – Т. С.] среднего роста, с нервным и нежным лицом, с иронически-ласковой и острой улыбкой, с матовым звуком глухого голоса – внезапен и дерзок на сцене» [13, с. 301]. Чехов в этом образе соединил смешное и трогательное, сверхглупость и сверхкомизм. Внешнему рисунку роли дана неожиданная «посадка головы», напряженность коротенькой шеи [14, с. 278]. Театральный грим обладает интересной спецификой, когда он может изменяться, корректироваться со временем, если артист замечает, что эти изменения необходимы. Общая композиция по сравнению с исходной может быть такой же, основной, но появляются новые детали: изменяется прическа, форма или объем усов. Такие изменения видны в гриме



Фото 6. М. А. Чехов – Мальволио («Двенадцатая ночь» У. Шекспира), МХАТ-2, 1920 г. / In the role of Malvolio ("Twelfth Night" W. Shakespeare), Moscow Art Theatre – 2, 1920



В истории русского театра знаковой стала роль принца Гамлета (МХАТ-2, 1924) в гениальном исполнении Михаила Чехова (фото 7). После смерти Е. Б. Вахтангова в 1922 г. Михаил Чехов стал художественным руководителем Второго МХАТа. Спектакль «Гамлет» открывал этот период жизни великого артиста. Чехов возлагал большие надежды на создание нового подлинного театра с классическим репертуаром. Он много занимается с артистами. Михаил Чехов не должен был играть эту роль. Но, не найдя актера, Чехов «с большим внутренним мучением» и сомнением стал работать над этим образом. Гамлет Чехова вызывал много споров. Многие обвиняли его в мистицизме. При всех спорных моментах постановки Михаила Чехова



Фото 7. М. А. Чехов – Гамлет («Гамлет» У. Шекспира), МХАТ-2, 1924 г. / Mikhail Chekhov – Hamlet, Moscow Art Theatre – 2, 1924

именно его рисунок Гамлета современники называли «важнейшим оправданием» всего спектакля. С. В. Гиацинтова описывает Чехова-Гамлета так: «Черный костюм, длинные светлые волосы, импульсивные жесты, непередаваемые интонации глуховатого голоса» [10, с. 193]. Артист в этой роли имел ошеломляющий успех у публики и получил звание заслуженного артиста. На премьере «Гамлета» в 1924 г. Чехова вызывали десять раз. Чехов нарушил многовековые каноны (шаблоны) в исполнении роли Гамлета, поэтому был враждебно воспринят большинством критиков. Рассматривая грим Михаила Чехова – Гамлета по фотографиям, отметим большую напряженность лица, особенно в области переносицы, где ярко подчеркнуты вертикальные складки (так называемые мышцы гордецов), восходящая ось бровей, затемненные веки у переносицы, большие темные глаза. Глаза в этом гриме имеют важную роль. Они настолько увеличены и гримом, и самим артистом, что кажутся выходящими из орбит – так бывает у человека при очень больших нервных потрясениях. Здесь, очевидно, актер использовал и свой природный магнетический блеск глаз. Яркий рисунок грима подчеркивает постоянную нервную работу мысли Гамлета о почти маниакальном желании мести за отца. Немного изменена пластика носа артиста. Он более прямой с небольшой горбинкой. Пластика лица Михаила Чехова в этом гриме тоже высокая, но не такая острая, как у Эрика XIV. Рот артиста почти не обозначен. Это композиция грима холерика-фаната. Сопоставляя дошедшие до нас по фотографиям грим-образы Гамлета и Мальволио, видим артистичное владение актером подвижностью и статичностью своего лица, его мимической структурой.

Хорошо известно, что в студенческой актерской практике молодым студентам часто приходится исполнять возрастные роли. И они очень любят такого рода перевоплощение, не всегда осознавая сложность и опасность



Фото 8. М. А. Чехов –  
Старый рыбак Кобус («Гибель  
«Надежды»» Г. Гейерманса).  
Первая студия МХТ, 1913 г. /  
Old fisherman Kobus (“The Death  
of Hope” G. Geyermans). 1st Art.  
Moscow Art Theatre, 1913

роды, усы и т. д.). Возрастной грим является достаточно сложным в исполнении студентами, и его освоение может восприниматься как своего рода одно из высоких достижений актера в умении создать уникальный образ.

В актерской работе молодого Михаила Чехова было много возрастных ролей, где он точно и профессионально использовал возрастной грим. В 1913 году он, еще совсем молодой артист, сыграл роль старого рыбака Кобуса в спектакле «Гибель “Надежды”» (Г. Гейерманс, Первая студия МХТ). В этом гриме нет изображения морщин, складок, а его молодые лучистые глаза и брови обесцвечены и спрятаны в тень (фото 8). Они стали тусклыми, но при этом выразительными. Даже при таком минимальном гриме Михаил Чехов убедителен: мы видим старого человека. К сожалению, малое количество дошедших до нас фотоизображений не позволяет в полной мере судить обо всем объеме постоянной работы Михаила Чехова над грим-образом роли на протяжении ее исполнения. Например, А. Д. Попов вспоминал, как великий артист поразил его, «когда после сотни сыгранных спектаклей <...> пытался на ходу изменить надоевший рисунок роли, однажды неожиданно для всех изменив костюм и грим» Кобуса [15, с. 21]. «Вышел на сцену старик весь в коже – кожаная зюйдвестка на голове, кожаная куртка и тяжелые рыбацкие сапоги вместо шерстяных чулок. Сам – корявый, кряжистый. Казалось, что он сейчас сошел с шаланды – он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта» [16, с. 107].

Поиск портретного образа старого сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова (А. Белый «Петербург», МХАТ-2, 1925) сопровождался у Чехова графическими набросками – он нарисовал его, наметив основные акценты в гриме. Выделяется в этом рисунке грима огромный череп, в котором словно бы вмещались все знания умирающей эпохи и потом отображалась драма тупика,

скатиться в шарж при любой неточности образа пожилого человека. Часто малоподготовленные артисты в технологии грима представляют возрастной грим так, что это, в первую очередь, морщины. При таком понимании получается молодое лицо с нарисованными черточками-морщинами. В гримах Чехова показаны в первую очередь глубинные изменения пластики лица, когда лицо опускается, появляются брыли (провисы на контуре нижней челюсти), «стареют» глаза. Правда, в большинстве возрастных гримов Чехов использует постиж (бороды, бакенбарды, усы), который хорошо маскирует молодую пластику нижней челюсти.

Возрастной грим в учебной программе искусства грима преподается после подготовительного обучения работе с пластикой лица, его деталями, работе с постижем (искусственными волосными изделиями: это парики, бороды, усы и т. д.).





Фото 9. М. А. Чехов. Рисунок образа Аблоухова («Петербург» по роману А. Белого).

РГАЛИ / М. Chekhov. Drawing of the image of Ableukhov ("Petersburg" A. Bely). RGALI

конца времен (фото 9). Грим имеет острый гротескный рисунок с ярко прорисованными носогубными складками, которые как бы обрамляют лицо, воссоздавая старческую пластику лица; с подчеркнута увеличенными, акцентированными плачущими глазами; с мощно обозначенными вертикальными складками на переносице, с оттопыренными ушами. На лице артиста ярко показано страдание, беспомощность. Блестящий грим, где 30-летний артист воссоздает образ, показывает не просто старика, но человека с трагедийно-плачущей интонационной доминантой в лице, оплакивающего свою судьбу в проекции от прошлого к будущему, – все это демонстрирует широчайший диапазон зафиксированных гримом эмоциональных структур (фото 10).

Совсем старого человека показывает Михаил Чехов в грим-образе помещика Муромского («Дело» А. В. Сухова-Кобылин, 1927, МХАТ-2).

Здесь используется принципиально иная композиция грима очень старого лица: яркий грим при наличии большого количества постижа (длинные, прямые бакенбарды, смешные густые усы), который почти закрывает лицо артиста, но какие удивительно детские, широко раскрытые молодые глаза! Смешной большой нос (из гуммоза). В этом гриме Михаил Чехов просто неузнаваем. Великолепно показан образ тщедушного старичка, который так отчаянно борется за честь своей дочери. Михаил Чехов еще на читке пьесы нарисовал карикатуру на образ Муромского и попросил спрятать этот рисунок. Каково же было удивление М. О. Кнебель, когда на премьере явилась перед зрителями копия его давнишней карикатуры! В этих двух образах стариков глаза актера не прикрыты старческими веками, а, наоборот, широко открыты. Но у этих стариков очень разные глаза (фото 11). И они гениально показывают разную стариковскую немощь и при этом силу неггибаемого характера. Павел Марков в развернутой рецензии, посвященной Чехову-Муромскому, среди важнейших средств создания этого уникального образа отдельно выделил именно грим: «Грим: лицо заросло бородой – она торчит наивными седыми клочьями; наивно хитрые глаза (хитрость умирающего старика) недоумевающе смотрят из-под бровей. Наивная



Фото 10. М. А. Чехов – Ап. Ап. Аблоухов («Петербург» по роману А. Белого), МХАТ-2, 1925 г. / In the role of Ap. Ap. Ableukhov ("Petersburg" A. Bely), Moscow Art Theatre-2, 1925



Фото 11. М. А. Чехов –  
Н. К. Муромский («Дело»  
А. В. Сухова-Кобылина), МХАТ-2,  
1927 г. / Mikhail Chekhov –  
N. K. Muromsky (“Delo”  
A. V. Sukhovo-Kobylin), 1927,  
Moscow Art Theatre-2

ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету – так раскрывается роль <...> Наивно хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который в лице Светлейшего и Варравина неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. <...> Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. Внутренняя линия роли ясна и прозрачна. Ряд потрясающих моментов пронизывает пьесу. Первоначальный дружный хохот зрителя сменяется внимательным и взволнованным молчанием» [17, с. 5].

Рассматривая не столь обширный визуальный материал в фотографиях грим-образов Михаила Чехова, отметим, что даже в этой части актерского мастерства он максимально использовал все ее составляющие: знание своего

лица, его возможностей, грамотное и профессиональное применение приемов грима с учетом личных физиогномических данных. Заложенное Станиславским внимание к каждой детали актерского воплощения роли стало важнейшим творческим принципом его учеников. Анализируя грим-образы Чехова, обнаруживаем, что он стал наследником особого отношения к гриму своего учителя, развивая в своей актерской системе его принципы во всех направлениях. Можно обнаружить постепенное – от года к году, от роли к роли – стремление Чехова к минимализму в работе над гримом. Вернее, обнаруживается граница в работе над грим-рисунком роли в драматургии разного типа. В пьесах притчевого плана – каковой была, например, роль Кобуса в «Гибели «Надежды»» – он тяготеет к естественности изображения облика персонажа, оставляя простор для свободной мимической игры. В ролях реалистического плана, в героях-современниках или персонажах близких ему эпох он стремится выстроить гримом черты лица более тщательно и конкретно – в этом он оказывается сторонником характерологической мимической детали, доходя в грим-обликах до блистательного гротеска. Анализ чеховских решений роли в гриме показывает, что каждая из них является завершением долгого этапа творческой работы великого русского артиста. Особенно это видно в работе над ролью Аблоухова в «Петербурге» Андрея Белого, после которой остался целый свод его рисунков персонажа и себя в образе этого персонажа – от шаржей до предельно детальной реалистической зарисовки, которая демонстрирует поступательное движение к сложному характерному образу.

1. Андреев Л. Н. Москва. Мелочи жизни // Московский театр в русской театральной критике. 1898–1905. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2005. С. 153–154.
2. Станиславский К. С. Счастливая случайность // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988–1989. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 164–168.
3. Раугул Р. Д. Грим. Л.; М.: Искусство, 1947. – 248 с.
4. Гремиславский И. Я. Сборник статей и материалов. М.: Искусство, 1967. – 44 с.
5. Ирин Н. Где Чехов, там тайна // Свой: журнал Никиты Михалкова. 2021. Июль. С. 16–19.
6. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1995. Т. 1. Воспоминания. Письма. – 542 с.
7. Чехова Е. М. Воспоминания // Вокруг Чехова: В 2 т. Т. 1. М.: ООО ГК «РИПОЛ классик», Пальмира, 2018. – 335 с.
8. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: Всерос. театр. о-во, 1967. – 583 с.
9. Симонов Р. Н. Рубен Симонов: Творч. наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове. М.: Всерос. театр. о-во, 1981. – 559 с.
10. Елисеева П. Е. Сценическая речь Михаила Чехова. Зарождение и формирование «психологического жеста как метода репетирования» // «Вечность на ладонях». Еще раз о Михаиле Чехове: сборник статей / Сост. В. М. Турчин. М.: ГИТИС, 2015. С. 173–216.
11. Зограф Н. Г. Евгений Багратионович Вахтангов. 1883–1922. М.; Л.: Искусство, 1947. – 75 с.
12. Кузмин М. [Об «Эрике XIV»] // Жизнь искусства. 1921. 18–20 июня. №755/757.
13. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974–1977. Т. 2: Театральные портреты. 1974. – 494 с.
14. Соловьева И. ПЕРВАЯ студия. ВТОРОЙ МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 672 с.
15. МХАТ Второй. Опыт восстановленной биографии. М.: Изд-во МХТ, 210. – 960 с.
16. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М.: ВТО, 1963. – 310 с.
17. Марков П. А. О Михаиле Чехове в роли Муромского // Программы государственных академических театров. 1927. №7. С. 4–5.

## REFERENCES

1. Andreev L. N. *Moskva. Melochi zhizni* [Moscow. Little things in life]. In: *Moskovskiy teatr v russkoy teatral'noy kritike. 1898–1905* [Moscow Theatre in Russian Theatre criticism. 1898–1905]. Moscow: Artist. Rezhissor. Teatr Publ., 2005. Pp. 153–154.
2. Stanislavsky K. S. *Shchastlivaya sluchaynost'* [A happy accident]. In: *Stanislavsky K. S. Sobr. Sochineniy v 9 t.* [Collected Works in 9 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988–1989. T. 1. *Moya zhizn' v iskusstve* [Vol. 1. My life in art]. Pp. 164–168.
3. Raugul R. D. *Grim* [Makeup]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1947. 248 p.
4. Gremislavsky I. J. *Sbornik statey i materialov* [Collection of articles and materials]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1967. 344 s.
5. Irin N. *Gde Chekhov, tam tajna* [Where is Chekhov, there is a secret]. In: *Svoy: zhurnal Nikity Mikhalkova: yezhemesyachnoye prilozheniye k gazete "Kul'tura"* [Nikita Mikhalkov's magazine: a monthly supplement to the Kultura newspaper]. No. 7, July. 2021, pp. 16–19.
6. Chekhov M. A. *Literaturnoye naslediyе: V 2 t.* [Literary heritage: In 2 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ, 1995. T. 1. *Vospominaniya. Pis'ma* [Vol. 1. Memories. Letters]. 542 p.
7. Chekhova E. M. *Vospominaniya* [Reminiscences]. In: *Vokrug Chekhova: V 2 t. T. 1* [Around Chekhov: In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: ООО ГК "РИПОЛ классик", Palmira Publ., 2018. 335 p.
8. Knebel M. O. *Vsya zhizn* [Entire life]. Moscow: VTO Publ., 1967. 583 p.
9. Simonov R. N. *Ruben Simonov: Tvorch. naslediyе. Stat'ji i vospominaniya o R. N. Simonove* [Creative heritage. Articles and memoirs about R. N. Simonov]. Moscow: VTO Publ., 1981. 559 s.
10. Eliseeva P. E. *Stsenicheskaya rech Mikhaila Chekhova. Zarozhdeniye i formirovaniye "psikhologicheskogo zhesta kak metoda repetirovaniya"* [Stage speech by Mikhail Chekhov. The origin and formation

of a “psychological gesture as a method of rehearsal”). In: “*Vechnost’ na ladonyakh*”. *Jeshche raz o Mikhaile Chekhove: sbornik statey*. Sost. V. M. Turchin [“Eternity on the palms”. Once again about Mikhail Chekhov: collection of articles. Comp. by V.M. Turchin]. Moscow: GITIS, 2015. Pp. 173–216.

11. Zograf N. G. Evgeny Bagrationovich Vakhtangov. 1883–1922. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1947. 75 p.
12. Kuzmin M. [Ob “Erike XIV”] [About “Eric XIV”]. In: *Zhizn iskusstva* [The Life of The Art]. 1921, no. 755/757.
13. Markov P. A. O teatre: V 4 t. [About the Theatre: In 4 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974–1977. T. 2: *Teatralnyje portrety* [Vol. 2: Theatrical portraits], 1974. 494 p.
14. Solovyova I. *PERVAYA studiya. VTOROY MKHAT: Iz praktiki teatralnykh idey XX veka* [FIRST studio. SECOND Moscow Art Theatre: From the practice of theatrical ideas of the XX century]. Moscow: Novoje literaturnoje obozreniye Publ., 2016. 672 p.
15. *MKhAT Vtoroy. Opyt vosstanovlennoy biografii* [Moscow Art Theatre Second. The experience of the restored biography]. Moscow: Moscow Art Theatre Publ., 210. 960 p.
16. Popov A. D. *Vospominaniya i razmyshleniya o teatre* [Memories and reflections on the theatre]. Moscow: VTO Publ., 1963. 310 p.
17. Markov P. A. O *Mikhaile Chekhove v roli Muromskogo* [About Mikhail Chekhov in the role of Muromsky]. In: *Programmy gosudarstvennykh akademicheskikh teatrov* [Programs of state academic theatres]. 1927, no. 7, pp. 4–5.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сорокина Тамара Александровна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории изобразительного искусства Российского института театрального искусства – ГИТИС, член Союза художников-графиков.

E-mail: toma.sorokina46@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8077-1969

#### ABOUT THE AUTHOR

Tamara A. Sorokina – Cand. Sc. in Culturology, associate professor of the Department of History of Fine Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), member of the Union of Graphic Artists.

E-mail: toma.sorokina46@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8077-1969

Статья поступила в редакцию: 06.09. 2021

Отредактирована: 28.10.2021

Принята к публикации: 01.11.2021

Received: 06.09. 2021

Revised: 28.10.2021

Accepted: 01.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сорокина Т. А. Грим-образы Михаила Чехова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 45–60.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-45-60

#### FOR CITATION

Sorokina T. A. Make-up images of Mikhail Chekhov. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4 pp. 45–60.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-45-60

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-61-75  
УДК 378.096:792

Г. А. Заславский  
ORCID: 0000-0003-0131-0791

И. Л. Райхельгауз  
ORCID: 0000-0002-3928-3656

Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия

## «Сегодня многие абитуриенты понимают, к кому они поступают в ГИТИС». О традициях преподавания режиссуры

### АННОТАЦИЯ

В статье в форме диалога продолжается серия исследований уникальной природы театральной школы ГИТИСа – Российского института театрального искусства, и шире – российской театральной педагогики. Преподавание режиссуры в ГИТИСе анализируется как процесс преемственности основ мастерства корифеев отечественной сцены, восходящий к Вс. Э. Мейерхольду и К. С. Станиславскому. Рождение уникальных режиссерских стилей связано с тщательным освоением нюансов системы Станиславского, что открывает молодым постановщикам перспективы дальнейшего диалога с методом и стимул для развития элементов своего уникального сценического языка, формирования художественного почерка.

Анализируются исторические детали режиссерского курса М. О. Кнебель и А. А. Попова, выпускниками которых стали знаменитые режиссеры Анатолий Васильев, Борис Морозов, Иосиф Райхельгауз, Рифкат Исрафилов, Андрей Андреев и др. Кафедра режиссуры драмы ГИТИСа, давшая профессиональный старт многим уникальным режиссерам, остается основным центром сохранения традиций актерского творчества в рамках психологического театра. Нынешние и будущие режиссеры осознают, что возможности артиста в любой театральной системе раскрываются в зависимости от его уровня работы «по Константину Сергеевичу». Такой артист всегда мотивирован, держит партнера, играет плотно, длительно, способен существовать в интенсивной зоне молчания и т. д. И кафедра режиссуры ГИТИСа передает из поколения в поколение все достижения великой школы.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская театральная школа, советский театр, режиссура, ГИТИС, М. О. Кнебель, К. С. Станиславский.

Grigoriy A. Zaslavskiy  
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Iosif L. Raykhelgauz  
ORCID: 0000-0002-3928-3656  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia

## “Many students nowadays know what master do they seek in GITIS”. On traditions of directing teaching

### ABSTRACT

In a form of a dialogue the article continues a series of studies of the unique nature of GITIS (the Russian Institute of Theatre Arts) theatre school – and more broadly – Russian theatre pedagogy. Teaching directing at GITIS analysis as a continuing process is based on the mastery of the leading figures of the national stage, dating back to Meyerhold and Stanislavsky. Creation of a unique director’s language and an artistic handwriting.

In the article there are analyzed the historical details of M. O. Knebel and A. A. Popov directing course. Their graduates became famous directors Anatoly Vasiliev, Boris Morozov, Iosif Raikhelgauz, Rifkat Israfilov, Andrey Andreev and others. The Department of Directing at GITIS, which gave a professional start to many unique directors, remains the main center for preserving the traditions of acting within the framework of psychological theatre. Both nowadays and future directors are aware that the artist’s potential in any theatre system is revealed depending on his level of work “according to Konstantin Sergeevich”. Such an artist is always motivated, keeps a partner, plays tight, long. He is able to exist in an intense zone of silence, etc. GITIS directing department passes all the achievements of the great school from generation to generation.

### KEYWORDS

Russian theatre school, Soviet theatre, directing, GITIS, M. O. Knebel, K. S. Stanislavsky.



**Г. З.:** Традиционно мы продолжаем разговор об уникальной школе театрального мастерства ГИТИСа, и сегодня в центре нашего внимания школа режиссерская, о которой мы беседуем с одним из мастеров кафедры режиссуры Иосифом Леонидовичем Райхельгаузом. У меня очень простой первый вопрос: как в Вашей жизни появился ГИТИС? Потому что, собственно говоря, у вас все хорошо было и без ГИТИСа.

**И. Р.:** Нет-нет, ГИТИС появился намного раньше, чем все стало хорошо. Я ведь в юности не знал, какую профессию выбрать. Думал, хорошо жить в Одессе, хорошо быть капитаном на очень большом судне, чтобы в качестве руководителя вести его куда-то. Потом появилась другая мечта. В Одессе есть городской сад, и по вечерам там играл замечательный духовой оркестр. Сейчас там появилась лавочка, на которой сидит бронзовый Л. О. Утёсов, а тогда он сам сидел и слушал. Я понимал, что, поскольку музыкальную школу не окончил, вряд ли стану дирижером, руководителем оркестра. Уже в первом классе начал записывать что-то, мало того, долго сохранял эти записи, потом обнаружил в них некие литературные признаки. И решил стать писателем. Но понимал, что не могу им быть, потому что нет письменного стола – самого важного для писателя. Годом к 13–14 мне очень повезло – познакомился с потрясающей семьей театральных художников Ивницких. Они что-то объяснили о жизни, о том, какие поэты были в Серебряном веке, а какой век был Золотым... Среди этих рассказов вдруг замелькали слова, которые сегодня даже не знаю с чем сравнить, – ГИТИС, ВГИК, МХАТ. Тогда нам в голову не приходили какая-нибудь Сорбонна или Рочестерский университет с прекрасным театральным факультетом, где я преподавал через несколько десятилетий. Но ГИТИС – для меня был какой-то космос, до которого, конечно же, нельзя добраться, потому что ты на автомобиле, а туда нужно лететь на ракете. Поэтому в 16 лет я поехал поступать в Харьковский театральный институт. Бесконечно благодарен этому институту за то, что меня сразу отчислили с формулировкой «профессиональная непригодность».

**Г. З.:** Так вы поступили?

**И. Р.:** Да, я поступил, все было отлично, це був такий навчальний заклад на українській мові. В мене до того вже була середня освіта... Экзамены сдал прекрасно. Набирали на факультет режиссуры украинской драмы. Это примерно как украинская математика. Словом, хорошо, что отчислили. Потом поработал артистом в Одесском ТЮЗе, но все равно думал, что ГИТИС со мной не совместим, туда меня близко не подпустит. Решил поехать все-таки в Ленинград, поступил в ЛГИТМиК и продержался чуть подольше – больше одного семестра. Борис Вульфович Зон, великий педагог, отчислил меня с той же формулировкой: «профессиональная непригодность». Потом было еще два института, университет, я стал художественным руководителем университетского театра, все было, было, было... Услышав, что в ГИТИС набирает Анатолий Васильевич Эфрос (к своим 20 с чем-то годам я уже понимал, кто такой Эфрос), рванул в Москву. Конкурс, естественно, фантастический. В нашем знаменитом садике росли огромные тополя. Потом мы, студенты

первого курса, эти тополя пилили, потому что, когда с них летел пух, достаточно было одной спички – тут же весь садик полыхал. А тогда, представьте себе, многие студенты курили... На курс взяли всего десять советских студентов, восемь были из провинции, двое москвичи. Москвичи потом уехали в провинцию и канули в прямом и переносном смысле, а все восемь провинциалов сейчас трудятся невероятно, мы дружим, общаемся, звоним друг другу... Мои однокурсники – знаменитые, потрясающие режиссеры, ныне и народные артисты, и профессора Рифкат Исрафилов, Анатолий Васильев, Борис Морозов, Андрюша Андреев – перед конкурсом сказали: «Ты вообще понимаешь, что тебя с такой фамилией не возьмут?» Я ответил: «Вы, наверное, плохо учили историю русской культуры. Знаете, кто моя бабушка?» – «Кто?» – «Моя бабушка – Зинаида Райхельгауз. Это когда она была замужем за дедушкой... А когда вышла за Есенина, а потом за Мейерхольда, оставила Райх...» Десятилетие эта байка гуляла по ГИТИСу, потом вернулась ко мне: «У нас есть внук Сталина – Саша Бурдонский и внук Зинаиды Райх». Борю Морозова и Толю Васильева я позвал в общежитие на Трифоновку – нам велели селиться по 4 человека. Мы еще взяли Андрюшу Андреева, ныне профессора ЛГИТМиКа.

ГИТИС – это счастье. Правда. ГИТИС – это всё. Может быть, звучит банально, но это дом, семья, родина, планета – все эти слова можно к нему отнести. Я, было, обиделся на ГИТИС лет 30 тому назад... Меня приглашали в разные вузы, и я набрал одну мастерскую на кафедре Марлена Хуциева во ВГИКе, потом вторую, а потом пришел к Петру Наумовичу Фоменко, он тогда был завкафедрой, и сказал: «Пётр Наумович, я не прав». Он к этой ситуации вообще не имел отношения, там была длинная история: мы с Морозовым доводили курс Анатолия Васильевича Эфроса. Анатолий Васильевич набрал 30 с чем-то студентов, мы с Морозовым провели первый экзамен и увидели, что половину из них нужно отчислить... В общем, там произошла «конфликтная ситуация», и я был обижен. Десять лет проработал во ВГИКе, хотя параллельно преподавал в ГИТИСе...

**Г. З.:** Но во ВГИКе у вас был хороший выпуск.

**И. Р.:** Очень хороший. Там было два сильных выпуска, точнее, два с половиной: четыре года, четыре года и еще два года – и я не вынес. Пришел в ректорат и сказал: «Дорогие, извините, все это совсем не...» Причем нормальный был курс, сейчас это знаменитые артисты, режиссеры – Марат Гацалов, Маша Шалаева, Елена Ксенофонтова, Вадим Колганов, Женя Стычкин...

**Г. З.:** Иосиф Леонидович, а как вы идентифицировали педагогов, когда поступили? Там же преподавали известные, выдающиеся, великие люди – а для вас они... Вот идет по коридору какой-то человек и что-то говорит. Первая мысль – что он говорит? У нас есть мастер!

**И. Р.:** Нам передавали, кто есть кто. И сегодня то же самое. К счастью, сегодня многие абитуриенты – раньше этого не было – понимают, к кому они поступают.

**Г. З.:** Далеко не все! В прошлом году один парень такое набедокурил, что мы решили его отчислить. И Олег Львович Кудряшов, его мастер, стал защищать:

«Он такой талантливый!» А этот парень курил, бросил окурочок в окно, попал в голову проректору – хороший парень. Я его спрашиваю: «Ты читал книгу Кудряшова?» Он говорит: «Нет, не читал». – «Тогда ты не имеешь права учиться у Кудряшова. Позвоню Олегу Львовичу и скажу – нет оснований его не отчислять». Для меня, для нас всех, очень важно иметь хоть какое-то основание не отчислять. И на следующее утро он пришел и стал наизусть читать эту книгу...

**И. Р.:** Но я скажу, почему думаю, что все-таки поступают к мастеру. В последние годы, вот уже четыре мастерских, я совершенно сознательно набираю заочников. Намеренно набираю людей взрослых, которые идут учиться осознанно, и понимают, кто у них будет преподавать. Но вы правы, тогда мы смотрели портреты на стенах и думали: так, Станиславский висит, он здесь учился или преподавал?

**Г. З.:** Хотя никакого отношения не имел...

**И. Р.:** Про Немировича нам быстро рассказали, что у него были хорошие студенты и все такое... Конечно, мы читали, но тогда купить книжку было очень непросто... Мы учились на первом курсе, когда вышла книга Марии Осиповны Кнебель «О действенном анализе пьесы и роли». У меня до сих пор лежит этот том, потому что Васильев пошел в Дом книги на Новом Арбате и на первой странице, на титульном листе написал: «Дорогому Осипу Райхельгаузу. Спасибо, что вы поступили в мою мастерскую. Всегда ваша, Мария Осиповна Кнебель. Ваш талант покорила меня на втором отборочном туре. Особенно, когда вы читали...». У меня до сих пор стоит этот том, подписанный почерком Васильева. Он принес и говорит: «Кстати, тебя почему-то не было, вот, Мария Осиповна просила передать». Я был в полной уверенности, что действительно просила (фото 1).

Некоторые педагоги были для нас смешными. Григорий Нерсесович Бояджиев – он всегда так делал – приоткрывал дверь, смотрел, сидят в аудитории студенты или нет. Нас было 20 человек: 10 советских и 10 зарубежных – наша мастерская. Тогда слова «мастерская» не употребляли – курс: курс Попова, курс Кнебель, курс Эфроса... Он приоткрывал дверь, а у него был потертый портфельчик, как у Жванецкого, – и этот портфельчик взлетал на преподавательский стол, точно падал, как граната, и дальше он – такой кругленький, маленький – вкатывался... И вот первого сентября он вкатился. Было ощущение, что хотел увидеть совершенно другие лица. Он на нас смотрел с ужасом, как будто отстраняясь. «Вы представляете, вот здесь, в этой аудитории, буквально в этих стенах сидели Товстоногов, Гончаров, Эфрос, а до них здесь бывали Немирович, Мейерхольд, Таиров... Вы кто?» – причем так, с угрозой. Я должен сказать, что, когда он, как шариками, стал жонглировать именами – Эсхил, Софокл, Аристофан, нам стало стыдно, что мало читали. И, честно говоря, мы начали читать, и читать серьезно. У нас были гениальные педагоги. Марк Яковлевич Поляков – русская литература. У меня хранится несколько его книг. Он надписал, и меня это потрясло: «Иосифу Райхельгаузу, ученику и другу». Я теперь многим своим выпускникам, которые уже стали



Фото 1. Иосиф Райхельгауз и Анатолий Васильев во дворе ГИТИСа. 1973 г. Фото: Борис Морозов / Iosif Raykbelgauz and Anatoly Vasiliev in the courtyard of GITIS. Photo by Boris Morozov

известными режиссерами, именно так надписываю свои книжки: «Денису Азарову, Юлии Ауг, Саше Онищенко, Марату Гацалову, Косте Солдатову, ученику и другу»... Он нас поднимал до себя, не опускался, а поднимал. «Как вы помните, Электра...» – мы не помнили. Но, приходя в общагу на Трифоновке, читали, читали... Все же еще подрабатывали, денег не хватало...

**Г. З.:** И где подрабатывали?

**И. Р.:** Я – ночным электриком в Театре Маяковского. Приходил, за 15–20 минут менял перегоревшие лампочки, а потом открывал опечатанные ящики (это были сургучные печати времен Театра Революции) и находил книжечки, которые листал еще Всеволод Эмильевич. И некоторые из этих книжечек – за давностью, надеюсь, простится – я приносил в общагу. Васильев даже иногда заказывал: «Мне вот хорошо бы из энциклопедии Брокгауза и Ефрона том на букву “К”». Андрюша Андреев мёл Музей революции, Васильев делал еще что-то, совсем странное... Все подрабатывали, притом у нас была повышенная стипендия – 35 рублей. У всех 28 – у нас 35. На курсе был даже один Ленинский стипендиат, Борис Морозов. ГИТИС – великое учебное заведение, потому что на любом фестивале, на любых гастролях, черт-те где, от Австралии до Индии – начинаешь разговаривать с людьми, и выясняется: вы учились в ГИТИСе? Когда? Оказывается, что и педагоги знакомые, и спектакли, и книжки... Несколько лет назад меня пригласили читать в Высшую киношколу Рима, ту самую, где висит золотая табличка: «Здесь учился и преподавал Федерико Феллини». Я вошел туда с дрожью, и оказалось, что там читала наша Наталья Алексеевна Зверева. ГИТИС знают. ГИТИС – это всё!

**Г. З.:** А ведь вы учились, когда ректором (или директором) ГИТИСа был М. А. Горбунов?

**И. Р.:** Ректором. Он плохо выговаривал букву «к», он говорил: «Я рехтор». Он много чего говорил. Мне кажется, если собрать воспоминания тех, кто учился при Матвее Алексеевиче Горбунове, получится книга с изречениями не хуже, чем у Черномырдина. На первом курсе мы что-то репетировали поздно вечером. Выхожу – зима, снег, ветер, прямо метель. Зачем-то вернулся в ГИТИС. Горбунов на пороге своего кабинета (он выпивал, это отдельный рассказ), на меня с ужасом смотрит: мол, кто это еще кроме него в ГИТИСе может быть? И говорит: «Ты кто?» – «Я – студент» – «А я кто?» И я, видимо, с перепугу, говорю: «Не знаю...» – «Я – рехтор! Вот ты, студент, пойд и найди для рехтора такси».

У него столько незабываемых фраз, гениальных. Когда в первый раз Андрей Алексеевич Попов после окончания мастерской пригласил Борю Морозова, Васильева и меня преподавать, мы стали впервые официальными членами приемной комиссии. Горбунов нас собрал и стал инструктировать: будьте внимательны, приемная комиссия – это очень ответственно... В общем, говорил, говорил, говорил и под конец произнес: «Особенно обращаюсь к молодым педагогам. Вы на́учите их исполнять это стихотворение и басню. Главное – спросите, кто у него родители! Кто у него бабушка-бабушка, что он читал, что он слушал, что он знает, потому что – и дальше гениальная фраза – потому что **кто в ХИТИС поступает, того ХИТИС выпускает!**» Это кладезь! А вот эта его знаменитая история... Он выпивал, но никто не мог понять, где он прячет свой «бар»: кабинет, книги стоят, стол закрыт, вдруг раз – и он выпивший. А в кабинете имелся бюст Ленина. Он был внутри пустой, и коньячок там аккуратно помещался. И вот Матвей Алексеевич заметил, что коньячка становится меньше, кто-то его отпивает. Как-то рано утром он обратил внимание на уборщицу Катю, которая особо тщательно Ленина протирала. И заподозрил неладное: «Катя, ты что стала Ленина трогать?» Эта фраза облетела весь ГИТИС. А уже курсе на 3–4-м была другая история, в общежитии. Возмущению ректора не было предела: «Я иду по коридору – и мне навстречу холый студент – холый! Как это можно?!» Кто-то говорит: «Матвей Алексеевич, ну, не может быть совсем голый. Ну, прямо вот совсем голый?» – «Правда... Не совсем холый. В носках». Про Матвея Алексеевича нужна отдельная книга. Он, например, говорил: «Этого студента нужно лишить стипендии, потому что он выбрасывает бутылки в окно – значит, у него и так есть деньги, бутылки надо сдавать, а не выбрасывать». У меня историй про него немало записано в «Запенде» (в книге «Мы попали в запендю». – Г. З.).

**Г. З.:** А какие главные уроки Попова?

**И. Р.:** Гениальные уроки Андрея Алексеевича Попова. Ведь мы должны были учиться у Эфроса. А Эфросу не разрешили набирать курс – шла вся эта история с Бронной, закрывали «Три сестры», потом мы бегали на репетиции... Мария Осиповна провела набор, это она нас собрала. Я счастлив,



думаю, если бы не она, меня бы не взяли. Потом, буквально с первого сентября, начали подбирать руководителя мастерской. Привели Бориса Ивановича Равенских – мы резко отказались. Потом была занятная история с Павлом Осиповичем Хомским: когда мы сидели и ждали его напряженно, Васильев написал на доске: «Загадка: на “х” начинается, на “й” заканчивается. Отгадка: “Хомский”». Он вошел, стал нам рассказывать биографию, а мы так сидим мрачно, он оглянулся на доску, все понял, ушел. С тех пор он нас называл учениками и как-то очень по-доброму относился. В результате Мария Осиповна читала нам теорию режиссуры, а актерское мастерство, практику отдала Андрею Алексеевичу Попову. На первой же встрече Андрей Алексеевич предложил: «Давайте познакомимся. Вы рассказываете свои биографии, я расскажу свою». Андрей Андреев: «Я окончил Институт военных переводчиков в Нижнем Новгороде, руководил студенческим театром, делал это, это, это...». Анатолий Васильев: «Закончил химфак Ростовского университета, химик-органик, плавал на немагнитной шхуне “Заря”, руководил лабораторией и т. д.». Борис Морозов: «Окончил Челябинский политехнический институт, преподавал теорию машин и механизмов, руководил студенческим театром...». Иосиф Райхельгауз: «Закончил... руководил...» (фото 2). Он все это выслушал и говорит: «Да... Слушайте... А я окончил среднюю школу и студию у папы при Театре Советской армии... Никогда никому не преподавал, у меня нет высшего образования. Но давайте так, я почитаю папины книжки, записи, а вы подготовьте работы по пять минут, чтобы я посмотрел и понял, могу ли я вам чем-то помочь». Мы спросили, что можно репетировать, а он ответил, что все можно. «Как, все? И Солженицына?» – спросил Васильев. Тогда вообще вслух произнести «Солженицын»! 68-й год!



Фото 2. Иосиф Райхельгауз, Анатолий Васильев, Борис Морозов. 2010-е. /  
Iosif Raykbelgauz, Anatoly Vasiliev, Boris Morozov. 2010s.



Морозов: «А “Дума про Опанаса”?» Хорошо это помню. Я: «Стейнбек “Люди и мыши”?» Стейнбек летал над Вьетнамом, фотографировал... Попов ответил: «Да это же учебная работа, делайте, что хотите». И через десять дней пришел с Марией Осиповной Кнебель. Театр блистал: мы притащили дерево, ржавую какую-то сетку наверху... и сыграли. Попов на все это посмотрел и сказал: «Очень интересно, – он был тогда главным режиссером Театра Советской армии, – я буду вас звать спектакли ставить. Все у вас замечательно! Но очень плохо играют артисты. Давайте еще раз: вы будете показывать ваши отрывки, только одну роль, любую, буду играть я». И он входил в каждый наш отрывок, импровизировал текст, и мы понимали: о! вот это артист! Мотивированно, точно, с пониманием партнера, с длинной игрой – вся система Станиславского по элементам была видна. «А как это сделать?» – «Вот этому я могу вас учить, чтобы артисты так играли». Это Андрей Алексеевич Попов. А Мария Осиповна давала очень серьезную теорию режиссуры, легко, простыми словами объясняя сложнейшие вещи.

Закон, который мы преподаем, можно и нужно нарушать, но его нельзя не знать. Могу назвать большое количество своих студентов, выпускников, которые замечательно работают – и Денис Азаров, и Костя Солдатов, и Караваев Валера, Юлия Ауг, Филипп Лось, Павел Макаров, Евгений Кочетков... Много очень сильных. Они все владеют этой технологией. Я ведь видел довольно много – думаю, вы не меньше видели – самых разных европейских, мировых театров. Немало школ или, скажем, технологий. Системой это нельзя назвать. Потому что даже весь Е. Гротовский – родом из ГИТИСа. Его тут отчислили немножко, но он абсолютный ГИТИС. Русский психологический театр с мотивировкой, с проживанием, как Константин Сергеевич говорил, с состоянием, которое обязано прийти в определенное время – время, обозначенное на афише. Поскольку мы много бывали в Берлине – у нас там больше года работал филиал, я несколько раз заходил в «Берлинер ансамбль» и просто смотрел вечером идущий спектакль. И хотя Германия – родина Брехта, занимавшегося другим театром, все равно хороший артист – это артист по Константину Сергеевичу. Он мотивирован, держит партнера, играет плотно, длинно, формулирует интерес и т. д. Вся эта методология, к счастью, сохранена на кафедре режиссуры (я, собственно, только на этой кафедре всю жизнь и работаю), она передается из поколения в поколение. Огромное количество моих студентов преподают, причем везде – «от Москвы до самых до окраин». Только что защитил диплом Саша Онищенко, который в Одессе руководит очень интересным театром, и гордится тем, что окончил ГИТИС. Вижу это. Очень многих могу предъявить. Когда слышу людей без театрального образования, обладателей бесконечных «Масок», не буду называть фамилии, которые рассказывают: «Разрушим систему Станиславского!», даже не знаю, что сказать. Вы хотите сварить борщ из бензина – хорошо, понятно. Только назовите его не «борщ», назовите это огненным варевом. Но вы говорите: «Мы варим борщ. Там будет бензин, там еще будут плавать солома и навоз...». Серьезно говорю...

**Г. З.:** Скажите, у вас были какие-то личные отношения с Кнебель, какое-то личное общение, опыт разговоров с ней?

**И. Р.:** Ну, конечно.

**Г. З.:** Она ругала ваши отрывки, или что-то еще?

**И. Р.:** Бесконечно. Она ругала все наши отрывки.

**Г. З.:** А хвалила?

**И. Р.:** Очень хвалила и очень ругала, и мы понимали, за что. Вернее, не ругала. Разбирала. Очень точно указывала на ошибки. Чем мы ее удивляли по тем временам? Вот Андрюша Андреев притащил с какой-то свалки ванну, слава богу, вытер и вымыл. Положил туда обнаженную артистку. Тогда пены не было, он сделал пену из хозяйственного мыла. Вначале была видна только шея. Уже невероятно! Мы все сидели потрясенные. Я сейчас не помню, как звали эту девочку – одна из наших однокурсниц. Думали, сейчас Мария Осиповна с ума сойдет – голая артистка на сцене! Начало 70-х! Но Мария Осиповна вообще наготы не заметила. Она объяснила, почему эта девочка вместе с мальчиком играют плохо – неточно, не держат партнерство, не развивают конфликтную ситуацию, то есть объяснила по базовым технологическим законам. Вот что она делала. А когда хвалила, это – о! Я помню... Правда, это было уже потом, в Театре Станиславского – она смотрела у Васильева первый вариант «Вассы Железновой» и смотрела мой «Автопортрет», и было счастье. Павел Александрович Марков сидел. Удивительно – он засыпал сразу, просыпался только в конце и выдавал тончайший, абсолютный разбор.

**Г. З.:** А он преподавал?

**И. Р.:** Он у театроведов преподавал. Мы на некоторые лекции к нему ходили.

Когда уже окончил ГИТИС, приходил к Марии Осиповне. Маша родилась – я пришел: «Мария Осиповна, у меня родилась дочь, я назвал ее в вашу честь – Мария Иосифовна». Она выдержала паузу – и говорит: «Ну пусть этой девочке живется лучше, чем мне». Я говорю: «Мария Осиповна, извините, дорогая, пусть эта девочка хоть близко к вашей жизни подберется! Вы работали со Станиславским, сидели на коленях у Толстого, вы – автор грандиозной теории режиссуры, метода действенного анализа, соавтор, и все такое. Что вы?» Мария Осиповна для нас была любимым педагогом, была таким раздражителем, потому что все время нас приводила в ученичество. Вот это нужно знать, вот это нужно выучить, вот это нужно прочесть, вот это нужно попробовать. И в то же время она была своего рода мамой, бабушкой. Очень конфликтовала с Васильевым, очень любила его и – конфликтовала...

**Г. З.:** А кого из педагогов вы запомнили еще?

**И. Р.:** Грандиозный профессор Юлий Иосифович Кагарлицкий, мощнейший. Уже называл Марка Яковлевича Полякова. Конечно же, Бояджиев. Михаил Михайлович Буткевич. Тогда как-то очень близки были кафедры режиссуры и театроведения. Практически все те же педагоги были там и там. Театроведы были через дорогу, в Мослитпроме. Мы дружили. Тем более, что там девушки были в основном.

**Г. З.:** А Швыдкой в то время уже окончил?

**И. Р.:** Да. Мы поступили, а Миша был в Театре Советской армии на практике в литературной части. А поскольку мы ученики Попова, со второго курса тоже начали туда ходить, тогда и познакомились со Швыдким. В то время были и бесконечные субботники, какие-то скверы убирали, деревья подпиливали...

**Г. З.:** То есть не только здесь, в садике ГИТИСа?

**И. Р.:** Нет, что вы! Сквер 1905 года...

**Г. З.:** А на картошку ездили?

**И. Р.:** Нет. Наша мастерская, наш курс – не ездили... Вспомнил историю про курс Ю. А. Завадского – жутко смешно. Они были старше нас – мы на первом, они на четвертом. Очень талантливый курс, но почему-то пили беспробудно. Узнав, что в общежитии ГИТИСа объявлен конкурс на лучшую комнату к 100-летию Ленина, и конкурс этот будет оценивать Матвей Алексеевич Горбунов, принесли метры красного кумача, повесили портреты Ленина, Маркса (кто-то из студентов снимался на «Мосфильме» в исторической картине), включили какую-то общественно-политическую передачу... «Рехтор» пришел – и был потрясен. Им дали бешеную премию. Они весь реkvизит отнесли обратно на «Мосфильм», и наш 5-й режиссерский этаж гулял долго и шумно.

**Г. З.:** А Завадский бывал в ГИТИСе?

**И. Р.:** Да, бывал. Я видел его неоднократно. Седые виски, всегда с карандашом. Теперь Миша Левитин всегда с карандашом, это он точно перенял у Завадского. У нас, как ни странно, было много бесполезных предметов. Например, танец. Танец в режиссерской мастерской. Нужно преподавать пластику? Нужно. Но нужно преподавать балетмейстерское искусство, а не танец. Понимаете, у нас же девочек не было, мне в женщины ставили Васильева с бородой, и мы злились страшно. У нас танец преподавала педагог Т. Н. Кудашева, мы начинали: раз-два-три, раз-два три. Васильев на меня наступал, я кричал: «Куда же вы!» Она бежала к нам, а я объяснял, что мы не звали, вот Васильев наступил, а я ему: «Куда же вы?» Зачем-то мы, режиссеры, фехтование сдавали. Много и всерьез этим занимались. Опять же, сценическая речь. Помню, мне тройку поставили, хотели двойку вклеить и отчислить. Я читал всего лишь «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Только читал медленно и внятно.

**Г. З.:** Преподаватель, наверное, считал, что это издевательство в вашем исполнении...

**И. Р.:** Совершенно верно. Именно так.

**Г. З.:** Можно сказать, к ответу Русь призывали...

**И. Р.:** И у Васильева двойки стояли. Гончаров требовал отчисления. У нас много чего было. А когда я женился на студентке, правда, она уже была на четвертом курсе, тут партсобрание было, скандал жуткий.

**Г. З.:** Но говорят, что вас очень хорошо кто-то из известных лиц, чуть ли не Попов...

**И. Р.:** От Попова требовали на партсобрании: «Андрей, ты должен назначить Райхельгауза! Как можно? Твой педагог женился на студентке!

Ты что-то будешь делать с этим педагогом?» А он говорит: «Я считаю, что надо ему объявить благодарность». – «Ты издеваешься?» И тут он сказал фразу, которая долго по ГИТИСу гуляла. Первая ее часть не вполне прилична – придется ее слегка сократить: «Другие ... А он женился!» Надо сказать, что у нас с той студенткой двое прекрасных детей.

**Г. З.:** Выдающихся.

**И. Р.:** Замечательных. Очень любимых детей.

**Г. З.:** Скажите, а есть ли какие-то уроки, которыегодились не сразу? Вот вы сейчас считаете, что фехтование и танец не нужны. А может, еще пригодятся? И есть что-то, что – вот как это, вот зачем? – а прошло время, и вот оно для чего, оно пригодилось.

**И. Р.:** Могу сказать. Какая-то замечательная бабушка из Московской консерватории преподавала нам историю музыки. И при том, что мы хохотали, шутили, ставили бутылку тому, кто включал музыкальные «угадайки», которые мы слету «угадывали»... У нас был студент, который, еще только шипение началось, уже «узнавал»: «Шуберт. Соната № 13». Но при всем том думаю, что понимание музыкальной системы, движения, соотношения я получил. Прошло время, и благодаря этой замечательной бабушке я стал понимать, что звук, музыка, шум – один из важнейших компонентов спектакля. Жаль, что не помню ее имени. В ГИТИСе вообще есть такой удивительный момент: однокурсники повлияли на меня не меньше, чем педагоги. Мы, прежде всего, показывали работы друг другу. Это очень важно. Часто работы товарища не принимали, и товарищ слушал нас не меньше, чем Андрея Алексеевича Попова или Марию Осиповну Кнебель. Вы спрашивали про Кнебель, а я вспомнил, как Васильев ставил рассказ И. Э. Бабеля, и ему пришло в голову, что на стене должен висеть портрет Бабеля, и Бабель с портрета комментирует. Бабелем в пенсне был я. Но этого ему показалось мало, он решил, что Бабель должен комментировать на идиш. Васильев сообразил, что идиш знает Мария Осиповна Кнебель. И мы к ней подошли вдвоем и попросили сделать перевод для отрывка. Как мы ее испугали, если бы вы знали! В результате она все-таки продиктовала. И я говорил этот текст, но на экзамене она попросила все-таки говорить по-русски. Надо отдать должное Марии Осиповне: ведь своей предыдущей жизнью – 30-ми, 40-ми, 50-ми она была, конечно, сильно закрыта.

**Г. З.:** Сильная история. Сказала, но не разрешила.

**И. Р.:** Я выучил. Помню текст до сих пор. Дипломные спектакли – это было вообще нечто. Кнебель разрешила Толе Васильеву поставить в учебном театре «Сказки старого Арбата». А. Н. Арбузов его увидел. Я в это время поставил арбузовский «Мой бедный Марат» в Одессе. После этого Арбузов в газете «Советская культура» написал статью «Открытия режиссёров». Потом он нас позвал в свою студию. Мы учились в этой студии, где были ранние Петрушевская, Славкин, Аня Родионова, Леша Казанцев... А преподавала Наталья Анатольевна Крымова, которая до последних дней жизни потом работала у нас в театре.

**Г. З.:** Да, и преподавала в ГИТИСе какое-то время. Есть ли что-то из уроков ГИТИСа, которые вы стараетесь первым делом передать своим студентам? Что вы им рассказываете важного о профессии – не о ГИТИСе?

**И. Р.:** Идут вступительные экзамены, они заканчиваются, и вот мастерская набрана. Дальше мы соберемся в сентябре на сессию. А за это время в июле я прошу их обязательно выучить 3–4 стихотворения. И потом проверяю. Прошу почитать определенные книжки, не очень много. Написать свою биографию в творческой форме. В жанре. Мало того, эта биография должна быть в толстой тетради на первых страницах. Когда они это приносят, говорю, что дальше надо продолжать, и я буду периодически что-то просматривать. Это длится много лет, даже не помню, откуда взялось, кто из учителей нам об этом говорил. Надо сказать, что мы ходили на уроки Эфроса – все-таки ведь именно к нему мы стремились при поступлении. Оказалось, что педагогом он был слабым. Можно это сегодня сказать прямо – великий, гениальный режиссер, он не случайно не оставил выдающихся учеников. Тем не менее Анатолий Васильевич выдавал формулы, формулировал какие-то законы, способы в ходе своих лекций, разговоров, бесед, опытов. Сейчас это называют мастер-классами (фото 3). Например, он с нами играл в такую игру: просил определить человека буквально одним словом. Вот сидит Григорий Заславский. Определим его одним словом. Одно, второе, третье – и в результате сам выдавал слово гениальное, точнеее. Вот тогда он меня определил: «Райхельгауз – это наивный нахал»,



Фото 3. Встреча студентов режиссерской мастерской Иосифа Райхельгауза и преподавателей ГИТИСа с Анатолием Васильевым. 2014 г. / Students of the director's workshop of Iosif Raykbelgauz at the meeting with Anatoly Vasiliev. GITIS. 2014



и это очень точное определение. Когда я набираю студентов, говорю: вы обязаны выучить стихотворение Б. Л. Пастернака, где вся технология и смысл профессии режиссуры сформулированы в строках:

О, если бы я только мог,  
Хотя отчасти,  
Я написал бы восемь строк...

