

3/2022

ТЕАТР

THEATRE

ЖИВОПИСЬ

FINE ARTS

КИНО

CINEMA

МУЗЫКА

MUSIC

ПІПІС

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

3/2022

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, 2022
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2022

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
3/2022**

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

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

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

М. С. Берлова
кандидат искусствоведения,
PhD по театроведению
(Стокгольмский университет),
Москва, Россия

А. Г. Колесников
доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского института
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

Н. С. Рябчикова
PhD по киноведению, преподаватель
Высшей школы экономики,
Москва, Россия



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации.
Грант предоставлен ООО «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.
Svidetelstvo o registratsii sredstva massovoy informatsii
PI FS77-27600 ot 15 marta 2007.

ISSN 2588-0144 (online)

ISSN 1998-8745 (print)

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

The publications meet the requirements of the VAC
(Higher Attestation Commission) in the following subjects:
"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), 2022

© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2022

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
3/2022**

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin

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

EDITORIAL

Maria S. Berlova

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

Alexander G. Kolesnikov

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

Natalie S. Ryabchikova

PhD in Film Studies, Lecturer,
Higher School of Economics,
Moscow, Russia



The project is implemented under the financial support
of the Ministry of Culture of the Russian Federation.
The grant is provided by Russian Culture Fund

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CHAIRMAN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

- И. Л. Егорова
10 **РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ «ИГРАТЬ ПЕСНИ»
КАК ФЕНОМЕН НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**
- Л. А. Вишневская
25 **МИР ПРИРОДЫ В СЕВЕРОКАВКАЗСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ ПЕСЕН АДЫГОВ,
БАЛКАРЦЕВ И КАРАЧАЕВЦЕВ)**
- Н. В. Чанба
36 **МУЗЫКА В НАРТСКОМ ЭПОСЕ И НАРТСКИЕ ПЕСНИ**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- С. А. Шульц
51 **«МАСКАРАД» ЛЕРМОНТОВА И ДРАМАТУРГИЯ ШЕКСПИРА
(«ОТЕЛЛО», «ЦИМБЕЛИН», «ЗИМНЯЯ СКАЗКА»):
К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ**
- М. С. Берлова
70 **ОБРАЗ ГЕРОЯ В «КОРОЛЕВСКИХ» ДРАМАХ
А. СТРИНДБЕРГА**
- А. П. Сологуб
94 **К ИСТОРИИ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА В ИСПАНИИ:
«МЕДЕЯ» СИПРИАНО ДЕ РИВАСА ЧЕРИФА
В АНТИЧНОМ ТЕАТРЕ МЕРИДЫ (1933 Г.)**

КИНОАРХИВ

- С. Н. Дединский
117 **ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ ПРИХОДИТ В АНИМАЦИЮ:
МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА
«ЖИЛ-БЫЛ КОЗЯВИН»**

НА ЭКРАНАХ МИРА

- Н. Г. Кривуля
137 **АЛЛЮЗИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

- М. Э. Вильчинская-Бутенко
161 **СТРИТ-АРТ И ТЕАТР:
ПЕРВАЗИВНОЕ ИСКУССТВО JR**

ХРОНИКА

- А. В. Ахреев
175 **МЕТОДОЛОГИЯ «ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА»
И НАСЛЕДИЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ:
ТРЕТЬИ «КНЕБЕЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ»**

КНИЖНАЯ ПОЛКА

- Г. А. Заславский
193 **СВЕРХСЮЖЕТ ДЛЯ РАССКАЗА**

CONTENTS

FOLK ART

Irina L. Egorova

- 10 **THE RUSSIAN TRADITION OF “PLAYING SONGS”
AS A PHENOMENON OF FOLK PERFORMANCE**

Liliya A. Vishnevskaya

- 25 **THE WORLD OF NATURE IN THE TRADITIONAL MUSIC
OF THE NORTH CAUCASUS (AS EXEMPLIFIED IN ADYGHE,
BALKAR AND KARACHAI FOLK SONGS)**

Nodar V. Tchanba

- 36 **MUSIC IN THE NART EPIC AND NART SONGS**

ART. MOTION IN TIME

Sergei A. Shul'ts

- 51 **LERMONTOV'S “MASQUERADE”
AND SHAKESPEARE'S DRAMATURGY
 (“OTHELLO”, “CIMBELINE”, “THE WINTER TALE”):
ON THE OF ARTISTIC ANTHROPOLOGY**

Maria S. Berlova

- 70 **A THEORETICAL LOOK AT THE MAIN CHARACTERS
IN A. STRINDBERG'S HISTORICAL DRAMA**

Anna P. Sologub

- 94 **ON THE HISTORY OF THE DIRECTOR'S THEATRE IN SPAIN:
“MEDEA” BY CIPRIANO DE RIVAS CHERIF IN THE ROMAN
THEATRE OF MÉRIDA (1933)**