Вот эти восемь строк – и есть восемь сессий в ГИТИСе, а «...о свойствах страсти» – это главное. Это то, зачем Константин Сергеевич создал всю систему. Мне нужна реальная, бушующая страсть:

О беззаконьях, о грехах,  
Бегах, погонях,  
Нечаянностях впопыхах,  
Локтях, ладонях.

Восемь строк. Гений. Еще один гений. Сегодня нельзя без этого начинать учиться. Как без «Пора, мой друг, пора!» – без А. С. Пушкина нельзя начинать учиться. Если ты не знаешь:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.  
Давно завидная мечтается мне доля... –

если ты этого не знаешь, нельзя начинать заниматься. Я вообще, как ни странно, особенно на первом курсе, очень много занимаюсь поэзией. И с режиссерами, и особенно с артистами. Не просто занимаюсь, читаю им, сопоставляю, соотношу и счастлив, что это закладывается на долгое время вперед. Вот без этого нельзя.

**Г. З.:** Читал в интервью Константина Райкина. Он рассказывает, как папа, Аркадий Исаакович, пришел на какой-то его концерт, послушал, посмотрел, как он что-то показывает, и сказал: «Ты стихи больше читай».

**И. Р.:** И папа был прав...

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: zaslavski@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Райхельгауз Иосиф Леонидович – народный артист России, профессор кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства – ГИТИС, художественный руководитель театра «Школа современной пьесы».

E-mail: director@gitfis.net

ORCID: 0000-0002-3928-3656



#### ABOUT THE AUTHORS

Grigoriy A. Zaslavskiy – Cand. Sc. in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: zaslavski@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Iosif L. Raykhelgauz – Professor of the Department of Stage Direction, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3928-3656

Статья поступила в редакцию: 30.08.2021

Отредактирована: 16.10.2021

Принята к публикации: 05.11.2021

Received: 30.08.2021

Revised: 16.10.2021

Accepted: 05.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Заславский Г. А., Райхельгауз И. Л. «Сегодня многие абитуриенты понимают, к кому они поступают в ГИТИС». О традициях преподавания режиссуры // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 61–75.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-61-75

#### FOR CITATION

Zaslavskiy G. A., Raykhelgauz I. L. "Many students nowadays know what master do they seek in GITIS". On traditions of directing teaching. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 61–75.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-61-75

Н. С. Рябчикова  
Высшая школа экономики,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

## Заведующая литературным отделом студии А. Ханжонкова Мария Каллаш-Гаррис и МХТ

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается карьера журналистки и литературного критика Марии Каллаш-Гаррис (1886–1955) в качестве сценаристки и заведующей литературным отделом акционерного общества «А. Ханжонков и Ко» в 1913–1914 гг. Ключевым моментом в ее сотрудничестве с кинематографистами становится посредничество между студией А. Ханжонкова и артистами Московского Художественного театра. После неудачной попытки привлечь в кинематограф Ольгу Книппер-Чехову в 1913 г. в 1914 г. М. Каллаш удается организовать съемки хроникальной ленты с участием актеров МХТ в пушкинских местах. Созданный в результате фильм не вышел на экраны, но роль М. Каллаш в его создании, а также ее участие в экранизации картины студии Ханжонкова 1913 г. «Обрыв» по И. Гончарову позволяет ввести М. Каллаш в число не только первых русских сценаристок, но и первых русских женщин-кинорежиссеров, наряду с Елизаветой Тиман, Ольгой Преображенской и Ольгой Рахмановой. В статье цитируется переписка М. Каллаш с О. Книппер-Чеховой, которая позволяет подробно осветить работу Каллаш в раннем русском кинематографе и вводит в киноведческий оборот новые сведения о кинофабрике А. Ханжонкова и ее руководителей.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мария Каллаш-Гаррис, Пётр Чардынин, Александр Ханжонков, МХТ,  
Ольга Книппер-Чехова, раннее русское кино, женщины в русском кино.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-76-101  
УДК 778.5+792

Natalie S. Ryabchikova  
Higher School of Economics,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

# Head of the Literary Department of A. Khanzhonkov's Film Studio Maria Kallash-Garris and the Moscow Art Theatre

## ABSTRACT

The article examines the career of journalist and literary critic Maria Kallash-Garris (1886–1955) as a screenwriter and head of the Literary Department at the “A. Khanzhonkov and Co” film company in 1913–14. The key point in her collaboration with filmmakers is the mediation between Khanzhonkov’s studio and the artists of the Moscow Art Theatre. After an unsuccessful attempt to secure Olga Knipper-Chekhova’s agreement to appear on screen in 1913, the following year Kallash managed to organize the making of a newsreel with the participation of Moscow Art Theatre actors at several estates, associated with the life of Aleksandr Pushkin. The resulting film was not released, but the role of Kallash in its creation, as well as her participation in such 1913 screen adaptations by Khanzhonkov’s studio as *The Precipice* (“Obryv”) by Ivan Goncharov, allows Kallash to be included not only among the first Russians women screenwriters, but also among the first Russian female film directors, along with Elizaveta Thiemann, Olga Preobrazhenskaya and Olga Rakhmanova. The article extensively quotes from the correspondence between Kallash and Knipper-Chekhova, which makes it possible to illuminate in detail the work of Kallash in early Russian film industry and brings new information about Aleksandr Khanzhonkov’s film company and its owners to the attention of film scholars.

## KEYWORDS

Maria Kallash-Garris, Petr Chardynin, Aleksandr Khanzhonkov, Moscow Art Theatre, Olga Knipper-Chekhova, early Russian cinema, women in Russian cinema.

В ноябре 1915 г. акционерное общество «А. Ханжонков и Ко», крупнейшая русская кинофирма, начала издавать новый «журнал искусств», названный по марке компании – «Пегас». Во втором, декабрьском, номере после сценариев фирмы, рецензий на киноленты и обзора театральной жизни было напечатано открытое письмо одного из режиссеров фирмы, Петра Чардынина, обращенное к «Сотруднику “Нового времени” г-ну Курдюмову».

После стихотворного эпиграфа он сразу обращается к адресату: «Я жалею, что Ваш фельетон, помещенный в № 14205 “Нового времени” от 26-го сего сентября попал мне в руки только теперь. В этом фельетоне Вы обрушились на кинематограф. Впрочем, кинематографу вообще в Вашей статье Вы уделили всего несколько строк, почти целиком она направлена против одной фирмы, особенно почему-то Вам неуютной<sup>1</sup>.

Так как я работаю в кинематографе давно, знаю более или менее все русские фирмы, то, естественно, мне нетрудно было догадаться, против кого направлена Ваша статья.

Я не знаю, что руководило Вами – смелость, чтобы не сказать больше, или что-нибудь другое, когда Вы, ничтоже сумняшеся, умышленно подтасовывали факты, давая им заведомо неправильное освещение.

Вы благородно негодуете на то, что кинематографисты посмели обратиться с ходатайством об отмене реквизиции электрических театров. Мотивы этого ходатайства Вы находите достойными внимания, “потому что гг. кинематографисты, заботясь о благоустройстве лазаретов, указывают на то, что кинематографические помещения лишены кухонь и вообще неудобны для помещения раненых”.

Вы забыли только упомянуть о том, что комиссия, осматривавшая помещения кинематографов, сама признала, что, по крайней мере, три четверти из них совершенно непригодны для лазаретов и что они могут быть реквизированы только в случае крайней необходимости. И такой, слава Богу, пока очевидно нет, а будь таковая – вероятно никакие ходатайства не помогли бы.

Наконец, не упомянули Вы о том, что “кинематографисты” в своем ходатайстве предложили оборудовать за свой счет соответственные и более отвечающие нуждам лазаретов помещения и, следовательно, от исполнения своего гражданского долга не уклонялись. Как видите, в указанных Вами мотивах Вы кое-что упустили.

Далее Вы обрушиваете Ваши громы уже всецело на упомянутое выше “акционерное общество”.

Вероятно – потому, что во всей Москве только один-единственный театр в продолжение двух недель был занят ранеными, и освобожден, когда в нем миновала необходимость, и этот театр принадлежит “акционерному обществу”.

<sup>1</sup> Здесь и далее в цитатах сохранена орфография и пунктуация авторов.

Но смею уверить г. Курдюмова, что никаких челобитных ни в “высших”, ни в “низших” сферах общество не возбуждало, равно как никто не слышал никаких “криков о помощи” погибающего доходного предприятия.

Вот фактическая сторона.

Но это не самое важное. Повторяю, искажение фактов можно было бы объяснить неточностью собранных Вами сведений, и это хотя бы до известной степени могло послужить извинением Вам.

Тогда, однако, остается вопрос о том источнике, откуда Вы почерпали <так!> Ваши сведения.

Этика прежде всего. Я постараюсь быть таким же деликатным и сохранить Ваше инкогнито, так же, как Вы сохранили инкогнито “одного акционерного общества”.

К сожалению, мне придется начать несколько издалека, но история настолько назидательна, что заслуживает того, чтобы совершить эту экскурсию в область прошлого.

Итак – было это года три тому назад. В правление “одного акционерного общества” явилась некая дама – энергичная, мужественная, с тяжелой поступью, с голосом, которому позавидовал бы любой фельдфебель, и вероятно, для полноты стиля с коротко остриженными волосами. Она представилась сотрудником газеты “Утро России”.

Она принесла сценарий. Вот Вы, г. Курдюмов, собираетесь создать новый кинематограф, “без сыщиков, самоубийств, апашей и кокоток”. И мы так думали и думаем. Поэтому-то мы всегда и радовались, когда нам удавалось привлечь идейных работников. Обрадовались мы, г. Курдюмов, и этому сотруднику уважаемой газеты. Но можете себе представить: эта писательница для первого своего дебюта принесла сценарий, как раз переполненный теми прелестями, против которых Вы, г. Курдюмов, ропщете в Вашей статье. Здесь были и кокотки, и дома свиданий, и нравы отдельных кабинетов, и пр. атрибуты пошлых раздирательных драм. В довершение всего этого, сценарий оказался сколком с одной заграничной картины, в свое время запрещенной цензурой. Я, насколько возможно мягко (все-таки ведь – дама, г. Курдюмов), заявил, что сценарий не подойдет. И что же Вы думаете – этот мужественный автор заявил, что это – инсценировка одного скандального эпизода, имевшего место в Петрограде, причем назвал даже настоящие фамилии действующих лиц. Вот Вы все нападаете на кинематографчиков, а Вы бы и авторов коснулись немного...

Побывав несколько раз в конторе акционерного общества, эта дама решила, что в совершенстве знает кинематографию, а так как – “акционерное общество”, к которому Вы так строго отнеслись, издавало кинематографический журнал, она тотчас же предложила свое сотрудничество. В этот период в кинематографическом журнале появляется ряд статей этого автора, горячих убежденных статей, конечно, в защиту кинематографа.

То, что мы считали искренним и убежденным, оказалось простой шумихой, ибо “убеждения” этого почтенного автора менялись с поразительной

быстротой, так как за короткое время он переменял несколько фронтов, переходя последовательно из “Русских ведомостей” в “Утро России”, потом в “Голос Москвы”, потом в “Вечернее время” и, наконец, в “Новое время”. Как видите, диапазон широкий, так как у каждого из перечисленных органов есть свое направление, и в каждом из них, разумеется, нужно быть сотрудником “убежденным”.

Таким же убежденным сотрудником он, конечно, был и в кинематографическом журнале.

И вот теперь после горячих убежденных статей в защиту кинематографа, его великого просветительного значения, как-то неловко читать, что “просветительная роль кинематографа – это тот пошлый и непристойный анекдот, который стыдно рассказывать и слушать”. И странное совпадение – эта резкая перемена убеждений совершилась тотчас же, как только у автора вышли личные счета с редакцией кинематографического журнала.

Чтобы уже окончательно dokonать кинематограф, Вы, г. Курдюмов, пишете, что он “портит вкус грубыми искажениями шедевров классической литературы”, а вот автор, про которого я веду речь, неоднократно в убежденных статьях своих проводит мысль, что прямая и великая задача кинематографа – популяризовать наших классиков, сделать их доступными массе, посещающей электротeatры, что в этом его цель, его назначение и пр. и пр., и сам ретиво принялся за перекройку наших классиков. Так им были перекроены “Обрыв” Гончарова, “Преступление и наказание” Достоевского, “Первая любовь” Тургенева, “Потоп” Сенкевича и многие др. шедевры классической литературы, которые кстати поставлены не были, так как перекройка оказалась настолько бездарной, что даже у нас, “кинематографщиков”, на подобное искажение не поднялась рука.

Но еще хуже обстояло дело с оригинальными сценариями этого автора. В разное время им было продано упоминаемому Вами “одному акционерному обществу” несколько сценариев, которые были выданы за оригинальные, и которые оказались просто-напросто переделками чужих произведений. Так, например, его “Тени греха” – переделка романа Амфитеатрова “Отравленная совесть”; “Листья осенние” – переделка рассказа, помещенного, кажется, в журнале “Русское богатство”; “Цветок розмарина” – переделка пьесы “Бабушка” (шедшей у Незлобина); “Романс” – из рассказа “Серенада Брага”, помещенного не то в “Журнале для хозяек”, не то в “Женском деле”. Как Вы видите, источники – разнообразные. Где же уследить за всеми ними. Что же удивительного, если иногда эти “кинематографчики” попадают в просак? – Поставят пьесу, а она оказывается краденой... Их, конечно, ругают “мародерами”, но забывают, что сценарии-то нам приносят авторы, выдают за оригинальные, и деньги получают, как за таковые. Так, по крайней мере, было с тем “публицистом”.

Когда узналось, что вещи эти, выражаясь деликатно, “позаимствованы”, пришлось их выбросить, но деньги-то автор за них уже получил. Так вот, г. Курдюмов, Вы патетически восклицаете: “каким позорным пятном



на фоне всеобщего трудового напряжения является действие московских кинематографщиков”... А как Вы назовете действие, приведенное мною выше? – Любопытно.

Теперь еще одно, последнее.

Вы спросите, почему, обращаясь к Вам, я уделяю так много места какому-то “анонимному автору”, не имеющему, по-видимому, с Вами никакой связи?

При повторяемости литературных перерождения возможно и преображение госпожи Х. в г. Курдюмова.

Я был бы очень рад, если бы Вы, г. Курдюмов, доказали мне, что я ошибаюсь в суждении о характере связи, существующей между Вашей “осведомленностью” в делах кинематографа и бывшим сотрудником “одного акционерного общества”. В противном случае я буду вынужден и лица, и вещи назвать их настоящими именами.

П. Чардынин» [1, с. 100–104].

Пётр Чардынин, актер и режиссер, ко времени написания этого открытого письма работавший в кинематографе почти десять лет, с зарождения русского кинопроизводства, и знавший всех и вся, был достаточно возмущен статьей в «Новом времени», чтобы не только предельно прозрачно намекнуть на какие-то личные счеты между М. Курдюмовым и фирмой А. Ханжонкова (где сам Чардынин работал с 1908 г.), но пойти на раскрытие псевдонима М. Курдюмова.

Действительно, под этим именем в различных изданиях выступала журналистка Мария Каллаш, также, помимо прочего, писавшая под псевдонимом Гаррис и известная поэтому как Каллаш-Гаррис. Интересно, что, тенденциозно излагая свою версию сотрудничества Каллаш с фирмой Ханжонкова, Чардынин упускает несколько существенных моментов. И первый из них тот, что Каллаш была не только одной из первых русских сценаристок, но и главой литературного отдела на студии Ханжонкова (первого в своем роде) – и, по всей видимости, одним из первых таких руководителей на русских студиях в целом.

Собственно, это упущение встречается не только в рассказе Чардынина. Так, в мемуарах оператора Луи Форестье (работавшего у Ханжонкова с 1910 г.), напечатанных в 1945 г., упоминается известная и по другим источникам попытка Александра Ханжонкова привлечь известных писателей к сочинению сценариев для фирмы после выпуска в начале 1912 г. «блокбастера» «Оборона Севастополя»: «Эта неудачная попытка [сотрудничества с писателями] подсказала Ханжонкову мысль о необходимости создать при фабрике нечто вроде сценарного отдела. Отдел этот возглавлялся сначала литератором Тавричаниным, а позже Н. В. Туркиным» [2, с. 53]. О журналистской, критической и сценарной работе Никандра Туркина (умершего в 1919 г.) известно относительно много, о сотрудничестве с кинематографистами Тавричанина (Петра Маныча или Маныча-Тавричанина, умершего в 1918 г.) – практически ничего. Имя же эмигрировавшей после революции во Францию Марии

Каллаш-Гаррис из этого ряда совершенно выпало. В опубликованной в 1937 г. версии воспоминаний самого владельца кинопредприятия, Александра Ханжонкова, оно также не упоминается – ни в связи со сценариями, ни в связи с литературным отделом. В более полной черновой версии М. А. Каллаш упоминается как заведовавшая литературным отделом, однако Вениамин Вишневский, редактировавший рукопись и писавший к ней комментарии, не только совершенно отбросил ее вклад, но и, делая дурного тона шутку Чардынина реальностью, посчитал мужчиной: «...Маныч-Тавричанин, совершенно неизвестный писатель, вскоре был заменен М. А. Каллаш-Гаррисом <так>, который также особой деятельности <так> не проявил» [3, с. 373]. Один из первых русских историков кино Борис Лихачев, выпустивший первую часть своего исследования о ранних годах развития кинематографа в стране в 1927 г., упоминает имя М. Каллаш-Гаррис лишь в качестве автора экранизации «Обрыва» (1913) [4, с. 101].

Раскрытие мужского псевдонима женщины-писательницы еще в XIX в. считалось делом неблагородным, даже неприличным. Гнев и месть Чардынина явно несоразмерны тому поводу, с которого он начинает свой отпор М. Курдюмову – Марии Каллаш (временные реквизиции кинотеатров под госпитали и обращение кинофабрикантов об отмене постановления о реквизициях). Его задело ее отношение к тому делу, которым он к концу 1915 г. занимается почти десятилетие, а она – в его передаче – лишь ненадолго по-журналистски (или по-халтурному) заглянула на кинофабрику и затем использовала свои новообетенные знания, чтобы обвинить бывших коллег и хозяев в несоблюдении гражданского долга по отношению к русским солдатам. В пересказе Чардынина Каллаш выступает как не любящая кино плагиатор, использующая «инсайдерскую» информацию о работе крупнейшей русской студии для того, чтобы бросить камень в тех, кто до этого закрывал глаза на ее сценарный «плагиат».

По иронии судьбы обвинения, которые Чардынин бросает Марии Каллаш, складываются в почти единственное подробное описание ее киноработы. И все же в этом описании есть что оспорить, что уточнить и к нему есть что добавить – несмотря на то, что архив самой Каллаш, умершей в Париже в 1955 г., по всей видимости, утрачен, а ее многочисленные статьи в русской дореволюционной прессе еще не собраны и не проанализированы. Разрозненные сведения из киножурналов того времени и переписки самой Каллаш рисуют немного другой портрет – человека, искренне увлекшегося кинематографом, активно бросившегося на его защиту на страницах газет и энергично занявшегося превращением его из низкопробного «кабаре» (одно из ее любимых ругательств) в искусство.

Оставляя пока в стороне, за неимением места, вопрос сценарной работы Марии Каллаш в фирме Ханжонкова, который составляет важный аспект открытого письма Чардынина, а также вопрос о роли и значении «плагиата» в сценарном деле 1910-х гг. в целом, в данной статье остановимся на одном важном моменте ее киноработы, о котором Чардынин также не упоминает.

Речь идет о деятельном участии Марии Каллаш в попытке фирмы Ханжонкова привлечь к кинематографической работе труппу Московского Художественного театра. Материалы об этом и проливают свет на обстоятельства работы Каллаш у Ханжонкова, которые корректируют версию Чардынина и дополняют историю взаимоотношений первых русских кинематографистов с артистами и руководством МХТ. Документы об участии в этом Каллаш хотя и были опубликованы в последние несколько лет в изданиях по книговедению и пушкинистике, в работах по истории кино до сих пор не использовались.

## СТУДИЯ ХАНЖОНКОВА И МХТ. 1910–1912 гг.

В напечатанной в 1947 г. монографии «Пути советского кино и МХАТ» Моисей Алейников, в 1907 г. начинавший как киножурналист и кинокритик и ставший в 1915 г. фактическим руководителем кинофабрики М. Трофимова «Русь», пишет о взаимном интересе самого прогрессивного русского театра и кинематографа начиная примерно с 1914 г., когда Борис Сушкевич поставил первый из четырех своих фильмов в России – «Цветы запоздалые» (с участием актеров МХТ) [5, с. 185]. Тогда же, в 1914 г., и сам К. С. Станиславский несколько раз публично высказался на модную тему противостояния театра и кинематографа. Алейников вспоминает и о собственных разговорах со Станиславским о кино в 1915–1916 гг. К 1915–1916 годам также относится проект кинопредприятия, возникший в кругу М. Горького и актрисы МХТ М. Андреевой.

Однако попытки студии Ханжонкова привлечь МХТовцев в кино начались раньше, и М. Каллаш играла здесь ключевую роль. Связанные с этим материалы проливают свет и на ее киноработу и дают новые сведения о работе фабрики Ханжонкова в целом и о ее восприятии представителями «старых искусств».

Александр Ханжонков в воспоминаниях датирует сугубо «частный» интерес Московского Художественного театра к кинематографу 1910 г.: «Весною 10 г. одна из хроникальных картин, которая даже не демонстрировалась нигде по театрам, вызвала много разговоров в обществе, а также оставила след и в прессе.

“Художественники”, особенно чуждавшиеся кино, засняли на пленку, – это событие считалось очень лестным для русской кинематографии.

Когда мне сообщили из Художественного театра о желании дирекции заснять труппу и сотрудников, не с коммерческими целями, я охотно откликнулся на это и немедленно отправился, вместе с [оператором] Сиверсеном выбрать место для съемки и организовать таковую.

На следующее утро во дворе художественного театра мимо нашего аппарата продефилировали все артисты и сотрудники – числом более трехсот, а еще день спустя в наше ателье собрались только артисты, человек 50–60...

Чтобы съемка не походила на “фотографию в кинематографе”, я предложил разыграть сценку такого содержания: Немирович-Данченко, окруженный

артистами, читает им свое произведение, когда чтение вызывает аплодисменты со стороны слушателей, входит Станиславский и поздравляет автора с успехом...

Говорить о том, что эта сценка была разыграна без репетиции и великолепно, не приходится. На другой день все участвующие в ней, а в том числе и Книппер, Качалов, Москвин, Вишневский, Коренева и другие собрались в демонстраторской при конторе и, просмотрев позитив несколько раз на экране, остались очень довольны виденным.

Таким образом, труппа и сотрудники Московского Художественного театра были увековечены на пленке. Картина эта в продажу не поступала, фирма лишь оставила себе на память один позитив, а другой вместе с негативом презентовала театру» [6, с. 40].

Журнал «Сине-фоно» писал в номере от 15 марта 1910 г.: «...интересный шаг сделал “Московский Художественный Театр”, изъявивший желание познакомиться с закулисной стороной его жизни широкую публику при помощи синематографа. Снята вся процедура постановки новой пьесы от чтения пьесы Немировичем-Данченко до репетиций включительно» [7, с. 6]. Фильмограф Вениамин Вишневский включает эту съемку в свой каталог дореволюционных документальных лент как «Один день в Московском художественном театре»: «Съемки (февраль?) В. Ф. Сиверсена инсценированных эпизодов из творческо-производственной жизни МХАТ; засняты К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, А. Л. Вишневский и др.» Вишневский добавляет указание: «Просмотр на капустнике в МХАТ: апрель 1910» [8, с. 77–78]. Эта «заказная» съемка, однако, не привела к какому-либо сотрудничеству и осталась неведомой зрителям.

Если в 1910 г. Ханжонков, вероятно, еще и не помышляет о приглашении МХТовцев для создания настоящего фильма, а не хроникальной вignetки – у него нет надлежащих технических условий, а у публики – привычки к достаточно серьезным и длинным сюжетам, то два года спустя он озабочен развитием своего производства и, прежде всего, художественных лент, для съемок которых необходима профессиональная студия: «Я купил на Житной улице участок земли со старыми домишками, которые можно было расценивать только как строительный материал.

На этот участок я перенес ателье из Крылатского, чтобы отныне работать круглый год.

Работы, начатые ранней весной, велись усиленным темпом и к июню 1912 г. были уже закончены» [6, с. 59]. За техническим оснащением следовало внимание к материалу для съемок. Во второй половине 1912 г., «желая улучшить качество картин, мои конкуренты стали заботиться о привлечении писателей в кинематографию. Фирма “Бр. Пате” подписала договоры о написании сценариев с писателями: Анатолием Каменским, Арцыбашевым, Архиповым, Соломенским и Юшкевичем.

Я не отставал от своей французской соперницы и немедленно подписал договоры с Аверченко, Дымовым, Федором Сологубом, Тэффи, Цензором,

Амфитеатровым, Чириковым, Куприным, Маныч-Тавричанином, Леонидом Андреевым <...> Сценарии были написаны лишь несколькими писателями, остальные ограничились разрешением на инсценировку для экрана своих литературных произведений <...> Тем не менее связь с писателями принесла нам большую пользу. Мы создали специальный отдел при фабрике, занимавшийся специально сценарным делом. Это был первый литературный отдел в русской кинематографии. Заведующим его вначале был писатель Маныч-Тавричанин» [6, с. 64–65]. Это, по словам Ханжонкова, происходило осенью 1912 г.

«Зимой 1912 г., когда отношения с литераторами начали как-то охлаждаться, я <...> организовал большую охоту в окрестностях Петербурга.

В охоте приняли участие почти все литераторы, подписавшие договоры о сценариях с нашим акционерным об-вом, – а их было не мало.

Несмотря на боевое снаряжение охотников и всю опытность местных загонщиков, охота была совершенно “бескровной”, что Аркадий Аверченко и отметил в своем “Сатириконе”, но зато время было проведено прекрасно, и беседа после ужина о достижениях русской кинематографии с помощью литературных сил затянулась далеко за полночь...

Последующие результаты охоты, однако, были не блестящие. Оригинальных сценариев так и не поступило. Приходилось вновь и вновь прибегать к инсценировкам уже готовых произведений» [6, с. 65] (фото 1).

## ПОЯВЛЕНИЕ МАРИИ КАЛЛАШ НА СТУДИИ. 1912(?) г.

Соблазнительно предположить, что Мария Каллаш-Гаррис (большая любительница охоты) появилась на студии Ханжонкова как раз после этих событий. Однако есть еще одно свидетельство, запутывающее дело.

Вторая жена Александра Ханжонкова, Вера Дмитриевна Попова-Ханжонкова уже в 1970-е гг., незадолго до смерти, надписывая людей, присутствующих на серии фотографий «торжеств Акционерного общества Ханжонкова» в честь «первых павильонных (малый павильон) снимков



Фото 1. Немвроды. Карикатура Ре-ми.  
Журнал «Сатирикон». 1913. № 7 / Nemvrody.  
Caricature by Re-mi. Satirikon. 1913. No. 7



на Житной 29» (то есть первых павильонных съемок в новом павильоне), относит их к 1912 г., но не уточняет дату (в акционерное общество фирма была преобразована в сентябре 1912 г., а «большое» ателье на Житной было закончено к концу 1914 г. [6, с. 84]).

На снимках фигурируют среди прочих хозяева фирмы, супруги Александр и Антонина Ханжонковы, мультипликатор Владислав Старевич (совсем недавно присоединившийся к фирме), разумеется, один из старейших работников фирмы улыбающийся Пётр Чардынин – и дама в шляпе с белым пером и сигареткой то в зубах, то в руке – «сценаристка и зав. литературным отделом Мария Алексан [дровна] Каллаш-Гаррис» (Ханжонкова пишет «Калаш-Гариссон») [9, л. 106].

Это любительские «мгновенные» снимки, снятые, по всей видимости, в течение пары минут, и они ухватывают мимолетные позы, не сглаженные привычной долгой выдержкой гримасы и размытые черты там, где движение вышло за границы поля резкости.

Казалось бы, Вере Дмитриевне Ханжонковой, ставшей после смерти мужа киноархивистом, можно доверять – ведь она, тогда молодая монтажница Вера Попова, сама присутствует на этих снимках со стаканом вина в руке.



Фото 2. Сотрудники Акционерного общества «А. Ханжонков и Ко», 1913 (?) г. Слева направо: М. А. Каллаш-Гаррис, А. Н. Ханжонкова, редактор журнала «Вестник кинематографии» Г. Леонов (сидит), П. Чардынин (стоит). РГАЛИ. Ф. 987. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 2 / Photo of the employees of the Joint Stock Company "A. Khanzhonkov and Co", 1913 (?). From left to right: M. A. Kallash-Garris, A. N. Khanzhonkova, editor of the journal Vestnik Kinematografii G. Leonov (sitting), P. Chardynin (standing). RGALI. F. 987. Op. 2. Ed. khr. 4. L. 2



На одном из фото она смотрит в ту же сторону, что и Мария Каллаш, стоящая неподалеку. Да и подсчет Чардынина из ноября 1915 г. – о том, что Каллаш-Гаррис появилась на фабрике «года три тому назад», – делает осень 1912 г. вероятным моментом начала всей этой истории (фото 2).

И все же статьи за подписью Гаррис начинают печататься в ханжонковском журнале «Вестник кинематографии» лишь с июня 1913 г. – тогда же в журнале появляется и сообщение об освящении новой кинофабрики общества. Даже если предположить, что свои сценарии Каллаш начала приносить на фабрику в 1912 г., а главой литературного отдела стала полгода спустя, датировку фотографий из архива Ханжонковых придется сдвинуть на 1913 г. Более того, сохранилось ее собственное свидетельство о начале этого сотрудничества, и оно сильно расходится с версией Чардынина.

Уже по «Вестнику кинематографии» видно, что именно летом 1913 г. М. Каллаш-Гаррис с присущей ей энергией принимается за новое дело. В журнале появляются отзывы на пришедшие на студию «самотеком» сценарии от «Редакции Литературного отдела Акционерного О-ва «А. Ханжонков и Ко»»: «Г-ну Степанову (Ревель). Не претендуя на звание гениального комика, обучитесь грамотно писать.

Г-ну Ф. Гомолинскому. Пьесы ваши, к сожалению, слишком слабы в художественном отношении и приняты быть не могут» [10, с. 16]; «Г-ну Ч. (Петербург). Передайте “литератору, желающему остаться неизвестным”, что если и произведения его, подобно его имени, останутся для нас в тайне, то особенно сожалеть мы об этом не станем. <...> Г-же Б. В-ой (Тамбов). Неужели вам было не жаль умертвить пять человек своих героев? Недостаток талантливости, к сожалению, никак нельзя восполнить проливанием крови, а критическое чутье редакции заглушить револьверными выстрелами» [11, с. 28].

В это время в журнале появляются сообщения о работе фирмы над экранизациями «Героя нашего времени», «Преступления и наказания» и «Обрыва» и об организации специальной «Русской литературно-художественной серии» постановок или просто «Русской художественной серии», в которую все эти экранизации и должны были входить в подражание недавно успешно запущенной «Русской золотой серии» фирмы Тимана и Рейнгардта. И именно в этот момент (что осталось вне страниц «Вестника кинематографии») Ханжонков и Каллаш-Гаррис предпринимает попытку обратиться к Московскому Художественному театру, вернее, к его актерам. Приглашение театральных актеров (так же, как приглашение литераторов с именем) – в это время основной способ легитимизировать кинематограф как искусство, заявить о его подъеме над «цирком» и «балаганом». Именно об этом Каллаш публично спорит летом 1913 г. с передовой статьей журнала «Театр и искусство» («Русские фабрики кинематографических снимков не имеют ни техники, ни вкуса, ни капиталов заграничных заведений подобного рода, и потому изделия их являются товаром второго сорта» [12, с. 479]) – и в этом открытом письме впервые публично обозначается ее должность – «редактор Литературного Отдела Акционерного общества “А. Ханжонков и Ко” М. Каллаш-Гаррис»:

«Почему-то заранее вооружаясь против русской кинематографии, автор, как “осведомленный” человек, берет на себя смелость уверять, что “многие фирмы отказались от мысли о приглашении известных артистов и на их место приглашают цирковых акробатов”. Мы считаем нужным в интересах истины отметить следующие факты <...> Что касается замены артистов акробатами и качеств “московского товарца”, то небезынтересно будет довести до сведения читателей о том, что лучшие русские фирмы заняты в данное время не фабрикацией “кровавых драм”, а инсценировкой целого ряда произведений русских классиков, и для своих постановок пользуются услугами таких артистов, как: К. А. Варламов, Е. А. Рощина-Инсарова, В. Л. Юренева, В. В. Максимов, И. И. Судьбинин, Р. Адельгейм, Е. В. Гельцер и мн. др., чьи имена далеко не связаны ни с цирком, ни с балаганом» [13, с. 10–11].

### ПЕРЕПИСКА С ОЛЬГОЙ КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ. 1913 г.

Итак, содержание кинопьес и актерские имена шли в это время воедино. Но М. Каллаш была тесно связана не только с литературным, но и с театральным миром Москвы – в том числе благодаря мужу, Владимиру Каллашу, историку литературы и театра. В 1914 году под редакцией В. Каллаша и Н. Е. Эфроса вышла «История русского театра» (правда, предполагавшийся трехтомник ограничился лишь первым томом). М. Каллаш-Гаррис, ярая почитательница Московского Художественного театра, как нельзя больше из окружения Ханжонкова и тем более работников студии подходила для установления контакта с театром через одну из его главных актрис – Ольгу Книппер-Чехову.

Первое ее письмо Книппер в качестве «посредника» Ханжонковых датировано 19 мая 1913 г. (хотя оно было явно не первым ее письмом «глубокоуважаемой и дорогой» Ольге Леонардовне) и сообщает версию появления Каллаш на кинофабрике, альтернативную чардынинской (в ней, напомним, журналистка сначала сама являлась к Ханжонковым со сценарием): «Прежде чем изложить мою просьбу, хочу Вам пояснить, каким образом я очутилась в роли посредника кинематографической фирмы А. А. Ханжонкова.

Весною этого года А. А. Ханжонков (директор-распорядитель акционерного о<бщест>ва) предложил мне принять участие в постановке для кинематографа целого ряда произведений наших классиков, т. е. взять на себя выбор литературных произведений и их инсценировку. Сначала я отнеслась к этому предложению очень отрицательно, т. к. в моих глазах кинематограф с его “ужасающими и потрясающими драмами” являлся сплошным олицетворением пошлости, – и, признаюсь, меня даже несколько удивил тот энтузиазм совершенно не коммерческого свойства, с которым А. А. Ханжонков и в особенности его жена – человек в высшей степени интеллигентный, даровитый и художественно-развитой – относятся к своему предприятию. Но, присмотревшись ближе, я убедилась, что среди многого множества кинематографических фирм, занятых исключительно наживой, – Ханжонковы

занимают совершенно особое место и прилагают все свои силы к тому, чтобы облагородить это дело и превратить электротeatры в художественные и просветительные аудитории. Наряду с тысячами заграничных лент, изображающих провалы домов, пожары, самоубийства, дешевые бульварные мелодрамы а la “Роковая любовь” и пр., и пр., Ханжонковы пытаются провести свою программу, привлечь серьезного зрителя и заставить публику с уважением относиться к экрану. У них уже составился прекрасный научный отдел картин, составляется репертуар для детей – инсценируются русские народные сказки в их подлинном виде; намечены к постановке былины, сказания – одним словом весь русский народный эпос. Относятся люди к делу с большой любовью и настойчиво, всеми силами, пытаются сказать свое слово. Одной из ближайших задач является инсценировка Толстого, Тургенева, Гончарова, Лермонтова, Пушкина, Гоголя. Они хотят при помощи кинематографа дать художественные живые иллюстрации к лучшим авторам и таким образом перетянуть публику от Вербицкой и Брешко-Брешковских, от многообразной литературной и кинематографической “мерзости” в область серьезного творчества.

Принимая в расчет колоссальную посещаемость электротeatров по всей России, можно себе представить то значение, которое будет иметь подобного рода работа. Но здесь, конечно, приходится встречать очень серьезные препятствия самого разнообразного свойства. Мне кажется, что главными из них являются пренебрежение “образованной публики” к кинематографу (публики, тем не менее, посещающей всякие “театры ужасов”) и затем привычка русского человека все критиковать и ничего не делать. Усилия одной группы людей растворяются в бездонном омуте всяких нечистых “гешефтов”, а продажная стая репортеров рекламирует то, что ей укажут. И вот хочется, чтобы все-таки эти усилия не пропали даром и превратили бы кинематограф из балагана в нечто заслуживающее внимания. Ханжонковы решили открыть с осени этого года свой театр, проводить в нем строго определенную программу и поставить все дело на совершенно новых началах, надеясь, что их пример подействует и на остальных. Одним из “камней преткновения” являются артисты, вернее, отсутствие артистов; они хотят сохранять свою художественную школу.

Все эти начинания осуществляются гораздо легче, если кто-нибудь из людей настоящего искусства сделает почин и своим участием заставит публику считаться с экраном.

Дирекция Художественного театра, кажется, дала согласие на участие артистов в исполнении “Анатэмы” для кинематографа. Ханжонковы просили меня уговорить Вас выступить для них. Они просят только Вашего принципиального согласия, а все остальное – условия, пьеса, на которой остановится Ваш выбор, – будет зависеть исключительно от Вас. Между прочим, они предлагают, если Вы пожелаете, инсценировать для Вас тургеневскую повесть “Степной король Лир”.

Но это только предположения, т. к. инициатива будет принадлежать Вам. Вот то, что я передаю Вам, дорогая Ольга Леонардовна, от имени Ханжонковых.

Со своей стороны хочу Вам сказать только то, что если на сотнях пластинок записывается музыкальное и литературное исполнение наших артистов, то зафиксировать Вашу игру, каждое движение, каждый Ваш жест – необходимо не только для настоящего, но и для будущего.

Какая масса людей годами мечтает проникнуть в Художественный театр и не имеет возможности этого сделать! Обидно подумать, что среди публики абонементов сидят люди, которых просто выгнать хочется из театра, а сидят они потому, что “принято видеть” каждую премьеру, и потому еще, что они могут иметь, без особенных усилий, ложу или кресло партера.

<...> Хочу верить, что Вы не откажетесь меня понять и во всем этом письме не усмотрите ничего иного, кроме искреннего желания добиться того, чтобы лучшая артистка была видима не только избранным, имеющим вход в Святая святых Художественного театра, но и многому множеству других людей, которые годами об этом мечтают. <...>

Если за все здесь написанное Вы учините надо мной словесный погром – не буду обижаться, только прошу Вас ответить мне все, что Вы думаете по поводу моей просьбы. Ваше “да” или “нет” (повторяю, вопрос касается лишь принципиального согласия) передам Ханжонковым» [14, с. 219–223].

Один из доводов в пользу участия в кино съемках, который приводит Каллаш, – то, что дирекция МХТ уже, «кажется», одобрила работу актеров театра над киноверсией «Анатэмы». Действительно, в 1913 г. с согласия К. С. Станиславского Л. Сулержицкий собирался перенести на экране знаменитую постановку 1909 г., причем в киноверсии В. Качалов должен был повторить свою главную роль. Об этом только что, в мае, сообщил самый влиятельный русский киножурнал «Сине-фоно» (и именно эта новость, возможно, подтолкнула Ханжонкова и Каллаш к написанию письма Книппер-Чеховой). Бывший оператор и режиссер московского отделения фирмы «Братья Пате» Кай Ганзен, основавший собственный торговый дом, не только купил у Леонида Андреева исключительное право на кинопостановку пьесы, но и, помимо приглашения МХТовских актеров, заручился согласием дирекции театра, пообещав соблюдать ее требования: дать «гарантию художественности постановки и благородства стиля» и отчислить 20% гонорара актеров в пенсионный фонд МХТ [15, с. 23]. Однако съемки не были допущены Священным синодом (к театральной постановке пьесы была запрещена еще в начале 1910 г.), и сообщали даже, что Качалов совершенно отказался играть для экрана, пока «Анатэма» не получит одобрения [5, с. 186].

Ответ Книппер, видимо, был более уклончивым, чем простое принципиальное «да или нет», которое от нее ожидали, и в начале июня Каллаш повторяет предложение, попутно сообщая новые сведения о фирме Ханжонковых и развивая свою точку зрения на современное состояние кинодела, в котором к этому времени она чувствует себя вполне освоившейся: «Много хочется Вам сказать, но в письме всего не уложишь. В частности, о кинематографе нужно разговаривать долго, чтобы совместно вырешить взаимные возможности. Я думаю все-таки, что Вам бы удалось, не утомляя себя, не отрывая

времени у театра, внести много ценного и интересного и в кинематографию. Беда вся в том, что в этом деле техника явилась раньше искусства и целая свора предпринимателей захватила экран в свои руки, просто, выражаясь грубо, опоганила его, делая аферы на низкопробных вкусах нашей публики. В электрические театры ходит определенный контингент зрителей, с определенными требованиями и, удовлетворяя этим требованиям, наши московские кинематографические фирмы покупают у Вербицкой “Ключи счастья”, у Арцыбашева – “Санина”; инсценируют похождения корнета Савина под руководством борзописцев из уличных листков.

Если бы Вы видели, какие типы являются на пробный просмотр картин, как они расхваливают или критикуют “рекламный товар”! Жутко делается, жутко от того, что, к сожалению, эти господа почти безошибочно угадывают вкусы “потребителя” и отзываются на эстетические запросы обывателя именно так, как обывателю это нужно.

Мечтать о постепенном облагораживании вкусов русского интеллигента совершенно не приходится: достаточно посмотреть отзывы библиотек, чтобы прийти в ужас и махнуть рукой. Наша публика сама никогда ничего не потребует, в лучшем случае она проглотит то, что ей дадут. И вот тут нужно применять то средство, без которого, к несчастью, ни одно начинание не может иметь успеха – надо, чтобы наша подлая “пресса”, на которой весь мир держится, заговорила бы серьезно о кинематографе. Ведь без санкций гг. газетчиков наше интеллигентное стадо никуда не двинется и, если газетчики скажут, что лучше смотреть на экране Тургенева, чем Вербицкую, пойдет смотреть Тургенева – это будет “принято” и войдет в силу, а со временем попривыкнет и, может быть, разберет, что Тургенев лучше Вербицкой...

Только так и можно действовать: заставить считаться серьезно с кинематографической лентой. Припомните, дорогая Ольга Леонардовна, что сделал Ваш театр в отношении всей русской сцены, как заставил он подтянуться, конечно, относительно, даже какой-нибудь коршевский балаган...

Мне кажется, что и кинематографу нужно идти по этой же дороге: заставить говорить о репертуаре, хорошем исполнении, хорошей постановке.

Ханжонковы из сил выбились, отыскивая новые пути. Обращались они ко всем нашим современным “знаменитым” писателям, раздали несколько десятков тысяч аванса всем им, начиная с Леонида Андреева, – и получили в результате пять-шесть наскоро склеенных пошлейших бульварных пьес с сюжетами, выхваченными из дневника происшествий. Гг. “великие люди” рассуждали очень просто: кинематография – доходная статья и притом совершенно безнаказанная, т. к. критики никакой нет. Достаточно, мол, нашего имени, чтобы все было принято с благодарностью.

Я просмотрела целые кипы пьес наших беллетристов всех рангов, прочла сотни их писем и, хотя я уже давно перестала удивляться цинизму современных писателей, но и то была поражена – дальше идти некуда! <...> Теперь нужно опять начинать, и начинать с того, за что и нужно было взяться с первых же шагов – снимать наших лучших артистов.



Ради этих имен публика пойдет смотреть иной репертуар и невольно начнет вглядываться во все детали, ища на экране то, что ее заставляли чувствовать в театре.

Что касается самой техники репетиций и съемок, то в кинематографе она не требует такого количества времени, как в театре, даже при самой тщательной постановке.

Выбор репертуара зависит от Вас, конечно. В программу, которая теперь у нас начинается, входят пока почти исключительно русские классики. Благодаря тому, что количество картин в каждой пьесе почти не ограничено, многие произведения поддаются кинематографической инсценировке без всяких искажений автора. Надписи на экране – точный текст произведений.

Правда, и прежде, в погоне за именами, некоторые фирмы пробовали ставить Толстого, Лермонтова, Пушкина... Но одному богу известно, во что обращался автор, побывав в руках развязного и невежественного изготовителя сценариев. Даже Александр Рославлев, мнящий себя великим знатоком русского народного эпоса, нечто такое сделал из русских былин, что в них живого места не осталось ни в тексте, ни в картинах...

Впрочем, если я начну Вам рассказывать историю кинематографического творчества, то никогда не кончу.

Я сама еще до сих пор ко многому не привыкла и все изумляюсь и изумляюсь, а специалисты – экранных дел мастера – изумляются моей наивности и слишком “литературному” отношению к делу, как они выражаются.

Ваш отъезд в Эссентуки очень облегчает дело. Сам Ханжонков поехал туда же, и, если Вы позволите, он повидается с Вами и обо всем поговорит. Хорошо если бы его познакомили с Константином Сергеевичем. Сообщите мне Ваш кавказский адрес, а я ему напишу, может ли он Вас видеть.

Собственно, главным руководителем художественной стороны дела является его жена. (Я, кажется, Вам о ней писала.) Сам Ханжонков во многих отношениях в области художественной блуждает в темноте, да это и неудивительно – ведь он из гвардейского полка попал прямо в кинематографию и на ней воспитался, но важно и ценно в нем то, что он в высшей степени чуткий и восприимчивый человек, не аферист, хотя и коммерсант, и хочет что-то сделать не для кармана. Он человек редкой честности и правдивости, и за это конкуренты травят и едят его на все лады. На его доверчивости оперировали, между прочим, и наши гг. писатели, которые обирали его всеми способами.

Технику дела он знает хорошо, а в отношении художественном жадно хватается за всякую свежую мысль. У него есть природное чутье. Из разговора с ним Вам выяснится многое в смысле возможности принять участие в кинематографе. Между прочим, он собирается ставить и снимать “Героя нашего времени”: видовые картины на Кавказе – остальное в Москве. Сценарий я написала сама точно по Лермонтову, но не знаю, что у них выйдет из этого.

Как хотелось бы повидаться с Вами и поговорить не только о кинематографе, конечно... <...>



Я все в Москве и не чаю вырваться... В конце июня, может быть, на неделю поеду в Тверскую губ<ернию> к своим; в июле хочется недели две урвать для охоты – очень тянет пожить дикой жизнью, да только далеко поехать не придется. Собираюсь во Псков и оттуда опять на несколько дней в Михайловское и Тригорское – на Пушкинские места» [14, с. 223–228].

Надеясь, что Книппер-Чехова познакомит Ханжонкова со Станиславским, Каллаш, по-видимому, не знает, что они уже встречались на съемках в 1910 г. – или, возможно, имеет в виду обновление этого знакомства уже на более солидном уровне. Как бы то ни было, это новое знакомство опять не состоялось, как не состоялось в конечном итоге и участие Ольги Книппер-Чеховой в художественных фильмах фабрики Ханжонкова. Однако упоминание пушкинских мест в финале письма Каллаш оказалось не случайным и все-таки привело к созданию еще одной картины (с участием членов труппы МХТ).

### ПУШКИНСКИЙ УГОЛОК. 1913–1914 гг.

Весной 1913 г. (или в 1912 г.) Каллаш представлялась Чардынину так: «Энергичная, мужественная, с тяжелой поступью, с голосом, которому позавидовал бы любой фельдфебель, и вероятно, для полноты стиля с коротко стриженными волосами». В июле 1913 г. ее в общем аналогичный, но более доброжелательный портрет оставила в дневнике жившая в Михайловском писательница В. В. Тимофеева (Починковская): «...приехала какая-то молоденькая барынька, похожая как будто на мужчину (манерой и говором), отрекомендовалась корреспондентом газеты “Утро России” и попросила приютить ее на одну ночь. Невысокая, стриженная, с каштановыми кудрями на лбу, в спортивной шапочке. Лицо как наливное яблоко, румянец во всю щеку и ярко-серые, живые глаза навывкат. Ухватки не то купеческого пошиба, не то бывалой туристки, выдавшей виды. Но оказалась заботливой матерью семейства. Охотилась за утками где-то в Томской или Иркутской губернии, спать может и на крыльце, и на крыше. “Спала раз даже и на трубе”. Но галстучек – в тон блекло-зеленому костюму и руки, маленькие, крепкие и изящные. Много курит и очень хорошо говорит, – стильно: “Вонзил!” Говорит точно бисером ниже. Жаргон, по временам, завсегдаев мелкой прессы и рынка, хотя особа она самого разностороннего образования и вращается в широком кругу литераторов, художников и театралов. Пишет биографию Зинаиды Волконской и с увлечением говорит об эпохе Пушкина и “дворянской” литературы. Презирует свое ремесло “корреспондентки” и “брезгливо” посещает раз в месяц редакцию. Всех она знает и пользуется симпатиями среди “новейших” и “новых”. Ее тоже зовут “странной” и “психопаткой” (как звали меня когда-то). Много верных замечаний, остроты ума и благородного вкуса так сверкало от всех ее речей и рассказов» [14, с. 201–203].

Книга Каллаш о Зинаиде Волконской вышла лишь в 1916 г., пока же она больше занята экранизацией «Обрыва» И. Гончарова для фирмы Ханжонкова,

на просмотр которой зовет Книппер-Чехову в начале сентября: «Если Вы завтра будете свободны, то уделите часок Вашего внимания для просмотра «Обрыва». Времени на эту работу, к сожалению, было затрачено очень мало ввиду спешки, вызванной чисто кинематографическими обязательствами, но все же имеются налицо попытки не исказить писателя. Земно поклонюсь Вам, если “удостоите”. Ваша М. Каллаш» [14, с. 228].

«Обрыв» был первой в череде задуманных Ханжонковыми и Каллаш экранизаций, сохранявших текст автора в надписях и снимавшихся по возможности в местах, где происходит действие. Сообщения прессы о съемках картины, которую ставил Пётр Чардынин, говорят об активном участии в них автора сценария.

Впрочем, Книппер-Чехова, видимо, проигнорировала и это приглашение. О кинематографе актриса высказалась, наконец, в 1914 г. вместе с другими МХТовцами в интервью для «Петербургского курьера»: «Никогда никакой кинематограф, как бы он ни был совершенен, не сможет заменить театра, потому что никогда в кинематографе Вы не переживаете эстетических напряженных моментов, какие приходится переживать в театре.

Это верно также и в отношении актера, играющего для экрана. Никогда истинный актер не сыграет перед аппаратом так вдохновенно и проникновенно, как играл бы перед волнующим морем голов зрительного зала» [16, с. 30].

И все же фабрика Ханжонкова не оставляла надежды связать свое имя с именем Московского Художественного театра (и таким образом поднять собственный престиж и престиж кинематографа в целом), и основные усилия в этом направлении предпринимала именно Мария Каллаш, что видно из октябрьского номера журнала фирмы «Вестник кинематографии». На его обложке помещен портрет К. Станиславского – в связи с 15-летним юбилеем театра, а внутри – текст самой Каллаш под заголовком «Светоч искусства»: «... в переживаемый нами момент, когда во всех областях искусства царит и старательно культивируется какая-то особенная легковесность, когда серьезная и глубокая творческая работа все больше и больше отходит на задний план, уступая место развлекающему элементу, и сама жизнь превращается в *кабаре*, а *кабаре* становится жизнь – в такое время Художественный театр нужно, к чести его, признать мало современным. Он стоит в стороне от крикливого карнавала нашей повседневности, одинокий в своих напряженно-неустанных исканиях, замкнувшийся в своем творческом подвижничестве» [17, с. 11].

Однако чуть менее чем через месяц, 16 ноября 1913 г., Каллаш через этот же журнал объявила о своем уходе с должности руководителя литературным отделом студии: «М. Г. г. Редактор!

В виду того, что ко мне продолжают поступать запросы и предложения в связи с инсценировками для кинематографа литературных произведений, считаю своим долгом заявить, что я сложила с себя заведывание Литературным Отделом в Акц. О-ве “А. Ханжонков и Ко”.

Примите уверение и проч.

М. Каллаш-Гаррис.

Акц. О-во “А. Ханжонков и Ко”, уведомляя, что М. А. Каллаш-Гаррис сложила с себя заведывание Литературным Отделом в связи с инсценировками для кинематографа просит направлять сценарии на имя Правления Акц. О-ва» [18, с. 17–18].

Тем не менее в феврале 1914 г. в «Вестнике кинематографии» снова появились статьи о кинематографе за подписью Гаррис, а 3 мая 1914 г. О. Книппер-Чеховой полетело новое письмо:

«Москва. 3. V. 1914.

Дорогая Ольга Леонардовна!

Не знаю, получили ли Вы мое письмо, хотя, кажется, я его послала заказным. 6-го или 7-го мая я буду в Петербурге, а оттуда через Псков направляюсь в Пушкинский уголок. Не захотите ли мне сопутствовать?

И хочется, и нужно Вас повидать. От Konst.<антина> Серг.<еевича> ответа никакого, просто не знаю что делать!» [14, с. 228].

Уже после поездки, 31 мая 1914 г., М. Каллаш писала О. Книппер-Чеховой из Москвы в Киев: «Москва так надоела, что я себе места не нахожу. От газетных и журнальных дел в голове хаос и полное отвращение к чернильнице. Надеюсь только на то, что проветрю хоть немного свои запыленные мозги, и тогда станет легче.

Видела недавно в “Искрах” кинематографическую “Анну Каренину” с Германовой во главе... Какой ужас, какие типы! Вронский – пьяный полковой писарь, Стиву Облонского изображает кто-то с физиономией лакея из какого-нибудь псковского “Палермо”, остальные – в pendant, а сама Анна Каренина ничем не отличается от Василисы “На дне”. Я хорошего и не ждала, но все-таки такого издевательства над Толстым не могла себе представить. Как могла она взять на себя такую роль, как согласилась выступить с подобными исполнителями! И ее, артистку Художественного Театра, несколько не шокировала постановка картины, допускающая такие несообразности, как плюшевый медведь и прочие ультрасовременные игрушки, которые Анна Каренина приносит своему сыну. Страшно подумать о том, что эта целлулоидная “Анна Каренина” пройдет перед миллионами зрителей, которые вполне уверены в том, что им демонстрируют образы Толстого. Жутко подумать, что литература стала предметом неразборчивой фабричной выделки кинематографа и никто не протестует. А ведь можно, при желании, найти дорогу к чему-то настоящему и здесь, поставив на первый план известные художественные задачи, а не торговлю. Снимитесь, Ольга Леонардовна в “Лапах”, оставьте себя “на вечные времена” зафиксированной. Это моя мечта. Надо будет только найти серьезных кинематографщиков, ибо это Ханжонковым тоже едва ли по плечу» [14, с. 229–230].

Судя по этому письму, к лету 1914 г. М. Каллаш разочаровалась и в супругах Ханжонковых – более того, создается впечатление, что и ее нападки 1915 г. на фирму связаны именно с еще большим, чем у самого Александра Ханжонкова, максимализмом касательно идеального будущего нового искусства, а вовсе не с неискренностью и халтурой в самом начале сотрудничества, как видел

это (или представлял в полемических целях) Пётр Чардынин. Но именно в 1914 г. Каллаш представилась возможность наконец-то свести актеров МХТ и фирму Ханжонкова и даже стать режиссером получившегося фильма – потому что на приглашение отправиться в пушкинские места Ольга Книппер наконец-то ответила согласием. Вместе с ней приехали дочь Станиславского и Лилиной К. К. Алексеева, В. Л. Мчеделов и Н. О. Массалитинов. И событие это было запечатлено на киноленту.

## МАРИЯ КАЛЛАШ – РЕЖИССЕР? 1914 г.

В номере «Вестника кинематографии» от 5 июля 1914 г. очередная статья Гаррис была посвящена столетию со дня начала литературной деятельности А. С. Пушкина (4 июля 1914 г. – по публикации его стихотворения «К другу стихотворцу» в «Вестнике Европы») и связывала поездку с этим юбилеем: «Существовавшие до сих пор фотографические альбомы давали слабое представление о Пушкинском уголке; фотография вообще не может заменить живое, непосредственное впечатление.

Фирма “А. Ханжонков и Ко” зафиксировала на пленке Пушкинский уголок.

В виду предстоящего юбилея, была совершена поездка в Михайловское, Тригорское и Святые Горы, в которой приняли участие некоторые артисты Художественного театра, в том числе и О. Л. Книппер-Чехова, к едущим присоединился и оператор фирмы “А. Ханжонков и Ко”, который сделал снимки с Пушкинского уголка под специальным руководством. <...>

Осенью будет выпущена эта картина, снабженная в виде надписей цитатами из стихотворений Пушкина, относящихся к изображаемым на экране уголкам. Интересная для самых широких слоев публики, она, несомненно, перейдет в школьный кинематограф и послужит началом той историко-литературной кино-библиотеки, над созданием которой должны потрудиться наиболее культурные слои наших кинематографических деятелей» [19, с. 14].

Дневник В. Тимофеевой снова сохранил детали визита: «Часу в десятом вечера, когда все уже разошлось по своим комнатам, к воротам подъехали две тележки, и я услышала знакомый женский голос: “Вот они тут где-то жили тогда, в этом самом флигеле. Варвара Васильевна, помню, именно тут жила”. Голос был знакомый, но я не узнала его. Пришлось снова одеваться и выйти. У ворот – целый поезд дам и мужчин. “Варвара Васильевна, здравствуйте! – кричит, завидев меня, наша прошлогодняя гостья М. А. Каллаш. – Знаете, кого я вам сюда привезла? Ольгу Леонардовну Чехову-Книппер и ее товарищей по Московскому Художественному театру. Приютите нас, как меня тогда приютили!” Обменялись приветствиями, и, пока готовили комнаты, я повела их к поэту. Вошли в дом Пушкина. Белая ночь смотрела на нас во все окна. Я достала из шкафа том “Библиотеки для чтения” 1834 года <...> и раскрыла священную для меня страницу 12-ю: “Элегия. А. Пушкин”. Зажгли стоявший на столе огарок, и все стали вокруг, как над дорогой всем могилой.

Массалитинов держал книгу, раскрытую на этой странице, и читал, не повышая голоса, без малейшего напряжения, с интонацией умиления, как читают молитвы простосердечные люди:

Безумных лет угасшее веселье...

Благоговейное молчание застыло в воздухе. Глаза всех, не отрываясь, смотрели на одну и ту же страницу. Одно и то же “дивное волнение” кипело у всех в груди. <...> “Изумительное зрелище! – невольно вырвалось у меня, – жалею, что не могу ни фотографией, ни кистью запечатлеть вас всех навеки. Но записать эту минуту я могу. И запишу”» [20, с. 12–13].

М. Каллаш также описала поездку в том же году в журнале «Баян», однако в ее версии «Элегию» читала О. Книппер: «Поздно вечером сидим мы в кабине Пушкина. В сумерках дом-музей дает иллюзию старины. На столе горит одна свеча над раскрытой тетрадью в красном сафьяновом переплете с надписью «Село Михайловское», куда посетители вносят свои имена. <...> Огонь свечи слабо мерцает на лицах, склонившихся над книгой; стихи Пушкина и прекрасный голос артистки – одни наполняют наши насторожившиеся души <...> Прозвучала последняя строчка стихов. Мы молчим, никто не шелохнется» [21, с. 223–224].

Через пару дней в Михайловском появился и человек, способный «запечатлеть всех навеки». В. Тимофеева записывала чуть позже: «Сад весь в цвету, бледно-розовый, напоен ароматом. Ольга Леонардовна мечтательно бродит одна под душистою сенью, вспоминая “Вишнёвый сад” и свою художественную игру. Кира Константиновна набрасывает эскизы в альбомах своих путешествий. Марья Александровна Каллаш водит “специалиста от кинематографа” в самые интересные уголки и местечки. Мчедлов любовно набирает в пузырек “родной земли А. С. Пушкина”, а Массалитинов обдумывает, что лучше сыграть в Михайловском: “Пир во время чумы” или “Моцарта и Сальери”. Все мечтают приехать сюда всей труппой» [20, с. 14].

Несомненно, что поездка эта и приглашение оператора было идеей именно М. Каллаш. Более того, на основании этих данных мы можем внести Марию Каллаш в список первых русских женщин-кинорежиссеров, наряду с Елизаветой Тиман и Ольгой Преображенской. Об этой съемке В. Вишневский в фильмографии дореволюционных документальных фильмов говорит со ссылкой на текст Каллаш в «Вестнике кинематографии», называет фильм по названию ее статьи – «Пушкинский уголок», но добавляет и имя оператора – М. И. Владимирский: «Съемки (июнь?) <...> поездки в село Михайловское, Тригорское и Святые горы артистов МХАТ (О. Книппер-Чеховой и др.)» [8, с. 229].

В 1923 году, уже после отъезда Марии Каллаш из Советской России, ее описание поездки из журнала «Баян» вышло отдельным, расширенным изданием под названием «Уголок Пушкина», со следующим комментарием: «Одновременно с фотографическими снимками [опубликованными в книге] мне удалось в том же 1914 году, при посредничестве любезно отозвавшейся на мое предложение московской кинематографической фирмы Ханжонкова,



воспроизвести уголки Пушкина, начиная с почтовой станции Новгородки, на кинематографической фильме. Фильма эта была снабжена мною надписями из текстов Пушкина, Языкова и др., но, к сожалению, видимо, погибла в 1918 г. при реквизиции кинематографических фабрик и складов, т. к. была отпечатана тогда только в одном экземпляре» [22, с. 8].

Меньше чем через месяц после статьи о пушкинском юбилее, с началом Первой мировой войны М. Каллаш-Гаррис с новыми силами вернулась к журналистской работе и, в частности, занялась освещением положения женщин в тылу и их участия в работе на нужды фронта [23]. Вероятно, появившиеся с началом войны (совпавшим с началом нового киносезона) новые актуальные темы стали и причиной того, что фильм о поездке в «Пушкинский уголок» так и не вышел на экраны.

Но именно связь кинематографа с военными делами вызвала ее статью в сентябре 1915 г., на которую так резко отреагировал Пётр Чардынин (вскоре он сам покинет фабрику Ханжонкова ради больших гонораров и большей ответственности в фирме Д. Харитоновна). Сама М. Каллаш-Гаррис же, насколько известно в данный момент, к работе в кинематографе и даже к его критике больше не возвращалась. Она значится как сценарист фильма Чардынина «Тени греха», вышедшего в 1915 г. (та самая «переделка романа Амфитеатрова «Отравленная совесть», в которой он ее обвиняет), но, вероятнее всего, этот сценарий был написан ранее, в период активного сотрудничества Каллаш с фабрикой Ханжонкова. В январе 1918 г. скончался ее муж, в 1922 г. она выехала из Советской России, в эмиграции в Париже занималась литературно-критическими исследованиями и выпускала многочисленные работы по философии православия. В 1934 году под псевдонимом М. Курдюмов вышла ее книга «Сердце смятенное: о творчестве Чехова, 1904–1934».

Краткий роман М. Каллаш-Гаррис с кинематографом и столь различный взгляд на этот «роман», возникающий в инвективах Чардынина и в ее собственных документах, характерен и для противоречий киноиндустрии в тот период – и для описания этих противоречий в последующих мемуарных и исторических работах. Кем были первые русские кинематографисты – спекулянтами, халтурщикам и оппортунистами или людьми, влюбленными в новое развлечение и всеми силами пытавшимися возвысить его до статуса искусства? Можно ли в их работе отделить коммерческие соображения от соображений просветительских? Что же такое кино, в конце концов, – культурный и социальный феномен или индустрия? И нужно ли выбирать из этого что-то одно?

Муж М. А. Каллаш-Гаррис, Владимир Каллаш, редактор многих сборников по истории русского государства, русской литературы и театра, в одном из них, «Двенадцатый год в воспоминаниях и переписке современников» (1912), писал: «У жизни, ушедшей “в тьму веков”, есть два врага: легенды ближайших потомков и исторический анализ позднейших исследователей. Первые окутывают туманом идеализации пеструю и яркую канву живого события, обобщают реальное в призрачное; второй рассекает живую ткань, из одухотворенной клетки создает мертвый препарат.



Но биение вечно умирающей и вечно возрождающейся жизни оставляет свои неизгладимые следы – в переписке и близких к событиям воспоминаниях современников, участников, творцов исторического момента.

Сквозь толщу противоречий и субъективной окраски всегда пробивается в них, при перекрестном допросе, свет жизненной правды» [24, с. 5].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чардынин П. Открытое письмо г. Курдюмову // Пегас. 1915. №2. С. 100–104.
2. Форестье Л. «Великий немой» (Воспоминания кинооператора). М.: Госкиноиздат, 1945. – 111 с.
3. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинопромышленности // ГФФ. Архив Вен. Вишневецкого. Папка 25.
4. Лихачев Б. С. История кино в России. 1896–1926. Л.: Academia, 1927. – 203 с.
5. Алейников М. Н. Пути советского кино и МХАТ. М.: Госкиноиздат, 1947. – 192 с.
6. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. – 176 с.
7. Сине-фоно. 1910. №12 (15 марта). С. 6.
8. Вишневецкий В. В. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916. М.: Музей кино, 1996. – 288 с.
9. РГАЛИ. Ф. 987. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 1, 1об.
10. Почтовый ящик // Вестник кинематографии. 1913. №13 (29 июня). С. 16.
11. Почтовый ящик // Вестник кинематографии. 1913. №14 (13 июля). С. 28.
12. [Передовая] // Театр и искусство. 1913. №23. С. 479.
13. Каллаш-Гаррис М. [Б. н.] // Вестник кинематографии. 1913. №14 (13 июля). С. 10–11.
14. Кощенко И., Энгельгардт К. Из переписки Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой: Мария Александровна Каллаш и Варвара Васильевна Тимофеева (по материалам архивов Музея МХАТ и рукописного отдела Пушкинского Дома) // Михайловская пушкиниана. Вып. 67. Сельцо Михайловское. Пушкинский Заповедник, 2016. С. 199–234.
15. Хроника. «Анатэма» на кинематографической ленте // Сине-Фоно. 1913. №17. С. 23.
16. Артисты художественного театра о кинематографе // Вестник кинематографии. 1914. №9 (7 мая). С. 30.
17. Гаррис. Светоч искусства // Вестник кинематографии. 1913. №21 (19 октября). С. 11.
18. Письма в редакцию // Вестник кинематографии. 1913. №23 (16 ноября). С. 17–18.
19. Г-ис. Зафиксированный на пленке Пушкинский уголок // Вестник кинематографии. 1914. №13. С. 14.
20. Давыдов А. И. Воспоминаний В. В. Тимофеевой (Починковской) «Шесть лет в Михайловском» // Михайловская пушкиниана: Сборник статей научных сотрудников Музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское». Вып. 1. М.: МЦНТИ, 1996. С. 5–28.
21. Цит. по: Злодчевский Г. Д. «С волнением, не поддающимся словам». М. А. Каллаш // Книга. Исследования и материалы. Сборник 3–4 (112–113). М.: ФГБУН НИЦ «Наука» РАН, 2017. С. 218–235.
22. Гаррис. Уголок Пушкина. М. – П.: Государственное издательство, 1923. – 106 с.
23. РГАЛИ. Ф. 331. Оп. 1. Ед. хр. 134.
24. Каллаш В. В. Двенадцатый год в воспоминаниях и переписке современников. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1912. – 280 с.

#### REFERENCES

1. Chardynin P. *Otkrytoe pis'mo g. Kurdiomovu* [An Open Letter to Mr. Kurdiomov]. In: *Pegas* [Pegasus]. 1915, no. 2, pp. 100–104.
2. Forestier L. *“Velikii nemoi” (Vospominaniia kinooperatora)* [“The Great Silent One” (Memoirs of a Cameraman)]. Moscow: Goskinoizdat Publ., 1945. 111 p.

3. Khanzhonkov A. A. *Pervye gody russkoj kinopromyshlennosti* [The First Years of Russian Film Industry]. In: Russian State Film Archive (Gosfilmfond). Ven. Vishnevskii Collection. Folder 25.
4. Likhachev B. S. *Istoriia kino v Rossii. 1896–1926* [The History of Cinema in Russia. 1896–1926]. Leningrad: Academia, 1927. 203 p.
5. Aleinikov M. N. *Puti sovetskogo kino i MKhAT* [The Paths of Soviet Cinema and the Moscow Art Theatre]. Moscow: Goskinoizdat, 1947. 192 p.
6. Khanzhonkov A. A. *Pervye gody russkoj kinematografii* [The First Years of Russian Cinema]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1937. 176 p.
7. *Sine-fono* [Cine-Phono]. 1910, no. 12 (March 15), p. 6.
8. Vishnevskiy V. V. *Dokumental'nye fil'my dorevoliutsionnoj Rossii. 1907–1916* [Documentary Films of Pre-Revolutionary Russia. 1907–1916]. Moscow: Muzei kino Publ., 1996. 288 p.
9. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 987, op. 2, ed. khr. 4, l. 1, 1ob.
10. *Pochtovyj jashchik* [Our Mail Box]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 13 (June 29), p. 16.
11. *Pochtovyj jashchik* [Our Mail Box]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 14 (July 13), p. 28.
12. [Peredovaia] [Editorial]. In: *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1913, no. 23, p. 479.
13. Kallash-Garris M. [N. t.]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 14 (July 13), p. 10–11.
14. Koshchenko I., Engel'gardt K. *Iz perepiski Ol'gi Leonardovny Knipper-Chekhovoi: Maria Aleksandrovna Kallash i Varvara Vasil'evna Timofeeva (po materialam arkhivov Muzeia MKhAT i rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma)* [From the Correspondence of Olga Knipper-Chekhova: Maria Kallash and Varvara Timofeeva] (Based on the Materials from the Collections of the Museum of the Moscow Art Theatre and the Manuscript Department of Pushkinskii Dom (IRLI)). In: *Mikhailovskaja pushkiniana* [The Pushkiniana of Mikhailovskoe]. No. 67. The Village of Mikhailovskoe. Pushkinskij Zapovednik, 2016. Pp. 199–234.
15. *Khronika. "Anatema" na kinematograficheskoj lente* [The News. Anatema on Film]. In: *Sine-Fono* [Cine-Phono]. 1913, no. 17, p. 23.
16. *Artisty khudozhestvennogo teatra o kinematografe* [The Artistes of the Art Theatre on Cinema]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1914, no. 9 (May 7), p. 30.
17. Garris. *Svetoch iskustva* [The Beacon of Art]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 21 (October 19), p. 11.
18. *Pis'ma v redaktsiju* [Letters to the Editors]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 23 (November 16), p. 17–18.
19. G-is. *Zafiksirovanni na plenke Pushkinskij ugolok* [Pushkin's Places Captured on Film]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1914, no. 13, p. 14.
20. Davydov A. I. *Vospominaniia V. V. Timofeevoi (Pochinkovskoi) "Shest' let v Mikhailovskom"* [The Memoirs of V. V. Timofeeva (Pochinkovskaia) Six Years at Mikhailovskoe]. In: *Mikhailovskaja pushkiniana: Sbornik statej nauchnykh sotrudnikov Muzeia-zapovednika A. S. Pushkina "Mikhailovskoe"* [The Pushkiniana of Mikhailovskoe: A Collection of Articles by the Research Officers of A. S. Pushkin's Memorial Estate Mikhailovskoe]. No. 1. Moscow: MTSNTI, 1996. P. 5–28.
21. Cited in: Zlodchevskiy D. *"S volneniem, ne poddaiushchimsia slovam". M. A. Kallash* ["With Indescribable Excitement". Maria Kallash]. In: *Kniga. Issledovanija i materialy* [The Book. Research Articles and Publications]. No. 3–4 (112–113). Moscow: FGBUN NITS "Nauka" RAN, 2017. P. 218–235.
22. Garris. *Ugolok Pushkina* [Pushkin's Places]. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. 106 p.
23. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 331, op. 1, ed. khr. 134.
24. Kallash V. V. *Dvenadtsatij god v vospominaniakh i perepiske sovremennikov* [The Year 1812 in Memoirs and Correspondence of Contemporaries]. Moscow: Tipografiiia T-va I. D. Sytina, 1912. 280 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна – доктор философии (PhD), преподаватель Школы дизайна Высшей школы экономики.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova – PhD in Film Studies, lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 31.08.2021

Отредактирована: 25.10.2021

Принята к публикации: 02.11.2021

Received: 31.08.2021

Revised: 25.10.2021

Accepted 02.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рябчикова Н. С. Заведующая литературным отделом студии А. Ханжонкова Мария Каллаш-Гаррис и МХТ // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 76–101.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-76-101

#### FOR CITATION

Ryabchikova N. S. Head of the Literary Department of A. Khanzhonkov's Film Studio Maria Kallash-Garris and the Moscow Art Theatre. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 76–101.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-76-101

К. Л. Горячок  
Государственный институт искусствознания,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-0002-7732

## «Анкара – сердце Турции» Сергея Юткевича и Лео Арнштама: сценарий, замысел и история создания

### АННОТАЦИЯ

Статья впервые вводит в научный оборот архивные документы, касающиеся создания дебютного документального фильма Сергея Юткевича и Лео Арнштама «Анкара – сердце Турции» (1934). По сохранившейся переписке режиссеров, тетради с первоначальным сценарием Арнштама и другим источникам автор восстанавливает художественный замысел и подробности истории съемок картины. Сперва лента, посвященная десятилетию независимости Турции, должна была иметь подчеркнуто игровой характер. Арнштам придумал множество комедийных и эксцентрических сцен, ввел несколько героев и сюжетных линий. Непосредственно парад в центре Анкары и встреча главы Турции Мустафы Кемаля с советской делегацией разворачивались на фоне, были даны через музыкально-симфоническое оформление, песни и марши. Однако трудности съемок на месте и давление «сверху» вынудили Юткевича изменить замысел, сделать упор на документальное кино. В «Анкаре – сердце Турции» отразилась неигровая эстетика 1920-х гг.: монтажная структура, художественная выразительность кадра, поэтизация пейзажа. Но в картине отчетливо чувствуется влияние и соцреалистических тенденций: главными героями стали вожди, городские празднества запечатлены с присущим официозом, всюду чувствуется фольклорная стилистика, стремление к утопической условности. Таким образом автор приходит к выводу, что «Анкара – сердце Турции» – важный документ по истории советского документального кино и эволюции его эстетики.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сергей Юткевич, Лео Арнштам, документальное кино, советское кино, история кино.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-102-115  
УДК 778.5

Kirill L. Goryachok  
The State Institute for Art Studies,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-0002-7732

# “Ankara – the heart of Turkey” by Sergei Yutkevich and Leo Arnshtam: the script, the concept, and the history of production

## ABSTRACT

For the first time, the article introduces archival documents related to the production of the debut documentary film of Sergei Yutkevich and Leo Arnshtam “Ankara – the Heart of Turkey” (1934). Using the surviving correspondence of the two directors, a notebook with the original script by Arnshtam and other sources, the author reconstructs the film’s initial concept as well as the details of its production. At first, the film dedicated to the 10th anniversary of Turkey’s independence was supposed to have an emphatically fictional character. Arnshtam came up with many comedic and eccentric episodes, introduced several characters and storylines. The parade in the center of Ankara and the meeting of the head of Turkey Mustafa Kemal Atatürk with the Soviet delegation unfolded in the background and were presented through musical design, songs, and marches. However, the difficulties of filming on location and pressure from “above” forced Yutkevich to change the original idea and to focus on the documentary. “Ankara – the Heart of Turkey” reflected the “non-acted” aesthetics of the 1920s: montage structure, artistic expressiveness of the shot, and the poetry of the landscape. But the film also clearly exhibits the influence of socialist realist tendencies: the leaders become the main characters, city festivities are captured with due-pomp, folklore stylistics and the desire to achieve utopian conventions are felt throughout. Thus, the author concludes that “Ankara – the Heart of Turkey” is an important document on the history of Soviet documentary cinema and the evolution of its aesthetics.

## KEYWORDS

Sergei Yutkevich, Leo Arnshtam, documentary film, Soviet cinema, cinema history.

Сергей Юткевич начинал творческий путь с театра и художественного кино, был участником «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС) вместе с Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом. Но, несмотря на широкую славу игрового режиссера, он за свою жизнь поставил пять документальных фильмов, а также много писал о факте в искусстве, о неигровых течениях в мировом кинематографе. Эта часть творческого наследия Юткевича изучена крайне мало.

Стремление к жизнеподобию проявилось уже в первых фильмах режиссера. В дебюте «Даешь радио!» (1924) он показывал документальные виды Москвы, ему же принадлежат выразительные пейзажи живых улиц столицы в фильме Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927). Во время создания фильмов «Кружева» (1928) и «Встречный» (1932) Юткевич много общался с настоящими заводскими рабочими, старался погрузиться в их жизнь, чтобы достоверно воплотить ее на экране.

«Если говорить о своей личной практике, то я старался в каждом фильме, насколько позволяла тема, использовать в той или иной мере документальный материал. Не говоря уже о том, что я снял и смонтировал на своем веку пять чисто документальных фильмов, считая это для себя как бы средством «душевной профилактики», проверкой своего умения работать с реальным фактом. Документ и факт – вещи ясные, точные и всякая фальшь в соседстве с ними обнаруживается особенно остро», – писал о своем творческом методе режиссер [1, с. 320–321].

«Лениниане» Юткевича также было свойственно особое отношение к исторической действительности. Несмотря на художественную вольность и идеологическую обработку фактов, режиссер в фильмах «Человек с ружьем» (1938), «Рассказы о Ленине» (1957), «Ленин в Польше» (1965) и «Ленин в Париже» (1981) искал подлинную фактуру в вымышленной истории, стремился создать образ Ленина, который был бы реалистичским и в то же время подчеркнуто типажным. «Снова работая с Максимом Штраухом, который играл Владимира Ильича в моих фильмах «Человек с ружьем» и «Рассказы о Ленине», я как бы снимал документальную картину, потому что артист жил перед аппаратом», – в этом парадоксальном сочетании условности и жизнеподобия Юткевич работал во всех исторических картинах [2, с. 7].

В 1960-х годах Сергей Юткевич часто посещает Францию и парижскую синематеку. Он наблюдает процесс возрождения интереса к советской документалистике в зарубежном кино. Юткевич публикует статьи, посвященные французской «новой волне», итальянскому неореализму и американскому независимому кино. Режиссер критикует западное неигровое кино за тягу к «буржуазным теориям потока жизни, псевдообъективной фиксации факта»: «Прежде всего общественно-политически значимый факт надо организовать в системе публицистически-художественного воздействия. Нужно мыслить



драматургически. В ответ на европейские идеи «дедраматизации» материала, нужно выдвинуть драматизацию хроники» [3, с. 100].

Драматизация хроники в глазах Юткевича означала глубоко политический замысел, историческое или поэтическое обобщение темы. У документального фильма должна быть конкретная информационная задача, точка зрения на действительность, которую автор-режиссер обязан раскрыть. Самым удачным неигровым опытом Юткевича, в котором выразились его теоретические воззрения, принято считать картину «Освобождённая Франция» (1944): «Исторический контекст, как прошлый, так и будущий, выявляется в современном факте его истинное значение с позиции хода истории, а не только в сиюминутном переживании. Оттого повествование в фильме носит многоуровневый характер, и смысловое соединение аргументов идет не только в последовательной цепочке монтажных доказательств, но и в “вертикальном” монтаже разных по эмоциональному значению трактовок показанного факта» [4, с. 228].

Однако Юткевич вошел в историю советского документального кино еще до войны. Его неигровой дебют «Анкара – сердце Турции» (1934) стал важным этапом в переходе от авангардной киноэстетики к соцреализму.

## «АНКАРА – СЕРДЦЕ ТУРЦИИ»: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

История создания «Анkarы – сердце Турции» крайне туманна, сохранилось не слишком много свидетельств о съемках и ее дальнейшей судьбе на экранах СССР и Турции. Сам Юткевич старался не вспоминать о картине, он ценил ее как кинодокумент: «Фильм был посвящен столице Турции, и в нем были запечатлены исторические моменты. Во-первых, приезд на празднества десятилетия Турецкой республики первой правительственной советской делегации и ее путешествие по стране, а во-вторых, нам удалось синхронно заснять речь президента Турции Мустафы Кемаля. В анналах хроникального кино это стало уникальным документом. Мне было очень приятно прочитать в статье Симонова, что наш фильм и сейчас демонстрировался там с большим успехом, потому что он засвидетельствовал первые шаги строительства новой столицы, важные страницы дружбы между советским и турецким народом, наконец, сохранил для истории такого выдающегося деятеля» [3, с. 69].

Скептическое отношение режиссера к художественным особенностям своего документального дебюта объясняется, по всей видимости, тем, что их изначальный замысел со сценаристом и сорежиссером Лео Арнштамом не удалось воплотить. Из немногочисленных архивных документов можем сделать вывод, что «Анкара – сердце Турции» прошла через труднейшие сценарные и идеологические переработки, а также огромные технические трудности.

В архивных фондах Сергея Юткевича и Лео Арнштама в РГАЛИ сохранилось несколько важных документов об истории «Анkarы»: сценарный план Арнштама [5], переписка двух режиссеров [6–7], а также стенограмма доклада

Юткевича в январе 1934 г. в РОСАППК (Российская ассоциация работников революционной кинематографии) [8] о поездке в Турцию. Также крайне важным источником является письмо режиссера Эсфири Шуб и Пере Аташевой от 29 ноября 1933 г., опубликованное в книге Шуб «Жизнь моя – кинематограф» [9, с. 421–423]. По этим документам можем частично реконструировать изначальный замысел фильма и проследить его дальнейшую трансформацию, а также узнать подробности съемочного процесса.

В начале 1930-х годов СССР активно поддерживал союз с Турцией. Для Сталина дружба с правительством Мустафы Кемалья была крайне важна с точки зрения геополитики. Кроме того, независимая Турция одной из первых признала власть большевиков и получила ответную поддержку со стороны Ленина. Кемаль активно перенимал опыт советского строительства, а союз со Сталиным помогал ему выстраивать отношения с Западом [10, с. 302].

В 1932 году турецкая делегация во главе с Ататюрком прибыла в Москву. Для поддержания союза двух стран Сталин распорядился выплатить Турции большой денежный кредит. Вскоре под руководством советских инженеров в Анкаре начали строиться текстильные фабрики. Отдельно правительство СССР стремилось развивать культурные связи: Союз писателей, Московская консерватория и ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) начинают работать с Турцией [11, с. 872]. По всей видимости, «Анкара – сердце Турции» планировался как часть программы развития культурных отношений между двумя странами. Однако пока не удалось подтвердить это, а также установить, почему выбор пал на Юткевича и Арнштама. Возможно, широкое официальное признание фильма «Встречный», над которым оба работали, отчасти сыграло свою роль.

В докладе в РОСАППК Юткевич упоминает о трудностях, связанных с подготовкой к поездке, а также сообщает, что по Турции он путешествовал вместе с официальной делегацией: «Я очень готовился к этой работе, прочел колоссальное количество литературы, но, когда мы туда приехали, пришлось убедиться, что мы в сильнейшей степени ничего не знаем о самых ближайших к нам странах и даже о таких, с которыми мы находимся в тесных и дружественных отношениях. Мы приезжаем в них полными невеждами, и когда попадаешь туда, то ходишь, как обалделый, потому что просто не понимаешь целого ряда вещей. Нам повезло в том смысле, что в это время туда приехала наша правительственная делегация и мы проехали через всю Турцию и Дарданеллы» [12].

В сентябре 1933 г. в Анкару отправилась советская делегация, в которую вошли К. Е. Ворошилов, С. М. Буденный, А. С. Бубнов, Л. М. Карахан и др. В турецкой столице состоялся военный парад, который принял Ворошилов. Из документов Министерства иностранных дел СССР известны подробности пышного приема советских вождей: «Прием, оказанный нашей делегации в Стамбуле, превзошел все мои ожидания. За все 10 лет своего пребывания здесь я ничего подобного не видел, и не только в отношении иностранных гостей, но и турецких деятелей, за исключением, пожалуй, одного Кемаль-паши», – писал полномочный представитель СССР в Турции Я. З. Суриц.

«Вопреки традиции прежних лет, обед глав миссий у президента на этот раз был отменен и заменен интимным обедом во дворце Кемаль-паши исключительно для руководства делегации и высших чинов турецкого правительства, в том числе и военных. Обед затянулся за полночь, причем в течение этого времени приглашенные на бал в “Анкаре-палас” главы миссий томились в ожидании среди многочисленной толпы других приглашенных. Приехав на бал около часа ночи, Кемаль-паша вошел в зал под руку с Ворошиловым и проводил с ним все время. Пробыв на балу сравнительно недолго, Кемаль-паша вместе с нашей делегацией уехал на другие балы в Дом армии и Народный дом» [11, с. 623–627] (фото 1).



Фото 1. Танец зейбеков. Кадр из фильма «Анкара – сердце Турции» / *Zeybek Dance*. The frame from “Ankara – the Heart of Turkey”

В письме Эсфири Шуб и Пере Аташевой Юткевич подтверждает, что советской делегации был оказан шикарный прием в Анкаре: «О том, каков я был во фраке и как в оном танцевал румбу на балу с дамами из посольства, об этом расскажу лично, ибо сдохнете от восторга и зависти!» [9, с. 423].

Юткевич пребывал в Турции три месяца – с сентября по ноябрь. По всей видимости Аршнтама в составе делегации не было. Об этом свидетельствует прежде всего отсутствие упоминания о нем в докладе Юткевича в РОСАППК. Кроме того, в их переписке отмечаются проблемы Аршнтама со здоровьем, в частности, с желудком – возможно, это тоже послужило причиной отсутствия его в турецкой экспедиции. Съёмочная группа состояла из самого Юткевича и двух операторов – Владимира Рапопорта и Жозефа Мартова – и звукооператора Ильи Волка. С турецкой стороны участие в съемках принимали режиссеры Фарук Кенч и Мухсин Эртугрул, писатель и сценарист Решад Нури Гюнтекин, а музыку для «Анкары – сердце Турции» сочинили братья Джемаль и Экрем Решит Рей [13, с. 38].

## СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН «АНКАРЫ – СЕРДЦЕ ТУРЦИИ» ЛЕО АРШНТАМА

Первоначальный замысел фильма о Турции Юткевич писал вместе с Натаном Зархи. Об этом свидетельствует прежде всего А. А. Гусейнов: «По первоначальному замыслу Юткевич и сценарист Натан Зархи предполагали создать совместно с турецкими кинематографистами художественный фильм “Человек, который не убил”. Они задумали эту картину, как произведение полемическое, направленное против колониальной псевдоромантики». Однако замысел был отвергнут турецкими властями [13, с. 33].

По всей видимости, Зархи не участвовал в переделке сценария, которая проходила в апреле-мае 1933 г., либо ушел из проекта в процессе. Об этом свидетельствует письмо Юткевича Арнштаму, где он называет Зархи «лентяем», который «может придумывать только трепамшись». В тексте Юткевич отмечает сложность разработки сюжета, намекает на давление сверху и жалует, что «вещь не выходит»: «Иногда же всерьез прихожу в отчаяние, ибо когда начали делать вплотную, то все это дело оказалось очень грустным. Пока надежды еще не теряю, но настроение бывает чаще мрачноватое. Насчет музыкальной драмы абсолютно согласен, но прямо страшно подумать, как это сделать технически. Ибо если это делать по-настоящему, то музыку не только в партитуре, но и записанную надо иметь до съемок. Ну в ателье я еще представляю работу “по-цехановскому”, но в натуре? Да еще в Турции?» [14].

В ответном письме Леон Арнштам, видимо, уже ознакомившись с предварительным планом и взяв на себя задачу переделать его, просит Юткевича поработать над художественной стороной картины. Очевидно, он не хотел, чтобы его творческий порыв сковывали жанровые и идеологические условности: «Думаю, что, как только кончишь черновой вариант, нужно будет приняться за “изобретательство” в самом высоком значении этого слова. Нельзя сейчас будет проехаться на фельдъегерской тройке календарных и прочих не-обходимостей! Эта тройка благополучно ведет нас уже третий год гладкостью парадного мышления. Хватит!» [15].

В архиве Арнштама в РГАЛИ сохранился ценный документ – записная книжка со сценарным планом «Анкары – сердце Турции». Его текст очень сильно отличается от получившейся картины. Прежде всего первоначальный замысел Арнштама и Юткевича содержал множество игровых моментов, инсценированных комедийных сцен в духе «буффонады» ФЭКСов. Режиссеры задумывали сделать яркую и колоритную картину в эстетике

1920-х гг., основная тема которой – встреча разных культур. При этом документальность в «Анкаре – сердце Турции» (второе название картины – «Праздник десятилетия») тоже присутствовала. Праздник Дня независимости и приезд советской делегации в Анкару должны были стать историческим фоном, на котором разворачивается несколько эксцентричных сюжетных линий (фото 2).



Фото 2. Старик и девушка – главные герои ленты. Кадр из фильма «Анкара – сердце Турции» / *The old man and the girl are the main characters of the film. The frame from “Ankara – the Heart of Turkey”*

По сценарию Арнштама в «Анкаре – сердце Турции» должно быть четыре главных персонажа: Старик, который едет на осле из Стамбула

в Анкару, актер Борис Пославский, Девочка-турчанка и турист из Англии. В финальном варианте фильма остались только двое – старик и турчанка.

Сперва «Анкара – сердце Турции» точно следует плану Арнштама – на экране возникает старый турок, покидающий родной дом, чтобы отправиться на праздник в Анкару и увидеть самого Ататюрка. Его поездку сопровождают поясняющие интертитры, повторяющие сценарий. Однако в дальнейшем сюжетная линия старика пропадает, он возникает лишь в нескольких кадрах, стоя вместе с девочкой-турчанкой. Последняя вовсе теряет всю описанную Арнштамом предысторию, которая была тесно связана с Пославским – она должна была сопровождать его по городу. Но от этой сюжетной линии осталось лишь несколько фраз, обращенных к старику в финале «Анкары – сердце Турции».

Бориса Пославского же не было в составе делегации, и его пришлось из сценария картины убирать. Однако роль у него планировалась весомая, можно сказать, главная. Небольшой отрывок из текста Арнштама очень хорошо передает характер персонажа: «Немного растерянный стоит, не двигается с места. Пославский. Четкий барабанный треск скаутских барабанов. Веселая девчушка. Увидев растерянность Бориса, подскакивает к нему, спрашивает что-то по-турецки. Растерянно разводит руками Борис, и потом на невероятной смеси языков говорит: “Их совет... русс... русский. Айне штафен майне... Ну, как его? Номера, гостиница, отель? Во! Отель!” Понимающе кивает головой девчушка и задумывается. “Анкара-Палас”. Подъезжающее авто. Вход в другую гостиницу, в третью. Все забито чемоданами. Чемоданы у входа. Стоит Борис, окруженный уже кучей ребят. Четкий треск барабанов и веселая вдруг находит выход девочка. Невероятная пантомима. Турецкие и французские слова, из которых Борис уловил лишь знакомое ему слово “Ecole”. “Ага, – говорит он, – в школе жить, ладно, валяй в школу”. И уже его окружила веселая толпа скаутов, и за руку его ведет девчушка» [16].

Картина «Анкара – сердце Турции» также лишилась сюжета с английским туристом, поскольку, по задумке, он должен был составлять комическую оппозицию советскому артисту: «Турист сидит в экзотической пивной. Курит морщась. Никак не может высосать дым. Но наслаждается экзотикой. Вдруг вытянул шею, бросил курить. Выскочил, длинными шагами несет по улочке, на ходу. За кем-то бежит, он нагоняет женщину в чадре. Женщина приподнимает чадру. Старое, уродливое, страшное лицо. Злобно плюет старуха. И вконец обескураженный турист уходит. Приспособляет фотоаппарат. Впереди маячит человек в феске. Турист нагоняет его. Вот он уже остановил его, наводит аппарат. Шутка ли, единственный турок в феске! И вдруг подходит к нему молодой турок по-европейски одетый, вежливо приподымает шляпу и по-французски говорит: “Это не турок, это египтянин. Турка в феске вы не найдете в Турции!” Возмущенно промычал нечто турист, повернулся и вдруг опять бросился обратно в чайную насыщаться экзотикой» [17].

Через Бориса и Туриста авторы собирались показать контраст восприятия разных культур. Турист-англичанин показан как колониалист,



приехавший насладиться восточной экзотикой, в то время как советский артист Пославский погружается в народ, сочувствует ему, радуется его победам. В финале «Анкары – сердце Турции» турки объявляют артиста другом нации, как бы символизируя союз двух стран. Над англичанином же все смеются, и сам он попадает в нелепые переделки, злится, что Турция становится современной страной, из нее исчезает вся «туристическая экзотика». Колониальную тему Арнштам по всей видимости подхватил из упомянутого игрового сценария «Человека, который не убил» Юткевича и Зархи. Правда, у них сюжет должен был иметь более авантюрный характер, пародировать популярные фильмы, вроде «Багдадского вора» [13, с. 33]. Но с уходом из сценария «Анкары – сердце Турции» Пославского и Туриста фильм утратил связь с первым замыслом, а за ним и всю планируемую игровую эксцентрику.

Самому параду в честь десятилетия независимости Турции и приезду советской делегации в сценарии Арнштама отводилось мало места. Пафос союза двух стран выражался прежде всего через музыкально-симфоническое сопровождение. Сюжетные линии персонажей разворачивались одновременно с исполнением турецкой песни, движущегося парада в центре Анкары. Музыкальная структура достигает апогея в финале: «Мчатся поезда. Взлетает аэроплан. В последнем вагоне, на последней открытой площадке стоит Борис и его окружает веселая толпа юношей и девушек. На турецком языке кричит ему девчушка, когда начинает двигаться поезд: “Значит, друзья?!” И на ломаном турецком языке отвечает русский “Друзья и надолго!” Последний куплет. Марши. Хор. Оркестр» [18].

Письмо Эсфири Шуб и Пере Аташевой позволяет взглянуть на некоторые подробности процесса съемок «Анкары – сердце Турции». Многие моменты сценария Арнштама не были реализованы по причине технических сложностей, с которыми пришлось столкнуться съемочной группе, трудностями коммуникации с представителями другой культуры, а также из-за непредсказуемых погодных условий: «Тщетно стараюсь идти по твоим стопам, о мудрая Эсфирь, и “кручу” фильму об Анкаре – интереснейшем городе. Но Юткевич-документалист – это такое зрелище, к тому же еще 5 дней тому назад я выигрывал полпредское первенство по теннису, а сейчас начались дожди и ветры. Да и вообще, думаю, что если взять все твои документалистские трудности и мучения съемочного порядка и умножить их минимум на 1000, то и тогда ты не получишь ясной картины, как здесь приходится работать. Старый актер (один-единственный во всем городе!), который по ходу своей маленькой роли партизана должен произнести крошечный комичный (синхронный) монолог, обращенный к ослу (на котором он приехал), отказался наотрез, мотивируя тем, что это унижает его достоинство, иметь такого “партнера”. Но это, конечно, мелочь, когда же из таких мелочей в сутки наплывают миллионы, то немедленно вспоминаешь свои познания в турецком языке, на котором невинный стакан именуется словом “бардак”!» [9, с. 422].

Интересно, что в письме Юткевич пишет о Турции, что «здесь вам не Рио-де-Жанейро». Эту же цитату Остапа Бендера произносит Борис Пославский



в сценарии «Анкары – сердце Турции» Лео Арнштама. Можно предположить, что роль растерянного советского художника, попавшего в чуждую для себя культуру, примерил на себя сам Юткевич.

## «АНКАРА – СЕРДЦЕ ТУРЦИИ» В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Сценарий «Анкары – сердце Турции» приходилось переделывать на месте, а затем – уже по приезду в СССР, на монтажном столе. Из доклада Юткевича мы знаем, что было отснято четыре ролика: «Два из них со звуком, один я буду пускать под турецкие грамофонные пластинки, а один – способом японского конферанса – без ничего» [19].

Юткевич и Арнштам, по всей видимости, испытывали серьезное давление «сверху». Об этом свидетельствует письмо Л. М. Карахана послу Я. З. Сурицу от 4 декабря 1933 г., в котором он просит «форсировать работу по съемке художественного фильма о Турции» [11, с. 717]. Отсюда также сделаем вывод, что «Анкара – сердце Турции» и на последнем этапе производства все еще задумывалась как игровой или лишь частично документальный фильм.

Но сохранилось от сценария Арнштама в фильме немного. Прежде всего, как уже упоминалось, исчезли все комедийные сцены, сокращены все линии персонажей и ошутимо прибавились официальные сцены. Главными героями стали советские делегаты. Добавилось множество сцен и пояснительных интертитров об истории Турции.

Впрочем, при близком сравнении сценарного замысла и получившейся картины нетрудно заметить, что образная система Арнштама осталась во многих отношениях на месте. Вместо английского туриста турецкие достопримечательности осматривает советская делегация, а экскурсия, которую проводила юная турчанка артисту Пославскому, дана в форме монтажно-хроникального нарратива. Кроме того, усилилась роль чисто визуальной стороны «Анкары – сердце Турции». Отказавшись от задуманных игровых сюжетов, Юткевич больше внимания уделил турецким пейзажам, лицам местных жителей, контрастным кадрам города и деревни.

«Анкара – сердце Турции» оказалась на стыке двух направлений в советском документальном кино, между авангардом и соцреализмом. В фильме Юткевича отчетливо заметно влияние эстетики неигрового кино 1920-х гг. Но стилистически фильм тяготеет и к более монументальной форме документалистики, которая расцветет в 1930-е.

В теоретических работах Сергей Юткевич выделял три направления в советском документальном кино. Эсфирь Шуб привнесла в хронику эпос: «Эпические формы органически выросли из мировоззрения революционного художника, вооруженного марксистским пониманием развития исторических процессов, взаимоотношения истории и людей, ее творящих» [3, с. 92].



Фото 3. Оживший солдат. Кадр из фильма «Анкара – сердце Турции» / *The revived soldier. The frame from “Ankara – the Heart of Turkey”*

Эти три направления, отмеченные Юткевичем, явно отразились на его документальном дебюте. Композиция фильма достаточно сложна, делает несколько кругов, дважды замыкаясь на параде и выступлении Кемаля. Музыкально-поэтическая часть «Анкары – сердце Турции», которая проходит рефреном через всю ленту, заставляет вспомнить работы Дзиги Вертова. Кроме того, в одной из сцен появляются две кинокамеры, которые, подобно Кино-глазу, без участия человека снимают лидера турецкой нации. Юткевич следует и эпическому нарративу Эсфири Шуб, монтируя историю Турции через движение от «старого» к «новому». Есть в «Анкаре – сердце Турции» и моменты в духе «Турксиба», например, пейзажи бедной деревни. Юткевич здесь сочетает образный ряд турецкой природы и местных жителей, как бы рифмуя и отождествляя их (фото 3).

Об эстетике 1920-х гг. напоминает монтажная логика «Анкары – сердце Турции», пластическая выразительность отдельных кадров и сцен. Так во время речи Мустафы Кемаля подряд идут два кадра с памятниками солдат. Юткевич как бы оживляет с помощью монтажа медного воина, наподобие того, как Сергей Эйзенштейн «пробудил» льва в знаменитой сцене «Броненосца “Потёмкина”».

Эклектичность «Анкары» вмещает в себя и новую эстетику соцреализма. Прежде всего это ощущается в кадрах официозных празднеств, парадов, выступлений вождей. В фильме Юткевича и Арнштама присутствует свойственная документалистике 1930-х гг. фольклоризация сюжета и материала действительности. Турецкая жизнь и ее национальные особенности зачастую показаны в лубочной манере. Финальные кадры лиц турков, смотрящих на небо, создают впечатление сказки. В «Анкаре – сердце Турции» есть то стремление к утопичности и соцреалистической условности, которое достигнет предела в документальных фильмах конца 1930-х гг.

Таким образом «Анкара – сердце Турции» представляет собой уникальный документ не только по истории взаимоотношений СССР и Турции. Картина

Лирико-патетическую интонацию неигровому кино подарил Дзига Вертов. Юткевич особенно делает упор на авторском начале режиссера, он отмечает, что Вертов создал особый жанр «кинематографической поэмы». Третье направление советской документалистики, по Юткевичу, принадлежит одному фильму – «Турксибу» Виктора Турина. Фильм о строительстве Туркмено-Сибирской магистрали облек засвидетельствованные в нем факты в «такую драматическую форму, которая эмоционально захватила зрителя и помогла ему сделать далеко идущие обобщения» [3, с. 95].

редко становится предметом анализа со стороны киноведа и искусствоведа, однако по ней хорошо видно, как менялось советское документальное кино, как уходило от авангардной эстетики в сторону соцреалистической. Этому способствует стиливая эклектичность картины, ее монтажная неоднородность, сочетание игровых и документальных моментов (фото 4).



Фото 4. Оживший солдат. Кадр из фильма «Анкара – сердце Турции» / *The revived soldier. The frame from “Ankara – the Heart of Turkey”*

Кроме того, эволюция замысла «Анкары – сердце Турции» от сценарного плана Лео Арнштама до вышедшего на экраны фильма дает возможность оценить художественные устремления двух режиссеров. Юткевич и Арнштам планировали весьма новаторскую для своего времени работу, в которой художественная условность, эстетика ФЭКСов перекликалась с неигровым началом.

В сценарии присутствовала и своеобразная саморефлексия. Через персонажа Бориса Пославского режиссеры стремились выразить ощущения художника, взявшего на себя роль советского дипломата. И характерно, что эта линия оказалась выброшенной в окончательном варианте. Художник не должен рефлексировать в каноне соцреализма, но обязан в предельно простых, «народных» формах снимать военные парады, успехи вождя и ликующие толпы. «Анкара – сердце Турции» в этом смысле важный источник для изучения советской документалистики 1930-х, а также эволюции режиссерского стиля Сергея Юткевича и Лео Арнштама.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино / ред. Г. Прожико, Д. Фирсова. М.: Искусство, 1987. – 352 с.
2. Наш корреспондент в гостях у Сергея Юткевича // Советский экран. 1966. № 1. С. 7–8.
3. Юткевич С. И. Кино – это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974. – 328 с.
4. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
5. «Анкара – сердце Турции». Черновые наброски сценария документального фильма, тексты титров, заметки и др. // РГАЛИ. Ф. 2996 / Лео Арнштам. Оп. 1. Ед. хр. 1.
6. Письма Сергея Юткевича Лео Арнштаму // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 262.
7. Письма Лео Арнштама Сергею Юткевичу // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 152.
8. Доклад в РОСАРПК о поездке киноэкспедиции в Турцию, «Письмо турецким художникам» // РГАЛИ. Ф. 3070 / Сергей Юткевич. Оп. 1. Ед. хр. 503.
9. Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М.: Искусство, 1972. – 472 с.
10. Документы внешней политики СССР: в 24 т. М.: Издательство политической литературы, 1969. Т. 15. – 867 с.

11. Документы внешней политики СССР: в 24 т. М.: Издательство политической литературы, 1970. Т. 16. – 920 с.
12. Доклад в РОСАРПК о поездке киноэкспедиции в Турцию, «Письмо турецким художникам» // РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 503. Л. 3.
13. Гусейнов А. А. Турецкое кино. История и современные проблемы / Под ред. С. Юткевича. М.: Наука, 1978. – 208 с.
14. Письма Сергея Юткевича Лео Арнштаму // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 262. Л. 3–4.
15. Письма Лео Арнштама Сергею Юткевичу // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 1–2.
16. «Анкара – сердце Турции». Черновые наброски сценария документального фильма, тексты титров, заметки и др. // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 8 (об.) – 10.
17. «Анкара – сердце Турции». Черновые наброски сценария документального фильма, тексты титров, заметки и др. // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 19–21.
18. «Анкара – сердце Турции». Черновые наброски сценария документального фильма, тексты титров, заметки и др. // РГАЛИ. Ф. 2996. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 25.
19. Доклад в РОСАРПК о поездке киноэкспедиции в Турцию, «Письмо турецким художникам» // РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 503. Л. 2.

## REFERENCES

1. *Letopistsi nashego vremeni. Rezhisseri dokumentalnogo kino* [The chroniclers of our time. Documentary filmmakers] / ed. G. Prozhiko, D. Firsova. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. 352 p.
2. *Nash correspondent v gostyah u Sergeya Yutkevicha* [Our correspondent is visiting Sergei Yutkevich]. In: *Sovetskij ekran* [Soviet Screen], 1966, no. 1, p. 7–8.
3. Yutkevich S. I. *Kino – eto Pravda 24 kadra v sekundu* [Cinema is a truth 24 frames per second]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 328 p.
4. Prozhiko G. S. *Kontseptciya realnosti v ekrannom dokumente* [Reality concept in onscreen document]. Moscow: VGIK Publ., 2004. 454 p.
5. *“Ankara – serdse Turtsii”*. Chernovie nabroski scenario dokumentalnogo filma, teksti titrov, zametki i dr. [“Ankara is the heart of Turkey”. Rough sketches of the documentary script, caption texts, notes, etc.]. In: *RGALI. Fund 2996* (Leo Arnshtam), op. 1, d. 1.
6. *Pisma Sergeya Yutkevicha Leo Arnshtamu* [Letters from Sergey Yutkevich to Leo Arnshtam]. In: *RGALI. Fund 2996*, op. 1, d. 262.
7. *Pisma Leo Arnshtam Sergeyu Yutkevichu* [Letters from Leo Arnshtam to Sergey Yutkevich]. In: *RGALI. Fund 2996*, op. 1, d. 152.
8. *Doklad v ROSARRK o poezdke kinoekspeditsii v Turtsiu, “Pismo turetskim hudozhnikam”* [Report to ROSARRK about the trip of the film expedition to Turkey, “Letter to Turkish artists”]. In: *RGALI. Fund 3070* (Sergei Yutkevich), op. 1, d. 503.
9. Shub E. *Zhizn moja – kinematograg* [My life is cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972. 472 p.
10. *Dokumenti vnesheinei politiki SSSR: v 25 t.* [USSR foreign policy documents: in 25 vol.]. Moscow: Izdatelstvo politicheskoi literatury [Political Literature Publ.], 1969, vol. 15. 867 p.
11. *Dokumenti vnesheinei politiki SSSR: v 25 t.* [USSR foreign policy documents: in 25 vol.]. Moscow: Izdatelstvo politicheskoi literatury [Political Literature Publishing], 1970, vol. 16. 920 p.
12. *Doklad v ROSARRK o poezdke kinoekspeditsii v Turtsiu, “Pismo turetskim hudozhnikam”* [Report to ROSARRK about the trip of the film expedition to Turkey, “Letter to Turkish artists”]. In: *RGALI. Fund 3070* (Sergei Yutkevich), op. 1, d. 503, i. 3.
13. Guseinov A. A. *Turetskoe Kino. Istoria i sovremennie problem* [Turkish cinema. History and contemporary problems]. Moscow: Nauka Publ., 1978. 208 p.
14. *Pisma Sergeya Yutkevicha Leo Arnshtamu* [Letters from Sergey Yutkevich to Leo Arnshtam]. In: *RGALI. Fund 2996*, op. 1, d. 262, i. 3–4.
15. *Pisma Leo Arnshtam Sergeyu Yutkevichu* [Letters from Leo Arnshtam to Sergey Yutkevich]. In: *RGALI. Fund 2996*, op. 1, d. 152, i. 1–2.

16. "Ankara – serdse Turtsii". *Chernovie nabroski scenario dokumentalnogo filma, teksti titrov, zametki i dr.* ["Ankara is the heart of Turkey". Rough sketches of the documentary script, caption texts, notes, etc]. In: RGALL. Fund 2996 (Leo Arnshtam), op. 1, d. 1, i. 8 (t) – 10.
17. "Ankara – serdse Turtsii". *Chernovie nabroski scenario dokumentalnogo filma, teksti titrov, zametki i dr.* ["Ankara is the Heart of Turkey". Rough sketches of the documentary script, caption texts, notes, etc]. In: RGALL. Fund 2996 (Leo Arnshtam), op. 1, d. 1, i. 19–21.
18. "Ankara – serdse Turtsii". *Chernovie nabroski scenario dokumentalnogo filma, teksti titrov, zametki i dr.* ["Ankara is the Heart of Turkey". Rough sketches of the documentary script, caption texts, notes, etc]. In: RGALL. Fund 2996 (Leo Arnshtam), op. 1, d. 1, i. 25.
19. *Doklad v ROSARRK o poezdke kinoekspeditsii v Turtsiu, "Pismo turetskim hudozhnikam"* [Report to ROSARRK about the trip of the film expedition to Turkey, "Letter to Turkish artists"]. In: RGALL. Fund 3070 (Sergei Yutkevich), op. 1, d. 503, i. 2.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горячок Кирилл Леонидович – научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: goryachok@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0002-7732

#### ABOUT THE AUTHOR

Kirill L. Goryachok – Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: goryachok@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0002-7732

Статья поступила в редакцию: 03.09.2021

Отредактирована: 02.11.2021

Принята к публикации: 09.11.2021

Received: 03.09.2021

Revised: 02.11.2021

Accepted: 09.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Горячок К.Л. «Анкара – сердце Турции» Сергея Юткевича и Лео Арнштама: сценарий, замысел и история создания // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 102–115.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-102-115

#### FOR CITATION

Goryachok K.L. "Ankara – the heart of Turkey" by Sergei Yutkevich and Leo Arnshtam: the script, the concept, and the history of production. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 102–115

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-102-115

В. В. Шабалин  
Аппарат Правительства Российской Федерации,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-5752-2983

## Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра

### АННОТАЦИЯ

Актуальность темы статьи связана с теми современными телевизионными технологиями, которые позволяют расширять отображаемую на экране часть предметной реальности, а также с новыми формами подачи визуальной информации, в частности, через вариативность создания многоуровневых экранных композиций. В связи с усложняющимся моделированием визуальной реальности кадра внимание исследователя направлено на анализ процессов дополнительного визуального освоения сценического пространства и уплотнения экранного пространства телевизионного материала, при этом раскрывается функционал отображения объекта в растре и окне полиэкрана. В теоретическом плане уточняются особенности композиции кадра и экранной композиции: магистральным направлением исследования образной структуры кадра является композиционный артефакт – крупный план объекта на экране, включая портрет героя телевизионного, кинематографического и театрального произведения. Автор приводит примеры укрупнения образа объекта на экране через его «приближение» трансфокатором с помощью зуммирования, движение съемочного аппарата к объекту или выход самого объекта в мизансцене на передний план, а также размещение объекта в композиции кадра в три четверти. Изменение масштаба объектов экранной композиции представляется как способ акцентирования внимания на определенном элементе мизансцены, так и техническое требование при формировании межкадровой склейки в визуальном ряде телевизионного материала. Вместе с тем обсуждаются художественные свойства «бокé» и взаимодействие крупного плана с общим в сложно-составном кадре; фокусируется внимание на элементах дополнительной визуализированной информации в многоплоскостной экранной композиции. Подводятся промежуточные итоги научной работы, магистральное направление которой – исследование образной структуры экранного пространства в телевизионном новостном материале.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Композиция кадра, телевидение, экранное пространство, крупный план.



DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-116-128  
УДК 621.397.13:778.534

Vladimir V. Shabalin  
Government of the Russian Federation,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-5752-2983

## Close-up as compositional artifact in figurative structure of television frame

### ABSTRACT

The relevance of the topic is associated with those modern television technologies that allows anyone to expand the part of the subject reality displayed on the screen. It is also connected with the new forms of visual information, in particular, through the variability of creating multi-level screen compositions. Following the complicated modeling of the visual reality of the frame, the researcher analyzes the processes of additional visual mastering of stage space and compressing the screen space of television material. It is accompanied by the revealing the functionality of displaying an object in a screen and in a screen window. In theoretical terms, the features of the frame composition and screen composition are specified: the main direction of studying of the figurative frame structure is a compositional artifact – a large plan of the object at the screen, including a portrait of a television cinema and theatre hero. The author considers examples of the enlargement of the object's image on the screen through the zoom lens, or the movement of the camera to the object or the object's coming to the foreground at the mise-en-scene. He also considers placing the object in the frame composition as the three quarters. Changing the scale of the objects at the display composition is presented as a method of focusing attention on a certain element of the mise-en-scene, as well as a technical requirement when forming inter-frame splice in a visual series of television footage. At the same time, there are discussed the artistic properties of the term "boke" and the interaction of a large plan with a common one in a complex frame. The certain attention is drawn to the elements of additional rendered information in a multi-plane screen composition. The interim results of scientific work are summed up: its main direction – is the study of the screen space's figurative structure in the television footage.

### KEYWORDS

Frame composition, screen space, television, close-up.

С помощью аудиовизуальной фиксации окружающей реципиента действительности в кадре, подобно воплощению картинно-живописного симфонизма музыкального произведения<sup>1</sup>, авторы материалов стремятся «обрисовать иной образный мир, многогранный и внутренне изменчивый, – обрисовать его тонкими и выразительными деталями» [1, с. 65]. Но что мы подразумеваем под словосочетанием «выразительная деталь» в кадре? «Экранные устройства и технологии массмедиа, чьи разновидности множатся и множатся в начале XXI столетия, способствуют фиксации хроники бытия» [2, с. 12] крупным планом, то есть через выразительную деталь при отображении объекта реального мира.

Функциональной локацией понятия «крупность плана» является кадр, который рассмотрим как объект данного исследования. «Кадр (франц. *cadre*, буквально – рама, от лат. *quadrum* – четырехугольник), <...> кинокадр – снимок на киноплёнке <...> Монтажный кадр называется часто монтажным планом <...> Фотографический кадр – единичное фотографическое изображение объекта съёмки <...> Телевизионный кадр – полное однократное телевизионное изображение» [3, с. 110], к которому и обратимся в продолжение темы для определения предмета исследования. В нашем случае – это *крупность плана* в композиционной структуре кадра. Уточним, что композиция (от лат. *compositio*) – составление, «соотношение, взаимное распределение отдельных элементов фотографического изображения, обусловленные содержанием и характером произведения и во многом определяющие его восприятие» [3, с. 145]. По мнению профессора Н. И. Утиловой, экранное пространство представляется и как формирующее «восприятие отраженной “второй реальности”» [4, с. 42].

Современные технологии позволяют расширять отображаемую часть предметной реальности в виде ее образа на экране, что подобно взгляду из окна: подходя ближе, мы видим больше объектов за рамой. «Конечно, сейчас камера контролируется пользователем и, по сути, определяется особенностями его собственного взгляда <...> посредством прямоугольной рамки, всегда присутствующей как некий “ограничитель” большего целого» [5, с. 120]. Относительно экрана данный прием не функционален. При приближении к отображающей поверхности зритель большего не увидит, так как, совершенно понятно, – экранная реальность уже сформирована во время съёмочного процесса.

В этом плане авторы статьи «Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве» А. Вартанов и Е. Сальникова указывают: «В начале XXI века под влиянием большого комплекса социокультурных и цивилизационных перемен, а также чрезмерной традиционализации киноэстетики принцип

изменяющейся дистанции начинает служить другим целям. Он нередко применяется как минус-прием: свобода многократных изменений дистанции резко ограничивается – вплоть до обращения к принципу неподвижной камеры» [6, с. 132]. Таким образом, укрупнение плана

<sup>1</sup> На примере К. Л. Мелик-Пашаевой в исследовании творчества О. Мессиана.

воплощается как за счет приближения объекта к камере, так и самой камеры к объекту в мизансцене. В случае театрального представления, когда зритель воспринимает происходящее на сцене с фиксированной точки, для укрупнения объекта в восприятии публики необходимо выдвижение самого объекта на передний план.

В приближении камеры к объекту или его движении к съемочному аппарату (к наблюдателю) присутствует принципиальное отличие: в первом случае укрупняется экранная картина мизансцены, во втором – указанный объект. В этом контексте приведем следующую сентенцию: «Естественные перемены дистанции между камерой, с одной стороны, а действующими лицами и предметами, с другой, при неподвижности камеры, сегодня создают впечатление более органичного построения внутрикадровой динамики» [7, с. 188]. Широко применяется и вариант «приближения» объекта через его укрупнение трансфокатором с помощью зуммирования. При этом, если съемочный аппарат будет определенным образом подвиген вдоль оптической оси объектива (с изменением его фокусного расстояния), то возможен творческий прием, реализованный оператором В. Юсовым в фильме «Чёрный монах» (реж. И. Дыховичный, 1988, СССР, Германия).

Спецэффект впервые исполнен кинооператором Р. Бёрксом в фильме-нуаре «Головокружение» (реж. А. Хичкок, 1958, США) и получил одноименное название “Vertigo”. Приведем телевизионный аналог из программы «Время», также известный как «транстрав» (от слов *трансфокатор* и *тревеллинг*). Приближение телекамеры и синхронный трансфокационный «отъезд» от объекта на переднем плане делают его образ в кадре практически неизменным по крупности, в отличие от фона, стремительно отодвигающегося назад (фото 1).

Продолжая тему зуммирования, рассмотрим возможность с помощью трансфокатора «дотянуться» вдоль оптической оси объектива до объекта, при этом зрительно обгоняя и оставляя за бортом кадра другие элементы мизансцены. Иными словами, определенная крупность плана достигается быстрее, чем в случае приближения к объекту телекамеры, фиксирующей его в той же крупности. И здесь важно отметить, что «кадр неотделим от двух тенденций: насыщения и разрежения» [8, с. 53].



Фото 1. Скриншоты телекадров из программы «Время». «Первый канал» / Screenshots of TV frames from the “Vremya program”. “First channel” (Russia)

В данном случае второе является своего рода усечением экранной композиции с одновременным уменьшением визуального поля передаваемой реальной действительности в кадре через крупный план, который «сохраняет одно и то же свойство: вырывать образ из его пространственно-временных координат, чтобы подчеркивать чистый и выразительный аффект. Даже место, все еще присутствующее на фоне, утрачивает свои координаты...» [8, с. 154], – утверждает французский философ и представитель постмодернистской мысли Ж. Делёз.

В репрезентации окружающего реципиента мира отсечение части экранного пространства действительно затрудняет распознавание места события. Эту ситуацию характеризует М. Бурганова: «Иной раз трудно понять, что является более ценным – само произведение или та искусственная среда, в которой оно “обитает”» [9, с. 18]. Несмотря на то, что в понятии «усеченная реальность» заключается философия «соотношений части и целого иерархии составляющих картины мира, постижение которой не может быть гладким, не может сразу даровать реципиенту объективное знание. Это знание должно открываться постепенно» [6, с. 129].

Сегодня мы наблюдаем на телевидении стремление к расширению экранного пространства. Но и «движение» самого пространства «к расширению (к выходу за границы телестудии) не только сохраняется, но и остается определяющим, позволяет как раньше, так и сейчас говорить о <...> возможности заимствования приемов его освоения из театральной традиции» [10, с. 122–123]. В свою очередь театр вбирает методы дополнительной визуальной демонстрации произведения в зрительном зале. Так у сцены могут размещаться видеопанели, транслирующие портретные композиции участников спектакля.

Дополнительное визуальное освоение сценического пространства происходит через применение крупного плана в экранной композиции, своего рода фрагментации образа мизансцены до портрета героя. При нахождении нескольких артистов на сцене визуальные потоки, отображающие образы персонажей, могут передаваться с помощью полиэкрана, который «как пространство может быть “спроектирован” творчески» [11, р. 44]. На телевидении полиэкранный задается в «прямых» включениях репортеров с места события и представляется как «растяжимая» поверхность, позволяющая одновременность, параллелизм и полифоническую комбинацию разнородных ситуаций [11, р. 45].

При использовании методов усечения изображения, как на постпродакшене, так и во время съемки, учитывается степень получаемой крупности плана. Если в творческом замысле автора материала укрупнение важно как способ акцентирования внимания на определенном элементе мизансцены, сигнализирующее зрителю «о необыденном содержании образа, его выпадении из непрерывного повествования» [6, с. 129], то организационно метод продиктован исключительно техническими требованиями к транслируемому изображению объекта съемки. Через крупность плана формируется межкадровая склейка в визуальном ряду телевизионного материала.

С. Филиппов утверждает, что свое особое специфичное для кинематографа и телевидения значение «крупный план может приобрести только в монтажном контексте – по отношению к предшествующему ему общему или среднему. Соответственно, получается, что в данной концепции “крупный план”, по сути дела, рассматривается как частный случай монтажа – то есть эта теория является полностью монтажной» [12, с. 31–32].

«С технической стороны, телевидение тяготеет к тому, чтобы быть крупноплановым средством коммуникации. Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная» [13, с. 363], – заключает Г. Маклюэн. В свою очередь, И. Пономарчук констатирует: «Видимо, мы все-таки ошибочно полагали, что телевидение – искусство крупного плана. Правильнее будет считать, что телевидение – искусство по преимуществу общего и среднего плана, но необходимо пользоваться и крупным планом, потому что без крупного плана принципиально невозможно восприятие и познание мира» [14, с. 147–148].

Современные медиаторы визуальной информации стали обладать значительным уровнем четкости воспроизводимого изображения, в том числе «обеспечивая читабельность отображаемых на экране букв и символов текста» [15, с. 100]. Отсюда прослеживается возможность превалирующего представления на экране средних и общих планов. «У практиков давно ощущалась потребность в пересмотре статуса крупного плана на телевидении» [14, с. 147–148], – замечает И. Пономарчук. Так для представления на экране ведущего новостей в полный рост детализация изображения на современных телеприемниках вполне достаточно. Отсюда происходят изменения в построении мизансцены в студии во время текстовой подводки к выходу в эфир информационного материала.

В программы включаются эпизоды «свободного диалога со зрителем (интонационного и выхода за пределы стола)» [4, с. 53], что повлекло активное применение внутрикадрового монтажа через движение ведущего в кадре с общего плана на передний, более крупный по масштабу. На практике укрупнение происходит чаще при переходе на планы лица, которые, в частности, «представляли особую ценность фильмов 1960-х годов» [16, с. 41]. Примечательна творческая работа кинооператора П. Мостового в короткометражных документальных лентах «Взгляните на лицо» (реж. П. Коган, 1966, СССР) и «Маринино житье» (реж. Л. Квинихидзе, 1966, СССР).

Традицию крупного плана, прежде всего, явил советский киноавангард, сосредоточенный на постоянном поиске новых средств художественной выразительности и анализе кинематографического языка. В фильме «Мать» (1926, СССР) режиссер В. Пудовкин, используя поэтические метафоры и детально работая с кадром, через смежные крупные планы раскрывал характер героини кинокартины.

Действительно крупный план воплощает портретную композицию, применяя которую необходимо учитывать антиномию: «пассивность – активность, объективность – субъективность, данность – заданность, глаз – рот.



Известно, что в портрете части труднейшие – глаза и рот. <...> Между глазом и ртом располагается весь диапазон его жизни, наибольшая его восприимчивость мира и наибольшая же отзывчивость на мир» [17, с. 22], – говорит о. Павел. П. Флоренский также дает следующее пояснение портрету с поворотом в три четверти отображаемого персонажа: «Подобно тому, как эмоция есть переход от созерцания к действию, так же поворот в три четверти есть именно поворот от фаса к профилю. Это есть уже вышедшее из себя внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся внешним предметом, – лицо, которое имеет стремление стать профильным, но бессильно осуществить это свое стремление до конца. В этом смысле поворот в три четверти дает некоторое беспокойство, некоторую неопределенность и потому волнует, заставляя нас бессознательно доискиваться, как пойдет это движение дальше. Таким образом, поворот в три четверти делает нас соучастниками некоторого душевного процесса, вызывает сочувственную эмоцию и, тем самым, изображенное лицо приближается к нам, и мы к нему, в качестве собеседника, единомышленника и единочувственника» [18, с. 183]. Выше изложенное дает повод утверждать, что размещение объекта в три четверти в кадре необходимо считать еще одним способом его приближения.

Крупный план приближает героя к зрителю, но близкий контакт ведет и к психологическому отталкиванию, потребности в дистанцировании на расстояние персональной зоны социального комфорта. «Кроме того, известны прекраснейшие системы “взгляд-камера” наподобие фигурирующей в фильме Бергмана “Лето с Моникой”, они показывают тотальную рефлексия, придавая крупному плану свойственную ему отдаленность» [8, с. 151]. Иными словами, при всей вариативности воплощения крупного плана помимо «приближения» открыт вопрос дистанцирования образа объекта на экране. Пример такого сложного приближения можно обнаружить между участниками диалога в многосерийном фильме «Карточный домик» (реж. Д. Финчер, США). В одном из эпизодов сближение актеров происходит на уровне монтажной склейки как своего рода визуальное притяжение за счет смещения персонажей в кадре к минимальной дистанции экранного взаимодействия (фото 2). Монтаж выполнен с нарушением классических принципов комфортного монтажа Кулешова – необходимости постоянно сочетать кадры разной крупности в последовательности монтажной склейки. Но в данном случае

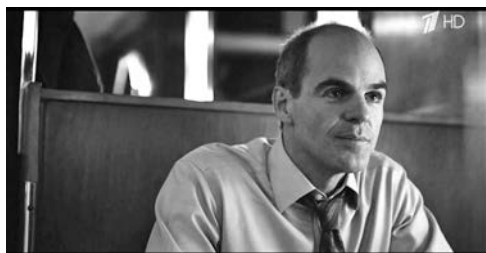


Фото 2. Скриншоты кадров из многосерийного фильма «Карточный домик» (реж. Д. Финчер). «Первый канал» / Screenshots of frames from the series “House of Cards” (dir. by D. Fincher). “First channel” (Russia)



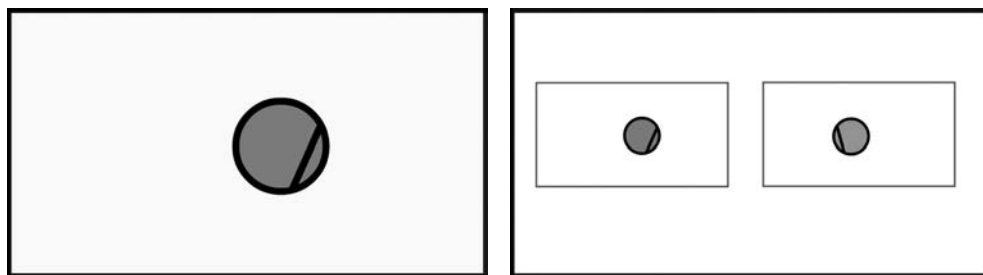


Фото 3. Схема кадра с объектом в растре и полиэкране / Scheme of a frame with an object in a raster and a split screen

соединение крупных кадров становится важнейшим режиссерским принципом трансляции диалога в зеркальной симметрии композиции как самих фигур, так и всех фоновых элементов. При таком ракурсе двух кадров взаимодействие героев воспринимается как тотальная дихотомия: мужского/женского, светлого/темного и т. д.

Крупный план опирается на представление о симметричности лица (и едва уловимой асимметрии, которая определяет уникальные черты любого образа), он активизирует и даже гипертрофирует классический принцип визуальной композиции в разных гармоничных симметрических проекциях. Именно это мы и обнаруживаем в данном примере.

Перенесем ситуацию с двумя «нестандартными» композициями в полиэкран. Композиция кадра отображаемого объекта в растре (изображение на весь экран) кажется не совсем правильной в части расстояния между героем (по направлению его взгляда) и границей экрана, в то же время при размещении данного изображения в окне полиэкрана (справа) оно весьма гармонично визуально воспринимается в общей отображаемой собеседников композиции (фото 3).

Однако общий план окажется избыточно пропорциональным классической визуальной композиции этой сцены, не побуждая зрителя к реконструкции гармонии симметричного взаимодополнения противоположных начал.

Человеческое лицо и кадр тесно связаны между собой «способами, которые могут показаться очевидными, но по этой самой причине их легко не заметить. Возможно, одно из них гарантирует ценность другого. В то время как пейзажи и улицы слишком легко интерпретируются как “пустые пространства”, присутствие лица дает уверенность в том, что мы смотрим на объект драматического интереса – лицо занимает кадр, другими словами, и санкционирует его в процессе. Аналогичным образом кадр подтверждает значимость лица, тщательно исследуя его крупным планом или помещая его стратегически в более широкие композиции, подчеркивая его важность...» [19, р. 127], лицо коммуницирует с кадром в презентации художественного пространства [19, р. 128]. Притом Ж. Делёз обращает особое внимание на то, что существует «два типа крупного плана, один из которых служит визитной карточкой Гриффита, <...> где все организовано ради подчеркивания чистого



Фото 4. Скриншот кадра из видеокomпозиции «Face à la mer» Каложеро и Пасси. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MFhKnRLEiE>. / Screenshot from the video composition “Face à la mer” Calogero and Passi. <https://www.youtube.com/watch?v=MFhKnRLEiE>

с общим в сложносоставном кадре при разноракурсных, включаемых в экранное пространство, двух визуальных плоскостей с изображениями участников видеокomпозиции (фото 4).

В экранной картине, представленной на фото 4, просматривается композиционная динамика, визуальное уплотнение кадра, левая граница которого разрезает лицо вертикально. Такие «режущие кадры соответствуют понятию “декадрирование”, предложенному Бонитцером ради обозначения необычных углов, которые совершенно невозможно обосновать требованиями действия или перцепции» [8, с. 166]. При этом половинчатое отображение лица усложняет композицию и раздвигает границы кадра, перенося внимание зрителя в закадровое пространство.

Демонстрация лица в такой внутрикадровой композиции актуализирует в сознании реципиента восприятие объекта по принципам зеркальной симметрии – и в этот момент подключает зрительское соучастие. Зритель мысленно зеркально достраивает часть лица героя, проникая за границы кадра и подключая себя к попаданию в зазеркалье, – таким образом происходит преодоление пространственной и смысловой границы внутрикадрового сюжета. Решение левой части кадра – «минус-прием» целостного портрета с осевой симметрией по вертикали – дополняется образом барабанщика в правой: совмещением двухмерного фотопортрета со взглядом на объект сверху. Предполагаемое при таком ракурсе уплощение/расплющивание объекта справа сопровождается эффектом трехмерности, когда к двум осям координат экранного пространства (их задает классический фас слева) – за счет переворота объекта на 90 градусов – неожиданно добавляется третье измерение. Сочетание двух разноплановых элементов кадра – псевдотрехмерного справа и скрытого в зазеркалье плоского крупного плана слева – позволяет через внутрикадровый монтаж создать ощущение многомерности пространства, в том числе смыслового. Несмотря на сдвинутые границы кадра

и нежного контура женского лица (метод радужной диафрагмы): молодая женщина думает о своем муже в фильме “Энох Арден”. У Эйзенштейна же в “Генеральной линии”, например, в одном из кадров красивое лицо попа расплывается, и остается коварный взгляд, сочетающийся с узким затылком и толстой мочкой уха: возникает впечатление, будто черты фациальности свидетельствуют об озлобленности священника, и их невозможно передать контуром» [8, с. 145].

Следующий пример показателен взаимодействием крупного плана

по отношению к портрету исполнителя, концептуальный замысел приема можно объяснить как визуальным выражением образа, так и стилистическим оформлением музыкального произведения, целиком построенного на таком соединении планов. Анализ данного кадра можно было бы далее рассматривать в динамическом ряду – уже в проекции представлений Дзиги Вертова о динамических возможностях крупного плана.

Для анализа возможностей сложносоставной композиции обратимся к скриншотам кадров из информационной программы телеканала «Россия 24». Элемент ДВИ (дополнительной визуализированной информации) в виде ленты одной из социальных сетей выводился в многоуровневой экранной композиции на передний план. В этот момент изображение телестудии с ведущим на втором плане (относительно дополненной визуальной плоскости в экранном пространстве) размывалось (фото 5), более того, фигура в этот момент сливалась с абстрактным фоном – при этом нейтральный фон приобретает антропоморфные черты. Пример иллюстрирует «бокé», когда размывается изображение фоновой картины, находящейся на некотором расстоянии от объекта съемки в кадре, так как уменьшение количества попадаемой на матрицу световой энергии компенсируется открытием диафрагмы. Подобную экранную композицию возможно выстроить и в монтаже. В данном случае видим обратный случай приближения – замены фигуры неожиданным детальным планом, некоей приближенной к лицу зрителя небольшой «вырезкой» глобальной цифровой книги.

Подводя итоги, отметим, что в актуальных возможностях крупного плана объединяются и углубляются принципы восприятия живописного портретного образа со сложной перцептивной внутрикадровой реальностью экранного коллажа. Комбинирование традиционных принципов постоянно соединяется со стремлением к открытию нового за счет стремительно меняющихся технических условий для отражения современной окружающей действительности – в перспективе все в большем масштабе копирующей и накапливающей образы-кадры реальной действительности. «Если модернистский универсум есть универсум проводов и микросхем, скрытых за экраном, по которым бежит электрический ток, то универсум постмодернистский есть вселенная наивной веры в экран, которая <...> предполагает феноменологическое

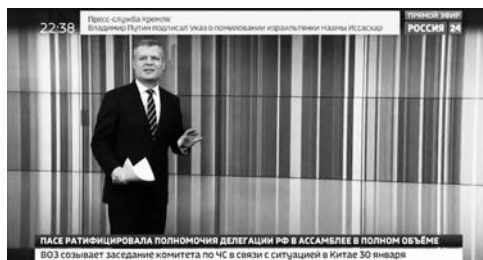


Фото 5. Скриншоты кадров из новостного контента. Телеканал. «Россия 24» / Screenshots of frames from news tv-content. TV channel "Russia 24"

отношение доверия к явлению» [20] через, в том числе, композиционный артефакт кадра – крупный план, который остается еще и наиболее антропоцентричным в ситуации тотальной видеофиксации реальности: от элементарных частиц до далеких галактик. Поэтому отображение объекта крупным планом как символа, акцента, детали в телевизионном материале требует оправданного применения. Сочетание тиражируемости и уникальности образа в крупном плане открывает путь к дальнейшему изучению экранного пространства в телевизионных материалах и медиаконтенте в целом.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана; Исслед. М.: Музыка, 1987. – 208 с.
2. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 552 с.
3. Новый политехнический словарь / Гл. ред. А. Ю. Ишлинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 671 с.: ил.
4. Утилова Н.И. Экранное пространство и «видимый» человек // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сб. мат-в науч.-практ. конф. / Сост. и науч. ред. Н. Г. Кривуля. М.: Изд-во Московского университета, 2019. С. 36–59.
5. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с.
6. Вартанов А. С., Сальникова Е. В. Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве // Художественное образование и наука. 2018. №3 (16). С. 128–133.
7. Сальникова Е. В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. 2020. №2. С. 170–201.
8. Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
9. Бурганова М. А. Новая концепция экспозиции скульптуры // Дом Бурганова: сб. науч. ст. М.: Московский гос. музей «Дом Бурганова», 2006.
10. Новикова А. А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / Предисл. А. А. Шереля. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 176 с.
11. Vrluo G. Surface Tension, Screen Space // Screen Space Reconfigured / Ed. by S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. P. 35–54. URL: <https://doi.org/10.5117/9789089649928>.
12. Филиппов С. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы: [сб. ст.]. Вып. 5. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 31–94.
13. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М.: «Гиперборей», «Кучково поле», 2007. 464 с.
14. Пономарчук И. И. Искусство телевидения и радио в XXI веке. Новая цивилизация нового тысячелетия: очерки. Пенза, 2001. – 176 с.
15. Мирошников А. И., Наумов А. А., Щербакова Н. И., Щербакова Т. В. Выбор размеров проекционного экрана в актовых залах учебных заведений для конференций и в залах универсального назначения // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: II Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 21–25 сент. 2015 г.). М., 2015. С. 100–105.
16. Безенкова М. В. Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. №3. С. 30–41.
17. Флоренский П. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 346 с.
18. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. – 446 с.
19. Cameron A. Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema // Screen Space Reconfigured, ed. S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. P. 127–151.

20. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. 1998. № 1.  
URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (дата обращения: 09.06.2018).

## REFERENCES

- Melik-Pashaeva K. L. *Tvorchestvo O. Messiana* [O. Messiaen's creativity]. Moscow: Muzyka Publ., 1987. 208 p.
- Salnikova E. V. *Vizualnaja kultura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie jekskursy* [Visual culture in a media environment. Current trends and historical review]. Moscow: Progress-Tradicija, 2017. 552 p.
- Novyj politexnicheskij slovar* [New polytechnical dictionary] / Ed. by A. Y. Ishlinskij. Moscow: Bolshaja Rossijskaja enciklopedija, 2000. 671 p.
- Utilova N. I. *Ekrannoe prostranstvo i "vidimyj" chelovek* [Screen space and "visible" person]. In: *Aktualnye problemy ekrannyh i interaktivnyh media* [Actual problems of screen and interactive media]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2019, pp. 36–59.
- Manovich L. *Jazyk novyh media* [New Media Language]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p.
- Vartanov A. S., Salnikova E. V. *Fenomen izmenjajushhejsja distancii v kinoiskusstve* [The Phenomenon of Changing Distance in Film Reporting]. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2018, no. 3 (16), pp. 128–133.
- Salnikova E. V. *Obrazy civilizacii i goroda v filmax Zhorzha Melesa* [Images of civilization and the city in the films of Georges Méliès]. In: *Khudozhestvennaja kultura* [Art and Cultural Studies]. 2020, no. 2, pp. 170–201.
- Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2004. 622 p.
- Burganova M. A. *Novaja koncepcija ekspozicii skulptury* [New concept of sculpture exposition]. In: *Dom Burganova: sbornik nauchnykh statej* [House of Burganov: coll. of scientific works]. Moscow: Moskovskij gos. muzej "Dom Burganova", 2006. 275 p.
- Novikova A. A. *Televidenie i teatr: peresechenija zakonomernostej* [Television and theatre: pattern intersections]. Moscow: Editorial URSS, 2004. 176 p.
- Bruno G. Surface Tension, Screen Space In: *Screen Space Reconfigured*, ed. S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, pp. 35–54. Available from: <https://doi.org/10.5117/9789089649928>.
- Filippov S. *Elementarnaja grammatika prostranstva-vremeni na montazhnoj sklejke i razvitie montazha v rannem kinematografe* [Elementary grammar of space-time on installation gluing and development of installation in early cinema]. In: *Rakursy* [Foreshortenings]. Vyp. 5. Moscow: GII Publ., 2004, pp. 31–94.
- McLuhan G. M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding Media: External Human Extensions]. Moscow: Giperboreja Publ., Kuchkovo pole Publ., 2007. 464 p.
- Ponomarchuk I. I. *Iskusstvo televidenija i radio v XXI veke. Novaja civilizacija novogo ty` s'jacheletija: ocherki* [The art of television and radio in the 21st century. The New Civilization of the New Millennium: Essays]. Penza, 2001. 176 p.
- Miroshnikov A. I., Naumov A. A., Shherbakova N. I., Shherbakova T. V. *Vybor razmerov proekcionnogo ekrana v aktovyh zalax uchebnyh zavedenij dlja konferencij i v zalax universalnogo naznachenija* [Selection of size of projection screen in assembly halls of educational institutions for conferences and in halls of universal purpose]. In: *Innovacionnye tehnologii v kinematografe i obrazovanii* [Innovative technologies in cinema and education]. Moscow, 2015, pp. 100–105.
- Bezenkova M. V. *Kanony zapechatlenija dejstvitelnosti v dokumental`nom kinematografe 1960-x godov* [The canons of capturing reality in the documentary cinema of the 1960s]. In: *Vestnik VGIK*. 2019, vol. 11, no. 3, pp. 30–41.
- Florensky P. *U vodorazdelov mysli: Cherty konkretnoj metafiziki* [Watersheds of Thought: Features of Specific Metaphysics]. Moscow: AST Publ.: AST Moskva Publ., 2009. 346 p.
- Florensky P. A. *Statji i issledovanija po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology]. Moscow: Mysl Publ., 2000. 446 p.
- Cameron A. *Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema*. In: *Screen Space Reconfigured*, ed. S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, pp. 127–151.

20. Žižek S. *Kiberprostranstvo, ili Nevynosimaja zamknutost` bytija* [Cyberspace, or the Unbearable Closeness of Being]. In: *Iskusstvo kino*. 1998, no. 1. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (accessed: 09.06.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалин Владимир Васильевич – кандидат искусствоведения, телеоператор,

Аппарат Правительства Российской Федерации.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

#### ABOUT THE AUTHOR:

Vladimir V. Shabalin – Cand. Sc. in Art Studies, cameraman, Government of the Russian Federation.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

Статья поступила в редакцию: 31.08.2021

Отредактирована: 28.10.2021

Принята к публикации: 02.11.2021

Received: 31.08.2021

Revised: 28.10.2021

Accepted: 02.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шабалин В. В. Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 116–128.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-116-128

#### FOR CITATION

Shabalin V. V. Close-up as compositional artifact in figurative structure of television frame.

In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4 pp. C. 116–128.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-116-128



DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149  
УДК 785(485)

Е. А. Савицкая  
Государственный институт искусствознания,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-6688-3286

## Шведский прогрессив-рок 1970-х гг. как культурный феномен (на примере творчества группы «Кайра»)

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается шведская сцена прогрессив-рока – стиля рок-музыки, связанного с усложнением и обогащением музыкального языка, композиционных структур и содержания. Исследуются культурные истоки, различные параметры «шведскости» в прогрессив-роке, причины и условия расцвета данного направления в Швеции, его стилевые разновидности. Для шведского прогрессив-рока характерны ладовое и интонационное своеобразие (тяготение к модальности, натурально-ладовым формам, попевочный тип тематизма наряду с развернутыми мелодиями широкого дыхания), влияние национального фольклора и музыки лютеранской традиции, эпичность драматургического развития, неспешность темпов, сдержанность, «меланхоличность» звучания и общего настроенческого модуса, акцент на тембрах «церковного» органа, меллотрона, использование акустических оркестровых и народных инструментов. Особое внимание в статье уделяется периоду 1970-х гг., который в меньшей степени известен, чем современный, поскольку шведский прогрессив-рок развивался тогда в основном на местной сцене, не выходя за пределы страны и ориентируясь на шведскоязычную аудиторию. Особенности музыкального языка и стилистики показаны на примере творчества крупнейшей шведской прогрессив-роковой группы 1970-х гг. – «Кайра». Рассматриваются ее связи с британским прогрессив-роком, наиболее значительные произведения, а также влияние на современные шведские прогрессив-роковые коллективы, для которых «Кайра» стала своеобразным эталоном звучания и стилевой моделью. Во многом возрождение шведского прогрессив-рока в 1990-е связано с обращением к наследию этой группы.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Популярная музыка, рок-музыка, прогрессив-рок, Швеция, «Кайра».

Elena A. Savitskaya  
State Institute for Art Studies,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-6688-3286

## Swedish progressive rock of the 1970's as a cultural phenomenon (On the example of "The Kaipa" band)

### ABSTRACT

The article examines the Swedish progressive rock. It is a style of rock music associated with the complication and enrichment of the musical language, composition structures and content. The cultural origins, various peculiarities of the "Swedish" style in progressive rock, the reasons and conditions of the flourishing of this music direction in Sweden along with its stylistic varieties are studied. The characteristic features of Swedish progressive rock are modal and intonation originality (modality, natural-modal forms, a singing type of thematicism and expanded melodies of wide breathing), the influence of national folklore and music of the Lutheran tradition. Attention is drawn to the epic dramaturgy, slow tempos, restraint, "melancholy" sound and general mood mode with the emphasis on the timbres of the "church" organ, mellotron, the use of acoustic orchestral and folk instruments. Particular attention in the article is paid to the period of the 1970s. It is less famous than the modern one, since Swedish progressive rock then developed mainly on the local scene and was focusing on the Swedish-speaking audience. The peculiarities of the musical language and stylistics are shown on the example of the art of the popular Swedish progressive rock band of the 1970s – "Kaipa". The article focuses on the band's connections with the British progressive rock, its most significant songs, as well as its influence on the modern Swedish progressive rock bands. "Kaipa" has become a model of sound and style. In many ways, the revival of Swedish progressive rock in the 1990s is due to the attention to this band.

### KEYWORDS

Popular music, rock music, progressive rock, Sweden, "Kaipa".

В стилевой системе современной рок-музыки одно из важных мест занимает прогрессив-рок. Сегодня под этим термином понимается большой стилевой конгломерат, «сумма» многочисленных разновидностей, общей характеристикой которых является направленность на стилевой синтез, диалог с академической традицией, усложненность (относительно достаточно лапидарных базовых форм рока) выразительных и исполнительских средств, интеллектуализированность содержания, использование новаторских технологий<sup>1</sup>. Как стилевое направление со своими последователями и немалой аудиторией прогрессив-рок сложился в конце 1960-х – начале 1970-х гг. в Великобритании (творчество “Procol Harum”, “Yes”, “King Crimson”, “Pink Floyd”, “Genesis”, “ELP”, “Van Der Graaf Generator”, “Gentle Giant”, “Jethro Tull” и других групп). Однако экспансия прогрессив-рока в страны Европы и за ее пределы была достаточно быстрой. Уже в первой половине 1970-х появился ряд национально-географических прогрессив-роковых сцен, среди которых – итальянская, немецкая, французская, голландская, шведская, североамериканская (США, Канада) и др.

Понятие музыкальной сцены как культурно-территориальной общности, обладающей своей спецификой, в последнее время получает все большее значение в работах о популярной музыке. Одним из первых на уместность использования понятия музыкальной сцены указал канадский исследователь Уилл Строу, который определял данный феномен следующим образом: «Музыкальная сцена <...> – это культурное пространство, в котором различные музыкальные практики сосуществуют, обособляются, видоизменяются и влияют друг на друга» [1, с. 373]. Музыкальная сцена – не только совокупность музыкальных стилей данного региона (либо один избранный стиль), но и социально-общественные, экономические составляющие: местная музыкальная индустрия и практика (студии, клубы, концертные площадки), слушательская аудитория, а также культурная и архитектурно-природная среда, несомненно оказывающая влияние на творчество.

В конце 1990-х – 2000-е годы появляется ряд трудов, посвященных вопросам культурной географии и «музыкальной идентичности». Одним из первых сравнительный анализ взаимоотношений между глобальными и локальными музыкальными культурами и индустриями проводит Роберт Бёрнетт в книге «Глобальный музыкальный автомат: международная музыкальная индустрия» [2]. Примечательно, что помимо Великобритании, США и Японии он выделяет регион Северной Европы и отдельно рассматривает «пример Швеции». Назовем также труды «Культуры популярной музыки» Энди Беннета [3], «Звуковые дорожки: популярная музыка, идентичность и место» Джона Коннелла и Криса Гибсона [4], «Звук, общество и география популярной музыки» Улы Юханссона и Томаса Л. Белла [5] и др. В них популярная музыка

<sup>1</sup> В качестве близкого по смыслу термина, подчеркивающего связь с искусством, в конце 1960-х возникло понятие «арт-рок», но сегодня оно используется редко.

рассматривается с позиций как европейских и мировых музыкальных сцен, так и глобализационных тенденций, в которых важнейшую роль играют массмедиа, различные способы распространения и унификации музыкальной информации. Однако шведской и северо-европейской сценам в них отведено лишь несколько страниц. Британской музыкальной и культурной идентичности посвящена книга Ирен Морры «Британскость, популярная музыка и национальная идентичность: создание современной Британии» [6]. Труды британского музыковеда Филипа Тэгга, прожившего в Швеции 25 лет (1966–1991) и работавшего в Университете Гётеборга вопросы семиотического анализа популярной музыки, включают и примеры из шведской популярной музыки, в частности, творчество АВБА [7]. В российской научной литературе о рок-музыке к рассмотрению рок-стилей с позиций национального своеобразия одним из первых пришел В. Н. Сыров в статье «Британский рок как национальный феномен» [8].

В 2010-е годы британское научное издательство “Routledge” начало выпуск обширной серии книг под девизом “Studies in Popular Music”, посвященной мировым музыкальным сценам. Свое место в этом ряду заняла книга “Made in Sweden” [9], в которой коллектив авторов под редакторским руководством профессоров Гётеборгского университета Альфа Бьёрнберга и Томаса Боссиуса достаточно подробно рассматривает развитие шведской популярной музыки в XX–XXI вв. Книга посвящена истокам и историческим аспектам, вопросам «шведскости» в национальной популярной музыке, ее стилевому разветвлению, а также отдельным направлениям и артистам, среди которых доминируют представители «металлических» течений, поп-музыки и электронной танцевальной сцены.

Стоит сказать несколько слов о самой стране, в которой развивалось исследуемое автором явление. Королевство Швеция – одна из стран Скандинавии, региона, охватывающего также Норвегию и Данию. Страны Скандинавии часто рассматривают как некое единство, что обусловлено и их географической общностью, и близостью тенденций общественно-политического и культурного развития. Сегодня эти страны отмечены тяготением к экономической модели «государства всеобщего благосостояния» и высоким уровнем жизни. Современная Швеция часто воспринимается как привлекательное, хотя и довольно суровое по климатическим условиям место для жизни. Во всем мире популярны скандинавский (в том числе шведский) кинематограф, дизайн, растет интерес к скандинавскому образу жизни, культуре, музыке.

Бурное развитие музыкальной индустрии, начавшееся в Швеции во второй половине 1970-х гг. и связанное в первую очередь с международным успехом квартета АВБА, привлекло большое внимание исследователей. Достижения на мировом музыкальном рынке шведских поп- и рок-музыкантов, продюсеров, композиторов, звукоинженеров, чья работа очень часто стоит за успехом того или иного хита, развитие технологий заставили говорить о «шведском музыкальном чуде» (Swedish music miracle). В этом плане отметим обстоятельные статьи Улы Юханссона о глобализации в шведской популярной

музыке [10] и о творчестве группы “Kent” в плане отражения национального менталитета [11].

Авторское внимание привлекает шведская сцена прогрессив-рока – как самобытный культурно-географический феномен и выдающееся музыкально-стилевое явление. Однако оно гораздо менее освещено, чем продолжающее пополняться наследие британских прогрессив-коллективов и тем более деятельность успешных шведских поп-артистов. Так, “The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979” [12] рассматривает в основном такое своеобразное социомузыкальное движение 1970-х, как *шведский прогг* (с двумя буквами “g” – *progg*, в отличие от прогрессив-рока – *progressive rock*). Это молодежное движение, тесно связанное с левыми идеями, в музыкальном плане было разностильным – от почти аутентично исполняемого фолка и фолк-рока до блюза, бит-музыки и прогрессив-рока как стиля. В известных британских трудах о собственно прогрессив-роке “неанглийским” группам уделяется совсем мало внимания. А в рок-энциклопедиях, созданных шведскими авторами, при достаточно полном охвате местной сцены, говорится лишь об отдельных работах из области прогрессив-рока. В упомянутой выше книге “Made in Sweden” в качестве объектов исследования доминируют представители «металлических» течений, поп-музыки и электронной танцевальной музыки, развитие же «прогрессивной» сцены в ней подробно не рассматривается.

## ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ШВЕДСКОГО ПРОГРЕССИВ-РОКА

Развитие шведского прогрессив-рока можно поделить на два больших этапа – 1970-е гг. и 1990–2020-е (по наши дни). В «классический» период он развивался в нескольких направлениях. Одно из них – прогрессив-фолк: он представлен творчеством группы “Kebnekajse”, обрабатывавшей народные мелодии (польски, гонглоты, марши) в тяжелом электрическом рок-звучании, но с использованием двух фолк-скрипок; известнейшей шведской органистки, певицы и композитора Мерит Хеммингсон, чья «фолк-трилогия» начала 1970-х (альбомы “Huvva! Svensk folkmusik på beat”, 1971, “Trollskog: mer svensk folkmusik på beat”, 1972 и “Bergtagen”, 1973) представила авторский взгляд на фольклор. Такие разновидности, как фьюжн (группа “Made In Sweden”), психоделика (“Hansson & Karlsson”, Бу Ханссон соло), симфо-прогрессив (“Kaipa”) и хард-прогрессив (“Trettioåriga Kriget”), складывались под влиянием британского прогрессив-рока, хотя и отличались своеобразием. А шведский авант-рок был скорее локальным явлением, выросшим как бы “изнутри”, но затем вписавшимся в европейский прогрессив (его яркими представителями стали “Samla Mammas Manna”).

В этот период шведская рок-культура развивалась достаточно изолированно, ведь местные музыканты стремились к независимости, принципиально (за редким исключением) пели на родном языке, издавались на местных лейблах, а гастроли за границу для них были явлением редким. Это, с одной

стороны, способствовало развитию творческой самостоятельности и самобытности (хотя влияния британского и американского рока не отменяло), с другой – сильно ограничивало степень известности шведских рокеров в других странах. Во многом именно поэтому шведские группы 1970-х гг. сегодня знакомы в основном слушателям и специалистам, “прицельно” интересующимся данным явлением.

Как уже упоминалось, шведский прогрессив-рок в 1970-е частично развивался в рамках так называемого “Progressive Music Movement” (шведского прогга) – социально-политического молодежного движения, выражавшего протест против войны, американского империализма, а также против коммерческой поп-музыки. Прогг-движение не было единым по стилю и включало разные музыкальные направления, от самых простых форм фолк- и бард-рока, блюза до психоделики, усложненного прогрессив-фолка и собственно прогрессив-рока. Среди этого движения выделяются такие крупные явления в сфере шведского прогрессив-рока, как “Kaipa”, “Samla Mammans Manna” и “Kebnekajse”.

В 1980-е прогрессив-рок в Швеции, как и вообще в мире, уходит в тень (за исключением появившегося в Британии неопрогрессива). Зато именно шведам принадлежит приоритет в возрождении интереса к прогрессив-року в начале 1990-х, что способствовало ренессансу явления в мировом масштабе. Здесь вырастают герои-«спасители» прогрессив-рока – “Anekdoten”, “Änglagård”, “Landberk”, “Sinkadus”, “Pär Lindh Project”, “The Flower Kings”, к которым присоединяются американские и британские коллективы, формирующие так называемый ретро-прогрессив (обращающийся к “классике” направления 1970-х гг.). Складывается и свой мощный тренд прогрессив-метала («прогрессивного металла») – это такие «гиганты», как “Meshuggah”, “Pain of Salvation”, “Opeth”, “Evergrey”, “Therion”, “Soen”. В 2000-е годы, наряду с продолжающими действовать первопроходцами, появляются молодые представители прогрессив-рока – “Beardfish”, “Moon Safari”, “Gösta Berlings Saga”, “Ritual”, “Karmakanic”, “Astrakhan”, “Agents of Mercy”, “Hasse Fröberg & Musical Companion”, “A. C. T. “, “Mats & Morgan” и др.

Шведский прогрессив-рок сегодня высоко ценится мировым рок-сообществом, критиками и журналистами. О большой востребованности шведских музыкантов говорит тот факт, что они заняты в международных прогрессив-роковых супергруппах (например, гитарист “The Flower Kings” Ройне Столт является постоянным участником «межконтинентального» проекта “Transatlantic”), гастрольных составах британских групп, шведские группы гастролируют по всему миру. В Швеции проходит ряд специализированных фестивалей. Это авторитетный “Sweden Prog Fest”, проходивший с 2011 по 2016 гг. в Стокгольме в концертном зале “Bryggarsalen” и собиравший весь цвет шведского прогрессив-рока. Выступали на нем и группы из близлежащих северных стран – Норвегии, Финляндии. В Упсале на открытой эстраде в центральном городском саду с 2006 г. проходит “Uppsala Progressive Rock Festival” (с 2017 г. – “Uppsala Progressive Folk & Rock Festival”), наследующий местным



open air концертам 1970-х. В Гётеборге есть свой фестиваль – “Slottsskogen Goes Progressive” (в связи с пандемией два вышеназванных фестиваля в последние годы не проводились). Иногда локальные группы «прогрессивного» направления можно увидеть на крупнейшем шведском международном рок-фестивале “Sweden Rock” (например, там выступали “The Flower Kings”), но он в основном ориентирован на тяжелый рок и металл, и прогрессив-рок смотрится там довольно чужеродно. Некоторые шведские прогрессив-роковые коллективы (например, “Pain of Salvation”, “Opeth”, “The Flower Kings”, “Beardfish”) выступали и в России.

Предметом восторженных отзывов становятся особая музыкальность, артистическая раскрепощенность, высокий исполнительский и технический уровень, культура звучания, проработанность аранжировок шведских прогрессив-групп. Речь идет о некоем «шведском качестве»! В задачи статьи входит необходимость выяснить, с чем связано это своеобразие, дать характеристику этому «качеству».

## ШВЕДСКИЙ ПРОГРЕССИВ-РОК И ФЕНОМЕН ШВЕДСКОСТИ

В шведской рок-музыке ярко проявляется ее культурное и национальное своеобразие – качество, которое уже обозначено исследователями как *шведскость* (*Swedishness*) (об этом пишут в У. Юханссон [11], А. Бьёрнберг и Т. Боссиус [9]), по аналогии с *британскостью* (*Britishness*) [6]. Это может касаться и музыкальной стороны (влияние фольклора, культура звучания), и текстовой основы произведений (затрагивание проблем шведского общества, использование «шведских» образов, топонимов, названий, идиом и т. д.). Конечно, столь обширный вопрос сложно раскрыть в рамках одной статьи. Постараемся отметить те черты, которые касаются непосредственно предмета авторского исследования.

Возникновение этих характерных черт можно связать с культурными истоками шведского прогрессив-рока. Ведь он, несмотря на огромную роль англо-американских влияний, не развивался изолированно от собственной культурной среды. Уходящий в древность богатейший шведский фольклор, искусство спельманов<sup>2</sup>, музыка лютеранской традиции и так называемые народные хоралы<sup>3</sup>, творчество выдающегося шведского певца, поэта и музыканта-импровизатора XVIII в. Карла Микаэля Бельмана, положившее начало самобытной шведской песенности – все это важнейшие источники не только прогрессива, но и шведской популярной музыки вообще. Правда, в числе «классических» музыкальных аллюзий сложно различить влияния именно шведских композиторов, точнее было бы говорить об общем воздействии академической европейской традиции эпохи барокко и классицизма.

2 Профессиональные народные шведские музыканты XVIII – XX вв., в основном скрипачи.

3 Мелодии из книг хоралов (в основном «старой», 1695 г.), которые исполнялись во время домашних молитв, с богатой раскраской мелодической линии, опеваниями опорных тонов [13, с. 37].

Отличительными чертами шведского прогрессив-рока становятся особая мелодическая выразительность, детальная проработанность, нередко даже «пышность» аранжировок, при этом – сдержанность, величественность, благородство, особая северная «меланхоличность» (иногда даже «мрачность») звучания и общего настроенческого модуса. Предположим, что такую «меланхолическую ноту» вносят проникающие в рок народные лады, в которых как бы рассредоточены ладово-гармонические тяготения, а аккорды могут достаточно свободно сменять друг друга (модальный тип ладовой организации, в отличие от западноевропейской тональности). Ян Линг пишет о доминировании в северном фольклоре так называемой «нордической гаммы», близкой дорийскому ладу [13, с. 118]. Отметим и частое использование натурального минора (с характерной последовательностью минорных субдоминанты, доминанты и тоники). Вообще минорность, «оминоренность» – характерное для шведского рока явление (хотя встречаются и вполне классические кадансы, и гармонический минор как отзвук более поздней гармонизации фолк-мелодий). Характерно построение мелодических линий на основе «сцепляющихся» звеньев-попевок (тяготеет к фольклорному типу, часто встречается у “Samla Mammans Manna”), использование украшений-«завитков»<sup>4</sup> в мелодии (“Kebnekajse”), а иногда и резких, угловатых скачков, что тоже можно считать следствием фольклорных влияний (характерно, например, для риффов “Trettioåriga Kriget” и их более поздних последователей “Opeth”). Впрочем, это не отменяет напевности, широты дыхания многих тем (“Kaipa”).

Возвышенно-печальный оттенок вносит тембр органа (“Kaipa”, Мерит Хеммингсон), тоскливо-меланхоличный – скрипок (особенно при использовании нетемперированного строя и фольклорной манеры игры, как у первопроходцев шведского прогрессив-фолка “Kebnekajse” или у современной фолк-группы “Garmarna”), меллотрона (клавишный инструмент, имитирующий звучание струнных, духовых, встречается у групп “Anekdoten”, “Änglagård”). Собственно оркестровые инструменты (виолончель, флейта) тоже используются как солирующие и ансамблевые, полуакустическая гитара может подражать народным струнным щипковым. Используются и бытовые, народные инструменты – например, аккордеон (в шведской народной и популярной музыке первой половины XX в. фактически заменивший скрипку) стал «опознавательным знаком» звучания сольных альбомов лидера “Samma Mammans Manna” Ларса Холльмера, а в арсенале современной прогрессив-группы “Ritual” можно видеть струнно-смычковый инструмент нюккельхарпу. Сегодня многие коллективы напрямую используют элементы скандинавского фольклора, обращаются к песенным мелодиям, церковным и бытовым жанрам (танец польска, различные виды маршей, наигрыши – лоты, средневековые баллады-сказания и др.).

<sup>4</sup> Как обозначает подобные элементы Ян Линг по отношению к фолк-музыке.

В текстах песен нередко встречаются образы ночи (и «ночного» настроения), природы, в том числе леса, моря, северного сияния; философские размышления на темы религии, духовного поиска, сложностей пути;

иногда – обращение к литературной сказке и авторским литературным «мирам», народной мифологии, германо-скандинавскому эпосу (последнее более характерно для современных фолк-рок- и фолк-метал-групп). Это не исключает и сатирической заостренности, своеобразного юмора, как у группы с труднопроизносимым (и оттого еще более ироничным) названием “Samla Mammans Manna” («Собирай мамочкину манну»). Нередко сами «имена» коллективов связаны с известными шведскими топонимами, событиями, личностями: название группы “Made In Sweden” говорит само за себя, название “Kebnekajse” позаимствовано у самой высокой в Швеции горы, “Trettioåriga Kriget» («Тридцатилетняя война») отсылает нас к ряду военных конфликтов в Европе 1618–1648 гг., затронувших и Швецию, а “The Flower Kings” («Цветочные короли») – не только к «хипповой» эстетике 1960-х, но и к личности знаменитого шведа – ученого-биолога XVIII в. Карла Линнея. Определенную краску вносит и мелодика шведского языка (большинство рок-групп «классического» периода и некоторые современные поют на родном языке), отмеченная интонационным богатством, что влияет, по авторским наблюдениям, на характер вокальных партий.

Можно предположить, что в музыке каким-то образом находят отражение черты шведского национального характера. В их числе исследователи указывают честность, педантичность, скромность, вежливость, трудолюбие, целеустремленность, организованность, стремление к индивидуализму. Отмечается, что шведы очень любят природу, долгие прогулки по лесу и в горах, склонны к рефлексии. Говорят и о сдержанности, серьезности, даже угрюмости (что не вполне правомерно) шведского характера, отчасти объясняя эти черты влиянием холодного климата, низким атмосферным давлением, большим количеством темных дней в году. Об этом, например, пишет Т. А. Чеснокова [14, с. 108–109] со ссылкой на шведского исследователя О. Дауна [15].

Что же касается «нордической» сдержанности поведения рок-музыкантов на сцене (которая наблюдается далеко не всегда), то вряд ли она обусловлена знаменитой шведской концепцией «лагом»<sup>5</sup>. Скорее, в прогрессив-роке она связана со сложностью инструментальных и вокальных партий, обилием технических устройств, с которыми приходится управляться во время «живого» исполнения, и характерна для большинства прогрессив-групп независимо от их происхождения.

Говоря о том, какую роль местная сцена, и, в более широком смысле, окружающая среда сыграла в формировании шведского прогрессив-рока, можно привести пример Упсалы. Этот старинный шведский город, расположенный в 40 минутах езды от Стокгольма, стал колыбелью шведского прогрессив-рока. Сердце Упсалы – университет, старейший в Скандинавии (1477); неподалеку расположено огромное здание библиотеки и Ботанический сад, где находится памятник Карлу Линнею. На холме возвышается суровый Упсальский

<sup>5</sup> *Lagom* – швед. «в меру», «золотая середина», «ровно столько, сколько нужно». Характерное для шведского общества стремление к умеренности и нейтральности.

замок, и из любой точки города видны пронзающие небо шпили грандиозного готического кафедрального собора. Он увековечен в фильмах знаменитого уроженца города – кинорежиссера Ингмара Бергмана. Здесь все дышит историей, овеяно тишиной и спокойствием, и в то же время здесь кипит обычная жизнь, а улицы наводнены студентами. Рядом находится Старая Упсала (*Gamla Uppsala*), древняя столица Швеции – таинственные курганы и рунические камни... И именно в Упсале в 1970-е г. была организована одна из первых шведских прогрессив-роковых групп – “Kaіra”; здесь же или в окрестностях живут большинство участников коллектива, ставшего одним из флагманов возрождения прогрессив-рока в 1990-е – “The Flower Kings”. Неудивительно, что музыка, рожденная в такой среде, отличается красотой и гармоничностью.

## ДВЕ СТОРОНЫ СИМФОНИЗМА

Остановимся подробнее на творчестве одной из наиболее ярких представительниц шведского прогрессив-рока 1970-х гг. – группы “Kaіra”. Чаще всего “Kaіra” относят к такой разновидности прогрессив-рока, как симфо-прогрессив. Этот термин, появившийся еще в 1970-х в британском (прежде всего) рок-лексиконе, и сегодня продолжает использоваться в международных стилевых классификаторах, хотя и отличается некоторой противоречивостью. Приставка “симфо” в данном случае может пониматься двояко. Во-первых, как использование симфонических составов и оркестровых тембров (можно вспомнить британцев “ELO”, у которых в составе были оркестранты-академисты; выступления “The Moody Blues”, “Caravan”, “ELP”, “Yes” и других групп с симфоническими оркестрами). Во-вторых, как симфонизм в асафьевском смысле – то есть принцип построения музыкальной ткани, основанный на обновлении, непрерывном развитии материала и его образном движении. Примерами такого подхода служит творчество тех же “Yes”, “ELP”, “Genesis”, “King Crimson”, “Van Der Graaf Generator” и других британских групп. Как правило, в прогрессив-роке одно сочетается с другим, а также с «классическими аллюзиями» в музыкальном тексте (цитаты, обработки, адаптации), тяготением к крупным формам, непрерывному тематическому развитию и обновлению, объединению материала при помощи лейтмотивов, реприз либо концептуально-сюжетных решений.

Вышесказанное можно отнести и к творчеству “Kaіra”. Музыка этой группы присуща эпическая неспешность развертывания, масштабность форм, тяготение к средним и медленным темпам. «Общевозвышенный» модус проявляется в доминировании органно-клавишного звучания. Ладово-гармонический язык насыщен сложной аккордикой и модуляциями, а мелодии широкого дыхания украшены отсылающими к народной практике «завитками». В случае “Kaіra” можно говорить о влиянии не только западноевропейской академической традиции от И. С. Баха и Г. Ф. Генделя до Р. Вагнера и Г. Малера, но и фольклора, лютеранских псалмов. Британский прогрессив-рок выступал

для “Kaipa” как стилевая модель, однако шведские музыканты переработали ее в собственном ключе, без прямых заимствований.

## “КАИРА”: НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Группа “Kaipa” была образована осенью 1973 г. в Упсале тремя музыкантами: клавишником Хансом Лундином, бас-гитаристом Томасом Эрикссоном и ударником Томасом Шёбергом, которого вскоре сменил Ингемар Бергман<sup>6</sup>. Изначально коллектив именовался “Ura Kaipa” – так называлось место жертвоприношений в книге Вернера фон Хейденстама «Шведы и их вожди» (задуманной как школьный учебник истории). Однако ничего «языческого» или «варварского» в творчестве “Kaipa” нет. Скорее, оно проникнуто христианской идеей всепрощающей любви и отражает общегуманистические ценности (фото 1).



Фото 1. Группа “Kaipa” (1974): Ройне Столт, Ингемар Бергман, Томас Эрикссон, Ханс Лундин (источник: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info)) / Kaipa Band (1974): Roine Stolt, Ingemar Bergman, Thomas Ericsson, Hans Lundin (source: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info))

Основную роль в аранжировках играли клавишные инструменты Ханса Лундина (среди которых – орган Хаммонда, бывший в арсенале музыканта с 1968 г., электропиано “Wurlitzer”, позже – различные виды синтезаторов). Отец Лундина играл на скрипке, и мальчик любил слушать народные мелодии в его исполнении. С шестилетнего возраста Лундин брал уроки игры на фортепиано, которые, впрочем, быстро наскучивали юному музыканту, и он подбирал по слуху любимые поп-хиты. Однако академическая музыка вдохновила и озарила все будущее творчество Лундина. Для его весьма непростых партий характерна барочная мощь, использование разнообразных «виньеток», украшений, но при этом и хард-роковый драйв. Высокий и чистый голос Лундина, который в первые годы выступал и основным вокалистом, звучал весьма специфично, тем более что петь группа решила на родном языке, что тоже придавало звучанию оригинальность (в их ранней истории была лишь одна попытка перезаписать несколько композиций в переводе на английский).

В 1974 году к составу присоединился гитарист Ройне Столт, которому на тот момент было 17 лет. Будущий «возродитель» шведского прогрессив-рока, в середине

<sup>6</sup> Достаточно подробно история группы изложена на персональном сайте Ханса Лундина, откуда взяты основные факты. См.: [16].





Фото 2. Группа “Kaipa” на open air фестивале “Gärdet” (Стокгольм, 1974; источник: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info)) /  
Kaipa Band at the open-air festival “Gärdet” (Stockholm, 1974; source: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info))

1990-х организовавший ривайвл-коллектив “The Flower Kings”, Ройне Столт уже в те годы выработал свою узнаваемую неторопливо-певучую, выразительную манеру игры. Вольно или невольно он «вплавлял» в свои сольные линии и интонации народно-спельманской игры с ее мелизматикой, скользящими тонами. По собственному признанию, в детстве Ройне слышал много народной музыки: «Могу сказать определенно, что на меня повлияла шведская фолк-музыка, потому что я слышал ее, когда был ребенком, и моя мама играла ее. Проводя летние месяцы на Севере, я слышал игру на скрипке, аккордеоне, традиционную шведскую фолк-музыку. Так что каким-то путем она вошла в мою память и остается здесь» [17, с. 36]. Впрочем, нельзя сказать, что Ройне Столт хоть в какой-то мере подражает народным музыкантам. На его манеру в период творческого становления повлияли скорее американские и британские блюзовые гитаристы: Джими Хендрикс, Робин Трауэр, Питер Грин, позже наступил черед увлечения прогрессив-роковыми и фьюжн-исполнителями, среди которых Фрэнк Заппа, Роберт Фрипп, Стив Хоу, Стив Хэккетт, Джефф Бек и другие. Почти все они – мастера «певучего», длящегося и парящего звука.

После формирования квартета название группы было сокращено до “Kaipa”. Первое выступление нового состава состоялось в августе 1974 г. на фестивале “Gärdet” в Стокгольме (фото 2), а первый радиоэфир – в октябре того же года на Шведском национальном радио в программе “Tonkfaft”. “Kaipa” много внимания уделяла совершенствованию исполнительского и ансамблевого мастерства, постоянно репетировала, давала около 150 концертов в год. Несмотря на связь группы с молодежным рок-движением, местные независимые лейблы MNW и “Silence” отказались выпускать дебютный альбом “Kaipa”. Возможно, музыка показалась им слишком сложной, а тексты – далекими от идей политической борьбы (для самих же музыкантов поэтические тексты имели важное значение и обязательно печатались на вкладках к виниловым изданиям).



Издавать пластинку в итоге взялся британский лейбл “Десса”, продукцию которого на территории Швеции распространяла местная фирма “Electra”. Однако продавались альбомы “Kaipa” только на территории Скандинавии. Первый, одноименный названию группы альбом вышел в 1975 г. Записанный на стокгольмской “Marcus Music Studios” и спродюсированный группой самостоятельно, он разошелся тиражом 10 000 копий, что было весьма успешно для шведскоязычной группы.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ

Уже в дебютном альбоме (одноименном названию группы, 1975 г.) формируются такие композиционные принципы, как многотемность, обрамление песенного материала пространными инструментальными разделами, появляются типичные для “Kaipa” (и впоследствии для “The Flower Kings”) «замедленные» коды-кульминации или коды-отстранения, характерная эпическая неторопливость развертывания, насыщенного при этом элементами симфонизма. Альбом “Kaipa” нельзя назвать концептуальным, композиции не связаны общими темами и сюжетным движением, хотя прослеживается общая тенденция к возвышенности, просветленности («идейное единство»). В альбоме десять композиций – от коротких до достаточно развернутых, между которыми нет прямых тематических связей, но можно обнаружить общность интонаций, приемов развития, стилистики (влияние барокко и фольклора), саунда (доминирование органного-«симфонического» звучания) (фото 3).

Рассмотрим альбом подробнее. Первая композиция “Musiken är ljuset” («Музыка – это свет») сразу настраивает на торжественный, почти религиозный лад. Поэтические строки восхваляют просветляющую и объединяющую силу искусства. Бегущие фигурации органа (разложенные трезвучия в миноре) напоминают о музыке Баха, однако минорная (натуральная) доминанта, на которой постоянно останавливается движение, придает звучанию своеобразие. Пассажи сменяются игриво-танцевальной, прихотливо ритмизованной темой у электрогитары в фолк-духе, с характерным натурально-ладовым колоритом (уже упоминавшаяся последовательность минорных субдоминанты, доминанты и тоники), резкими скачками на квинту, кварту в начале мелодического движения

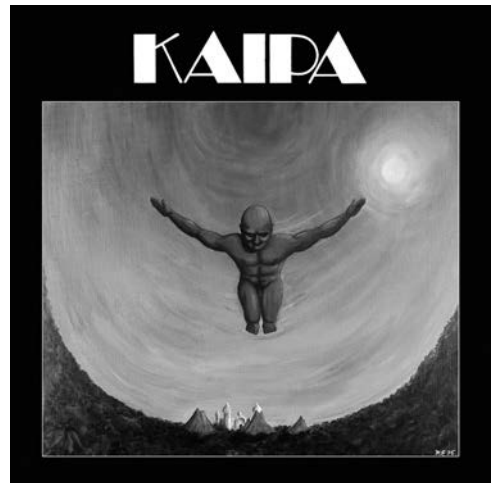


Фото 3. Обложка альбома “Kaipa” (в оформлении использован рисунок Ройне Сталта) / Album cover “Kaipa” (artwork used by Roine Stolt)

с последующим обыгрыванием трезвучий и изящными «завитками». Эту тему можно охарактеризовать как «типично шведскую». Основная вокальная мелодия излагается в мажоре – это возвышенная, парящая тема, она звучит на фоне мерного чередования аккордов диатонических ступеней у органа. После первого куплета следует протяженная инструментальная интермедия из нескольких эпизодов: яркое гитарное соло с резким сдвигом на полтона вверх и дальнейшими модуляциями, вокализ солиста на фоне «хоровых» гармоний, «успокаивающее» заключение с темой у колокольчиков. В репризе «игривая» тема электрогитары проходит в замедленном метроритме, приобретающая психоделический оттенок, – она обрамляет второй куплет, расширенный по сравнению с первым. А мажорная органная кода с новой темой звучит глорно, словно разрешая возможные противоречия.

Балладный характер носит следующий трек “Saker har två sidor” («Вещи имеют две стороны») – философская композиция о «диалектике всего сущего». Мелодия в миноре кружится вокруг опорных ступеней, а в средней инструментальной части напор органа привносит почти хард-роковый драйв. “Ankaret” («Якорь») открывается радостно-светлой, «променадной» темой в прозрачно звучащем органном тембре (она напоминает старинные шведские «прогулочные» марши – гонглоты). С ней резко контрастируют эпизод у солирующей бас-гитары и следующий далее драматичный основной раздел, который начинается с весьма насыщенного соло гитары. Мелодия у голоса, словно с трудом поднимаясь вверх по трихордам-секвенциям (знаменательна тональность – до минор), достигает высокой степени напряжения, которое подчеркивается идущей следом органно-гитарной кульминацией с вокализом на высоких звуках (вторая октава). Совершенно не случайны аллюзии на церковную музыку – в тексте говорится о том, как герой, «снявшись с якоря», решает познать, к чему он на самом деле стремится. Зайдя в церковь и слушая речь священника, он не сомневается в правильности его слов, однако чувствует, что его личный выбор может быть иным, и можно плыть по течению, нигде не бросая якорь.

Напряжение центрального раздела снимается репризой вступительной «прогулочной» темы, звучащей еще более празднично (фото 4).

Не менее пространная “Se var morgon gry” («Увидеть рассвет») также интересна многотемностью и гармоническим планом. Основная вокальная тема (она появляется только на четвертой минуте



Фото 4. Ханс Лундин в студии (источник: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info)) / Hans Lundin in the studio (source: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info))

звучания), начинаясь в «обычном» ля миноре, совершает путешествие по тональностям, нередко с резкими и неожиданными модуляциями, эллипсисами, секвенциями (характерно сползание по хроматизмам вниз). Несмотря на гармоническое напряжение, композиция, посвященная красоте природы, носит просветленный, восторженный характер. Особенно впечатляет мажорная кода, в которой ниспадающие гаммообразные ходы гитары и синтезатора (играющих в терцию) ассоциируются со световыми потоками. Близка по характеру финальная, самая длинная (9,5 минут) композиция альбома “Oceaner föder liv” («Океаны рождают жизнь»). В ней размашистой, решительно прорывающейся вверх вокальной мелодии (ходы на квинту, октаву вверх, фальцетное пение) отвечает строгий хорал «ангельских» голосов, превращающийся затем в звуковой пейзаж (переключки гитары и клавишных на фоне плещущихся волн).

На альбоме присутствуют также несколько более коротких инструментальных композиций. Одна из них – “Skogs promenad” («Прогулка в лесу»), которую музыканты поначалу даже не хотели включать в альбом из-за ее якобы излишней простоты. На самом деле это одна из наиболее обаятельных мелодий, созданных “Kaipa”. Композиция построена на вариационных проведениях квазифольклорной темы (с характерным чередованием натурального минора в «запеве» и мажора в «припеве») у гитары и органа. Она также напоминает гонглот. Этот трек продолжает более виртуозная, но также достаточно лаконичная “Allting har en början” («Всё имеет начало»), в которой фольклорные танцевальные проигрыши чередуются с «классицистскими» эпизодами в тембре клавесина (причем не «синтезированный», а, как следует из информации с обложки, совершенно реальный). Еще одна инструментальная пьеса – “Förlorad i Istanbul” («Потерянный в Стамбуле») с неожиданной восточной ладовой окраской и зажигательной танцевальной ритмикой. Таким образом, уже в первом, весьма зрелом для дебюта альбоме был задан основной вектор “Kaipa” на полистилистичность и полижанровость, объединение разных образных и смысловых сфер, таких как национальный фольклор и музыка барокко, «тяжелый» рок и бытовые жанры.

## «НИЧЕГО НОВОГО ПОД СОЛНЦЕМ»

Эта многоаспектность воздействий проявилась и в последующих работах “Kaipa” – “Inget Nytt Under Solen” (1976) и “Solo” (1978). Альбом “Inget Nytt Under Solen” («Ничего нового под солнцем») содержит черты концептуальности: здесь доминируют темы духовного поиска, гуманизма. Он открывается 22-минутной театрализованной композицией “Skenet Bedrar”, в которой в каждом из разделов ставятся важные «вопросы бытия»: духовного пробуждения, надежды, власти, заблуждений и красоты. Однако наибольшее внимание привлекает инструментальная композиция “Korståg” («Крестовый поход») – главный «хит» концертных выступлений группы.



Фото 5. Обложка альбома “Inget nytt under solen” (в оформлении использовано фото NASA) / Album cover “Inget nytt under solen” (NASA photo used)

Несмотря на «устрашающее» название и скрытый политический подтекст, в музыкальном плане композиция отражает скорее не негативное начало, не ужасы средневековых религиозных войн или же трагические события XX в., а скорее торжество человеческого духа. Конечно, в величавой красоте основной темы, навеянной церковными хорами и одновременно – жанром марша, при желании можно уловить нечто зловещее. Тем более что в процессе развития она все больше «затемняется» минорными красками и насыщается драматичными звучаниями. Однако ее мелодическое развитие (последовательность тем-эпизодов) приводит в репризе к глориозно-экстатическому звучанию «хора» (аккорды меллотрона) и всей группы, что можно расценивать как просветление, преодоление всех препятствий (фото 5).

Тема природы как мощной очищающей силы, начатая в первом альбоме, продолжается в композиции “Dagens Port” («Врата дня»), в которой торжественные органное звучания и пение на шведском языке в духе «народного хора» сочетаются с фольклорными интонациями в гитарных соло. В мелодии вновь использованы мотивы восхождения, преодоления (которые ассоциируются с фольклорной попевочностью): шаг за шагом тема поднимается выше, иногда как бы оступаясь, возвращаясь вниз и вновь стремясь выше; минор основного раздела «результатирует» в уверенный мажор органной коды.

Завершает альбом композиция под названием “Inget Nytt Under Solen” («Ничего нового под солнцем»). Как и в названии всего альбома, здесь заложена отсылка к Библии (книга Екклезиаста). Однако сами участники, согласно их объяснениям, имели в виду и то, что в музыке нет ничего нового со времен И. С. Баха, а утерявшим вдохновение музыкантам остается лишь обращаться к его творчеству как к вечному источнику идей [16]. Композиция, впрочем, отнюдь не свидетельствует о недостатке творческой энергии: напротив, это небольшое по протяженности сочинение насыщено прекрасными темами и симфоническим развитием. “Inget Nytt Under Solen” начинается как печальная минорная баллада под «переборы» гитары и клавишных; ее напряженная, драматичная вокальная мелодия, ниспадающая из вершины-источника, исполнена Хансом Лундином с экспрессией и даже некоторым надрывом (фото 6). Следующий раздел – мажорный поп-хард-роковый инструментальный эпизод, который переходит в гимнический вокальный куплет с фанфарными звучностями в аранжировке и далее – в элегическую гитарную коду. Тема коды



как бы вырастает из «гимна», насыщаясь подголосками и новыми тембровыми красками. Спустя много лет эта выразительная мелодия с ее запоминающимися ниспадающими секстовыми оборотами повторилась в качестве реминисценции в творчестве группы Ройне Столта “The Flower Kings” (композиция “Nothing New Under the Sun”), связав две эпохи в развитии шведского прогрессив-рока – «классическую» и «современную».

### «СОЛО» И С ГРУППОЙ

Новые тенденции, связанные и со сменой векторов развития рок-музыки, и с необходимостью поиска более мощных художественно-инструментальных средств, отразились в альбоме “Solo” (1978). Группа укомплектовалась современными на тот момент синтезаторами, пригласила «свободного» (то есть не играющего во время исполнения на каких-либо инструментах) вокалиста Матса Лёфгрена. Его более низкий, с актерскими

интонациями голос привнес в вокально-мелодическую линию оттенок декламационности. Появляются номера в духе кабаре (“Sen repris”), элементы фанка, джаз-рока, общий тон высказывания становится более насмешливым, легким, группа отходит от серьезности симфо-прогрессива. Даже тема любования природой получает иной ракурс, иногда с оттенком легкомысленности (забавная пьеса “Frog Funk” – «Лягушачий фанк»), иногда – трагикомичности (предельно серьезная “En igelkotts död” – «Смерть ежа»). Однако остается и вдохновенная печаль (“Visa i sommaren” – «Летняя песня»), и отношение к природе как к чему-то одушевленному (загадочная “Tajgan”) (фото 7).

Последовательность довольно коротких треков завершается двумя 7,5-минутными опусами авторства Ройне Столта. Эти мощные симфо-роковые полотно как бы компенсируют всю предыдущую «несолидность» масштабов. “Total Förvirring” («Всеобщая путаница») открывается массивными аккордами группы и буквально «пронзающей небеса» яркой гитарной темой, в которой чередование восходящих малой и большой терций (на основе малого минорного и большого мажорного септаккордов) вносит «перченость»

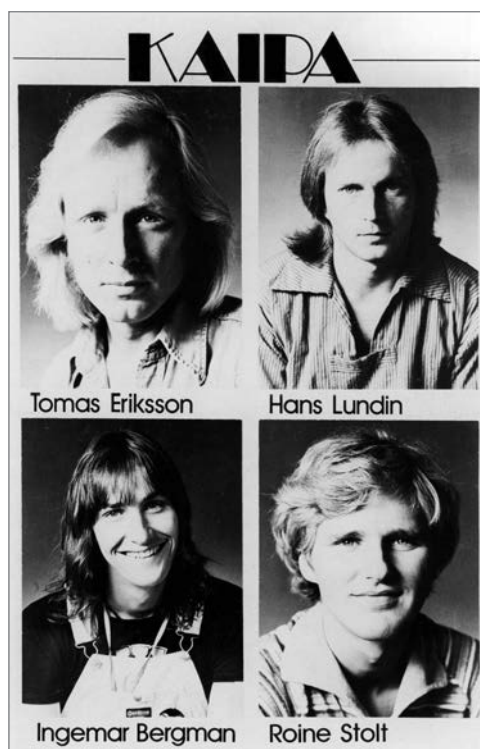


Фото 6. Группа “Kaipa” (1976). Томас Эрикссон, Ханс Лундин, Ингемар Бергман, Ройне Столт (источник: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info)) / “Kaipa” Group (1976). Thomas Ericsson, Hans Lundin, Ingemar Bergman, Roine Stolt (source: [www.kaipa.info](http://www.kaipa.info))



Фото 7. Обложка альбома “Solo” (в оформлении использован рисунок Ларса Хольма с отсылкой к известному шведскому художнику Йону Бауэру) / The cover of the album “Solo” (artwork by Lars Holm with a reference to the famous Swedish artist Jon Bauer)

альбома “Solo” образуется насыщенная симфоническим развитием микросюжета, образный план которой устойчиво ассоциируется с духовным поиском, озарением, стремлением «вперед и вверх».

## РАСХОЖДЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

Альбом “Solo”, вполне в соответствии со своим названием, отразил разнонаправленность творческих устремлений участников “Kaïra”. Несмотря на коммерческий успех пластинки и интенсивные гастролы по Скандинавии (за ее пределы группа так и не выбралась, хотя предложения были), в конце 1978 г. коллектив решил взять перерыв. В мае 1979 года Ройне Столт покинул “Kaïra”. Однако это был не финал деятельности группы: после пополнения состава и перехода на лейбл АВВА – “Polar” (где работал Ингемар Бергман) коллектив выпустил еще два альбома, стилистически объединяющих прогрессив и поп-музыку. Это было сознательное решение, направленное на обновление музыкального языка, попытка обрести популярность у молодой аудитории. Альбом “Händer” («Руки», 1980) можно отнести к поп-року/мелодик-року, а диск “Nattdjurstid” («Время ночных животных», 1982) был насыщен электронными звучаниями и вдохновлен пост-панком. Подобная эволюция представляется типичной для общеевропейского тренда «массовизации» прогрессив-рока, наметившегося на рубеже 1970–1980-х гг. Это была своеобразная попытка выживания в условиях резкой смены музыкальной моды.

и драматизм. Эта тема напоминает о шпилях Упсальского собора, готической архитектуре старинных шведских городов – семантический ряд дополняется органичными звучаниями, растущим звуковым напряжением, «юбилеями» гитарного соло в коде-кульминации. Композиция “Sist på plan” («Последний по плану») начинается как полуакустическая мажорная баллада (в поп-смысле); она постепенно насыщается мощными органно-гитарными звучаниями, ускоряется темп; «на гребне волны» возникает быстробегущая тема у гитары на основе повторяющегося минорного пентакорда, из которого, в свою очередь, вырастает уже звучавшая терцовая тема начала “Total Förvirring”. Таким образом, в финале



В конце 1982 г. “Kaipa” взяла еще один перерыв, который растянулся почти на 20 лет. Все музыканты занимались своими проектами, хотя делались попытки воссоединения. Долговременное «возрождение» “Kaipa” последовало только в 2000 г. (альбом “Notes From the Past”, 2002). Однако, помимо Лундина и Столта, состав группы был новым (музыканты молодого поколения), а звучание в целом – более современным, актуально-синтезаторным, с опорой на выпуклый мелодизм и англоязычный женский и мужской вокал. Вскоре Столт отошел от участия в “Kaipa”, сосредоточившись на “The Flower Kings”; а в 2014 г. он создал свою версию группы под названием “Kaipa DaCapo”. В этот коллектив вошли музыканты «классической» “Kaipa” барабанщик Ингемар Бергман и бас-гитарист Томас Эрикссон, а также клавишник Макс Лоренц и вокалист Микаэль Столт. Поначалу “Kaipa DaCapo” исполняла только композиции из первых трех «классических» альбомов “Kaipa”, а в 2016 г. выпустила новый диск “Dårkskarpens Monotony”, выдержанный в традициях 1970-х. Обе группы – «просто» “Kaipa” и “Kaipa DaCapo” – сегодня существуют параллельно, разрабатывая каждая свою «прогрессивную» линию.

Шведский прогрессив-рок стал важной частью развития европейской рок-музыки, хотя и развивался в 1970-е гг. в собственном русле, отличаясь самобытностью, пусть британский прогрессив-рок и оказывал на своего «северного собрата» большое воздействие. Однако прослеживалось и отдаленное обратное влияние, о чем говорит, например, популярность “Sagan om ringen” («Сага о кольце») шведского мастера хаммонд-органа Бу Ханссона, изданной в Британии под названием “(Music Inspired By) Lord Of The Rings”, фолк-экспериментов Мерит Хеммингсон, выступавшей во многих странах. Определенный интерес к скандинавскому прогрессив-року со стороны британской аудитории вызвали гастролей некоторых коллективов в Англии. Автор подробно остановился на творчестве лишь одной, пусть и весьма значимой группы – “Kaipa”, чьи альбомы 1970-х стали важной вехой шведского прогрессив-рока (его «симфонической» разновидности). В творчестве “Kaipa” сконцентрировались наиболее яркие черты шведской ветви прогрессива: выразительность, мелодичность, проработанность аранжировок, величественность и меланхоличность звучания, связь с фольклором (при отсутствии непосредственных обработок народных мелодий), ладовое своеобразие. Именно в этом можно видеть главное отличие от британского прародителя – последний в большей мере опирается на музыку академической традиции и западно-европейскую тональность, шведский же прогрессив-рок укоренен в северном фольклоре, народной песенности и бытовых жанрах (танцы, марши), натурально-ладовых формах, хотя не чужд и «высокой классики». Отметим и то, что в шведском прогрессив-роке как направлении, тесно связанном с национальной культурой, нашли воплощение черты шведского характера, менталитета, образа мышления – конечно, в той степени, в какой это вообще возможно в рок-музыке как явлении интернациональном.

В 1990–2000-е годы, выходя на широкую международную аудиторию, шведский прогрессив-рок становится неотъемлемой и важной частью мировой

прогрессив-роковой сцены, в определенной мере – влиятельным «законодателем мод» на арене прогрессив-рока. При этом для новой генерации музыкантов существенное значение имело обращение к «прошлому» прогрессив-рока, его «классическому» периоду, своеобразные ретро-тенденции. И здесь важную роль сыграли генетические связи с наследием группы «Каира», которая стала эталоном звучания для молодого поколения шведских прогрессив-рокеров.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes. In: Popular Music. Cultural Studies. 1991. No 5 (3). Pp. 368–388.*
2. *Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. – 192 p.*
3. *Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. – 194 p.*
4. *Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. – 336 p.*
5. *Johansson O., Bell T. L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate. 2009. – 305 p.*
6. *Morra I. Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain: Routledge, 2013. – 266 p.*
7. *Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. 1982. Vol. 2. Pp. 37–67.*
8. Сыров В. Н. Британский рок как национальный феномен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. №3 (14): Изд-во РАМ им. Гнесиных. С. 62–71.
9. *Björnberg A., Bossius, T. (ed.) Made In Sweden. Studies in Popular Music. New York, London: Routledge, 2017. – 256 p.*
10. *Johansson O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music // Focus on Geography. 2009. Vol. 53. No. 4, Pp. 134–141.*
11. *Johansson O. Kent's Sweden, or What a Rock Band Can Tell us About a Nation // Fennia – International Journal of Geography. 2013. Vol. 191. No. 1. Pp. 40–57.*
12. *Pettersson T., Henninsson U. The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. – 237 p.*
13. Линг Я. Шведская народная музыка. М.: Музыка, 1981. – 127 с.
14. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета. М.: Изд-во РГГУ, 2008. – 185 с.
15. *Daun Å. Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv. Stockholm: Raben Prisma, 1998. – 253 p.*
16. Kaipa: the History. URL: <http://kaipa.info/History/index.html> (Дата обращения 20.11.2021).
17. Савицкая Е. А. Ройне Столт (The Flower Kings): Цветочная разморозка // InRock. 2020. №1 (90). С. 36–38.

## REFERENCES

1. *Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes. In: Popular Music. Cultural Studies. 1991, no. 5 (3), pp. 368–388.*
2. *Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. 192 p.*
3. *Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. 194 p.*
4. *Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. 336 p.*
5. *Johansson O., Bell T. L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate, 2009. 305 p.*
6. *Morra I. Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain: Routledge, 2013. 266 p.*

7. Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. In: *Popular Music*. 1982, vol. 2, pp. 37–67.
8. Syrov V.N. *Britanskij rok kak nacional'nyj fenomen* [British rock music as a national phenomenon]. In: *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scientific notes of Gnesin Russian Academy of Music]. 2015, no. 3 (14). Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinyh, pp. 62–71.
9. Björnberg A., Bossius, T. (ed.) *Made In Sweden*. Studies in Popular Music. New York, London: Routledge, 2017. 256 p.
10. Johansson, O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music. In: *Focus on Geography*, 2009, vol. 53, no. 4, pp. 134–141.
11. Johansson O. Kent's Sweden, or What a Rock Band Can Tell us About a Nation. In: *Fennia – International Journal of Geography*, 2013, vol. 191, no. 1, pp. 40–57.
12. Petterson T., Henninsson U. *The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979*. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. 237 p.
13. Ling J. *Shvedskaja narodnaja muzyka* [Swedish folk music]. Moscow: Muzyka, 1981. 127 p.
14. Chesnokova T.A. *Shvedskaja identichnost'. Izmenenie nacionalnogo mentaliteta* [Swedish identity. Change of national mentality]. Moscow: Izd-vo RGGU, 2008. 185 p.
15. Daun Å. *Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv*. Stockholm: Raben Prisma, 1998. 253 p.
16. *Kaipa: the History*. Available from: <http://kaipa.info/History/index.html> (Дата обращения 20.11.2021).
17. Savickaya E.A. *Rojne Stolt (The Flower Kings): Cvetoch'naja razmorozka* [Roine Stolt (The Flower Kings): The flowrish defrost]. In: *InRock*, 2020, no. 1 (90), pp. 36–38.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савицкая Елена Александровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

E-mail: [helen@inrock.ru](mailto:helen@inrock.ru)

ORCID: 0000-0002-6688-3286

#### ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Savitskaya – Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: [helen@inrock.ru](mailto:helen@inrock.ru)

ORCID: 0000-0002-6688-3286

Статья поступила в редакцию: 30.08.2021

Отредактирована: 01.11.2021

Принята к публикации: 05.11.2021

Received: 30.08.2021

Revised: 01.11.2021

Accepted: 05.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Савицкая Е. А. Шведский прогрессив-рок 1970-х гг. как культурный феномен (на примере творчества группы "Kaipa") // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 129–149.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149

#### FOR CITATION

Savitskaya E.A. Swedish progressive rock of the 1970's as a cultural phenomenon (On the example of "The Kaipa" band). In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4, pp. 129–149.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149

В. В. Антипин  
Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского,  
Красноярск, Россия  
ORCID: 0000-0003-1185-7926

## Современный танец в Московском академическом хореографическом училище: становление дисциплины

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истории включения современного танца в образовательный процесс в Московском академическом хореографическом училище. Впервые отобраны и проанализированы факты обращения к стилистике современного танца, развитию понимания его возможностей в профессиональном образовательном процессе в нашей стране. Проанализированные материалы протоколов обсуждения государственных экзаменов по народно-сценическому танцу в МАХУ 1970–1980-х гг., в рамках которого впервые был представлен раздел современного танца, позволяют обнаружить стремление преподавателей к расширению палитры стилистических возможностей хореографического образования. Рассматривается историческая обусловленность включения данного раздела в образовательный процесс. Отмечается вклад С. Н. Головкиной в процесс внедрения современного танца в подготовку артистов балета. Обращение педагогов того времени – при особой роли в этом А. Г. Богуславской – к определенным направлениям современной хореографии позволяет проследить их потенциальное влияние на более позднюю систему преподавания современного танца в нашей стране. Одной из задач разбираемого периода стали перенос и адаптация содержания преподаваемой дисциплины в отечественную образовательную среду. Дальнейшие события, связанные с написанием А. Г. Богуславской первой в нашей стране учебной программы по джазовому танцу, приводят к созданию учебного пособия, посвященного методике преподавания модерн-джаз танца. Проведенный анализ фактов дает возможность говорить о понимании элементов преподавания современной хореографии в среднем хореографическом образовании в России конца XX в., а также о видении места современного танца в отечественном балетном театре.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современная хореография, хореографическое образование, Московское академическое хореографическое училище, джаз-балет.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-150-163  
УДК 792.3:378.6

Vladimir V. Antipin  
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, Russia  
ORCID: 0000-0003-1185-7926

## Modern dance at the Moscow academic choreographic school: formation of the academic discipline

### ABSTRACT

The article is devoted to the history of modern dance discipline in the educational process at the Moscow Choreographic School. For the first time there are analyzed the facts of appealing to the stylistics of modern dance and developing of its opportunities as a professional cycle discipline in Russian education system. The section of contemporary dance was first presented at state examinations of folk-stage dance at the Moscow State Academy of Choreography in the 1970s – 1980s. The exam discussions are among the main materials of the article. It reveals the desire of teachers to expand the variety of stylistic possibilities of choreographic education. The historical conditionality of including this section in the educational process is considered. The article highlights the particular contribution of Sophia Golovkina in the process of including the modern dance teaching system in the training of ballet dancers. The attention of teachers of that time to certain areas of modern choreography – with a special role of A. G. Boguslavskaya in this process – allows us to trace their potential impact on the later system of teaching modern dance in our country. One of the main tasks of this period is transferring and adapting the content of this subject to Russian educational environment. Further developments connecting with Boguslavskaya's first studying program of jazz dance in our country, lead to the creation of the tutorial dedicated to the methodology of teaching modern jazz dance. Based on the analysis of the facts presented two conclusions are drawn. The first one is about understanding of the modern choreography teaching elements in secondary choreographic education in Russia at the end of the 20th century. The second conclusion concerns the position of modern dance art in Russian ballet theatre.

### KEYWORDS

Modern choreography, choreographic education, Moscow Academic Choreographic School, jazz ballet.

Расцвет советской школы классического танца, поднявший отечественный балет на новую недостижимую высоту в середине XX в., случился в то самое время, когда на западе продолжались поиски иных форм хореографического языка, вошедших в историю под названием современного танца. В силу исторических обстоятельств они оказывались известны отечественной школе лишь фрагментарно, не в полном объеме своих достижений – зачастую экспериментальных, а часто и весьма важных для развития современного балета. Данные фрагментарные обращения привели и к тому, что эксперименты в области современного танца стали проникать в систему подготовки артистов балета в нашей стране.

Поиски методов преподавания, способов построения учебного процесса в сфере современной хореографии в системе подготовки артистов балета приводят к истокам преподавания современного танца в среднем профессиональном образовании в России – в Московское академическое хореографическое училище (ныне – Московская государственная академия хореографии), к личностям, чье отношение к профессии и желание включить в подготовку артистов балета элементы иных хореографических направлений, способствовали рождению дисциплины «Современная хореография»<sup>1</sup>.

Изучение литературы, касающейся вопросов формирования методики преподавания современного танца в России, обращает к пособию «Основы методики модерн-джаз танца», написанному А. Г. Богуславской, эпиграф к которому позволяет предположительно установить год и место появления современного танца как дисциплины в отечественной системе подготовки артистов балета: «Посвящается С. Н. Головкиной, по инициативе которой в 1978 г. модерн-джаз танец был введен в программу обучения Московского государственного хореографического училища» [1, с. 3]. Действительно, «интерес к проблемам современной хореографии, необходимость серьезного изучения одной из наиболее распространенных систем современного танца поставили перед Московским академическим хореографическим училищем (МАХУ) задачу ввести в учебный план предмет “Джаз-танец”» [2, с. 2].

Важность изучения современного танца в подготовке артистов балета определяется его использованием в разделе «развивающих дополнительных дисциплин», помогающих приобретению исполнительских и артистических качеств, а также повышению сценической культуры и профессиональной эрудиции исполнителя. К таким дисциплинам относятся, в том числе, танец модерн и джазовый танец, имеющие «пользу для развития пластичности, координированности будущего танцовщика» [5, с. 126].

Впервые в истории отечественного образования дисциплина современной хореографии была введена в процесс обучения в Московском академическом хореографическом училище. Одним из многих следствий инициативы

<sup>1</sup> Автор выражает искреннюю благодарность ректору Московской государственной академии хореографии на родной артистке Российской Федерации, профессору М. К. Леоновой, начальнику историко-архивного отдела МГАХ З. Х. Ляшко и заместителю начальника историко-архивного отдела МГАХ О. Н. Свиридкиной за предоставление материалов из архива МГАХ.



С. Н. Головкиной стало появление учебного пособия, основанного на педагогическом опыте А. Г. Богуславской и вышедшего в свет при поддержке М. К. Леоновой в 2014 г. [1].

С. Н. Головкина, завершив свой путь на сцене Большого театра, посвятила себя педагогической работе и совершенствованию образовательной деятельности Московского академического хореографического училища (с 1987 г. – Московский государственный хореографический институт, с 1995 г. – Московская государственная академия хореографии), проработала его директором более 40 лет (с 1960 по 2001 г.) [6]. «Под ее руководством разработаны новые программы по специальным дисциплинам, организованы двухгодичные курсы для педагогов страны, училище получило звание “академическое”, стало методическим центром страны по хореографическому образованию» [7].

Во время командировок по заданию Министерства культуры СССР С. Н. Головкина знакомилась с творчеством балетных трупп других стран. Она видела репертуарное стремление к современной хореографии в иностранных театрах, «понимала важность и необходимость знания лексики, особенностей стиля и манеры современного танца для будущих артистов балета, педагогов и балетмейстеров... На гастроли в СССР приезжали всемирно известные балетные труппы Элвина Эйли, Роберта Джоффри, Поля Тэйлора, Джона Кранко, Хосе Лимона и др.» [2, с. 2]. Выступления этих трупп, работавших в новой и непривычной для советской сцены танцевальной стилистике, произвели большое впечатление на зрителей.

Артисты гастрوليрующих трупп являлись учениками известных мастеров современного танца. Попадая на гастроли в Москву, они всегда были готовы поделиться творческим опытом, показывали уроки и концертные номера на сцене учебного театра Московского академического хореографического училища, а посещая уроки в балетных классах училища, отмечали высокий уровень образования, талант педагогов и учеников. «Это был уникальный обмен знаниями и опытом между коллективами зарубежных балетных трупп и коллективом Московского академического хореографического училища» [2, с. 3].

«В конце 1970-х гг. С. Н. Головкина командирует заведующего методическим кабинетом МАХУ Екатерину Брониславовну Малаховскую в ГДР, в Берлинское хореографическое училище, где директором в то время был выпускник ГИТИСа Мартин Путтке» [2, с. 3]. «Просмотрев уроки современного танца в училище, Е. Б. Малаховская отметила педагога Эмилию Габриэль, ее методику преподавания. В 1978 году Э. Габриэль приехала в Москву. Ее работа в МАХУ началась в классе, где народно-сценический танец преподавала известная в прошлом танцовщица Большого театра Алла Георгиевна Богуславская, которая и стала ассистентом у Э. Габриэль по предмету “Джаз-танец”» [2, с. 3].

А. Г. Богуславская завершила обучение в Московском государственном хореографическом училище в 1951 г. по специальности «артист балета». С 1951 по 1974 годы она работала в Большом театре, где исполняла роли классического

репертуара, стала лауреатом московского Всесоюзного конкурса артистов балета, Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Окончила ГИТИС имени А. В. Луначарского в 1968 г. как театровед. С 1974 года работала в МАХУ как педагог народно-сценического танца [8].

Как вспоминала А. Г. Богуславская в интервью Александре Рыжковой для журнала «Балет», «Софья Николаевна Головкина <...> приняла решение, что детей необходимо обучать танцу модерн. А для этого нужно иметь квалифицированного педагога. Провести семинар в училище пригласили Эмилию Габриэль из Болгарии, которая не только считалась прекрасным специалистом, но и хорошо знала русский язык. Мне было поручено изучать ее методику, чтобы затем продолжить занятия. Но вскоре выяснилось, что преподает она не модерн, а джаз. Но поскольку в программе уже значился модерн, Софья Николаевна решила ничего не менять, и Эмилия учила джазу, хотя именовался он модерном» [9].

Эмилия Габриэль являлась балетной танцовщицей с классическим образованием, полученным в Софии. Она служила в Болгарском национальном театре оперы и балета, а затем в Берлинской государственной опере. Габриэль в течение 35 лет преподавала в Берлинском хореографическом училище, а с 2013 г. и по сей день продолжает преподавать репертуар классического танца и является балетмейстером-репетитором в Международной Академии танца в Берлине [10]. Она не только прошла подобный А. Г. Богуславской путь, начав с изучения классического танца и выступлений в качестве классической танцовщицы, затем придя к изучению и познанию техник современной хореографии, но, как и Богуславская, оставалась преданной классическому танцу, своему основному профильному интересу, несмотря на занятия современной хореографией. Их пример показывает, как базовое образование артиста балета, полученное в хореографическом училище, может служить основанием для изменения профиля занятий и поиска специализации в современном сценическом танце.

Важным фактором в успешности познания техник современного танца для А. Г. Богуславской оказался профессионализм педагогов, работавших с ней. «В последующие годы А. Г. Богуславская также участвовала в мастер-классах таких известных педагогов по джаз-танцу, как Уолтер Никс (США), Бенжамин Феликсдаль и Дик Сванборн (Нидерланды), Фред Мацад (Швейцария)» [2, с. 3] – учеников авторов техник современного танца. Их учителя вдохновляли учеников и сторонников исполнять и распространять современную хореографию.

Богуславская в ходе преподавательской деятельности участвовала в семинарах в Германии, «ее путь пролегал в Берлин, Дрезден, где она занималась у американского педагога Уолтера Никса, немецких мастеров Мартина Путтке и Греты Палукки» [11]. Показательно, что и Палукка обучалась классическому танцу. С 12 лет она занималась в классе Хайнриха Креллера в Дрезденской опере, после окончания школы переехала в Мюнхен и продолжила обучение балету в Национальном Придворном театре. В 1920 году Палукка оказалась среди учениц Мэри Вигман, но уже в 1924 г. их пути разошлись, поскольку она

посвятила себя сольной танцевальной карьере, решив прервать взаимодействие с Вигман [12]. «В Берлине, куда я ездила преподавать характерный танец, расписание занятий составляли так, чтобы я могла посещать всевозможные семинары по современным направлениям танца. На одном из уроков на меня обратил внимание Уолтер Никс, который и стал моим педагогом по джаз-танцу. Позже я посещала семинары в Дрездене и Праге, где даже подменила другого преподавателя и провела урок», – вспоминала А. Г. Богуславская [9].

Уолтер Никс (1925–2007) был исполнителем танца модерн, хореографом, педагогом джазового танца и танца модерн, чья карьера продлилась шесть десятилетий, дипломированным преподавателем техники Кэтрин Данхэм. Во время изучения танца в школе Данхэм в Нью-Йорке он занимался в классах Данхэм, Лавинии Уильямс, Тэлли Битти, Томми Гомеса, Арчи Сэвиджа и Мэри Брайант [13]. Он учился у различных педагогов танца модерн, в том числе у Хосе Лимона, Роберта Джоффри, Карела Шука, Луиса Хорста и Дорис Хамфри. В 1959 г. Никс ввел преподавание джазового танца в Международной академии танца в Крефельде (Германия) и начал работать с Гарри Беллафонте в США [14].

Почему базовой техникой для изучения современного танца в МАХУ был выбран джазовый танец? Прежде всего, главной задачей стали перенос на отечественные реалии и адаптация к ним европейской модели и содержания преподавания уроков, ведь именно мастерское подражание является первой ступенью к созданию авторского метода. Театральный джазовый танец был одной из самых устоявшихся в преподавании техник современного танца в российских хореографических учебных заведениях, готовящих артистов балета; он и ныне преподается как часть дисциплины современного танца (подробнее об этом [21]). Он стал фундаментом, на котором можно было начать знакомство учеников с новым телесным опытом, при этом отчасти опираясь на некоторые известные им основы движения. Ведь джазовый танец имеет точки соприкосновения с классической хореографией в части использования средств внешней выразительности (см. об этом [21, с. 76–78]) – знакомой обучающимся по привычным для них занятиям классическим танцем – и также требователен к физической подготовке, дисциплине, культуре тела и выносливости исполнителей. Базовые движения современного танца, позиции и термины, работа позвоночника, работа в различных уровнях и сейчас изучаются в рамках дисциплины современного танца именно на материале джазового танца (см. об этом [1, 21]).

В 1979 году впервые на экзамене по народно-сценическому танцу в Московском академическом хореографическом училище джаз-танец был представлен как раздел урока. «С этого момента джаз-танец был включен в урок не только на экзаменах студентов второго курса, но был также введен в Государственный экзамен по народно-сценическому танцу» [2, с. 3]. И именно джаз-танец стал основой преподавания современного танца в дальнейшем. Во внедрении современного танца не как отдельного курса, а как раздела в преподавании народно-сценического танца, отчетливо проглядывается некоторая настороженность руководства МАХУ, элемент пробы пера. Все указывает на то, что это было продиктовано не только удобством построения учебного

процесса в силу того, что А. Г. Богуславская вела народно-сценический танец, и не только отсутствием дополнительных аудиторных часов в учебном плане, но и пониманием того, что при апробации нового возможны ошибки. И если опыт изучения и будет неудачным, то без ущерба обучающимся, результату и объему показанного на экзамене материала. Кроме того, из всех дисциплин тех лет современный танец мог стать гармоничной частью только народно-сценического танца благодаря природе джазового танца – эстетике и музыкальной основе с преобладанием ритма, роднившими его с этническими корнями, в большей степени с фольклорными танцами, чем с академичностью характерного танца балетной сцены. В дальнейшем это способствовало выделению современного танца как факультативной или элективной дисциплины в программах российских хореографических училищ.

Опытный характер процесса подтверждается протоколом обсуждения государственного экзамена 1979 г. – С. Н. Головкина называет в нем этот класс «экспериментальным» [15]. Итог эксперимента превзошел ожидания: «В своих выступлениях при обсуждении результатов экзамена члены Государственной комиссии единогласно высказались за необходимость преподавания джаз-танца в училищах» [2, с. 3]. Члены комиссии разных лет В. Л. Никонов, М. С. Мартиросян, Б. Б. Акимов, А. Б. Петров, П. И. Хомутов, Р. М. Карельская, С. Н. Головкина и другие высказывали восторженные и поддерживающие инициативу эпитеты, положительно характеризующие новый раздел экзамена. Всеми членами комиссии в один голос была подтверждена важность первого в истории отечественного образования опыта освоения современного танца в хореографическом учебном заведении.

Актуальным в связи с этим остается вопрос определения искусства современного танца, ответ на который мог бы позволить понять, какое место он должен занимать в программах подготовки артистов балета. Прежде всего, это танец экспериментальный, танец более свободной, не столь канонизированной пластики, иной по отношению к формам и содержанию, используемым классической хореографией. Термин «современный танец» воспринимается сегодня как крайне обширный и многозначный (см. об этом [5]). В литературе обнаруживается множество принципиально различающихся трактовок. Зачастую определение зависит от того, в какой области он используется в конкретном случае его применения. Многие исследователи современного танца принципиально стараются избегать того, чтобы давать какие-либо четко сформулированные признаки, определения или показатели содержания понятия. В науке о танце отсутствует единое поле дискуссии о современном танце, современный танец продолжает видоизменяться. Изменяется и понимание «современности» танца. В разное время под современным танцем подразумевается разное, и то, что совсем недавно называлось современным танцем, с легкостью может перестать быть современным «сегодня» [16]. В связи с этой особенностью в затруднительное положение ставится прежде всего система образования. Наиболее универсальное определение дано Д. В. Томилиным, для него современный танец – это «танец, воплощающий в своей хореографии идеи,

темы, образы, почерпнутые из современной действительности, и использующий при этом основные хореографические системы и приемы, пластические навыки, свойственные и употребляемые в данное конкретное время. При этом музыкальная основа может быть использована как современных композиторов, так и композиторов прошлых веков, т. е. музыкальная основа современного танца находится вне временной зависимости, что является его основной и, может быть, определяющей чертой» [17, с. 24].

Каким виделся современный танец преподавательскому составу при возникновении новой дисциплины в нашей стране, можно установить по протоколам обсуждения итоговых экзаменов 1979, 1980 и 1982 гг. в МАХУ, где словосочетания «джаз-танец», «танец модерн» и «современный танец» используются как синонимы, так как они входили в видение современного танца того времени как другой системы, отличающейся от классического балета и зародившейся в начале XX в. за пределами нашей страны. Раздел урока, посвященного джаз-танцу, был назван Максимом Сааковичем Мартиросяном (художественным руководителем МАХУ с 1972 по 1987 гг.) термином «современные ритмы» [15], что, вероятно, подчеркивает не только ярко выраженную ритмическую основу танца, но и отношение к современной эпохе, современному искусству танца. При этом он же называет эту хореографию «джаз-танцем на классической основе», то есть современным танцем с сохранением эстетики и академизма учебного процесса, необходимых для артиста балета, подчеркивая, что «это был красивый творческий процесс без какой-либо вульгаризации. Классический танец – база для всех направлений танцевальной культуры» [18].

Все высказывания членов комиссии относительно раздела современного танца, зафиксированные в протоколах первых лет преподавания, можно разделить на несколько категорий: констатация положительного результата; необходимость введения дисциплины исходя из требований, предъявляемых работодателем в театрах; межпредметные связи, необходимость развития системы преподавания данной дисциплины и возможные изменения в периоде и сроках обучения. Эти идеи фиксируются во всех высказываниях, во главу угла ставится полезность преподавания джазового танца. В. Л. Никонов отмечал: «Училище развивает индивидуальные способности каждого ученика, выявляет полностью его возможности. Сегодня учащиеся показаны в разных аспектах. Впервые был показан на экзамене современный танец, ребята чувствовали себя в нем свободно, танцевали с удовольствием» [15]. С. Н. Головкина говорила, что показан «очень интересный класс. Колоссальное обогащение получают дети, занимаясь джаз-танцем. Этот предмет помог нам увидеть детей разностороннее» [18]. Р. М. Карельская подчеркивала: «Своевременно, правильно обращение училища к джаз-танцу, прекрасно развивает пластику тела. Урок показан мастерски. Поздравляю Богуславскую с отличной работой» [15]. Положительно отзывался и Б. Б. Акимов: «Приветствую введение в учебную программу училища джаз-танца. Это очень нужно. Этого требует время. Радостно, что выпускники училища знакомы со всеми направлениями танцевальной культуры – классическим танцем, характерным, дуэтным и джаз-танцем» [18].



При обсуждении государственного экзамена в 1980 г. Б. Б. Акимов говорил о необходимости увеличения продолжительности изучения современного танца: «Современный танец внедряется в современные ансамбли и современные спектакли. Думаю, что курс современного танца надо ввести не в выпускном классе, а на I и II курсах» [19]. П. И. Хомутов отмечал необходимость грамотной подачи материала, говорил об изучении дисциплины педагогами и необходимости преподавания в различных классах: «Современный танец полезен для развития тела. Хорошо, если училище введет этот предмет в другие классы. Необходимо не искаженное, а настоящее понимание и знание современного танца» [19]. Одно из решений в силу загруженности обучающихся в момент подготовки к выпускным экзаменам М. С. Мартиросян видел в более раннем изучении дисциплины: «Из-за занятости детей по другим предметам, сложно ввести его в программу. У детей никогда не было такой большой физической нагрузки. Может быть, следует ввести его в программу средних классов» [19].

В разговоре об актуальности и своевременности введения в программу раздела затрагивается репертуарная задача и степень подготовленности выпускников к репертуарным тенденциям. С. Н. Головкина указывала, что «в современных балетах балетмейстеры все чаще используют современную пластику. На нашу работу влияет репертуар театра. Мы должны сохранять классическое наследие, но и не забывать о требованиях времени. Мы обязаны идти в ногу со временем, поэтому мы обратились к джаз-танцу» [18]. Мартиросян подводил итог обсуждению: «Нам приятно, что все поддержали нас в этом вопросе. Репертуар в театре меняется, и дети должны быть подготовлены к танцам разных стилей» [19].

О соответствии преподавания джаз-танца современным тенденциям в театре говорил А. Б. Петров: «Современные балетмейстеры вносят в свои спектакли современный танец. Но мы его не знаем. Введение современного танца в программу хореографического училища – правильная постановка вопроса. Опыт МАХУ надо приветствовать» [19]. Рассматривается и взаимовлияние, разностороннее развитие обучающихся в межпредметных связях, М. В. Кондратьева заметила: «Правильно, что училище вводит в программу обучения джаз-танец. Знание его необходимо для современных балетных спектаклей. Мне кажется, именно из-за джаз-танца дети так ярко раскрылись в характерном» [18].

Высказывались и мнения о необходимости работы по изучению системы преподавания современного танца. Д. А. Яхнин сетовал: «Мы второй год обращаемся в Министерство культуры с просьбой послать Богуславскую и других педагогов в ГДР для ознакомления с танцами модерн. Просьба, чтобы Богомоллов и Моргунова поддержали нас в этом вопросе» [19]. На это обращала внимание и С. Н. Головкина: «К сожалению, условий для экспериментальной работы нам не создают. Нам надо приглашать специалистов в училище и иметь возможность посылать педагогов учиться. Алла Георгиевна сейчас едет в Берлин изучать танец модерн по частному приглашению» [19].

И хотя никто из выступивших на госэкзамене не был связан с джаз-танцем, а представлял мнение профессионального сообщества классического танца,



эта точка зрения представляется крайне существенной, так как оценка роли новых танцевальных направлений в подготовке артистов балета была сделана именно изнутри цеха классического танца, с точки зрения понимания полезности для данной профессии, развития спектра выразительных возможностей обучающихся.

Таким образом, можно сделать вывод, что в конце 1970-х гг. начало складываться представление о роли и содержании учебной дисциплины современного танца в ракурсе джазового и модерн танцев. Был определен круг проблем, которые и сегодня являются актуальными: точное понимание репертуарной необходимости изучения современного танца, укрепление межпредметных связей, увеличение количества лет изучения современной пластики, сохранение эстетических канонов и осознание невозможности в полной мере оснастить учебную дисциплину методическим обеспечением.

Еще одно событие при решении поставленных задач произошло уже после того, как А. Г. Богуславская прекратила работу в МАХУ: «В 1988 году, будучи преподавателем кафедры хореографии ГИТИСа, она, на основе полученных знаний и опыта преподавания джаз-танца в Московском академическом хореографическом училище, подготовила программу “Современные направления хореографии (джаз-танец)”». Можно предположить, что именно эта программа позже легла в основу учебного пособия, написанного ею [1]. Упоминание об этой рабочей программе дисциплины в документах и воспоминаниях можно обнаружить в большом числе мест. Однако установить факт работы А. Г. Богуславской по какой-либо конкретной программе современного танца в МАХУ невозможно, также неизвестен факт, была ли когда-либо эта программа оформлена документально, как официальный документ. Этот факт невозможно установить, поскольку в архиве и библиотеке МГАХ сведения о возможном издании данной программы отсутствуют.

Результатом эксперимента стало осознание появления дисциплины современного танца и ее включение в образовательные требования и стандарты, которому суждено было реализоваться лишь в более позднее время. Включение же материала современного танца в программу характерного стало единичным экспериментом, проведенным в МАХУ. Характеризуя преподавательскую деятельность Богуславской, исследователи в начале 2000-х гг. указывали, что «в ее творчестве феноменальным образом соединялись новаторство и традиционализм. И сейчас, когда Большой театр демонстрирует репертуарное тяготение к новой хореографии <...> деятельность педагога Аллы Богуславской оказалась крайне востребованной. Это благодаря ей (во многом) труппа ГАБТ неплохо справляется с новыми постановочными задачами, осваивает новую лексику спектаклей. Артисты приступают к новаторской хореографии со знанием дела, пройдя необходимые уроки еще в балетной школе» [11]. И сегодня современная хореография занимает определенное ей место в образовательных программах хореографических училищ, а МГАХ «уделяет особое внимание подготовке выпускников в соответствии с требованиями современного балетного театра: в академии целенаправленно создаются

условия для знакомства обучающихся с лучшими образцами современной хореографии» [2, с. 4], преподавание отдельной дисциплины «современная хореография» включено в программу и происходит в течение полутора лет на 1 и 2 курсах. Благодаря взаимодействию с известными зарубежными и российскими хореографами в области современной хореографии в МГАХ были осуществлены постановки, среди которых: «L'Amoroso» (хореография Н. Дуато на музыку неаполитанских и венецианских музыкантов); «At Still Point of the Turning World» (музыка А. Вивальди, хореография Робертсона Клода Дэвиса); Дуэт из балета «Красная Жизель» (музыка П. И. Чайковского, хореография Б. Я. Эйфмана); «Джульетта» (хореография Лучиано Каннито на музыку увертюры-фантазии П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта»); «Искусство фуги» (музыка И. С. Баха, хореография Давиде Марко Бомбана); «Времена года» (хореография Д. Ноймайера на музыку А. К. Глазунова); «Вариации на тему рококо» (музыка П. И. Чайковского), «Умиравший лебедь» (музыка К. Сен-Санса, хореография А. Мирошниченко), которые украшают концерты МГАХ, в том числе на сцене Большого театра [2, с. 4; 20]. Кафедра народно-сценического, историко-бытового и современного танца МГАХ продолжает развиваться, выпускники являются победителями многих международных конкурсов артистов балетов.

Пророческим сегодня становится высказывание С. Н. Головкиной, произнесенное ею около 40 лет назад на государственном экзамене в МАХУ, и не теряющее актуальности: «Танцем модерн мы занимаемся всерьез. Мы хотим впоследствии показать его другим школам, узаконить, создать программу. Григорович и Захаров одобрили наш план» [15]. Можно с уверенностью говорить о факте появления дисциплины как о важнейшем событии в создании отечественной методики преподавания дисциплин современного танца.

В наши дни есть определенные достижения современной хореографии в России в конкурсной и концертной деятельности, имеет место и включение данной дисциплины в учебные планы, утверждаемые согласно федеральному государственному образовательному стандарту среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 Искусство балета. В учебном плане МГАХ на изучение дисциплины «Современная хореография» отведено три учебных семестра в объеме двух часов в неделю. Конкурсы исполнителей классического танца, являясь продолжением образовательного процесса и индикатором потребностей профессиональной сцены, выставляют в программных требованиях одного из туров исполнение современной хореографии. И среди солистов и дуэтов не только старшей возрастной категории, но и младшей.

Дефицит учебных часов, отсутствие обоснованной аргументированной современной рабочей программы дисциплины приводят к недоверию руководства учебных заведений, факультативному характеру преподавания, а порой даже принципиальному отказу от проведения занятий на регулярной основе. Современный танец основательно занял свои позиции в вузах искусств и культуры, но в системе подготовки артистов балета по-прежнему преподается фрагментарно в разных школах в различном объеме. А в это время на сценах театров продолжают эксперименты и поиски новых выразительных

возможностей обновления академического танца под влиянием открытий техник современного танца и свободной пластики.

Эксперименты по внедрению современного танца в процесс подготовки артистов балета в МАХУ стали одним из эпизодов в становлении преподавания данной дисциплины, имели значение как первый опыт знакомства с новым для отечественной хореографической школы явлением. Впоследствии место и роль современного танца в обучении артистов балета расширились: из фрагмента, включенного в дисциплину характерного танца, он превратился в самостоятельную дисциплину, и по сей день преподаваемую факультативно или вариативно и продолжающую искать свое место в хореографическом образовании.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богуславская А. Г. Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник, 2014. – 256 с.
2. Ляшко З. Х. Из истории московской балетной школы: К вопросу преподавания современного танца. Аналитическая справка (период: 1970 – по наст. вр.) / Московская государственная академия хореографии; Историко-архивный отдел. М.: МГАХ, 2020. 22 с. URL: [https://balletacademy.ru/upload/main/docs/MGAN\\_history\\_modern\\_reference-2020.pdf](https://balletacademy.ru/upload/main/docs/MGAN_history_modern_reference-2020.pdf) (дата обращения: 09.11.2020).
3. Сироткина И. Е. Танец: Опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. М.: Бослен, 2020. – 256 с.
4. Силкин П. А. Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития данных: Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. – 81 с.
5. Антипин В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №5. С. 125–134.
6. Головкина Софья Николаевна // Всемирная история: Энциклопедия. URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/golovkina\\_sofia\\_nikolaevna](https://w.histrf.ru/articles/article/show/golovkina_sofia_nikolaevna) (дата обращения: 26.12.2019).
7. Руководители Академии // Московская государственная академия хореографии: официальный сайт. URL: <http://balletacademy.ru/about/istoriya-akademii/rukovoditeli-akademii/> (дата обращения: 26.12.2019).
8. Богуславская Алла Георгиевна // Московская государственная академия хореографии: официальный сайт. URL: <http://balletacademy.ru/mentor/boguslavskaya-alla-georgievna/> (дата обращения: 26.12.2019).
9. Рыжкова А. Алла Богуславская: Научить всегда труднее, чем танцевать самой! // Линия / Балет. 2009. №9. С. 12–15.
10. Teachers // International Dance Academy Berlin. URL: <http://balletakademie.de/die-lehrer/?lang=en> (дата обращения: 23.12.2019).
11. Беляева-Челомбитко Г. Алла Богуславская // Линия / Балет. 2004. №6. С. 15.
12. Школа Грет Палуки – высшая школа танца // TanzТеатр. URL: [http://www.arteria.ru/tanz\\_theater/left12.htm](http://www.arteria.ru/tanz_theater/left12.htm) (дата обращения: 25.12.2019).
13. Walter Nicks // Alchetron. URL: <https://alchetron.com/Walter-Nicks> (дата обращения: 23.12.2019).
14. Walter Nicks // Maglott S. A. Author archives: ubuntu biographyproject. URL: <https://ubuntubiographyproject.com/2017/07/26/walter-nicks/> (дата обращения: 23.12.2019).
15. Протоколы обсуждения государственных экзаменов по классическому и народно-сценическому танцам и обществоведению. 23 апреля – 7 июня 1979 // РГАЛИ. Ф. 683 (Московское хореографическое училище). Оп. 4. Д. 654. Л. 19–22.
16. Томилин Д. В. Определение и основные направления современной хореографии. URL: <https://mognovse.ru/sxl-opredelenie-i-osnovnie-napravleniya-sovremennoj-horeografi.html> (дата обращения: 21.05.2021).

17. Томилин Д. В. Особенности пластической подготовки артиста мюзикла. М.: Век информации, 2009. – 52 с.
18. Протоколы обсуждения государственных экзаменов выпуска 1981–1982 г. 1982 год // РГАЛИ. Ф. 683 (Московское хореографическое училище). Оп. 5. Д. 271. Л. 29–31.
19. Протоколы обсуждения государственных экзаменов по классическому и народно-сценическому танцам и обществознанию. 8–20 мая 1980 // РГАЛИ. Ф. 683 (Московское хореографическое училище). Оп. 4. Д. 705. Л. 19–21.
20. О ректоре // Русский балет. URL: <http://balletrusse.academy/rector> (дата обращения: 17.05.2021).
21. Антипин В. В. Современный танец в подготовке артистов балета: Особенности организации и проведения занятий // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 73–89.

## REFERENCES

1. Boguslavskaja A. G. *Osnovy metodiki modern-dzhaz tantsa: Uchebnoe posobie* [The fundamentals of modern-jazz dance method: Tutorial]. Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja akademiya khoreografii, Bogorodskij pechatnik Publ., 2014. 256 p.
2. Liashko Z. H. *Iz istorii moskovskoi baletnoi shkoly: K voprosu prepodavaniya sovremennogo tantsa. Analiticheskaya spravka (period: 1970 – po nast. vr.) / Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya khoreografii; istoriko-arkhivnyi otdel* [From the history of the Moscow ballet school: On the issue of teaching contemporary dance. Analytical information (period: 1970 – present) / Moscow State Academy of Choreography; historical and archival department]. Moscow: MGAKh Publ., 2020. 22 p. Available from: [https://balletacademy.ru/upload/main/docs/MGAH\\_history\\_modern\\_reference-2020.pdf](https://balletacademy.ru/upload/main/docs/MGAH_history_modern_reference-2020.pdf) (accessed: 09.11.2020).
3. Sirotkina I. E. *Tanets: Opyt ponimaniya. Esse. Znamenitye khoreograficheskie postanovki i performansy. Antologiya tekstov o tantse* [Dance: Experience of understanding. Essay. Famous choreographic productions and performances. Anthology of texts about dance]. Moscow: Boslen, 2020. 256 p.
4. Silkin P. A. *Khoreografija: rekomendatsii po otboru detei i pedagogicheskie priemy razvitiia dannykh* [Choreography: recommendations for the selection of children and pedagogical techniques for data development]. Saint Petersburg: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoi Publ., 2013. 81 p.
5. Antipin V. V. *O ponyatii "sovremennyy tanec" v otechestvennoj horeograficheskoj pedagogike* [On the concept of "modern dance" in Russian choreographic pedagogy]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj. 2018, no. 5, pp. 125–134.
6. Golovkina Sofja Nikolaevna [Golovkina Sofia Nikolaevna]. Available from: *Vsemirnaya istoriya: Entsiklopedija* [World history: Encyclopedia]. Available from: [https://w.histfr.ru/articles/article/show/golovkina\\_sofia\\_nikolaevna](https://w.histfr.ru/articles/article/show/golovkina_sofia_nikolaevna) (accessed: 26.12.2019).
7. *Rukovoditeli Akademii* [Managers of the Academy]. In: *Moskovskaja gosudarstvennaja akademiya khoreografii: ofitsial'nyj sait* [The Moscow State Academy of Choreography: official website]. Available from: <http://balletacademy.ru/about/istoriya-akademii/rukovoditeli-akademii/> (accessed: 26.12.2019).
8. *Boguslavskaja Alla Georgievna* [Boguslavskaja Alla Georgievna]. In: *Moskovskaya gosudarstvennaja akademiya khoreografii: ofitsial'nyj sait* [The Moscow State Academy of Choreography: official website]. Available from: <http://balletacademy.ru/mentor/boguslavskaya-alla-georgievna/> (accessed: 26.12.2019).
9. *Alla Boguslavskaja: Nauchit' vseгда trudnee, chem tantsevat' samo!* (besedovala Aleksandra Ryzhkova) [Alla Boguslavskaja: Teaching is always more difficult, than dancing yourself (an interview by Aleksandra Ryzhkova)]. In: *Linija / Balet* [Line / Ballet]. 2009, no. 9, pp. 12–15.
10. Teachers. In: International Dance Academy Berlin. Available from: <http://ballettakademie.de/die-lehrer/?lang=en> (accessed: 23.12.2019).
11. Beliaeva-Chelombitko G. *Alla Boguslavskaja* [Alla Boguslavskaja]. In: *Linija / Balet* [Line / Ballet]. 2004, no. 6, p. 15.
12. *Shkola Gret Palukki – vysshaja shkola tantsa* [Gret Palucca's school – higher dancing school]. In: *TanzTeatr*. Available at: [http://www.arteria.ru/tanz\\_theater/left12.htm](http://www.arteria.ru/tanz_theater/left12.htm) (accessed: 25.12.2019).
13. Walter Nicks. In: Alchetron. Available at: <https://alchetron.com/Walter-Nicks> (accessed: 23.12.2019).
14. Walter Nicks. In: Maglott S. A. Author archives: ubuntu biography project. Available at: <https://ubuntubiographyproject.com/2017/07/26/walter-nicks/> (accessed: 23.12.2019).

15. *Protokoly obsuzhdeniya gosudarstvennykh ekzamenov po klassicheskomu i narodno-stenicheskomu tantsam i obshchestvovedeniyu. 23 aprelya – 7 iyunya 1979* [Records of discussion of state graduation exams in classical and folk stage dances and social science. April 23 – June 7, 1979]. In: RGALI. F. 683 (Moskovskoe khoreograficheskoe uchilishche), op. 4, d. 654, l. 19–22.
16. Tomilin D.V. *Opredelenie i osnovnye napravleniya sovremennoi khoreografii* [Definition and main directions of modern choreography]. Available at: <https://mognovse.ru/sxl-opredelenie-i-osnovnie-napravleniya-sovremennoj-horeografi.html> (accessed: 21.05.2021).
17. Tomilin D.V. *Osobennosti plasticheskoi podgotovki artista myuzikla* [Features of the plastic training of a musical's actor]. Moscow: Vek informatsii Publ., 2009. 52 p.
18. *Protokoly obsuzhdeniya gosudarstvennykh ekzamenov vypuska 1981–1982 g. 1982 god* [Records of discussion of state graduation exams of 1981–1982. 1982]. In: RGALI. F. 683 (Moskovskoe khoreograficheskoe uchilishche), op. 5, d. 271, l. 29–31.
19. *Protokoly obsuzhdeniya gosudarstvennykh ekzamenov po klassicheskomu i narodno-stenicheskomu tantsam i obshchestvoznaniyu. 8–20 maya 1980* [Records of discussion of state graduation exams in classical and folk stage dances and social science. May 8–20, 1980]. In: RGALI. F. 683 (Moskovskoe khoreograficheskoe uchilishche), op. 4, d. 705, l. 19–21.
20. *O rektore* [About the rector]. In: *Russkij balet* [Russian ballet]. Available from: <http://balletrusse.academy/rector> (accessed: 17.05.2021).
21. Antipin V.V. *Sovremennyy tanec v podgotovke artistov baleta: Osobennosti organizatsii i provedeniya zanyatii* [Modern dance in the training of ballet dancers: Peculiarities of organizing and conducting classes]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Y. Vaganovoj*. 2021, no. 3, pp. 73–89.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Антипин Владимир Владимирович – доцент кафедры хореографического искусства Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

E-mail: [antdance@yandex.ru](mailto:antdance@yandex.ru)

ORCID: 0000-0003-1185-7926

#### ABOUT THE AUTHOR

Vladimir V. Antipin – Associate Professor at Choreography Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Postgraduate student of the Vaganova Ballet Academy.

E-mail: [antdance@yandex.ru](mailto:antdance@yandex.ru)

ORCID: 0000-0003-1185-7926

Статья поступила в редакцию: 05.04.2021

Отредактирована: 29.10.2021

Принята к публикации: 05.11.2021

Received: 05.04.2021

Revised: 29.10.2021

Accepted: 05.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Антипин В. В. Современный танец в Московском академическом хореографическом училище: становление дисциплины // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 150–163.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-150-163

#### FOR CITATION

Antipin V.V. Modern dance at the Moscow academic choreographic school: Formation of the academic discipline. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4 pp. 150–163.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-150-163

М. И. Немчинский  
 Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
 Москва, Россия  
 ORCID: 0000-0002-3223-1044

## Путь парадоксов. Отечественный цирк в поисках современной выразительности. 1970–2000-е гг.<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

В статье, завершающей трилогию публикаций об истории отечественного цирка, рассматривается поздний период – с начала 1970-х гг. прошлого столетия до наших дней. Существенное повышение профессионального уровня цирковых артистов и режиссеров автор связывает с деятельностью Государственного училища циркового и эстрадного искусства и открытием специального факультета ГИТИСа, выпустившего ряд выдающихся исполнителей и постановщиков. Цирк как особое искусство впитывал все современные тенденции разнообразных сценических жанров. Так, в 1970–1980-е годы изменилось музыкальное оформление представлений, к участию в котором были привлечены популярные у молодежи вокально-инструментальные ансамбли, хореография обогатилась благодаря набирающему популярность мюзик-холлу, вслед за драматическими театрами цирк минимизировал декорации на манеже, заменив яркий украшенный узорами ковер на функциональные минималистичные покрытия, была усложнена техническая и световая аппаратура. Искусство коверных клоунов было обогащено под влиянием пантомимы. Немало новых жанров появилось благодаря активным поискам этого периода: в их числе «русские качели» Венедикта Белякова, «русская палка», придуманная Борисом Исаевым, «Веселые скакалки» Валерия Акишина, новый жанр «летающий корд де парель» Владимира Буракова. Изобретение нового реквизита для жонглирования – куба – принадлежит клоуну Валерию Маторину. Все эти находки прочно вошли в практику мирового цирка.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Цирковое искусство, советский цирк, российский цирк, режиссура цирка, трюк, клоунада.

<sup>1</sup> *Статья завершает цикл материалов, опубликованных в № 4 за 2020 г. и № 3 за 2021 год: Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка 1920–1930-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 151–179; Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка. 1940–1960-е гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 166–192.*



DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-164-193  
УДК 791.83(47+57)"1970/2000"

Maximilian I. Nemchinsky  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-3223-1044

## The way of paradoxes. Russian circus in search of the actual imagery. 1970-2000th

### ABSTRACT

The article, which concludes the trilogy of publications on the history of the Russian circus, examines the late period – from the late 1970s of the last century to the present day. The author associates a significant increase in the professional level of circus artists and directors with the activities of the State School of Circus and Variety Arts and the opening of a special faculty of GITIS, which has produced a number of outstanding performers and directors. The circus, as a special art, absorbed all modern trends in various stage genres. So, in the 1970s and 80s, the musical design of the performances changed, in which vocal and instrumental ensembles popular among young people were attracted, the choreography was enriched thanks to the gaining popularity of the music hall, following the dramatic theatres, the circus minimized the scenery on the arena, replacing bright carpet decorated with patterns on functional minimalistic coverings, technical and lighting equipment was complicated. The art of carpet clowns was enriched under the influence of pantomime. Many new genres appeared thanks to the active searches of this period: among them the "Russian swing" by Venedikt Belyakov, the "Russian stick" invented by Boris Isaev, "Merry Ropes" by Valery Akishin, the new genre "flying corde de peril" by Vladimir Burakov. The invention of a new props for juggling – the cube – belongs to the clown Valeriy Matorin. All these findings have become firmly established in the practice of the world circus.

### KEYWORDS

Circus art, Soviet circus, Russian circus, circus direction, trick, clownery.

Цирк нашей страны, добившийся международного признания, стремящийся быть современным и по средствам образной выразительности, и по идеологической убедительности, продолжал развиваться, прежде всего, как номерной. Постановка знаковых цирковых спектаклей, объединяющих все достижения цирковых жанров, была самой востребованной и ожидаемой.

Единственным выпускником ГИТИСа, оставившим цирковую профессию, стал гимнаст Виль Головкин – он сломал ногу. И директор Тульского цирка Дмитрий Калмыков уговорил его взяться за осуществление сценария к XXIV съезду КПСС (1971 г.).

В Тулу удалось привезти недавно сформированный в училище<sup>2</sup> коллектив «Беспокойные сердца» с одним из его организаторов Евгением Майхровским (клоун Май), с акробатами-прыгунами на подкидных досках Бондаревыми, повторившими на новом техническом и трюковом уровне «Гигантские шаги» Павлова. К ним, отозвав с переоформления, присоединили созданную Владиславом Шпаком группу музыкантов-эксцентриков «Русский сувенир» во главе с Петром Толдоновым. Рассчитывали и на находящийся в Туле на репетиционном периоде медвежий аттракцион дочери и зятя Эдера (он недавно скончался).

Отбрасывая недоделанное, с выпуском спектакля уложились в срок.

И яркое, подчеркнуто фольклорное оформление манежа Марины Зайцевой, и оркестровая увертюра, построенная на теме «Богатырской симфонии» А. П. Бородина, и появление одетой в богатый русский сарафан боярышни, отвешивающей поясной поклон зрителям, свидетельствовали о начале русского действия. Обещал это и стихотворный монолог боярышни:

...Сверкают всеми гранями своими  
Таланты-самоцветы на Руси!

Парад оправдывал ожидания. Начинался он с хоровода бутафорских матрешек (от двухметровых до совсем маленьких), их сменяли девушки с русыми косами, в огромных кокошниках и с коромыслами на плечах, но в коротеньких, по современной моде, туниках, через них в акробатических прыжках перелетали добры молодцы, затем появлялись трое скоморохов-лапотников, вытаскивающих корзину с огромным яйцом, которое лопалось, выпуская на свободу темноволосого парнишку, вполне современно одетого клоуна Майя, прижимающего к груди еще одно довольно большое яйцо. Один из скоморохов начинал играть на тальянке, меха которой растягивались от барьера

до барьера, и разворачивалась веселая круговерть, в которой присутствующие на манеже вытворяли все, на что способны. Но тут из рук Майя выскользнуло яйцо, разбились, и появившаяся из него маленькая собачонка начинала

<sup>2</sup> Государственное училище циркового и эстрадного искусства.

тявкать. Разом обрывалось веселье, все с визгом разбежались. Уходил и Май, прихватив собачонку на руки.

Начинался показ умело скомпонованных, профессионально и с удовольствием исполняемых номеров коллектива, выпущенного три года назад. Майхровский, как положено коверному, заполнял паузы между аппаратными номерами. Их было немного. И это позволяло добиться стремительного, прямо-таки бешеного ритма спектакля.

Фольклорное преобразование претерпели номер на катушках (пьедестал для баланса оформили под огромный самовар, а сами катушки в виде пивных кружек выносили на подносах девушки) и высшая школа верховой езды, в которой все эволюции лошади повторяли, как о том сообщала программка, «8 девок». Кроме того, по русской сказке о старике-отце, отправившем сыновей «отстрелить» себе жен, было выстроено, как это озаглавлено в программке, «клоунское ревю» (действительно разросшееся до аттракциона из-за включения большого пластического этюда третьего сына с избранницей-«лягушкой»). В антракте оформление манежа и сцены менялось на «малахитовое», отвечающее обещанному программкой «Каменному цветку». Что касается самого номера, то популярному сказу П. П. Бажова он отвечал только своим прологом, где животные помогали Даниле-мастеру (Виктору Эдеру) в роскошном, как бы рабочем наряде откалывать и отвозить куски горной породы. Исчерпав этим сюжет, медведи под руководством дрессировщиков (со сцены спускалась Валентина Эдер в образе Хозяйки Медной горы) традиционно пилили дрова, доставали воду из колодца, «играли» на музыкальных инструментах и плясали.

Лучшей постановочной находкой в «Самоцветах» стало его музыкальное сопровождение. В те годы фантастической популярностью у молодежи пользовались вокально-инструментальные ансамбли, или ВИА. Именно такой ансамбль музыкантов в красных рубашках, заправленных в белые брюки, в белых сапогах и черных косынках, повязанных на шее, появлялся над форгангом и исполнял в современной эстрадной манере старинные русские песни. Это были отдельные самостоятельные номера программы, сопровождение некоторых выступлений на манеже (большинство номеров шло под оркестр). Уже само присутствие такого ансамбля – ионика (на ней играл руководитель этого ВИА Владимир Форкачев), бас-гитара, ритм-гитары и ударник – заставляло по-новому воспринимать номера.

Но зрителей в конце первого отделения ждал еще больший сюрприз. Спев под собственный аккомпанемент современную песню о юных героях, ищущих настоящие дела, четверо музыкантов спускались на манеж и оказывалось, что они – умелые гимнасты. К ним присоединялась девушка, и уже под звучание оркестра исполняли свой высокопрофессиональный номер турнисты под руководством Игоря Бессараба.

Цирк делом доказывал, что его артисты – разносторонне одаренные люди.

Профессиональные трюки, музыкальное оформление в исполнении всеми любимого ВИА позволяли молодым зрителям с удовольствием погружаться

в действие. А после того, как артисты в эпилоге покидали манеж, турнисты с электромузыкальными инструментами снова исполняли прозвучавшие в спектакле песни. И зрители не спешили покидать амфитеатр, а пели и танцевали вместе с ними.

Современная востребованная музыка формировала восприятие спектакля.

Тем не менее впечатления целостного фольклорного спектакля «Русские самоцветы» не производили. Большинство номеров были просто хорошими номерами – никак не измененными для задуманного спектакля и даже не «переодетыми» [1, с. 306–313].

Впрочем, спустя два сезона, когда «Русские самоцветы» планировали показать в Москве на манеже недавно выстроенного Большого цирка и его руководство обратилось в Министерство культуры с просьбой выделить дополнительные средства для более яркого этнического оформления спектакля, им резко отказали, указав, что стране нужен советский, а не русский цирк.

Здесь нельзя не вспомнить, как за 20 лет до этого Пётр Маяцкий, назначенный руководителем украинского коллектива, собрался поставить пантомиму «Запорожские казаки». Ему столь же конкретно растолковали в Киеве: «Вы создаете коллектив республики и не мудрствуйте лукаво! Если запорожцы, то металлурги Днепродзержинска, и нечего тут турков и турчанок выводить!» [2, с. 105].

Смена эпох и генсеков не меняла вкусы управляющих искусством.

Как ни парадоксально, Всесоюзная дирекция по подготовке цирковых программ, аттракционов и номеров, продолжающая работать над созданием национальных коллективов советских республик, не выпустила среди них, и даже не планировала ни русского коллектива, ни номера, оформленного в русском стиле. Впрочем, на зарубежных гастролях все номера и программы, присланные из Москвы, считались русскими.

«Вот уже сорок лет советские люди потрясают привычную рутину устоявшихся понятий, – писала «Юманите». – Здесь речь идет только о цирке, но так часто повторяли, что искусство манежа интернационально, что чувствуешь себя буквально пораженным, когда открываешь внезапно, что имеется типично национальное цирковое искусство» [цит. по: 3, с. 135–136].

## РУССКИЕ ОТКРЫТИЯ

Мастерство цирка, безусловно, интернационально. Нелепо искать в нем национальные корни. И если профессионалы, рассуждая о трюках, говорят об *арабском прыжке* (чаще просто – *арабское*) или *мексиканке*, то это только потому, что стойку на локтях с прогибом корпуса Европа впервые увидела в исполнении мексиканской артистки, а групповое сальто-мортале без группировки привезли арабские акробаты.

Точно так же в мировой цирковой лексикон вошло такое понятие, как «русские качели».

Их решил ввести в свой номер акробатов-прыгунов с подкидной доской Венедикт Беляков как раз в тот период, когда отечественному цирку пришлось из-за объявленной борьбы с «низкопоклонством перед Западом» формировать новую образную содержательность драматургии своих номеров. Качели – распространенный аттракцион русских народных гуляний как цирковой аппарат, позволяющий увеличить траекторию полета вольтижера (и, соответственно, качество и количество исполняемых при этом прыжков), оказался настолько зрелищно выигрышным, что нашел после зарубежных гастролей Беляковых практическое применение в прыжковых номерах всех стран мира. Сам же Беляков, усиливая фольклорное содержание своего номера, ввел в него впоследствии как полноправного партнера медведя. Он наравне с другими выносил и уносил реквизит, исполнял прыжки с подкидной доски и даже танцевал в финале пользующийся оглушительным успехом «Казачок».

Еще один снаряд, позволивший создать новый вид вольтижной акробатики, был пущен в работу Борисом Исаевым. Они с братом Сергеем держали на уровне плеч две трубы, отталкиваясь от которых Ирина Шестуа выполняла различные прыжки. Возрастающее мастерство молоденькой вольтижерки позволило со временем ограничиться одной трубой. А постоянные поиски наиболее пружинящих материалов позволили со временем усложнять прыжковые комбинации и увеличивать их траекторию. Номер, показанный на зарубежных гастролях, был бесконечно растиражирован во всех странах, поразив простотой снаряда и неисчерпаемыми возможностями работы на нем. Именно за границей номер, анонсируемый как вольтиж то «на штангах», то «на шестах», а то и «на копьях», получил название «русская палка», принятое, в конце концов, и на нашем манеже.

Не меньшее распространение получили «Веселые скакалки» Валерия Акишина. Еще в самодеятельном цирковом коллективе он придумал соединить повсеместно известную детскую забаву с акробатическими прыжками. На профессиональном манеже (а вскоре и во всем мире) в его номере через одновременно вращающиеся скакалки – до шести – пролетали и солисты в различных прыжковых комбинациях, и колонны из трех партнеров, и «бутерброд» из четырех акробатов, лежащих голова к ногам друг на друге.

Обогатило мировой цирк и еще одно открытие. Владимир Бураков решил, что корд де парель – свисающий с купола цирка канат, на котором традиционно исполнялся самый неприхотливый репертуар работы на перше, – можно кардинально преобразить. Для этого понадобилось прикрепить верхний конец каната к машинке для вращения, что позволяло артистам, ухватившись за его нижний конец, разбежаться по писте и взлететь в воздух. На основе этого открытия родился номер Нины Чуглаевой «Птица». Так воздушная гимнастика пополнилась новым жанром «летающий корд де парель».

Новый реквизит для жонглирования удалось создать акробату и клоуну Валерию Маторину. Он творчески переработал придуманный Сергеем Каштеляном номер, целиком построенный на вращении трости в руках и вокруг тела (трость могла модифицироваться в гитару, хоккейную клюшку и пр.).

Оттолкнувшись от этих опытов, производивших на сцене эффект, Валерий Маторин трансформировал трость в объемный реквизит – куб. Работа с многогранником, составленным из 12 тростей (трубок), предоставила жонглеру новые возможности многовариантной работы.

Позже сваренный из металлических трубок куб подняли под купол, превратив в гимнастический аппарат, варьирующий работу в воздушном кольце.

## ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

Создавать новое стремились не только те, кто получил образование в ГИТИСе.

Цирк старались прочнее связать с современностью, найти художественные приемы для пластического выражения стремительно меняющейся действительности, новые формы, соответствующие формирующемуся образу человека новой эпохи.

В этом процессе заметную роль сыграли специалисты смежных профессий, приглашенные в цирк на тренерскую работу.

Так благодаря Владилену Левшину, старшему тренеру по спортивной гимнастике Ростовской областной школы высшего спортивного мастерства, мировой цирк обогатился новыми приемами. Левшин был приглашен в цирк Ростова-на-Дону, чтобы разучить трюковые комбинации на ремнях с братьями-близнецами Валерием и Юрием Пантелеенко. Он согласился, радуясь возможности поработать свободно, не следуя строгим правилам, продиктованным регламентом состязаний. Свободен он был и от знания сложившихся к тому времени канонов циркового искусства.

Традиционно на ремнях, спускающихся к манежу, исполняют те же силовые трюки, что и на гимнастических кольцах. Пришедший из Китая номер (раньше он так и именовался – «китайские ремни») исполнялся со собственными их создателям высоким темпом, четкостью, темпераментностью. Несколько эксцентричная групповая или парная работа на ремнях обычно использовалась как перебивка серьезных номеров программы.

Но в своей работе Левшин руководствовался не сложившимися традициями, а теми возможностями, которые предоставили ему цирковое пространство и уровень подготовки артистов.

Двое стройных, одинаково физически развитых юношей. Свободное пространство манежа. Ремни, уходящие под самый купол, в бесконечность.

Так родился номер о стремлении к полету.

Два гимнаста появлялись в лучах прожекторов в противоположных сторонах манежа. Одновременно оттолкнувшись от барьера, они летели навстречу друг другу, но возвращались обратно. Затем в полет отправлялся один из них. Он выходил в стойку, бросал тело вперед, снова выжимал стойку и так, накручивая ремни на запястья, взлетал под купол. Раскручиваясь, он стремительно летел вниз и занимал место, с которого начинал свой пробный полет. Взлететь пытался и второй. Он также накручивал на себя ремни, но не стойками,



а блашами, поднимаясь, как по ступенькам, с руки на руку. И также возвращался туда, откуда пытался взлететь. После этого оба юноши начинали подъем рядом. Вверху, резко вначале разлетевшись в стороны, они соединялись вместе. И в руках друг друга, и самостоятельно, и вдвоем, то резко, энергично, то затянуто, медленно, они осваивали высоту. И вдруг зависали друг над другом. Один выжимал стойку на накрученных на запястья ремнях, другой выходил в стойку на ступнях друга. Слившись воедино, они вдруг замирали, вытянувшись в одну вертикаль. Подчеркивая их соединение, словно замирала и сопровождающая их взлеты и свободу парения энергичная музыка. Звонящая тишина, кажущаяся бесконечной, разрешалась, наконец, музыкальным водопадом. Юноши в своей сдвоенной стойке стремительно летели вниз. И вот уже они стоят на манеже по сторонам от ремней, уходящих под купол, – но, кажется, еще выше. В небо. За облака.

Техника атлетической подготовки российской сборной по гимнастике помогла и тренеру, ставшему режиссером, и спортсменам, почувствовавшим себя артистами. Стала вдруг очевидной героико-романтическая тенденция, таившаяся в работе на ремнях.

Открытие Левшина подхватил и начал всячески обыгрывать мировой и отечественный цирк.

Государственное училище циркового и эстрадного искусства, которому с 1961 г. вменили в обязанность воспитывать артистов и для эстрады, продолжало привычно выпускать цирковые номера, оригинальные и по трюковому репертуару, и по его артистической подаче.

Выпускники первых десятилетий, добившиеся известности на манеже, часто возвращались в училище уже в качестве педагогов. Самой, пожалуй, результативной оказалась деятельность Юрия Мандыча. Окончивший училище с номером силовой акробатики, он, работая уже как тренер, открывал своим воспитанникам новое в номерах самых разных жанров. Из тренера он вырос в режиссера.

Наиболее известные его постановки поражали неожиданным конструктивным решением аппаратуры (в реализации задуманного Мандычу помогал брат-конструктор).

Мандыч постоянно и разнообразно возвращался к скрытым возможностям лопинга. Сначала он вернул его в партер и, как Беляков – качели, использовал лопинг для увеличения траектории прыжка в работе акробатов-вольтижеров. А потом начал экспериментировать с лопингом в воздушном полете. Так появилась в «Галактике» поворотная, перемещенная в центр дистанции, ловиторка-лопинг, позволяющая принимать вольтижеров с двух противоположных концов. Потом, разместив на штамберте лопинга ловиторку, создал новый вид полета – вертикальный. Позже, суммируя возможности этих двух опытов, он вернул лопинг с ловитором на его штамберте в центр дистанции и разместил еще двух ловиторов над трапециями, висящими между лопингом и мостами.

В стремлении оторвать артистов от манежа, придать большую объемность их фигурам и трюкам, он даже перебрасывающих булавы групповых

жонглеров-эквилибристов Афанасьевых поставил на 5-метровые конструкции, меняющие угол наклона к пьедесталу (в его центре стоял третий партнер) и вращающиеся с различной скоростью [4, с. 129–130].

Новая аппаратура позволяла с неожиданной стороны раскрывать актерскую индивидуальность исполнителей и выстраивать взаимоотношения партнеров. И, что важнее всего, меняла отношение к ним зрителей. Артисты в номерах Мандыча воспринимались уже как представители современного индустриального мира.

Стремление соответствовать потребностям своего зрителя было и у цирковых старожилов (в те годы к их числу относился, пожалуй, каждый третий артист, начинавший свою трудовую жизнь с детских лет).

Совершенно преобразил свой номер, к примеру, один из лучших жонглеров современности Александр Кисс (прямой потомок Чинизелли). Проработав 29 лет с сестрой-партнершей, он неожиданно остался один (Виолетта оставила манеж) – и за полгода создал невероятный номер. В нем своеобразным партнером жонглера стал придуманный артистом реквизит.

Пьедестал освещался изнутри, когда Кисс взбежал на него. Палочка, которую артист, жонглируя обручами, забрасывал на лоб, начинала подпрыгивать, как мяч. Когда требовалось сменить реквизит, из горки с ним через полманежа выстреливали, одна за другой, шесть палочек. Маленький баланс вырастал в руках артиста до двухметрового. В финале, когда Кисс балансировал на катушке, лежащей на пьедестале, часть его поднимала жонглирующего восьмью обручами артиста на двухметровую высоту [4, с. 89–94].

## ПОИСК НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ СПЕКТАКЛЯ

При всей завершенности номер – только малая часть циркового представления, к тому же распадающегося по технической необходимости на два отделения. Это каждый раз побуждает режиссера, осуществляющего постановку представления на манеже, найти – по возможности – оригинальный прием объединения разрозненных номеров (законченных маленьких спектаклей) в сюжетно оправданный большой спектакль.

Когда-то казалось достаточным для этого придумать идеологически убедительное название. Не один год зрителям всех отечественных цирков предлагались представления, озаглавленные: «Мечте навстречу», «Плечо к плечу», «Всегда в пути», «Молодым везде у нас дорога»... Разумеется, сами деятели цирка не были в восторге от такого способа избежать обвинений в безыдейности. Валентин Филатов на одном из ответственных совещаний, не сдержавшись, заявил даже, что подобные названия предназначаются для высоких руководителей, которые читают их, проезжая мимо цирков, из окон своих представительских автомобилей.

Хотя такая подстраховка порой необходима, задумка режиссера должна, прежде всего, заинтересовать, заинтриговать, привлечь зрителей.

Модные театральные эксперименты существенно изменили спектакли на манеже. Это было время, когда торопливая насыщенность жизни заставила даже пятиактные пьесы У. Шекспира и А. Н. Островского играть с одним антрактом. В стремлении сосредоточить внимание на режиссерской концепции, на артисте, утверждающем новую философию роли, сцену очистили от декораций. Популярный императив «голый человек на голой сцене», диктующий новую жизнь театру, заставил и цирк (как всегда, не сразу, с отставанием на несколько лет) вновь сделать ставку на мастера-артиста.

Ярко апплицированные в край барьера ковры еще встречали заполняющих зал зрителей. Но когда под увертюру гас свет, униформисты стремительно убрали их, оставляя для дальнейших выступлений традиционный красный квадрат, покрывающий опилки. Впрочем, вскоре исчезли и опилки. В выстроенных стационарах предпочитали синтетические покрытия манежей.

Изменилось не только художественное оформление циркового зрелища, в цирк пришло новое поколение художников. Традиция приглашать лучших театральных художников страны, приученных раскрывать целенаправленную образную содержательность режиссерского замысла, постепенно ушла в прошлое. На смену пришли выпускники различных текстильных институтов, обученные по другим принципам. Даже национальный костюм потерял природную простоту. Его резко видоизменила «богатая» фактура материала и орнамента. Традиционно строгие костюмы преобразила эстрадная броскость. Даже так называемые нетематические костюмы начали украшать всевозможной мишурой.

Но и это парадоксально сработало на своеобразие отечественного цирка. Средоточием его виртуозного искусства вновь становился артист с его индивидуальностью, темпераментом, заразительностью, выдумкой и мастерством.

В 1971 году выстроен Большой Московский цирк. Это был действительно самый большой, на 3350 мест, стационар в мире. К тому же его оборудовали сменяемыми манежами (на место обычного гидравлические подъемники могли подать ледовый либо иллюзионный манеж или же бассейн, снабженный фонтанами). Над форгангом располагалась сцена с вращающимся кругом и выдвигаемым просцениумом. Там же имелись трубы, позволяющие заполнить бассейн водой. При необходимости сцену и манеж могла соединить лестница. К сожалению, все эти постановочные возможности не привели к знаковому преобразению циркового спектакля.

Создавать номера в цирке много сложнее (и дольше), чем составлять программы. Но зрители, по театральной привычке, стремятся найти, прежде всего, закономерность соединения различных выступлений артистов в целостное зрелище.

Их вниманием легче завладеть, придумав программе заманчивое или хотя бы тематическое название. На этом приеме Марк Местечкин строил сезоны 1973–1975 гг. в московском цирке на Цветном бульваре. Названия откровенно указывали на прием приглашения номеров: «Чудеса на арене», «Отцы и дети», даже «Кругом 13».

В 70-е годы прошлого века цирк еще продолжали, по инерции, считать искусством, соприродным другим перформативным искусствам, неотделимым от практики оперы, балета, драмы и кино. Мало того, подчеркивали (во всяком случае, в постановлениях к датам), что он призван воспитывать своего основного, молодого зрителя. В цирке, впрочем, хорошо понимали парадоксальность подобного требования – для того, чтобы кого бы то ни было воспитывать, его необходимо привлечь в цирк. Послабление в зрелищной изоляции страны совершенно неожиданно привело к появлению Московского мюзик-холла, возрожденного с нуля Александром Конниковым. Он вызвал такой интерес у публики, что управление решилось на цирковой эксперимент.

Ставка на востребованный жанр (в сценическом толковании термина) гарантировала несомненный успех, но в то же время требовала кардинального преобразования циркового спектакля. Николай Барзилович, ставший к тому времени художественным руководителем Дирекции по подготовке цирковых программ, возглавил эту работу.

Постановочное решение диктовал сам жанр. Кордебалету – какой же мюзик-холл без танцовщиц! – предстояло стать цирковым. Одновременно с хореографической выучкой девушкам пришлось овладеть теми жанрами, которые позволяли создавать групповые номера. Остановились на немногих: жонглировании булавами, работе с диаволо, на корд де парелях. Пришлось включать и ансамблевую игру на барабанах, соединив ее с маршировкой и перестроениями рядов.

Новый жанр спектакля потребовал поиска соответствующего оформления. Принцип решения костюмов позаимствовали у эстрады. Декорационное же оформление подсказала специфика циркового представления, проходящего на манеже, покрытом ковром. Яркий, меняющий цвет орнамент, соответствующий смене номеров, удалось создать, покрыв манеж полом из оргстекла. Смонтированные под ним секции цветных ламп, включаемые друг за другом, позволяли даже добиться эффекта вращения пола. Форганг закрывал смонтированный по тому же принципу портал, меняющий цвет, воспроизводя даже световой фейерверк (к сожалению, он сломался во время первого же переезда).

Заводная музыка, не по-цирково пышные и откровенные костюмы, необычный цирковой кордебалет позволили присвоить коллективу завлекательное афишное название – «Девичий фейерверк» (хотя обойтись совсем без мужчин не удалось) [1, с. 349–354].

Впрочем, подобные пикантно-легкомысленные спектакли на отечественном манеже больше не появлялись. Предпочтение по-прежнему отдавалось зрелищу, представляющему целеустремленных и отважных героев, не испытывающих сомнений. Один из вновь назначенных управляющих даже издал приказ, обязывающий открывать каждое представление парад-прологом, а завершать эпилогом. И артисты заполняли манеж под непрерывный «Выходной марш» Исаака Дунаевского, звучал приветственный стихотворный монолог, после чего все скрывались за занавесом, помахивая рукой. Так же, помахивая

рукой, в эпилоге они совершали круг вдоль барьера. По праздничным датам при этом выносили еще и знамена.

## КЛОУНСКИЕ СПЕКТАКЛИ

Именно в это время вопреки торжеству официоза клоун Андрей Николаев сумел осуществить на манеже постановку полномасштабного комедийного представления.

Выпускник училища циркового искусства, а позже – режиссерского факультета ГИТИСа, он еще в годы учебы выбрал артистический псевдоним «Андрюша», несмотря на предостережение Юрия Дмитриева, опасавшегося, что в солидном возрасте он будет выглядеть совсем неуместно.

Спектакль, созданный несмотря на противодействия главка (Николаеву пришлось даже уволиться и перейти в «Цирк на сцене»), стал убедительным ответом профессору.

На манеж выходил человек в строгом костюме и, подойдя к микрофону на стойке, пел под аккомпанемент оркестра (тогда еще пели вживую):

...Я работать иду на арену,  
Кто смеется, кто нет – я привык.  
Вот сейчас подошла моя смена,  
Надеваю свой нос и парик.

Под брейки ударника артист сбрасывал брюки, выворачивал пиджак, оказывающийся с изнанки синим, прикрывал голову беретом и, нацепив нос, превращался в клоуна.

Спектакль так и назывался: «Я работаю клоуном».

Этот по-настоящему комедийный спектакль составляли только специально поставленные (или перестроенные) Николаевым комические номера всех цирковых жанров. Джигитов он превратил в каскадеров-ковбоев, от которых клоун спасал индианку (на нее набрасывали кольца хулахупа). Эквилибрист-клишник заканчивал номер прыжками на руках в стойке-«лягушке» через привязанную к ногам скакалку. А гимнастка на «вертушке» уносила под купол одного из зрителей, которого присмотрела в зале. Но главное – этот спектакль воскрешал подлинно циркового коверного, артиста, легко и профессионально включающегося в любое действие, разворачивающееся на манеже. Следует подчеркнуть, что, к чести Николаева, он почти всегда брал на себя основную трюковую нагрузку номера, даже в батуте, прыжках в бочки с партнершей на закорках и джигитовке [1, с. 411–423].

Не устоял перед желанием создать собственный спектакль и Анатолий Марчевский. Но он и его педагог по училищу Юрий Белов (их творческий контакт сохранился и в дальнейшем) решили не отбрасывать тот клоунский образ, который принес зрителям немало радости. Все репризы, принесшие



клоуну известность и популярность, были сохранены и исполнялись одна за другой во втором отделении спектакля «Здравствуй, клоун!». Первое же объявлялось «Бенефисом рыжего клоуна». В нем Марчевский, появляющийся в окружении балерин-почитательниц в традиционном гротескном гриме и костюме, представлялся шпрыхсталмейстером Марчеллини и разыгрывал с ассистентами классические буффонадные разговорные антре «Отелло», «Дуэль по-американски», «Вода» и, как дань советской классике, – «Свидетель» Ю. Благова, чередующиеся с одним-двумя обычными цирковыми номерами (их жанры легко подменялись в гастролях по стране). Чтобы соединить два образа, исполняемые одним артистом, режиссер Борис Бреев, выпускавший спектакль, включил в начало второго отделения репризу, в которой объявлялось о кончине «рыжего», и Марчеллини, сорвав с себя под всполохи стробоскопа костюм, парик, красный нос, превращался в давно знакомого лирического клоуна Марчевского в яркой трикотажной майке и не доходящих до щиколоток брючках.

В цирках принято завершать выступление самыми значимыми трюками. Отдав дань буффонаде, Марчевский предпочел сохранить верность привычному клоунскому языку. Во втором отделении, традиционном дивертисменте, он выходил между номерами со своими, десятилетиями отточенными, репризами [1, с. 407–408].

Несомненный успех этих клоунских спектаклей побудил и других режиссеров к подобным опытам.

Странный спектакль, но зато чрезвычайно удобный отделу формирований при комплектации программ выпустил в Туле Александр Калмыков для Юрия Куклачёва.

Всесторонне подготовленный в училище своим педагогом, когда-то известным буффонадным клоуном Николаем Киссом к ответственным обязанностям циркового коверного, Куклачёв (тогда еще не переключившийся на дрессуру кошек) не прятался ни за гримом, ни за костюмом. Его круглое славянское лицо, подвижный характер, невероятное любопытство и доброжелательность легко дали бы ему возможность создать поистине фольклорный русский характер. Но природная смекалка позволила ему, быстро сориентировавшись в сложившихся тенденциях, несколько иначе выстроить образ и четко заявить о своем месте в представлении. Куклачёв, в отличие от традиционных коверных, не входил в контакт с исполняющими трюки артистами, не пародировал прошедший номер и не вмешивался в подготовку следующего. Он, параллельно построению программы, разыгрывал собственные репризы-сценки. Освоившись на манеже, Куклачёв довольно скоро выбрал себе партнеров. Сначала, как Май, делал трюки с лохматой собачонкой. Но, увидев, каким успехом пользуется Валерий Мусин, выходящий с кошкой, решил поменять животное. Кошки стали его партнерами во всех появлениях на манеже. Постепенно именно они начали играть основную роль в разыгрываемых репризах.

Уже добившегося популярности и создавшего себе имя клоуна Калмыков сделал основным аттракционом своего спектакля «Город-мир». Идея



и действие зрелища держались на том, что Куклачёв (взяв микрофон) обещал провести зрителей по своеобразному миру, необычному городу со своими переулками, улицами и площадями. Клоун разыгрывал свои репризы (каждая из которых к этому времени уже включала в себя дрессуру кошек) и каждую из них завершал четверостишием или пространным монологом (авторы текста – Виктор Шварц и Валерий Васильев). Он рассказывал об «улице Веселых музыкантов» или «бульваре Каруселей», или «переулке Детства», после чего и демонстрировались номера, более или менее отвечающие обещанному месту экскурсии. В антракте на манеже устраивалась своеобразная выставка кошек (детям разрешалось с ними играть). Спектакль был чрезвычайно удобен в эксплуатации. Ведь любой номер можно было, никак не видоизменяя его, объявить представляющим ту или иную часть циркового города. Не требовалось Куклачёву менять и свои, традиционно бессловесные репризы. Впрочем, одна – клоунский сон – была создана специально для спектакля. В нем земной шар (спущенный на лонже школьный глобус) злодеи в черном пронзали ракетами. Все, разумеется, завершалось благополучно – под рукой клоуна ракеты превращались в цветы. Мир был спасен, успокоенный клоун просыпался [1, с. 408–409].

Эта реприза позволяла рапортовать о создании не просто клоунского, но публицистического спектакля.

Попытку приблизить цирковую зрелищность к музыкальным вкусам современного молодежного зрителя предпринял московский (тогда уже не единственный) цирк на Цветном бульваре. Владимир Крымко (и присоединившийся к постановке как главный режиссер цирка Марк Местечкин) создал вокруг Александра Родина, блестяще владеющего чуть ли ни всеми цирковыми жанрами, клоунский аттракцион. Стимулировала к подобному решению одна из реприз Родина, где он под фонограмму Лидии Руслановой, надев сарафан и женский парик, «пел» ее прославленные «Валенки», а в финале, задрав подол, ко всеобщему удовольствию демонстрировал гигантские босые ступни.

В польских варьете в эти годы были популярны выступления так называемых буффо-синхронистов, проще говоря, пение под фонограмму. Отечественного зрителя к этому приучил телевизионный «Кабачок “Тринадцать стульев”», где артисты, быстро завоевавшие общесоюзную популярность, разыгрывали сценки на русском языке и тут же имитировали под фонограмму пение на любом иностранном (закадровый голос честно сообщал имя композитора и исполнителя). При помощи этого приема вокруг Родина за полтора года был создан аттракцион на целое отделение, завершающий представление (в первом клоун заполнял паузы как коверный).

Музыкально-вокальный ансамбль «Поющие бизоны» пародировал все, чем была богата современная эстрада: и внешний вид патлатых и модно-бородатых инструменталистов, и фигуристую девушку с корнет-а-пистоном (разумеется, переодетого мужчину), и балетно-акробатические способности лихих танцовщиц, и сольные выступления меняющего внешность Родина то с романсом цыганки, то с арией Фигаро, а то со «Свадьбой», ставшей благодаря

Муслиму Магомаеву популярнейшей песней страны. Под статью Родину меняла обличия и приглашенная ему в помощь из Москонцерта Надежда Макушкина, актерски заразительная обладательница певческого голоса, что, впрочем, использовалось в клоунском спектакле на редкость прихотливо. Актриса могла начать под оркестр цирка популярную арию, в которой ее на втором куплете подменял с фонограммы мужской голос, и она, не растерявшись, начинала комически артикулировать под его звучание. На этой постоянной, достаточно разнообразной подмене и строился пародийный замысел спектакля. Его осуществлению чаще, чем хотелось бы, мешала недостаточная оснащенность цирков радиоаппаратурой, которую не спасали даже специально приобретенные для коллектива 8 стереоколонок. В завершение выступления «Бизонов» Родин выходил дирижировать, как о том сообщала Макушкина, специально написанной им «симфониеттой» (вариант старинной репризы «Сумасшедший дирижёр»), и все, находящиеся на манеже, устраивали, к радости зрителей, несусветную какофонию, поддержанную невероятными телодвижениями танцовщиц.

Зрители веселились. Профессионалы сетовали, что предпочтение отдано эстрадным средствам выразительности (пение под фонограмму тогда еще осуждалось, как исполнение трюков на лонже).

## ПОИСК НОВОГО ОБРАЗНОГО НАЧАЛА В РАБОТЕ С ЖИВОТНЫМИ

Образный строй номера фактически диктует руководитель номера уже в силу того, что он определяет трюковые комбинации, а тем самым и взаимоотношения партнеров – особенно когда партнерами являются животные.

Совершенно неожиданного результата добился Юрий Бирюков после того, как, отбросив свой оригинальный номер жонгляжа, соединенного с акробатикой, занялся дрессурой лошадей. Он сумел привнести в древнейший жанр конного цирка два неизвестных ранее необычных трюка. Лошади у него, как жокеи, прыгали «курс» на движущуюся вдоль барьера площадку на колесах (ее везли два тяжеловоза) и выстраивали на ней пирамиду. Преобразил он и такую классическую комбинацию, как «ширмы», в которой лошадь, преследуя коверного, бегала через произвольно расположенные двери. Бирюков вывел двух клоунов на ходулях, между широко расставленными ногами которых животное выписывало восьмерки.

В самобытных мастеров, сформировавших контрастный подход к работе с хищниками, выросли Мстислав Запашный, решивший превзойти старшего брата в дрессуре, и Николай Павленко.

Павленко (единственный дрессировщик, посчитавший необходимым окончить зоотехникум) сумел собрать в клетке самое крупное поголовье, временами достигавшее 17 вымуштрованных животных. Он остановился на суматранских, пусть и злобных, зато наиболее подвижных тиграх, и ухитрился, держа их на дистанции, добиваться безукоризненного исполнения всех

команд. Нарочито спокойное, деловое поведение дрессировщика в клетке откликлось на редкость бесконфликтным соединением тигров в разнообразном чередовании групповых трюков. Даже традиционное в работе с хищниками сопротивление последнего животного, отказывающегося покинуть манеж (на Павленко нападали два одновременно), завершалось убедительной демонстрацией класса дрессуры: животные, подчиняясь спокойной воле человека, поднимались на задние лапы и, пытаясь, отступали до выхода из клетки.

Когда артист ехал на фестиваль в Монте-Карло, он (по совету В. Гнеушева) надел фрак. А так как во время выступления дрессировщик постоянно держал в руках небольшую дюралевую трубку, рецензенты тут же окрестили его «Караяном в клетке».

Совершенно иначе строил номер и вел себя на манеже Мстислав Запашный.

Уже одно его появление в блестящем закрепленном на одном плече колете и белых лосинах вместе с украшенной страусовыми перьями Долорес в широкой прозрачной накидке, сквозь которую сверкал расшитый камнями купальник, обещало по-цирковому яркое зрелище. Это гарантировало и необычное партнерство в номере четырех массивных, как бы неторопливых, уссурийских и бенгальских тигров с двумя слонами. Это само по себе позволяло удвоить трюковые возможности аттракциона. Самостоятельная работа с тиграми, нарочито масштабно и шумно осуществляемая, сменялась более спокойными сольными и дуэтными трюковыми комбинациями слоних. Потом животные объединялись на совместных трюках. Кроме того, в номер входила акробатика. Долорес балансировала на голове вставшей на «хох» слонихи, лежала на передних ногах сидящей на тумбе, слониха несла Долорес на поднятом хоботе по манежу, шагала с ней, сидящей на спине, по барьеру. Если в традиционных номерах со слонами животные обычно перешагивают через лежащего на манеже дрессировщика, то здесь они получили возможность шагать через тигров. Разумеется, преобразились и другие трюки. Тигры по-прежнему прыгали, но уже не только с тумбы на тумбу, но и со спины на спину опустившихся на колени слонов, садились им на «хох», ездили вдоль барьера, сидя на задних лапах, не шевелясь, даже когда слонихи переходили на галоп.

Мстислав входил в клетку с небольшим жезлом и кнутом в руках. Впрочем, пускал кнут в дело редко. Одна из слоних хоботом забирала кнут и, хлеща им по манежу, шла за провинившимся. Помогала дрессировщикам и другая слониха. Когда развалившийся на ковре тигр не поддавался окрикам Мстислава, и даже Долорес не удавалось сдвинуть его с места, слониха, обхватив хвост тигра хоботом, оттаскивала упряма в сторону. Все происходящее на манеже подавалось подчеркнуто театрально, как своеобразная цирковая игра, в которой каждый участник стремился доказать, кто тут главный.

В эти же годы на манеж начали выходить удивительной выучки медведи Ивана Ярового. Без какого-либо надзора они принимались исполнять достаточно сложные трюки. Только после пятого-шестого, когда медведи поднимали лапы в комплименте, из-за занавеса появлялся дрессировщик. Животные

как полноправные цирковые артисты убедительно доказывали, что на современном манеже важна не только выучка, но и искусство ее подачи.

## СТАВКА НА СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦИРКОВЫХ ЖАНРОВ

Цирк – не только неожиданный аппарат, виртуозный трюк, яркие индивидуальности партнеров – это прежде всего образная содержательность номеров. И в этом кроется основной цирковой парадокс – в едва уловимом сочетании внешнего блеска формы и скрытого смысла, который не предполагает такой эстетической рефлексии, как, например, балет.

Цирк как искусство, заказываемое (и оплачиваемое) государством, уже по статусу своему не мог не откликаться на все государственные даты. Традиционно и чаще всего для этого использовали стихотворный монолог в парад-прологе представления, звучащий (тогда еще вживую, не под фонограмму) в окружении знамен, вынесенных труппой.

Но артисты нередко стремились обозначить свое отношение к политическим и трудовым этапам жизни страны не формальным участием в прологе, а средствами цирковой выразительности через близкий им трюк и жанр – через номер.

Владимир Волжанский, продолжавший после войны гастролировать по стране с аттракционом «Лесная идиллия», где члены его семьи и партнеры выполняли трюки эквилибра и клишника в зеленых целиковых трико и масках, в образах лягушек и прочих болотных гадов, вдруг увлекся канатохождением.

Только начав осваивать воздушный (то есть расположенный под куполом) канат, он всячески насыщал свою работу трюками, которые в цирке принято объявлять «рекордными» (перенос лобового перша со стоящей на его вершине в стойке партнершей, прыжок с раздвижной трехметровой мачты, установленной на канате, в плечи стоящего под ней партнера и т. п.). А так как цирк приучает все делать не просто заново, но и кардинально переосмысливая, он задумал собрать воедино работу на горизонтальном и наклонном канате. Более того, Волжанский нашел техническое решение, позволяющее менять наклон каната в процессе показа номера (на это ушло более 20 лет). В окончательном варианте возник современный, действительно «воздушный канат» – не только по жанру, но и по аппаратуре.

Возле одного из боковых проходов был растянута возвышающийся на высоких металлических козлах мостик, от которого канат (на деле – стальной трос) шел к другому мостику, висящему у противоположного прохода. Артисты взбирались на конструкцию и проделывали несколько трюков на горизонтальном канате. После этого подвесной мостик поднимался, меняя – сначала градусов на 30, а потом и на 45 – угол наклона каната, остававшегося при этом натянутым.

Отбросив подчеркнуто «рекордные» трюки, Волжанский составил новую композицию. Классическая статуарность строго соблюдалась при всем долгом переходе от моста к мосту. Зрителю ненавязчиво помогают разобраться в сложности этой простоты. Вот, например, юноша переносит по горизонтальному канату девушку, стоящую на его голове на двух пуантах (в письменном изложении этот трюк теряет свою выразительность, а ведь в действительности на всем протяжении пути обе фигуры как бы слиты воедино). А через какое-то время, когда канат уже резко менял угол наклона, юноша поднимался по нему, балансируя на голове узкую дощечку со стоящими на ней бедро к бедру двумя девушками. Стремительный съезд по наклонному канату на роликах убедителен сам по себе. Но он повторялся – и на этот раз юноша удерживал на голове девушку в стойке на одной руке. А в финале, словно забыв, что цирк призван потрясать трюками, от верхнего мостика по трем канатам, веером уходящим в темноту и неизвестность, поднимались – просто поднимались, уже без балансиров, никого не удерживая ни на плечах, ни в руках, ни на голове, – трое юношей, стремясь ощутить, утвердить себя в неведомом пространстве...

Так заканчивался этот необычный аттракцион. Но начинал его Волжанский нарочито традиционно, с торжественного выхода своих артистов (девушки в коротких белых пачках, юноши – в трико и колетах) под бравурный, воспринимающийся чуть ли ни гимном советского цирка «Выходной марш» И. Дунаевского.

Канатоходцы Волжанского работали без страховочной сетки и в лучах прожекторов. Это усиливало впечатление, что артисты находятся как бы в безвоздушном пространстве, в невесомости.

Номер заслуженно был назван «Звёздные канатоходцы» [5, с. 87].

Но достойного общественного признания (не зрителей, а руководства культурой) не последовало. Оно – и в этом горький, не до конца изжитый и сегодня парадокс цирка, судить о котором продолжают по меркам театра – обрушилось только после того, как к «Звёздным канатоходцам» добавили несколько гимнастических номеров (вертикальный корд де парель, на который взбирался артист, объявляемый Прометеем, и летящий корд де парель с артисткой в красном трико, изображающей похищенный с Олимпа огонь, смешанная силовая пара из «каменного века», ради которой Прометей и похитил огонь) и олицетворяющий принесенный людям огонь кордебалет, машущий крыльями красных балахонов, и даже разъясняющий время от времени происходящее стихотворный комментарий. Только эти интермедии, выстроенные по шаблонам даже не театра, а тематического концерта, и позволили Волжанскому в 1978 г. получить Государственную премию как режиссеру циркового спектакля «Прометей».

Цирк, даже поощряя, продолжали судить по чуждым ему законам.

Мысль о преобразении «Звёздных канатоходцев» в «Прометей» возникла у доброхотов Волжанского далеко не случайно. В эти годы цирковая пантомима как своеобразный жанр спектакля на манеже еще привлекала отдельных



режиссеров. В некоторых цирках страны регулярно создавались подобные спектакли (в основном, в Киевском, лишь один раз в Москве). Чаще всего их основой становился аттракционный номер (конюшня Б. Манжелли для цирковой версии «Бахчисарайского фонтана» А. С. Пушкина в одно отделение, «Медвежий цирк» В. Филатова, на базе которого осуществили трехактные «Приключения поводыря с медведем»). Но иногда для их создания собирали специальный коллектив. «Пароход идет “Анюта”», поставленный Евгением Рябчуковым, гастролировал по стране шесть лет. Такие своеобразные спектакли всегда вызывали понятный зрительский интерес. Однако подготовка пантомимы требовала больших производственных усилий и постановочных средств, а потому нередко замораживалась, не встречая поддержки.

Даже такой всего добивающийся мастер, как Мстислав Запашный, выпуск пантомиму «Спартак» (работа, правда, надолго затянулась из-за частых зарубежных гастролей), не смог договориться о приглашении ни с одним директором цирка, в том числе и с зарубежными импресарио. Пантомиму удалось сыграть только в Калинин (так тогда называлась Тверь), где состоялась ее премьера.

Многое в цирке зависело и от артистов, особенно в создании номера. Они все настойчивее стремились доказать, что на манеже обо всем можно рассказать на цирковом – трюковом – языке.

Танцовщица на проволоке Роза Хусаинова в начале карьеры, отстаивая свою индивидуальность, разыгрывала на проволоке вместо распространенных русских танцев трехчастную сюиту по мотивам балета Ф. Яруллина «Шурале» (помогла выучка казанской балетной школы и московского циркового училища). Став дипломированным режиссером, она постаралась в жанре танцовщицы на проволоке не просто поразить виртуозным владением трюков, а выразить свое понимание философии жизни.

Не полностью доверяя вниманию зрителей (а быть может, и себе), Хусаинова начинала с подсказки. Новый номер она назвала «Мечта, борьба, жизнь».

Все слагаемые предстоящего зрелища были представлены сразу. Проволока, как путь жизни, и парящий над одним из мостиков шар (наполненный гелием), олицетворяющий мечту.

Зримая цель, подбор трюков, позволяющих вместе с артисткой пройти намеченный ею путь, ведущая за собой, сметающая все препятствия, мощная энергетика «Рапсодии на тему Паганини» Сергея Рахманинова, меняющийся цвет прожекторов, всякий раз преображающий шар-мечту и костюм, – все помогало выражению внутренней жизни того образа, который артистка стремилась воплотить на манеже.

В цирке и артисты, и режиссеры старались, несмотря ни на что, говорить на своем языке.

Нового и убедительного доказательства в этом непростом процессе добился Пётр Майстренко, создав воздушный полет «Журавли».



Ему удалось преобразить привычные траектории движения вольтижеров, не просто переместив двустороннюю ловиторку в центр дистанции между двумя мостами, но и заставив ее перемещаться по вертикали. Это позволило убедительно развернуть тему взаимовыручки. Облепившие ловиторку вольтижеры спускались на ней в одной из комбинаций до самой сетки, чтобы подхватить, выручить, вернуть в небо упавшую подругу.

Благодаря замене трапеций на спаренные разновысокие лопинги возросла и полетность всех исполняемых в номере акробатических прыжков. Перемещения вольтижеров обрели неожиданную объемность, они зримо становились властителями циркового неба.

В преддверии празднования 40-летия Победы над фашизмом такое преобразование образных возможностей воздушного полета невольно заставляло вспомнить о популярнейшей песне Яна Френкеля на слова Расула Гамзатова.

Полет получил название «Журавли».

## НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ЦИРКОВОЙ РЕЖИССУРЫ

Все более значительное участие в развитии цирка стали принимать выпускники ГИТИСа (на режиссерском факультете в 1975 г. была учреждена кафедра режиссуры цирка, студентов начали обучать на дневном отделении). Ко второй половине 1980-х их работы начали формировать новые художественные принципы организации цирковой образности.

Наиболее ярко заявил о своем видении современного цирка Валентин Гнеушев. Его режиссерский почерк четко и определенно проявился уже в дипломном номере «Шутки Арлекина» (из-за красного трико артиста больше известном как «Красный Арлекин»), в котором он преобразил жонглерскую работу Владимира Царькова, занимательную уже тем, что артист работал с прыгающими обручами (поэтому их можно было подбрасывать всеми частями тела). Все обычные слагаемые выразительности на манеже: трюки, хореография и пластика, музыка, костюм – предъявлялись зрителям не в арифметической последовательности, а сразу, слитно, создавая образ не просто зрелищно увлекающий, но заставляющий постигнуть, расшифровать его метафорическую содержательность.

Вдвойне знаковым было, что премьерный показ «Арлекина» состоялся на сцене Театра им. Вл. Маяковского в день празднования 55-летия режиссерского факультета ГИТИСа.

Гнеушев вместе с ассистирующим ему Павлом Брюном, обращаясь к номерам самых разнообразных жанров, совершенно неожиданно выявлял их образное содержание. Все постановочные приемы базировались на стремлении найти содержательность трюковой комбинации – привлекалась музыка, диктующая (или оправдывающая) технологию исполнения трюка, подбирался стиль пластического существования артиста, трюки объединялись в целостную комбинацию номера, костюм подтверждал создаваемый на манеже образ.

При этом пластическое (танцевальное) решение образа и номера было нацелено на выявление (даже активизацию) духовного потенциала артиста.

Стремясь выявить высокую поэтичность цирка, Гнеушев принципиально обращался или к высоким классическим образцам музыки и живописи, или же к остросовременным, которых цирк тогда избегал. Для номера Царькова, например, он уговорил модного саксофониста Алексея Козлова создать музыку, которую тот и записал вместе с джаз-рок ансамблем «Арсенал». Возможность качественного исполнения фонограмм (в цирках начала появляться профессиональная радиоаппаратура) позволяла привлечь и скрипичную музыку Антонио Вивальди, и рафинированного Мориса Равеля, и хоровую симфонию Георгия Свиридова, и полузапрещенный брейк-данс.

Управление и директора, как правило, недоброжелательно относились к номерам Гнеушева, но они из года в год отмечались наградами парижского фестиваля «Цирк – завтра», а сам он в 1991 г. был назван лучшим режиссером.

В том же году американский импресарио вывез на Бродвей программу «Цирк “Valentin”», составленную из номеров, поставленных Гнеушевым. Казалось, наконец-то они будут по заслугам оценены. Но сработал неучтенный цирковой парадокс. Американцы, рабы рекламы, ожидали увидеть еще одну советскую цирковую программу, которая принималась с шумным успехом за свою темпераментную победную оптимистичность. А им привезли элитарное, безусловно виртуозное, но рассчитанное на тонкого ценителя зрелище. Неподготовленность публики перечеркнула ожидаемый успех.

Но на родине к этому времени работы самого Гнеушева и других режиссеров, безбодно его копирующих, начали привлекать повышенное внимание зрителей.

Чем дальше, тем резче проявлялось несоответствие, просто разрыв между тем, что требовал от режиссеров главк, и номерами, которые молодые режиссеры стремились вынести на манеж.

Номера создавались с нарочитым вызовом общепринятому.

Назревал не просто протест против официозности, парадности, показной демонстрации пресловутых «силы, ловкости, красоты». Это был поиск новой образности. А главное – стремление наладить связь с новым зрителем.

## ЭКСПЕРИМЕНТЫ С КЛОУНАДОЙ

К этому времени была окончательно отброшена разумная, казалось, традиция, определяющая место и значение клоуна и комического в цирковом представлении. Самостоятельные клоунские номера (а такие присутствовали во всех жанрах) практически исчезли. Правда, их прежние исполнители продолжали появляться на манеже с фрагментами своих номеров. Цирк – разумеется, искусство. Но он вместе с тем и производство, где при оплате труда артиста учитывается количество его выступлений. Так что и к этому творческому процессу приложили руку мудрецы-бухгалтеры. Если норма показа номеров (клоунских,

в том числе) равнялась, как прежде, 30 выступлениям, то коверным ее сократили до 20. Чем-чем, а сообразительностью цирковые артисты всегда отличались. Вот все исполнители клоунских номеров и переквалифицировались в коверных.

Это не могло не сказаться на представлении. Не владеющие навыками ни одного циркового жанра новые коверные никак уже не участвовали в пародировании трюков составляющих программу номеров или же смены реквизита на манеже между ними. Они, дождавшись ухода униформистов, выходили демонстрировать свои репризы. Из-за этого, как ни парадоксально, в отличие от номеров всех жанров, жадно стремящихся вписаться в современную образность, клоуны начали жить вне времени и пространства. Главным становилось стремление заставить зрителя рассмеяться. Мудрый завет Анатолия Дурова, первым заговорившего с манежа на правильном русском языке, что «русский клоун острит словами, а немецкий <...> только ногами» [6], перестал волновать отечественных коверных.

Впрочем, традиции – традициями, но собственный путь каждый артист выбирает самостоятельно. Александр Попов, например, начав цирковую жизнь как коверный клоун, очень скоро увлекся дрессурой собак.

В первом своем номере с ними «На приеме у доктора Айболита» Попов фактически повторил давнишний, еще довоенных лет, прием «Собачьей школы» Николая Ермакова. Там животные исполняли традиционные трюки (ложились, менялись местами, прыгали, сообщали результаты «счета» лаем), как бы отвечая на вопросы или указания Ермакова-учителя. Попов с помощью четвероногой санитарки сам разыгрывал хвори явившихся к нему на прием.

Позже ему удалось подготовить маленький спектакль по каждому известной сказке «Кошкин дом». В нем всех героев как бы самостоятельно играли сами придуманные Маршаком животные. Сказку, которую все зрители читали или слушали и, безусловно, знали, в цирке можно было посмотреть. А сам Александр с женой Надеждой, одетые скоморохами, с микрофонами в руках пересказывали происходящее на манеже. После того, как пожар в доме Кошки был потушен (Александр приходилось помогать собакам качать насос), все участники выезжали и выбегали на манеж, и артисты представляли героев спектакля поименно, оставаясь скоморохами, завершая номер намеренно смехотворным: «Роль кошки Матрены исполняет кот Барсик».

И зрители аплодировали каждому четвероногую или пернатую артисту. И только после этого инспектор манежа представлял Поповых. Их благодарили особо.

## ЦИРК ПОСЛЕ «СОЮЗГОСЦИРКА»

Когда распался Союз, развалился и «Союзгосцирк», разом лишившись стационаров, построенных в республиках, и национальных коллективов, поступивших в распоряжение своих государств. Посещаемость оставшихся в Российской Федерации цирков падала.

Срочно требовалось искать выход.

Руководители «Российского цирка» начали с того, что поменяли эмблему. Теперь ею стал не гимнаст, с 1928 г. тянувшийся на фоне трапеции к звезде, а три вздыбившиеся лошади, выкрашенные в цвета триколора (уже вошло в обиход это обозначение). Перемену подготовили явно не ко времени. Сокращались не только номера. Государственные конюшни расформировывались или даже продавались за границу. Госцирки, собиравшие зрителей в самые бедственные годы на девять спектаклей в неделю (при одном выходном), начали работать по два, если повезет, по три дня.

Отделились, решив начать самостоятельную жизнь, Ленинградский, Казанский и Большой Московский цирки. Заново перестроенный Цирк на Цветном бульваре при Юрии Никулине, ставшем его директором и художником, превратился в муниципальный. Руководители лучших аттракционов, собрав вокруг себя программы, добились их самостоятельного проката. Виль Головкин-старший, например, на базе воздушного полета, где руководителем и ловителем был его сын, тоже Виль, создал фирму «Журавли», которую возглавил как генеральный директор и художественный руководитель (о создавшем «Журавлей» П. Майстренко к тому времени напрочь забыли).

Главк, лишенный возможности противиться всему этому, посадил в Департаменте организации гастролей сотрудника, контролирующего прокат. Артисты, стремясь прокормить семьи, искали персональных контрактов, желательно за границей. Уехал из страны Олег Попов. Казалось, на гастроли, но остался в Германии, женился, стал работать, превратившись со временем из «Солнечного клоуна» в «Счастливого Ганса».

Оставшиеся в России пытались выжить, как могли. Но любимую работу старались не бросать. Даже добивались успеха.

Режиссерское решение номера подразумевает, что на него работают трюки, которые артист выполняет, образ, который он создает, и – если он есть – аппарат, помогающий воплотить образ и осуществлять трюки.

Прыжковая акробатика, например, постоянно ищет возможности увеличить траекторию прыжка. Для этого уже перенесли на манеж из спортивных залов пружинящую («лыжную») дорожку, приспособили вместо трамплина автомобильные камеры от КАМАЗа или МАЗа, горизонтально укладывая их посреди манежа. Воспользоваться большими камерами решил, набрав группу акробатов-вольтижеров, и Владимир Беляев.

Но ему показалось более выигранным вернуть камерам их естественное положение, что позволяло надеяться на эффектные разновысокие и разносторонние прыжки. Необходимость удерживать камеры-колеса вертикально привела к мысли создать с их помощью гигантский велосипед, который должен был постоянно двигаться вдоль барьера. Это сразу же определило и характер, и стиль номера.

Такая накручивающая круги по манежу конструкция предоставляла новые возможности жокейской работы, а также трюков и акробатических подержек джигитов, обогащенных вольтижировкой (подъем в плечи партнера,

управляющего велосипедом, или же скатывания по колесу на манеж). И буффонадно-увеличенный велосипед, и возможный благодаря этому эксцентрический характер трюков диктовали намеренно клоунские образы всех занятых в номере персонажей, оправдывали даже переодевание одного из них в пышнотелую даму. И аппарат, и трюки, и их образное наполнение позволили родиться увлекательно-эксцентричному номеру (неожиданному для продолжающих оставаться пафосными программ), во главе которого встал Игорь Маркевич.

Цирковая режиссура все связывает воедино.

Но основой оставалась ставка на личностные возможности артиста.

Открывшаяся перед артистами даже не свобода – вседозволенность позволила вывести на манеж в самом трудном – клоунском – жанре исполнителей, недостаточно вооруженных профессионально, но – главное – с несоответствиями их внутренних данных выбранным маскам. С легкой руки Славы Полунина (так и подмывает написать – с нележкой: все у него самого получалось настолько естественно и выразительно, что переимчивые клоуны принялись жадно копировать форму, не задумываясь о содержании), воскресившего в нашей стране буффонаду на эстраде, на манеже начали появляться надолго с него изгнанные персонажи. Но артисты жадно хватались за запретную долгое время форму, не успевая ни овладеть десятилетиями отработанной технологией ее воплощения, ни задуматься о том, что она – лишь выражение самобытного взгляда на мир. Даже уморительно смешной в своей серьезной сосредоточенности эксцентрик Владимир Кремена размалевал лицо буффонадной маской, оставшись в душе (и в пластике) увлеченно сосредоточенным лириком. Ведь преувеличенный грим есть только выражение неординарности восприятия мира, жизненной философии создаваемого артистом образа.

В эти баламутные годы возвращению на отечественный манеж полноценной буффонадной пары помог, как это ни парадоксально, один из участников музыкально-эксцентрического фольклорного трио Толдонова.

Виталий Довгань, еще продолжая учебу в ГИТИСе, начал режиссировать номера в дирекции. Наиболее значительным его достижением стало создание буффонадной пары Мик (Николай Кормильцев) и Мак (Андрей Шарнин).

Главной удачей в рождении этой пары (при участии художника Елены Геббер) стал выход на контрастные оригинальные, можно даже подчеркнуть – русские характеры. Классический «белый» трансформировался в непробиваемого, сметающего все в своем стремлении к цели парня-«кирпича». У Мака, действительно, и нос на выбеленном лице, перечеркнутом преувеличено показной улыбкой, был красным кирпичом, и туфли-кирпичи, даже ежик прически, когда он снимал военную фуражку, напоминал прямоугольность кирпича. Столь же резки и категоричны были его реплики и поступки. Образ дополнили внезапный разбойничий взгляд и гармошка через плечо. Мик, напротив, в самых невозможных ситуациях оставался мягок, кроток, участлив. И кутался в бесформенную хламиду. Его рот был так же, как у Мака, увеличен яркой красной линией, но наложенный внутри ее, по губам белый грим создавал впечатление постоянной улыбки. При всем несовпадении грима (души) и характеров они постоянно нуждались



друг в друге. На этом строились все их репризы, как парные, так и с выходом к зрителям, и даже разыгрываемые ими буффонадные антре. И здесь режиссер с артистами, отказавшись от придуманных до них пародий, разыгрывали оригинальнейшую «Анну Каренину», в которой Мик-паровоз с выпускающим дымок цилиндром-трубой на голове участливо всякий раз обходил путающегося в длинной юбке Мака-Анну, пытающуюся покончить с жизнью.

Своим умением создавать буффонадные образы Довгань не менее удачно воспользовался спустя несколько лет в работе с Александром Сарнацким. Придуманному ими оригинальному гриму с традиционно ярко преувеличенными губами, носом и вздернутыми бровями отвечали и широченные, на помочах, карминовые штаны с безразмерными карманами, и того же цвета облегающая голову шапка-капор с торчащими из-под нее рыжими космами, с кисточкой на макушке. Она начинала вращаться при сильном напряжении – и физическом, и умственном, – которое постоянно испытывал этот странно-заторможенный персонаж. А напрягаться ему приходилось постоянно, так как он пытался продемонстрировать свое умение жонглировать. Все, что клоун забавно и сосредоточенно перебрасывал, он носил с собой в жесткой коробке-рюкзаке за спиной.

Несколько позже Сарнацкий вместе с женой Ладой начали выступать как коверные клоуны. Но и здесь Домино и Долли (такие псевдонимы они приняли) не изменили буффонадной преувеличенности своих взаимоотношений, своим гротесково-преувеличенным образам (Лада, сохранив привлекательное лицо, появлялась с огромным бюстом и турнюром) и столь же решительным характерам.

Обращаясь к любому жанру, важно было обнаружить его современные возможности.

Левшин, оставивший ради цирка большой спорт, успел подготовить к тому времени немало номеров, открывая в них новые возможности жанров. Среди них были и конные, и номера жонглеров. Но главным его пристрастием оставалась работа с гимнастами.

При всем разнообразии номеров в каждом из них предпринималась попытка, ориентирующая профессиональные и артистические возможности исполнителей, по-новому раскрыть возможности жанра. При этом Левшин стремился обращаться к явлениям культурной жизни, привлекающей наибольшее внимание предполагаемых зрителей. Так ему удалось, соединив поддержки в руках партнера с вольтижной работой в его же руках, когда он висит на ловиторке, найти убедительное цирковое выражение балету «Спартак» Арама Хачатуряна в созданной для Тамары Мусиной и Гунара Каткевича «Воздушной фантазии». На еще более неожиданное решение гимнастического дуэта Ирины и Вячеслава Касьяновых натолкнула песня Евгения Мартынова «Лебединая верность». В номере, сохранившем это название, полного ощущения полета удалось добиться благодаря тому, что на всем его протяжении – и при исполнении трюков, и в паузах между ними, партнерша находилась в руках партнера, а сам он как бы парил в воздухе (тонкие тросы от вращающейся консоли



шли непосредственно к его бандажу). Традиционный, в общем-то, набор трюков – бланши, оплетки, поддержки, заключительный обрыв – благодаря взаимоотношениям артистов воспринимался не иллюстрацией к тексту (номер шел под фонограмму песни в исполнении Софии Ротару), а поэтической цирковой аллегорией.

Левшин искал пути, позволяющие общаться со зрителем на современном трюковом языке. Он постоянно заявлял, что стремится «сделать цирк *содержательным цирковым искусством* (курсив мой. – М. Н.)» [7, с. 191].

Продолжая в своих работах поиск новой образности, собрав вокруг единомышленников, он смог пробить разрешение на претворение в практику разработанной им системы физической подготовки артистов цирка «SiLev» («Системы Левшина»). При Ростовском Государственном цирке был создан Молодежный центр циркового искусства.

«Российский цирк» был преобразован в организацию культуры федерального подчинения «Росгосцирк», но в практической жизни это мало на что повлияло.

В эти тяжелые годы цирки страны, привыкшие к аншлаговому сбором, к тому, что их воспринимали как «школы героев», вдруг обнаружили, что они с каждым сезоном теряют привычного зрителя. Молодежь уже не стремилась увидеть «сильных, ловких, смелых».

Рубеж XX и XXI веков стал неожиданным всплеском творческой деятельности Центра циркового искусства (ЦЦИ). На его манеже, в репетиционных помещениях, даже в фойе один за другим вырастили и воспитали три коллектива, которые, казалось, сумеют перевернуть натужную однообразную праздничность оформления и показа отечественных программ. Выпускники кафедры режиссуры цирка ГИТИСа добились возможности осуществить свои замыслы

Чтобы оценили – требовалось, чтобы увидели. Чтобы захотели увидеть. К этому стремились привлечь даже интригу названия. Елена Польди упрямо готовила заведомо протестующий «13-й квартал» (от задуманного «Lenin-стрит» вынудили отказаться при выпуске). Сусанна Раянова (Курзямова) обещала непонятный и уже этим влекущий «Демидурк». Николай Челноков бесхитростно назвал свой спектакль «Невероятно странный цирк».

В этой постановке действительно хватало странностей.

Поражало уже небывалое обилие новой аппаратуры. Она преображала трюковые возможности всех, казалось, досконально изученных жанров. Уже их описание позволит представить, как они трансформируют номера. Турник-пирамида, с которым, подняв его на плечи, можно было передвигаться по манежу во время исполнения трюков на всех трех грифах. Наполненное водой прозрачное полушарие, на борту и внутри которого исполнялся пластический этюд. Поднимающаяся под купол сетка, держась за ячейки которой можно было исполнять трюки воздушной гимнастики. Почти двухметровый шар из оргстекла, разрезанный по вертикали на две половины, соединенные шарнирами. Находящаяся в нем гимнастка могла, раздвинув половинки, повиснуть под ними на руках, на подколенках, а могла на подносах. И еще немало подобных.

А кроме того, Челноков экспериментировал с костюмами, гримом, взаимоотношениями своих артистов. Каждый новый номер становился открытием для него самого.

Новые ритмы и образы искала и Раянова.

Трех девушек, выходящих с групповым атлетическим номером, режиссер, к примеру, одела в туники и заставила перебрасывать 8-килограммовые гири, встав на пуанты. Такое же парадоксальное несоответствие привычному утверждалось в выступлениях и всех других представляемых на манеже жанров.

Не зря же спектакль назывался «Демидург» (от др.-греч. δῆμι-οὐρῆος – ремесленник). Его участники, как настоящие профессионалы, владеющие профессией, выстраивали неожиданную цирковую сказку об умелых людях, преобразующих жизнь.

На показательный праздничный оптимизм в подаче номеров и образов их исполнителей ополчилась и Елена Польди. Отбросив велосипеды и моноциклы, на которых выезжала на манеж чуть ли не со дня рождения, она подготовила совершенно неожиданный спектакль. В нем ребята на манеже отрывались, как в жизни, но при этом попутно исполняли «неслабые», как принято говорить в их среде, трюки.

«Шоу создавалось для того, чтобы притащить в зал ту часть населения, которая сегодня в цирк не ходит – молодежь от 13 до 25 лет, – четко сформулировала Польди свою творческую позицию. – Для этого мы совместили традиционные цирковые жанры со стрип-культурой, максимально приблизили музыку и стилистику костюмов к культуре MTV, МУЗ-ТВ, присовокупили сюда же экстремальные виды спорта. В программе будет еще больше танца, световых и пиротехнических эффектов. В общем, то, что привлекает молодежь на концертах, должно случиться в цирке» [8].

Спектакль пустили в эксплуатацию с большим трудом (требовалось отпартовать об исполнении плана).

Но почти сразу руководство подстраховалось – вторым отделением к нему присоединили «Цирк пяти континентов» (Гири Эрадзе, начинавшего самостоятельный путь на профессиональном манеже), в котором было много экзотических животных и танцующих девушек

Так они и гастролировали вместе чуть ли не целый год. Да и то потому, что самостоятельному продюсеру, прокатывающему программу, нравилось предлагать зрителям за один вечер такие зрелища, отрицающие одно другое.

При всей разности творческих позиций каждый из названных спектаклей стремился найти для нового цирка современную образную содержательность. Впрочем, они были исключением. Компания продолжала эксплуатировать прежние модели номеров и представлений.

В стремлении заполнить вместительные цирковые амфитеатры руководители разных уровней все чаще стали ориентироваться на зрителей, которых родители аккуратно приводят на представления, – на детей. Уже все-таки начали раздаваться уверения, что цирковое искусство именно для них

и предназначено. Поэтому не стоит особенно мудрить, создавая номера и программы. Детям, мол, нужно зрелище покороче и попроще.

Опыт воспитательных возможностей циркового искусства никого уже всерьез не волновал. Цирк начал восприниматься как место развлечения. Даже непосредственно представление на манеже трансформировалось в нечто сопутствующее покупке в бесчисленных киосках зрительского фойе веде-рок с попкорном и сладкой ваты (с которыми совсем недавно в зрительный зал войти было невозможно). Да и от циркового номера, особенно если он демонстрируется в лучах прожекторов, постоянно отвлекают всевозможные, только что в фойе купленные, загорающиеся и мигающие игрушки, светящиеся по всему кругу амфитеатра. И бороться с этим наваждением практически невозможно.

Когда-то «Выходной марш» Исаака Дунаевского на долгие десятилетия стал своеобразной визитной карточкой госцирков нашей страны. Если на зарубежных гастролях он, как камертон к представлению, звучал в оркестровом варианте, то в программах на отечественных манежах под него пел приглашенный вокалист, стоящий в оркестре, или сами артисты, выходящие на манеж:

Советский цирк  
Умеет делать чудеса!..

А что пелось дальше, сегодня уже никто (хотя опрошены были многие) и припомнить не может.

Советского цирка уже не существует. Но нет уже и сплоченного советского зрителя. Сегодня разные зрители ждут от цирка разного. Зрелища, не похожие одно на другое, им и предлагают. Это уже личные потуги режиссеров, поневоле становящихся собственными продюсерами.

Современные режиссеры – даже в цирке – больше заботятся о необычных, пусть даже шокирующих костюмах, макияже, прическах, о фонограмме модной песенки, о подсмотренной в зарубежном кинофильме хореографии, чем о мало-мальски профессиональной трюковой работе. Излагая ситуацию более методологично – не обращаясь к образной содержательности трюка, подменяя ее изобразительной эксцентричной формой.

Прочный успех повсюду начал завоевывать парадокс развития отечественного циркового, традиционно провозглашаемого демократическим, зрелища – роскошно одетый и в меру раздетый «Королевский цирк» Эрадзе.

Уже одно его название и полные сборы позволяют понять, что появилось поколение зрителей, которых оформление циркового спектакля, пластика поведения актеров на манеже привлекают не меньше, чем номера и трюки.

А что касается пресловутой «театральности», то давно пора уже поменять в научном обороте этот аморфный термин на «драматизацию». Ведь бессмысленно выходить к зрителям без ясных взаимоотношений партнеров, без пластической убедительности поведения артиста на манеже, без музыки, помогающей овладеть требующимися трюками и образной задумкой темпоритма, без четкого отношения к определенной цели, ради которой исполняется трюк.

Сама практика существования циркового искусства парадоксально, но доказательно убеждает, что именно достоверное образное решение и делает цирк цирком. Поэтому самый невероятный трюк выигрывает, когда его исполняет одаренный и выученный профессионал.

«Каждое новое посещение цирка у нас, драматических актеров и режиссеров, рождает мысль об искусстве актера, о мастерстве, – отмечал Рубен Симонов, долгие годы возглавлявший Театр имени Е. Б. Вахтангова. – Разница между драматическим актером и артистом цирка заключается в том, что сценический образ создается на протяжении 2–3 часов, а образ цирковой – в течение 5–6 минут. Но завязку, развитие, завершение мы видим в обоих случаях. Логика поведения у актера цирка всегда должна быть “налицо”, только тогда он убеждает в самых парадоксальных, на первый взгляд, сценах. Краткость выступления заставляет конденсировать, укрупнять образ и действие, находить ярчайшую выразительность для происходящих на арене событий» [9].

Никто, пожалуй, не станет возражать, что искусство цирка адресовано зрителям и призвано удивлять. Дело тут совсем не в том, что на манеже будничное становится праздником. Ведь искусственного (порой – скупающего) современного зрителя трудно удивить. Поражает, прежде всего, когда в цирке удается дать совершенно невообразимый поворот привычному.

Вот тут-то и кроется сокровенная притягательность циркового мастерства. Цирк заставляет по-новому взглянуть на жизнь. Позволяет разглядеть то, на что прежде не хватало внимания. Удивиться себе и миру.

И, заметьте, в цирке добиваются этого, не прибегая к многоречивым разъяснениям.

Но мастерство циркового профессионала, образ, который он создает, события, происходящие на манеже, должны быть востребованы.

Какой выбор сделает зритель, предсказать непросто.

Цирк снова балансирует. Но стремится поймать не равновесие. Он должен найти своего зрителя. Стать нужным зрителю. Ведь без увлеченного зрителя бессмысленно любое искусство.

Нет без него и цирка.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем. Модели цирковых спектаклей 1920–1990 годов. М.: ГИТИС, 2001. – 462 с.
2. Стенограмма заседания Художественного совета по обсуждению плана художественно-творческих мероприятий на 1966 год // РГАЛИ. Ф. 2499. Оп. 2. Ед. хр. 332.
3. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. М.: Искусство, 1977. – 206 с.
4. Кошкин В. В. Летящие тарелки. Книга о жонглировании. М.: Искусство, 1994. – 252 с.
5. Цирковое искусство России. Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 479 с.
6. Анатолий Дуров в шутках и эпиграммах // Забияка. 1914. № 14.
7. Левшин В. И. Взгляды, опыт и система работы тренера и режиссера. Ростов-на-Дону: Донской издательский дом, 2007. – 216 с.
8. Кривенкова С. Белый и пушистый? В Тульском цирке необычная премьера: новое молодежное шоу «Lenin-стрит» // Молодой коммунист. Тула, 2003. 17 января.
9. Симонов Р. [О цирке] // Советский цирк. 1958, январь. № 1 (4). С. 15.

## REFERENCES

1. Nemchinsky M. I. *Tsirk Rossii naperegonki so vremenem. Modeli tsirkovykh spektakley 1920–1990 godov* [The circus of Russia is racing against time. Models of circus performances of 1920–1990s]. Moscow: GITIS Publ., 2001. 462 p.
2. *Stenogramma zasedaniya Khudozhestvennogo soveta po obsuzhdeniyu plana khudo-zhestvenno-tvorcheskikh meroprijatij na 1966 god* [Transcript of the meeting of the Art Council to discuss the plan of artistic and creative activities for 1966]. In: RGALI. Fund 2499, op. 2, ed. khr. 332.
3. Bardian F. G. *Sovetskij tsirk na pyati kontinentakh* [Soviet circus on five continents.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977. 206 p.
4. Koshkin V. V. *Letajushchije tarelki. Kniga o zhonglirovanii* [Flying saucers. A book about juggling]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1994. 252 p.
5. *Tsirkovojе iskusstvo Rossii. Entsiklopedija* [Circus art of Russia. Encyclopedia]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia], 2000. 479 p.
6. *Anatolij Durov v shutkakh i epigrammakh* [Anatoly Durov in jokes and epigrams]. In: *Zabiyaka*. 1914, no. 14.
7. Levshin V. I. *Vzglyady, opyt i sistema raboty trenera i rezhissera* [Views, experience and work system of a trainer and director]. Rostov-on-Don: Donskoy izdatelskij dom [Donskoy Publishing House], 2007. 216 p.
8. Krivenkova S. *Belyj i pushistyj? V Tul'skom tsirke neobychnaja premjera: novoje molo-dezhnoje shou "Lenin-strii"* [White and fluffy? An unusual premiere in the Tula circus: A new youth show "Lenin Street"]. In: *Molodoj communist* [Young Communist]. Tula, 2003. 17 January.
9. Simonov R. [O tsirke] [About the circus]. In: *Sovetskij tsirk* [Soviet circus]. 1958, January, no. 1 (4), p. 15.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Немчинский Максимилиан Изяславович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры цирка Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nemchinskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

## ABOUT THE AUTHOR

Maximilian I. Nemchinsky – D. Sc in Art Studies, Professor, Head of the Department of Circus Directing of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).

E-mail: nemchinskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

Статья поступила в редакцию: 25.01.2021

Отредактирована: 12.09.2021

Принята к публикации: 22.09.2021

Received: 25.01.2021

Revised: 12.09.2021

Accepted: 22.09.2021

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Немчинский М. И. Путь парадоксов. Отечественный цирк в поисках современной выразительности. 1970–2000-е гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 164–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-164-193

## FOR CITATION

Nemchinsky M. I. The way of paradoxes. Russian circus in search of the actual imagery. 1970–2000th.

In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4, pp. 164–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-164-193

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-194-209

УДК 778.5: 791.45.072

А. М. Шемякин  
Гильдия киноведов и кинокритиков  
Союза кинематографистов Российской Федерации,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-5321-7399

## Разлогов: Контексты

### АННОТАЦИЯ

В статье памяти выдающегося российского ученого, культуролога, кинокритика, теоретика отечественного кино К. Э. Разлогова, президента Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов Российской Федерации и программного директора Московского международного кинофестиваля, представлен его уникальный вклад в отечественный кинопроцесс и шире – в формирование культурной повестки дня в постсоветской России на фоне сложных вызовов времени.

Кирилл Эмилевич был членом редколлегии альманаха «Театр. Живопись. Кино. Музыка», находя в своем колоссально плотном графике время и слова для глубоких рецензентских оценок и искренней поддержки киноведческих исследований коллег.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кирилл Разлогов, советское кино, российское кино, киноведение, Гильдия киноведов.



DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-194-209  
УДК 778.5: 791.45.072

Andrey M. Shemyakin  
Russian Guild of Film Critics  
of the Cinematographers' Union of the Russian Federation,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-5321-7399

## Razlogov: Contexts

### ABSTRACT

The article is written in memoriam of the outstanding Russian cultural scientist K. E. Razlogov, President of the Russian Guild of Film Critics of the Cinematographers' Union of the Russian Federation and Program Director of the Moscow International Film Festival. It is devoted to his unique contribution to the film process in Russia at the turn of the 20-21st centuries along with his contribution to the shaping of the cultural agenda in post-Soviet Russia against the background of complex challenges of the time.

Kirill Emilievich was also a member of the editorial board of the *Teatre. Fine Arts. Cinema. Music* journal. He was able to find the time and words in his busy schedule for deep reviews and sincere support of colleagues in film studies.

### KEYWORDS

Kirill Razlogov, Soviet cinema, Russian cinema, cinematography,  
Russian Guild of Film Critics.

Кирилл Эмильевич Разлогов, наш коллега, во многом повлиял на российское киноведение, жизнь Гильдии киноведов и кинокритиков, ее внутрениний распорядок, профессиональные отношения между людьми.

Прошлое Кирилла было очень мало известно (сочиняли всякое), потому что молодым он жил во Франции. Госфильмофондовый период, с которого начался его архивно-киноведческий путь, попал на тяжелое время, когда можно было многое, но для очень узкого круга. В этот момент Кирилл появился как готовый русский европеец с прекрасным знанием того, как устроено американское и европейское кино, и он был готов просвещать. В то же время спокойно принял те условия игры – идеологические, профессиональные, социальные, которые с большим трудом принимали, а скорее, не принимали другие. Так, он еще в юности пережил переход из одной общественно-экономической формации в другую, многое уже предвидел и вполне был к этому готов (фото 1).

Это преамбула.

Наверное, начну с одной маленькой истории. Был Второй кинофестиваль в Суздале, сделанный уже режиссерами и критиками нового поколения Гильдии кинокритиков, придуманный Вячеславом Шмыровым, Юрием Морозом и Дмитрием Харатьяном. После многих социальных пертурбаций и гибели Алексея Саморядова на ялтинском кинофоруме в этот раз все мы чувствовали себя более-менее спокойно. Даже была ночная светская жизнь. Кирилл там не столько выступал, сколько бросал реплики на ходу, потому что кто-то обязательно был рядом и шел вместе с ним. Этот его новый оригинальный стиль, напомнивший аристотелевских перипатетиков, мне запомнился. Он знал, что его мнение дойдет до самых разных ушей, причем немедленно и не хуже, чем теперь в социальных сетях, и будет обсуждаться подробнее, чем если бы он сделал доклад с более-менее традиционными формулировками. В частности, обсуждали в кулуарах, даже не просто обсуждали, а это носилось в воздухе, отношение к двум темам. Оно менялось, но темы эти были тогда на слуху. Первое, конечно, – это Ленин, 1917 год, второе – Чехословакия, 1968-й. Более всего 1968-й, до некоторой степени сломавший судьбу многих людей нашего поколения, воспринявших это как личный удар – как же мы, освободители, могли быть оккупантами... Помню еще нашу совсем подростковую реакцию на эту катастрофу, когда мой лучший друг Витька Дементьев, между прочим, сын рабочего, пришел ночевать к нам домой, потому что поругался с отцом по этому поводу. Отец излагал официальную версию, а 14-летний сын почувствовал фальшь во всем этом, был потрясен – и никаких вражьих голосов, все были пионерами и собирались вступать в комсомол...



Фото 1. К. Э. Разлогов. Фото Евы Пархоменко / Kirill Razlogov. Photo by Eva Parkhomenko

Так вот, Кирилл Эмильевич изменил повестку переоценки прошлого. Он сказал тогда в Суздале: «Что вы всё – семнадцатый год, семнадцатый год? На самом деле куда более важный – 1929-й, год “великого перелома”». Потому что отсчет времени в новой Системе именно в этой хронологической точке впрямую соотносится с нашим временем, с новым поворотом истории для нас. «И что вы всё Чехословакия, Чехословакия, – с неожиданной резкостью говорил Кирилл, – сейчас имеет значение площадь Тяньаньмэнь». И опять как в воду глядел.

Колоссальное преобразование вокруг и внутри нас произошло за какие-то год-полтора. Ведь и Разлогов писал книги типа «Конвейер грёз и психологическая война». И в этих книгах все очень выверено. Но при этом строго документировано. Идеологическая мертвечина отталкивала. Но ведь нельзя утверждать, что сказанное тогда не имело никакого смысла, просто не по-человечески это было. И далеко не исчерпывало его занятий. Параллельно Разлогов делал сборник «Строение фильма». Выпускалась под его редакцией и книга Жана-Пьера Жанкола «Кино Франции. Пятая республика». Там аккуратно вычищались фамилии Ива Монтана и Симоны Синьоре из фильмографии. И в то же время киноленты с Монтаном показывали на неделе французского кино в Москве. Таким был конец 70-х – двойная мораль. Кирилл принял ее как данность с самого начала. Но что важно – как предмет рефлексии, в частности. Именно это он искал в кино и, далее, именно это поддерживал. Трэш так трэш – как и многие советологи в США, например. Именно он поддержал идею «Трактористов 2», субсидировал картину и помогал продвигать. Еще больше сделал для новаторского цикла о видеоарте Ольги Шишко, которая регулярно была со своими показами на Московском фестивале, особенно когда Кирилл его возглавил как программный директор после ухода Владимира Юрьевича Дмитриева.

Не то чтобы мы с Кириллом не соприкасались, в том числе по работе, – мы встречались достаточно часто. Все время видел, что он имел в виду мое участие именно как академического человека, человека с академическим образованием. И в некоторых вещах, им затеваемых, мог поддержать пером. Например, когда был еще «Центр Скип-Фильм» и были показы – это был один из лучших для нашего телевидения периодов. Давали шедевр за шедевром. Тогда мы пытались с Ирой Петровской, Аней Качкаевой и моей женой Валей делать газету «Семь дней» как русское «Variety», где у меня были микрорецензии на эти шедевры, размещенные как раз на анонсовой полосе, которую мы формировали по законам эссеистики, а не только рекламы. И Кирилл это увидел очень быстро, и предложил писать для «Экрана и сцены» более развернутые рецензии.

Ему совершенно не нужно было, чтобы его просто так, дежурно, хвалили. Ему было интересно прочитать тот или иной текст, исходя, в первую очередь, из культурного контекста. Сопряжение нашего социума с тем, что происходило в Европе и США, было у него практически мгновенным, и это ново, потому что нормальное для русских западников советского разлива ощущение, что мы от всего отстаем, – это страшная сила, и она мешала думать. Сейчас уже не совсем так. Сейчас есть ощущение, что нас разделяет глубочайшая

пропасть, которую либо надо преодолеть, либо остаться там, где мы есть, и вполне достаточно того, что есть, просто надо работать – без «больших скачков» в духе Китая времен Председателя Мао.

Вот эта фальшивая пропагандистская дихотомия была Кириллу глубоко чужда, хотя он прямо никогда ей не возражал словесно – только на уровне институций. Будучи прекрасным полемистом – первое, что хотелось бы отметить, – он никогда не возражал прямо. Он давал косвенную реплику, которая заставляла оппонента переобдумать свою аргументацию, если он хотел спорить, а не вешать ярлыки. И первое, что они с Дмитриевым сделали (это еще в 1987-м, когда в № 7 и 8 «Искусства кино» была опубликована их беседа под названием «Обновление... которого нет»), – было сказано, что в мировом кино большой системный кризис. Этим они сильно отрезвили тех, кто просто так, бездумно рвался на Запад, потому что у нас в это время была безумная радость, что, наконец-то, можно все. А готовы ли? Не вполне понимая, что в слове «можно» уже есть некое унижение. Если вы это получили, то не потому, что вам это кто-то дал, а потому что вы это взяли уже давно. Как было во времена киномании. Киномания как раз и строила мосты поверх барьеров. У нас оставалось это все только запустить на совершенно новом уровне. Тут хлынула информация. На этой почве возникли своеобразные культурно-исторические неврозы. В частности, спор поколений. А какой там спор поколений, когда один и тот же опыт, но в разных исторических фазах стремительно взрослеющих отцов не был воспринят во всем объеме – публицистика помешала. «В потребительский рай – немедленно». Все это имитировалось очень долго, шумело-гремело. У меня сложилось впечатление, что Кирилла это совершенно не касалось. С 1988 года он начал стремительно всходить как дистрибьютор. То есть не с той стороны, с какой обычно входили – через науку, через газету или через референтуру (те, кто получил издания в начале 1990-х), а проходил какие-то внутренние университеты литчиновников среднего звена, в те годы – консультантов, так и хочется сказать, с копытом.

Кирилл подошел с другой стороны, и сразу все стало понятно. Вот он показывает «Дневную красавицу», чуть позже «Империю чувств» – и всё, сразу взята планка. «Последнее танго в Париже» уже не «канает» на этом фоне. Потому что «Последнее танго в Париже», простите... у нас есть свое «Последнее танго...» – «Осень» Андрея Смирнова. Но эта глубочайшая вещь связана вовсе не с эротикой как таковой. Она обозначает время между двумя эпохами – концом 60-х – началом 70-х. Все остальное лишь следствие. И таким образом Кирилл проявился, в первую очередь, как ни странно, как телепросветитель. И стал виден огромный разрыв между великолепным знатоком того, что нужно партийным идеологам, какие именно книги, и тем, что нужно именно нашему зрителю, который изучался с неожиданной стороны. Не со стороны, когда нельзя, а со стороны, что уже было можно, отныне и навсегда.

Скажу о ТВ, отдельно о программе «От киноавангарда к видеоарту». Это был потрясающий период «Века кино». У Кирилла это детище не то чтобы в современном смысле отжали, просто по разным причинам оно прекратило свое

существование. Но к этому времени уже появился канал «Культура». И дальше Кирилл начал для него работать очень интенсивно. Большинство узнало его, конечно, как телевизионного ведущего. Как просветителя, который вписывает явление в контекст. И это, пожалуй, самое важное.

«От киноавангарда к видеоарту» была не просто авторская программа. Здесь как раз стало видно, как Кирилл работал с коллегами (режиссером Олегом Косолаповым, сценаристом Миленой Мусиной), – он им давал возможность развиваться, как угодно. Они делали эту замечательную программу с массой визуальных и композиционных идей, в очень жестком формате – 26 минут, и использовали все возможное. Само название «От киноавангарда к видеоарту» показывало тот вектор, который Кирилл больше всего интересовал. Традиция как таковая его не интересовала совершенно. Потому что это учитывалось по определению. Просто надо было от чего-то отталкиваться, а каждый, как известно, начинает там, где находится.

Не могу не сказать в скобках, что, когда один раз я на эту программу попал, после того, как был избран президентом Гильдии киноведов и кинокритиков, мне было предоставлено право выбора фильма. Из нескольких выбрал «Двойную жизнь Вероники» Кшиштофа Кеслёвского (фото 2). И очень быстро понял, увидев монтажный вариант программы, что это было несколько не аналитическое ведение, а предложение именно увидеть фильм в определенном контексте. То есть что наша Европа, она еще не совсем наша, но, в принципе, будет нашей, потому что мы смотрим Кеслёвского. Очень четко из сопровождающей программу беседы была вычленена именно эта мысль.



Фото 2. А. М. Шемякин на записи авторской программы К. Э. Разлогова «Культ кино». 2018 г.  
 Фото Евы Пархоменко / Andrey Shemyakin on the recording of K. E. Razlogov's author's program  
 "Cult of Cinema". 2018. Photo by Eva Parkhomenko



Я увидел, как Кирилл ненавязчиво направляет разговор, и во всех своих включениях он вел себя именно таким образом. Он приглашал к диалогу, его совершенно не интересовала собственная киногоеничность. Некоторые передачи цикла «От киноавангарда к видеоарту» редко, но бывали первостатейным хулиганством. Например, программа «90-х не было». Насколько я понял, Кириллу претило занудство академическое. Он был готов работать в самых разных форматах. Вот это больше всего смущало тех, кто хотел его видеть пламенным трибуном, а не интеллектуалом в превосходной степени.

Когда он написал свою большую работу и предложил мне ее отрецензировать, то сразу сказал: «Я надеюсь, что вы не будете скрывать недостатки, и то, с чем не согласны». Потому что в собственном институте культурологии (который потом был уже именно отжат) любили и обожали его так, что на ученом совете сложно было с ним действительно спорить.

Один из главных тезисов Разлогова как ученого можно обозначить так: «Телевидение – не культура». Надо отделять носителя от внутреннего содержания. Потому что вся наша выдающаяся критика – это, прежде всего, литература и культура толкований, где трактовка и художественное произведение занимали, безусловно, первое место. Благодаря той или иной трактовке усваивались идеи, опознавались свои и, собственно говоря, было то, что позволяло себя чувствовать, как надо, чувствовать при деле.

Когда пошли перемены, у нашей гуманитарной интеллигенции было, конечно, сильнейшее унижение, несмотря на все восторги относительно лихих 90-х, как потом стали говорить. Вдруг выяснилось, что мы предоставлены сами себе. Мы – такие разные, со своими заморочками, со своими болячками, в конце концов. А зритель – это другая планета. К нему надо было заново наводить мосты, нащупывать контакт. Притом, что все было вроде как можно. Поэтому Госфильмофонд оказался тем местом, где действительно открылись сокровища пещеры дракона и не только, где был высочайшего уровня фестиваль, придуманный В. С. Малышевым и воплощенный В. Ю. Дмитриевым.

Кирилл часто там выступал. И если бы не некоторые обстоятельства совсем академического склада и привычка к публичной жизни в определенных рамках, а также желание уйти от чрезмерной эстрадизации, думаю, что Кирилл Эмильевич вполне мог бы быть нашим Славоем Жижекком. Но его интересовала совокупность экранных средств выражения, за которыми стоят определенные идеологемы и мифологемы. Об этом ему было говорить интересней, чем потрясать воображение теми или иными концепциями. Хотя все помнят, кто слышал, какой он был блестящий оратор. Он этим не бравировал. Ему это было не нужно.

Вклад Кирилла в фестивальную менеджмент огромный: «Ника» и «Золотой орёл», множественные фестивали «от Москвы до самых до окраин» или книги «Не только о кино», «Мои фестивали». И тут следует отметить, что целый ряд работ последних полутора десятилетий фактически заложили фундамент новой теории кино. Но именно теории кино как инварианта массовой коммуникации как таковой. Кирилл продолжил то, что начала делать французская «новая волна» и чему молились коллеги критики, режиссеры моего поколения





Фото 3. К. Э. Разлогов и Катрин Денёв на съемках «Культы кино». 2012 г. Фото Евы Пархоменко / Kirill Razlogov and Catherine Deneuve on the set of "Cult of Cinema". 2012.  
Photo by Eva Parkhomenko

как Олег Ковалов, сейчас вот Сергей Кудрявцев сделал свои первые две работы высочайшего уровня. Сколько он их вынашивал, боже мой! Люба Аркус, Миша Брашинский, ваш покорный слуга – Андрей Шемякин, кого-то я мог забыть. Совершенно никак не связанные друг другом, может быть, чисто ассоциативными вещами, тем не менее они развивали восприятие мира именно посредством кино.

Кириллу, мне кажется, было важнее элементарное просвещение. Просвещение именно медийное. Он прекрасно знал оригиналы работ в Госфильмофонде, защитив кандидатскую по кинопримитивам. У них с Дмитриевым была основательная программа на эту тему. Его интересовал момент обнаружения нового в старом, а не наоборот. Дмитриев тогда сказал о том, что любой, кто начинал кино, был авангардистом. Те, кто придумал крупный план, наезд, тревеллинг – это авангард. Это не была игра словами. Самоощущение наблюдателя было важно. Как знаменитый трепет листьев на втором плане в сцене кормления ребенка в синематографе братьев Люмьер. И Кирилл вдруг заявил, что Люмьеры придумали всё в кинематографе. Поэтому к чему страдать по поводу приоритетов и авторитетов, раз уже все сделано, все перед вами, пожалуйста, получите – только распишитесь в получении. Главное – понимать, где ты находишься, где стоишь. И если бы не академический стиль, то именно это понимание основ имело бы гораздо больший успех. Хотя были лекции, циклы лекций, фестивальные программы, великолепное знание контекста... Но сегодня этим удивить довольно трудно, потому что, в принципе, люди понаездили, много где были. Сейчас к нашим услугам прекрасно разработанные пресс-релизы: пожалуйста, читай и выдавай за свое. Кириллу это не интересовало, по-моему, совершенно. Главное, обозначить уровень. А вот поставить в один и тот же день, в один и тот же час в кинотеатре «Октябрь» камерный

и я в том числе, – переход от литературоцентризма к киноцентризму (фото 3). Кино как зеркало, которое помогает понять окружающий мир. Именно кино является смысловым и образным центром этого мира, оно дает необходимые измерения – это понимание сформировалось в кругу Андре Базена, а позднее выкристаллизовалось у постструктуралистов. Поколение киноманов-режиссеров у нас так и не появилось. Появились отдельные фигуры, такие,

первый показ «Годовщины революции» Дзиги Вертова, реставрированный, открытый заново Николаем Изволовым, и фестивальную нацпремьеру филыала «Мстителей» в большом зале, на который вроде бы все стремятся. И интересно, а малый зал будет полон? Был полон. То есть старое кино вполне могло соперничать с суперновым. Вот это уже да, это штучка в духе Кирилла.

В последние годы профессиональная жизнь его была, смею сказать, учительной. Тут нужно сказать совершенно прямо: в некоторых отношениях он просто спас Гильдию киноведов и кинокритиков. В конце моего первого срока – первый и единственный в качестве президента Гильдии – идя на выборы, я услышал из одного кабинета слова: ну всё, у вашей Гильдии начнутся проблемы, режиссеры, ставшие начальниками – становятся обидчивыми. К счастью, инстинкт самосохранения возобладал, проголосовали так, что Кирилл соревновался с Женей Тирдатовой и мог стать руководителем при ее вице-президентстве. И Кирилл стал президентом Гильдии. А дальше, какие бы ему ни шили обвинения, он стремился к тому, чтобы престиж Гильдии не падал.

Но были и другие, скрытые противоречия, они возникли еще раньше. Существенное противопоставление киноведов, с одной стороны, и кинокритиков и журналистов – с другой, обозначилось именно тогда, а вовсе не после. Кинокритики раньше тяготели к киноведению. А в новые времена они практически слились с журналистикой, которая стала самостоятельной силой. То есть собственной социокультурной миссии кинокритике оказалось недостаточно. Практически это уже спор двух площадок: публицистической и научной. Когда главным стал вопрос: кому нужно то, что ты делаешь? В каком объеме? Кирилл этот объем расширял, как мог.

Он, разумеется, мог бы сделать гораздо больше, если бы не два поворота, которые мы все очень сильно ощутили. Первый поворот – 1998 год. Дефолт резко отсек имущих от малоимущих, которые могли бы быть избраны в Думу. Уже к середине 90-х создавались разные возможности для того, чтобы не пустить туда тех, кто искренне думал, что начинает бороться за демократию. А там уже формировались свои правила игры. Формировалась своя элита. В этой элите были свои центры притяжения, силовые поля. И, разумеется, Кирилл не дал себя в этом смысле обмануть. Он элегантно устранился от борьбы. Хотя в качестве президента Гильдии он выдвигался еще в 1996 году. Но тогда выбрали Мирона Черненко, естественно, потому что оптимально два срока должны быть.

Второй перелом совершенно незаметен, в отличие от первого. Между 2008 и 2011 годами. Еще никакой Украины на горизонте. Но те люди, которые получили свои дивиденды в результате первой чеченской войны, а затем и второй, начали менять ситуацию еще до прихода президента Путина. Кирилл великолепно почувствовал, что наступает время, если совсем грубо формулировать, олигархов. В киносреде не так заметно, но было. Нужно было искать другую формулу независимости. Кстати, очень важно разграничение свободы и независимости. Можно быть свободным где угодно. Это вопрос самооощущения, а не гражданского общества. Независимость – это осознание, по Льву Толстому, собственной зависимости. Где кончается ваша свобода,

начинается свобода другого. И как проявить независимость, когда кто-то отлично говорит о свободе, свободе слова, мне зажимая рот. Но, другой вопрос, каково качество сказанного, если вам рот не зажимают, это уже как бы никого не волнует. Такая ситуация создает информационный шум, на фоне которого возможны действительно подмены разного рода.

Кирилл никогда их не разоблачал, всегда демонстрируя ту меру дистанции, меру иронии, которые позволяют эту подмену обнаружить. Вот это чем дальше, тем больше раздражало. Ведь он вел себя совершенно не так, как вроде бы полагалось русскому интеллигенту, попавшему во власть.

Он очень многим помогал. Никогда этим не бравировал. Очень многое знают его студенты, он помогал таким образом, что иногда даже сам человек не догадывался об этом.

В последние годы главным делом для него были фестивали, фестивальное менеджмент (фото 4). И еще – телевидение, возможность развивать те или иные свои идеи. Вклад его в академическое киноведение внешне не очень заметен, скорее, в культурологию. Потому что сама кинонаука за это время претерпела существенные изменения. От нее отпочковались разные направления. И наш политический слом и споры по его поводу не позволяли схватывать принципиальную новизну самой ситуации. Книжки выходят, достаточно выбрать лучшее – и все, вроде бы весь контекст ясен. В то время как в кино происходили события вообще не связанные, грубо говоря, с качеством фильмов. Что поддержать, как поддержать и почему – это, конечно, было действительно важно. Но, если переходить к расколу в нашей профессиональной Гильдии, никогда бы в жизни не произошло того, что произошло, раскол бы не дошел



Фото 4. К. Э. Разлогов на презентации своей книги «Мои фестивали» на московском фестивале «Книжки России». Красная площадь. 2015 г. Фото Евы Пархоменко / Kirill Razlogov at the presentation of his book "My Festivals" at the Moscow festival "Books of Russia". The Red Square. 2015. Photo by Eva Parkhomenko

до предела – Кирилл был блистательным дипломатом, – если бы не такое планомерное упорное давление на него с двух сторон.

С одной стороны, это Секретариат, хотя далеко не сразу это произошло. Но такая это профессия – режиссура, стремиться повелевать, это еще Феллини в «Репетиции оркестра» заметил, у Кирилла в «Культе кино» была передача об этой картине, он разговаривал с Андреем Юрьевичем Хржановским. И это было видно уже по Серёже Лазаруку, светлой памяти. А с другой – среди своих коллег, конечно, Кирилл вызывал все больше и больше раздражения, радикально настроенных – особенно. Именно тем, что он совершенно не хотел подхватывать тот самый дискурс, столь любезный нашей культурной традиции и ее представителям независимо от степени радикальности. Это когда мы пользуемся кино для того, чтобы какие-то свои несчастные идеи изложить, «бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью». Яркий протестный жест. Но вопрос в том, какой протест? Какого уровня мысли о жизни, о прошлом и настоящем, о том, как выкарабкаться из-под асфальта? Камень вместо хлеба, если вспомнить Библию, – вот что предлагает сегодня наше кино. Поэтому такая тоска по 60-м, когда непротиворечиво – единственный раз за столетие, и не только в Европе и Америке, но и у нас – соединились любовь и свобода.

Кирилл вышибал почву из-под ног догматиков всех мастей. Он, если угодно, ставил на место. Ключевой его термин, так и не получивший, увы, широкого хождения, – это «противофаза», когда вроде встретились и разошлись. Когда сменили Утопию сотворения нового мира на «потребительскую». И Разлогов показывал: вот уж действительно перепад. Если раньше, в самом начале 90-х, как я уже сказал, он демонстрировал, что вообще не существует разрыва между нами и Европой, просто надо было научиться делать «кино качества», то тут уже было все наоборот. Уже не просто разрыв, но – пропасть. В этой переоценке возможностей нашего нового кино и выразилась его исследовательская эволюция: теперь он объяснял, почему мы находимся там, где находимся. В противофазе к «мейнстриму». Неужели самоуничужение паче гордости?

«Ребята, давайте-ка разберемся. Что вы хотите, а что есть в наличии?» Я еще раз обращаю внимание на ту беглую реплику про Тяньаньмэнь. Дело не только в китайском пятом поколении режиссеров, самым великим среди них, безусловно, является Чжан Имоу. В начале 90-х годов время властно потребовало себе совершенно другие фигуры, другие кинематографии. И у Кирилла с Андреем Плаховым был разговор еще в 90-м году. И тоже существенная смена тем – академическое кино против неоварварства, вернее, академизм против неоварварства. Условно говоря, с одной стороны, «Пелле-завоеватель», картины по Генри Джеймсу или Вирджинии Вулф, а с другой – Дэвид Линч и прочая замечательная компания. Очень быстро кинематограф в 90-е годы перешел к региональному измерению. И тут Кириллу не было равных в знании тех кинематографий, о которых с трудом можно было понять, кто, где, что. В этом он решительно расходился с Владимиром Юрьевичем Дмитриевым, который при своей феноменальной образованности и уникальному чутью по отношению к кино все-таки спокойно, скажем



так, относился к фильмам из Буркина-Фасо, к примеру. А Кириллу именно Буркина-Фасо, Тринидад и Тобаго и так далее были гораздо интереснее. Чутье его не подвело, достаточно вспомнить Апичатпонга Вирасетакула.

И здесь он как раз сближался с еще одним нашим колумбом киноконтинентов, Мироном Марковичем Черненко, который фактически придумал и создал монгольское кино, по известному выражению Майи Туровской. Откопать, показать и тем самым поддержать убеждение, что кино может возникнуть где угодно, в любой точке земного шара – это, конечно, отдельная страница в просветительской деятельности Кирилла. Здесь он сделал очень много.

Появляется волшебное слово: мультикультурализм – это с одной стороны, глобализация – с другой. То, что наступало на старые кинематографии – европейские, латиноамериканские, – именно существование в своей эволюционной парадигме, но уже в другой эпохе. Исчезает понятие кино той или иной страны, появляется множественность продюсеров, и, естественно, возникает совершенно новая ситуация, которую связывали с глобализацией, но это было, конечно, шире глобализационных процессов. Кирилл великолепно понимал, чувствовал это еще в зародыше, когда тенденция только начинала раскрываться. Пока еще радовались новым странам, новым кинематографиям, существуя в региональной парадигме. А Кирилл обдумывал уже другую ситуацию. Менялись установки в фестивальном менеджменте.

Например, в контексте нового кино он мог показать фильмы старого Голливуда, причем именно студийного, или, скажем, нашумевшую ретроспективу компании «Юниверсал», потому что там был фильм А. Хичкока «Разорванный занавес», после которого мэтра объявили персоной нон грата в соцлагере, – о ситуации в ГДР, откуда бегут люди в ФРГ. Но это был класс профессии и глубина взгляда, а не агитка. Кирилл всегда предлагал такой уровень профессиональной работы, который позволял понять, где ты находишься на этой шкале, где главный уже не режиссер, а продюсер. Выдержим ли, не скатываясь к прежней, русско-советской схеме «художник и власть»? Вот этот вопрос он ставил очень настойчиво.

В связи с этим я напишу еще об одной вещи, она до сих пор у меня вызывает вопрос, который хотел задать Кириллу, – да поздно уже... Он говорил о том, что наше неменяемое молодое кино начала 90-х, типа «Даун Хаус» и «Урод», – то, от чего отделялись сплошной иронией, и то, что было показано на первых кинофорумах в огромном количестве, – критики могли отрефлексировать, но оказались такими старорежимными, ругающими это новое кино как неменяемое. Мы с Олегом Коваловым, не сговариваясь, тогда высказали одно и то же. А Кирилл говорил: «Ребята, вы не правы». Это был редкий случай, когда он именно решительно возражал. «Вы уже выросли, давайте, попробуйте, соизмеряйте себя с этим самым Голливудом! Замахивайтесь, попробуйте! Я бы помог!»

Это тоже было неожиданно. Потому что в нашей патерналистской системе даже молодые начинали уже автоматически, по традиции «авангарда» работать мэтрами по отношению к более молодым и вещать, естественно

вызывая у них раздражение. Это классическая коллизия спутанности поколений 90-х – тех, кто родился в 1950–60-е годы.

В построениях Кирилла, естественно, таких дежурных противопоставлений не было и быть не могло, он был не интеллигентом, а интеллектуалом (фото 5). При этом его позиция часто квалифицировалась как цинизм. Потому что, дескать, надо их, молодняк, еще всему учить, а вы даете сразу такие авансы неумехам, надо протестное кино делать, тогда есть смысл. Но дело в том, что авансы Кирилла, прежде всего, предлагали возможность взлетать, не обрезая крыльев. А когда все время говоришь: «Какой кошмар, что происходит!» – тогда амортизация этого самого протеста. Даже жестче: «Если человека все время называть свиньей, то он захрюкает».

Это не имело ничего общего с надуванием щек, с требованием величия, фальшиво-казенного по определению – это было бесконечно далеко от того, что делал Кирилл. И этим он тоже вызывал раздражение. Его нельзя было запихнуть в железные политические тиски. Только в последние годы, когда ситуация резко ужесточилась по разным поводам, его как человека, который все время при должности и вынужден не столько лавировать, сколько маневрировать по любому поводу, такая ситуация стала явно утомлять.

И именно в эти последние годы, опять так получилось, я оказался не очень далеко от него. В трудную для меня пору позвонил ему, и он сказал, что обязательно поможет. Он никогда не отказывал в поддержке, как потом выяснилось.

Когда он ушел, это было внезапно, как гром среди ясного неба. Но мало кто заметил, насколько он был уставший в последние недели и месяцы. Ему явно это все надоело. Так бывает. Он мог бы еще работать и работать,



Фото 5. Посол Франции Жан де Глиниасты и К. Э. Разлогов на вручении ему Ордена искусств и литературы, 2012 г. Фото Евы Пархоменко / Ambassador of France Jean de Glinasty and Kirill Razlogov at the ceremony of awarding him with the Order of the Arts and literature, 2012. Photo by Eva Parkhomenko



но тут стало видно, чего все это ему стоит. При его железной выдержке, неизменном джентльменстве, жовиальной улыбке, подчеркнутой в том, что связано с прекрасным полом (на эту тему ходили легенды), но это было неважно. А важно, что он держал на плечах. И сегодня с очень большой горечью я думаю: он ушёл, и много потенциально нового – и в науках о кино, и в фестивальном менеджменте, и на ТВ – унес с собой.

Создали ситуацию, что наконец-то определимся, будем делать это, будем делать то, соберем такой совет, сякой совет, будем продолжать награждать картины политически острые, будем совершать акции. . . Произошло то самое, что уже предвидел покойный Серёжа Добротворский еще в середине 90-х годов, когда написал ответ на анкету критиков в «Искусстве кино», по-моему, это был 1996 год, за год до его смерти. Тогда авторитет критики, наработанный со второй половины 80-х и вплоть до начала 90-х, стал еще не очень заметно, но ощутимо падать. Сказал Сергей тогда вот что: «Мы похожи на большевиков в иммиграции. Сами себя читаем. Но все помнят, что произошло, когда большевики вернулись домой».

Очень удобная избирательная память. И сейчас, конечно, это ощущение, что все идет по одной железной схеме, по кругу, повторяется до бесконечности, как в песне Юрия Аделунга:

Мы с тобой давно уже не те,  
И нас опасности не балуют.  
Кэп попал в какой-то комитет,  
А боцман служит вышибалою.

Вот эта старая КСПэшная, еще романтическая, песня внезапно прозвучала у самых жестких прагматиков, потому что стало понятно: на смену идет нечто чудовищное, и у него нет лица, у этого чудовища. Все гипертрофированные метафоры вдруг испарились и перестали работать. Особенно по отношению к молодой аудитории. Только личный опыт, только то, что называется новой искренностью. Когда оказываешься по ту сторону постмодерна, я бы так сказал. Это еще способно вызвать какой-то отклик, потому что у новых поколений тоже накопился новый опыт, не только опыт Безвременья. Этот новый опыт только-только начинает вербализовываться, в первую очередь, в документальном кино. Появилась драматургия, и наши мэтры уже воспитали учеников. Можно говорить о школе А. Н. Сокурова, например. Мы продвигаемся на фестивали. Но все это пока что имеет отношение к нашим домашним радостям, мы живем старыми запасами. Включая авангард 1920-х. И это скучно. Потому что сегодня одно, завтра другое, а сердца продолжают разбиваться.

Ощущение внутренней границы, внутреннего пространства, которое может быть обнаружено только в процессе общения, как в свое время у героев М. Антониони, по-моему, тема номер один сегодня. Трудно представить себе какие-то серьезные отношения между людьми, возможность поругаться, помириться, обсудить что-то до хрипоты. Кирилл как будто бы знал, что это

время придет, и мягко, ласково приучал к тому, чтобы работать было не так больно, не так травматично. Ведь это в некотором смысле игра. Но только игра, о которой писал Пастернак, в том числе и в «Высокой болезни»:

Из ряда многих поколений  
Выходит кто-нибудь вперед.  
Предвестьем льгот приходит гений  
И гнетом мстит за свой уход.

Очень хочется власти. Хотели свободу – а получили власть. Власть размножилась в мелких формах, в маленьких чиновниках, в маленьких Наполеонах. Опять же пушкинское: «Мы все глядим в Наполеоны...». Нормальная постреволюционная ситуация. То, что было на Западе после 1969–1970-го годов. Поэтому так актуален сегодня Б. Бертолуччи, «Стратегия паука», например. И поэтому же так горько и очень интересно думать, какой бы следующий головокругительный поворот предложил Кирилл. То, что уже сделано, он оставил другим, можно развивать дальше те или иные его идеи. Но он явно вынашивал какую-то синкретическую теорию. Не синтетическую, а именно синкретическую теорию кино в соотношении с культурой медиа (фото 6). Потому что современные медиа нуждаются в новом уровне осмысления того, что они творят в виртуальной реальности. А реальность тем временем перестает быть виртуальной, и продуктивное время пост-дока подходит к концу. Именно сейчас.

Главное ощущение, что он очень многого не досказал. Потому что на самом старте, во второй половине 80-х, у него были огромные возможности, и они неуклонно сужались. И «Скип-Фильм», и Российский институт культурологии, и Гильдия. Конечно, он мог руководить не только институтом... А в результате – более или менее чиновничья должность, ставшая таковой, президента Гильдии. Конечно, это совсем другая история.

И последнее. Я думаю, что он искал новые площадки. Важнейшим делом был Московский фестиваль, там все-таки очень сильная команда. Андрей Плахов, Пётр Шепотинник, Евгения Тирдатова – они, действительно делали фестиваль сообща. Но знаю совершенно точно, конкретно



Фото 6. А. М. Шемякин и К. Э. Разлогов на презентации серии книг «Технологии культуры» издательства «Академический проект» в Доме кино. 2017 г. Фото Евы Пархоменко / Andrey Shemyakin and Kirill Razlogov presentations of the books series “Technologies of Culture”, publishing house Academic project, in the House of Cinema. 2017. Photo by Eva Parkhomenko

в связи, например, с Саратовом, что у него были планы придумывать и читать лекционные курсы. Потому что сегодня понятие России перестает быть геополитическим, а становится понятием географическим. И даже границу, которую в Москве путали очень часто, между Сибирью и Уралом, сейчас уже гораздо труднее перепутать, чем еще десять лет назад. Начинает иметь значение понятие «регион». Регионализм американский – ключевое понятие культуры XIX в. Откуда «Унесённые ветром». И гигантская южная школа в литературе. Уильям Фолкнер, Фланнери О’Коннор, Карсон Маккалерс. Средний Запад, Дальний Запад, Калифорния и – во все концы. Как и Италия братьев Тавиани. «Почва» как эволюция левой идеи – именно на Западе, между прочим.

В этом отношении у нас под ногами настоящий Клондайк. И Кирилл не уставал об этом напоминать. Вспомним феномен якутского кино – дело не только в деньгах. Пока очень трудно перешибить массовое ощущение от нас как глобальных лузеров в мире. Это очень удобная позиция: когда мы не виноваты, но нас вот так вот представляют. Или – кругом виноваты, бейте.

А оптимизм Кирилла Эмильевича был не показным. Если угодно, он был по ту сторону любой глобальной трактовки жизни как проекции кино на социум, причем под флагом национальной традиции, старательно отрицаемой – в полемических целях.

Но многие этой новизны взгляда почувствовать не смогли.

И теперь уже поздно.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шемякин Андрей Михайлович – кандидат филологических наук, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов Российской Федерации.

E-mail: shemyakins@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-5321-7399

#### ABOUT THE AUTHOR

Andrey M. Shemyakin – Cand. Sc. in Philology, Vice-President of the Russian Guild of Film Critics of the Cinematographers’ Union of the Russian Federation.

E-mail: shemyakins@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-5321-7399

Статья поступила в редакцию: 01.11.2021

Отредактирована: 05.11.2021

Принята к публикации: 09.11.2021

Received: 01.11.2021

Revised: 05.11.2021

Accepted: 09.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шемякин А. М. Разлогов: Контексты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 194–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-194-209

#### FOR CITATION

Shemyakin A. M. Razlogov: Contexts. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 194–209.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-194-209

О. Г. Тарасова  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-1368-7908

## Ярослав Данилович Сех (1930–2020)

### АННОТАЦИЯ

Творческий и педагогический путь Ярослава Даниловича Сеха, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора кафедры хореографии ГИТИСА – пример целеустремленного преодоления и освоения нового. Эту творческую неуспокоенность в профессии он сумел привить и своим ученикам – полвека его судьба была связана с ГИТИСом, где он воспитал много талантливых мыслящих артистов.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ярослав Сех, советский балет, русский балет, ГИТИС.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-210-214  
УДК 792.8:378.12

Olga G. Tarasova  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-1368-7908

## Yaroslav Danilovich Sekh (1930–2020)

### ABSTRACT

Yaroslav Danilovich Sekh is an Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor of the Department of Choreography of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). His creative and pedagogical path is an example of purposeful overcoming and mastering the new. He managed to transmit this creative discontent in the profession to his students. For half a century his fate was connected with GITIS, where he brought up many talented and thinking artists.

### KEYWORDS

Yaroslav Sekh, Soviet ballet, Russian ballet, GITIS.



Не говори с тоской: их нет,  
Но с благодарностью: были.  
В. А. Жуковский

Сех Ярослав Данилович (1930-2020) – в этом имени таится очень большая содержательность. Сех приехал в Москву из Львова, где он занимался хореографией, приехал, чтобы усовершенствовать свою профессию. Вот это стремление достичь большего, познать непознанное – суть его природы.

По окончании Московского хореографического училища (где он совершенствовался в старших классах) Ярослав Данилович – яркий характерный танцовщик – был принят в Большой театр.

Он выступал в одних ролях и спектаклях с уже заслуженными и известными исполнителями, среди них были

С. Г. Корень и В. А. Левашов. Все, казалось бы, складывалось наилучшим образом, но Сех стремится к большему. Он ставит перед собою задачу овладеть и классическим репертуаром. Ярослав Данилович идет заниматься, снова учиться в стенах Большого театра – в класс народной артистки СССР М. Т. Семёновой, которая вела женский тренаж. Его это не смущает. Школа Семёновой, ее личность, талант, опыт балерины привлекали Сеха. Именно она оказалась способна помочь ему в стремлении раскрыться и в классическом танце, восполнить пробелы учебы прошлых лет. Он трудился изо дня в день и достиг того, что роль Паганини поручается ему как первому исполнителю в постановке Л. М. Лавровского в 1960 году – помимо таланта одной из определяющих выбор деталей было умение танцора играть на скрипке. Потом эту партию будут исполнять и В. В. Васильев, и М. Л. Лавровский, и многие другие ведущие классические танцовщики. Но именно с Сехом в 1974 г. Гостелерадио создаст телефильм «Паганини» – киноверсию знаменитого балета.

Казалось бы, он достиг вершины, но нет. Открывается в ГИТИСе педагогическое отделение. Ведет курс классического танца лучший педагог и балетный методист того времени, один из создателей гитисовской кафедры хореографии Н. И. Тарасов, и Сех становится его учеником. Он с успехом завершает курс и получает диплом педагога классического танца – теперь у него есть возможность передать знания своих учителей и свой опыт кропотливой работы новым поколениями артистов балета.

Все эти этапы достижений, которые завоевывал Сех, в полной мере отражают его жажду познания, развитие кругозора, повышение своей человеческой



и профессиональной культуры. Завершив танцевальную карьеру в Большом театре – с обширным репертуаром как характерных, так и классических партий, в 1975 г. Сех становится педагогом классического танца на кафедре хореографии ГИТИСа. Он углубляется в изучение педагогики мастеров прошлого, много работает в библиотеках, его интересуют научная мысль и методы мастеров. Параллельно следит за современными тенденциями в хореографии, а также в драматических спектаклях, в музыке. Он посещает занятия по разным дисциплинам факультета, и всегда у него в руках ручка и блокнот, где фиксирует интересные наблюдения – таким его привыкли видеть студенты и преподаватели.

На занятиях ученики Сеха получали сведения не только по методике хореографии. Он активно их образовывал. Постоянно возникали беседы о музыке, художниках, литературе. Ярослав Данилович понимал, что только образованный, знающий педагог может увлечь и повести за собой учеников – а его будущие студенты-режиссеры, наставники и педагоги должны были вести за собой новые балетные коллективы. Самодостаточный образ культурного человека сегодня, к сожалению, становится редкостью. Поэтому любые новые вызовы времени, возникающие перед его учениками, требовали от него новых подходов – ведь Сех старался всех своих учеников воспитывать многосторонними личностями. И ему это удавалось. Его ученики любили, уважали и гордились тем, что они – сеховцы. Выпускники почти всегда вспоминали одну из главных деталей его педагогического таланта – «удивительную способность и умение вдохновлять на поиски» (Александр Уральский). При этом мастер, даже в солидном возрасте, легко включался в этот процесс и начинал танцевать со своим молодым учеником, демонстрируя возможности найденного ритма, усложненного ракурса. И искренне радовался каждой их победе и успеху.

При этом успехи и открытия молодых хореографов способны были с новой силой продемонстрировать вечное притяжение достижений великих мастеров балета прошлых поколений. К этому он их готовил, в этом могла проявиться самая высокая форма хореографической культуры. Ученики навсегда запомнили его слова: «Восстановление старинного балета – это как реставрация иконы. Для этого нужны глубокие знания и понимание классического балета, его техники и души».

В последнее время это проявилось дважды, когда отмечался юбилей Ярослава Даниловича – 90-летие и, к сожалению, когда он ушел в иной мир. Большой театр в эти дни пустел, так как актеры, его ученики все были вместе с Ярославом Даниловичем.

Печально расставаться и провожать таких людей, их заменить нельзя. Можно только следовать их заветам, не забывать их преданность своему делу – искусству. Таков был Ярослав Данилович Сех, о котором мы будем вспоминать только с восхищением и любовью.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тарасова Ольга Георгиевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии  
Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0003-1368-7908

## ABOUT THE AUTHOR

Olga G. Tarasova – Cand. Sc. in Art Studies, professor of the Department of Choreography,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0003-1368-7908

Статья поступила в редакцию: 29.08.2021

Отредактирована: 28.09.2021

Принята к публикации: 01.10.2021

Received: 29.08.2021

Revised: 28.09.2021

Accepted: 01.10.2021

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Тарасова О. Г. Ярослав Данилович Сех (1930–2020) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021.  
№ 4. С. 210–214.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-210-214

## FOR CITATION

Tarasova O. G. Yaroslav Danilovich Sekh (1930–2020). In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021,  
no. 4 pp. 210–214.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-210-214

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-215-219  
УДК 792.071+792.2(470): 378.12

Г. В. Дубовская  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-1612-5441

## О Борисе Григорьевиче Плотникове (1949–2020)

### АННОТАЦИЯ

В памяти коллег, учеников и благодарных зрителей народный артист России, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС и артист Московского художественного театра им. А. П. Чехова Борис Григорьевич Плотников останется эталоном высокой актерской школы. Многогранный талант, преданный актерской профессии, при этом человек с глубочайшим чувством такта в повседневной жизни – Плотников всегда был неким посланцем иной культуры, уникальной фигурой в пантеоне легендарных российских актеров. Его сценические и экранные герои – от князя Мышкина в «Идиоте» Ф. М. Достоевского до доктора Борментала в «Собачьем сердце» М. А. Булгакова – приоткрывали зрителю-современнику возвышенные жизненные ориентиры, диссонирующие с потоком повседневности. В мировом кинематографе он известен ролью Сотникова в классическом фильме Ларисы Шепитько «Восхождение» (победитель Берлинского кинофестиваля 1977 г.), а юные студенты ГИТИСа знали его как заботливого и внимательного мастера, для которого успехи и поражения учеников были важнейшей частью жизни.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Борис Плотников, русский театр, ГИТИС, российская театральная педагогика.

Galina V. Dubovskaya  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-1612-5441

## About Boris Grigorievich Plotnikov (1949–2020)

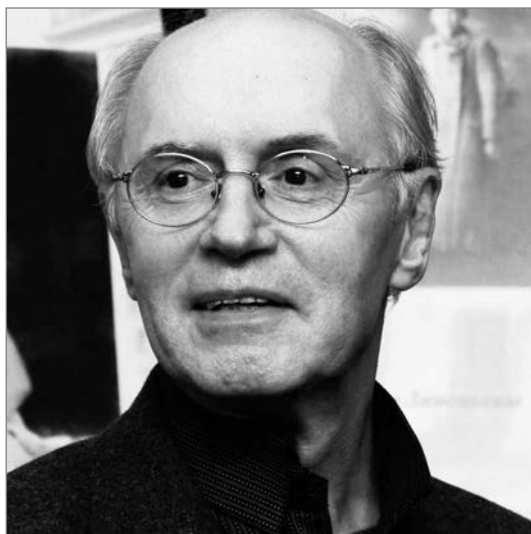
### ABSTRACT

Boris Grigorievich Plotnikov – People’s Artist of Russia, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS and the artist of the Moscow Art Theatre of A.P. Chekhov. In the memory of colleagues, students and grateful spectators he will remain the standard of high acting school. A multifaceted talent, who devoted his life to the acting profession, in everyday life he was a person with the deepest sense of tact – Boris Plotnikov had always been a kind of ambassador of a different culture, a unique figure in the pantheon of legendary Russian actors. His stage and screen characters starting with Prince Myshkin in *The Idiot* by F. M. Dostoevsky to Doctor Bormenthal in *Heart of a Dog* by M. A. Bulgakov opened to the contemporary viewer the sublime landmarks of life, discordant with the routine. He entered the history of world cinema as Sotnikov in the classic film by Larisa Shepitko *The Ascent* (the winner of the Berlin International Film Festival in 1977). But the young students of GITIS knew him as a caring and attentive master for whom their successes and failures were the most important part of life.

### KEYWORDS

Boris Plotnikov, Russian theatre, GITIS, Russian theatre pedagogy.

Я познакомилась с Борисом Григорьевичем Плотниковым за 28 лет до того, как он начал работать в ГИТИСе. В 1988 году Плотников был приглашен на роль князя Мышкина в спектакле «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского в Театре Советской армии. Постановщик спектакля Юрий Иванович Ерёмин к этому времени уже руководил Театром имени Пушкина. Будучи режиссером этого спектакля, за все вводы тогда отвечала я. Моя театральная судьба всегда благоволила мне. На мою долю выпало



счастью поработать с поистине великолепными актерами, такими как Олег Борисов, Екатерина Васильева, Владимир Зельдин, Нина Сазонова, Зиновий Гердт и другими. Но в этой череде особое место занимает встреча с Борисом Григорьевичем. Будучи актером до «мозга костей», до «кончиков пальцев», он производил впечатление человека не просто из другого мира – с другой планеты. В нем совсем не было так называемого актерства. Сочетание несочетаемого! Огромная культура – он сам выучился играть на фортепиано, говорить и читать по-английски. Энциклопедические знания соседствовали с наивностью и ранимостью ребенка. Происходя из очень простой семьи, Борис Григорьевич обладал врожденным аристократизмом, при общении с ним создавалось впечатление, что он выходец из старинного княжеского рода. Я так и назвала его – «Князь».

Сила духа при оголенной нервной системе, чувство самостояния и поразительная беззащитность. От предшественника, исполнителя роли Мышкина, я долго добивалась, чтобы в сцене, когда Ганя Иволгин дает князю пощечину, в реакции того ни на долю секунды не было ни обиды, ни оскорбленности. Он сразу кидается к Гане, жалеет своего обидчика: «О! как вы будете сожалеть о своем поступке». Мне так и не удалось добиться этого от предшественника Плотникова, хотя то был замечательный актер. Борис Григорьевич сразу это воспринял и сделал. Может быть, откликнулась его человеческая природа или свою роль сыграла готовность всегда услышать режиссера. Он был на редкость «прислушивающимся» артистом, по крайней мере со мной.

Его роли в кинофильмах стали классикой мирового кино – «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Собачье сердце» Владимира Бортко.

Когда в 2016 году Борис Григорьевич пригласил меня на свой курс, где он был художественным руководителем, преподавать актерское мастерство, я была поражена: за эти 28 лет он ничуть не изменился ни внутренне, ни внешне, хотя позади было уже два инсульта. И опять все то же сочетание несочетаемого.

Среди студентов он – один из них, никакого педагогического превосходства, никакой пристройки сверху и в то же время он – пастырь, Учитель, обладающий тайной профессии и посвящавший в нее своих учеников.

Обижался, как ребенок, убегал с репетиций, ребята мчались за ним аж до консерватории; был гневлив, подчас несправедлив, но зато как светилось его лицо, когда что-то удавалось, как радовался любому успеху своих студентов. Он знал дни рождения каждого и приносил в этот день неизменную шоколадку для именинника. Сказать, что ребята обожали его, – не сказать ничего. Он одновременно стал для них и родным человеком, они доверяли ему свои тайны, и Учителем с большой буквы. Хочу несколько слов сказать об этом курсе. За годы работы в ГИТИСе у меня было девять выпусков, но этот курс стал для меня любимым по всем параметрам – и профессиональным, и человеческим. Я уверена, что это заслуга, прежде всего, Бориса Григорьевича Плотникова.

Борис Григорьевич на первом курсе проводил интереснейшие тренинги собственного авторства. Любой экзамен начинался и заканчивался театрализованным представлением всего курса – фирменный подчерк педагога Плотникова. Он делал много педагогических отрывков. Особенно мне запомнились шекспировские «Цезарь и Клеопатра» и «Отелло». Большое внимание Борис Григорьевич уделял сценической речи. По его предложению на первом курсе экзамен был построен на основе Ветхого Завета. Это было потрясение.

Плотников поставил со студентами замечательный, ярчайший дипломный спектакль по пьесе К. Гольдони «Новая квартира». Было ощущение, что он живет внутри той эпохи – когда-то он сам на рубеже XX – XXI вв. сыграл Гольдони в спектакле Олега Табакова «Прощайте... и рукоплещите» по пьесе Алексея Богдановича – на крошечной, но такой ответственной подвальной сцене «Табакерки», в постановках которой и позднее много играл. Зрители студенческого спектакля словно переносились в солнечную Венецию, качивались на волнах ее каналов, проплывая в гондоле мимо ее дворцов и улиц. На сцене и впрямь была настоящая гондола. Спектакль прошел больше 30 раз, что огромная редкость для дипломных работ, с неизменными аншлагами.

Уход Плотникова стал страшным ударом для них, заставил повзрослеть в одночасье. Эта утрата останется с ними на всю оставшуюся жизнь.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дубовская Галина Валерьевна – старший преподаватель кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: galcka.dubovskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-1612-5441

#### ABOUT THE AUTHOR

Galina V. Dubovskaya – Senior Lecturer at the Department of Actor's Skills of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: galcka.dubovskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-1612-5441



Статья поступила в редакцию: 12.09.2021

Отредактирована: 28.10.2021

Принята к публикации: 02.11.2021

Received: 12.09.2021

Revised: 28.10.2021

Accepted: 02.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дубовская Г. В. О Борисе Григорьевиче Плотникове (1949–2020) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 215–219.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-215-219

#### FOR CITATION

Dubovskaya G. V. About Boris Grigorievich Plotnikov (1949–2020). In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 215–219.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-215-219

*Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией*

Литературный редактор *А. Наумко*

Редактор перевода *В. Огурцова*

Корректор *С. Выгузова*

Оригинал-макет *Е. Бородина*

Дизайн обложки *Д. Чурсина*

*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: kniga2@gitis.net

*Адрес распространителя*

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16  
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 29.11.2021. Формат 70×100/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13,75. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ООО «Фотоэксперт»  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

ΕΝΔΕΙΞΗ  
ΠΡΑΞΕΩΝ  
ΔΕΙΞΕΤΕ  
ΠΡΑΞΗΝ  
ΚΑΙ ΟΜΟΛΟΓΗΣΤΕ  
ΤΗΝ ΑΓΑΠΗΝ



[www.gitis.net](http://www.gitis.net)

Γ/Τ/Κ