THE FILM ARCHIVE

Stanislav N. Dedinskiy

- 117 **GENNADY SHPALIKOV ENTERS ANIMATION:
DOCUMENTS RELATED TO THE PRODUCTION HISTORY
OF “THERE LIVED KOZYAVIN”**

ON SCREENS OF THE WORLD

Natalia G. Krivulya

- 137 **ALLUSION AS AN ELEMENT
OF INTERTEXTUALITY IN ANIMATED FILMS**

OPEN SPACE

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

- 161 **STREET ART AND THEATRE:
THE PERVASIVE ART OF JR**

CHRONICLE

Anatoly V. Akhreev

- 175 **THE METHODOLOGY OF "ACTIVE ANALYSIS"
AND THE HERITAGE OF THE LENINGRAD THEATRE SCHOOL:
THE THIRD "KNEBEL READINGS"**

REVIEW

Grigoriy A. Zaslavskiy

- 193 **THE SUPERPLOT FOR A STORY**

И. Л. Егорова

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,

Саратов, Россия

ORCID: 0000-0002-5152-2576

Русская традиция «играть песни» как феномен народного исполнительства

АННОТАЦИЯ

В русском музыкальном фольклоре отражена богатая культура народа, для которого исполнить песню – значит раскрыть в ней душу. В настоящее время остро стоит проблема сохранения традиционных критериев народного исполнительства как национального достояния. Но решить ее можно не путем имитации внешних признаков фольклорного интонирования, а через глубокое осмысление исконных признаков самого процесса народного творческого. Многие из них коренятся в русской традиции «играть песни», широко бытовавшей в России до середины XX в. Цель данной работы – изучение ее особенностей как феномена народного исполнительства. Признаки традиции «играть песни» формируют сложное, многозначное понятие, которое в статье рассматривается с разных позиций. Основное внимание сосредоточено на понимании художественно-эстетических и феноменологических принципов данного явления. В народной среде понятия «петь» и «играть» песни разграничены. Духовные стихи пели, а песни играли. В выражении «играть песни» заложен «генетический код», маркирующий признаки праславянской культуры, когда само слово «игра» означало «пение с пляской в честь языческого божества». В обрядовом фольклоре данное понятие раскрывается как искусство представления. В песнях с глубоким психологическим подтекстом – как искусство переживания. «Играя песню», певцы способны проникать в тонкий мир поэтических образов и в интонационный подтекст образов музыкальных. В процессе «погружения» в условную реальность песенного пространства они могут по-новому интерпретировать идею песни и в контексте определенных жизненных обстоятельств создавать новые версии прототипа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская народная песня, песенное исполнительство, песенные традиции, жанры народного творчества, фольклор, игровой фольклор, обрядовое действие, синкретизм.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-10-24
УДК 784.4(=161.1)+398.8(=161.1)

Irina L. Egorova
Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-5152-2576

The Russian tradition of “playing songs” as a phenomenon of folk performance

ABSTRACT

Russian musical folklore reflects the rich culture of the people, for them performing a song means to reveal the soul in it. Nowadays, there is an acute problem of preserving the traditional criteria of folk performance as a national treasure. But it can be solved not by imitation of the external signs of folklore intonation, but through a deep understanding of the primordial signs of the very process of folk song creation. Many of them are rooted in the Russian tradition of “playing songs”, which was widespread in Russia until the middle of the 20th century. The purpose of this work is to study its features as a phenomenon of folk performance. The signs of the tradition of “playing songs” form a complex, multi-valued concept, which is considered in the article from different positions. The main attention is focused on understanding the artistic, aesthetic and phenomenological principles of this phenomenon. In the folk environment, the concepts of “singing” and “playing” songs are delimited. Spiritual verses were sung, and songs were played. The expression “playing songs” contains a “genetic code”, marking the signs of the Proto-Slavic culture, when the very word “game” meant “singing and dancing in honor of a pagan deity”. In ritual folklore, this concept is revealed as the art of representation. In songs with deep psychological overtones – as the art of experiencing. “Playing a song”, the singers are able to penetrate into the subtle world of poetic images and into the intonation subtext of musical images. In the process of “immersion” in the conditional reality of the song space, they can interpret the idea of the song in a new way and, in the context of certain life circumstances, create new versions of the prototype.

KEYWORDS

Russian folk song, song performance, song traditions, genres of folk art, folklore, game folklore, ritual action, syncretism.

Отечественную культуру трудно представить без русских народных песен. В их музыкально-поэтическом содержании нашел отражение необъятный духовный мир, запечатленный в художественных образах. Вплоть до начала XX в. песенность пронизывала весь жизненный уклад русского народа. Его отношение к этому жанру фольклора выразилось в поговорке «Песня – правда, сказка – ложь». *Песенная правда* воплощена не только в словах и мелодии напевов, но и в искренности их исполнения. Она ощущается в искрящихся радостью или опечаленных горем глазах, в юморе, сарказме или серьезных размышлениях тех, кто мысленно «проживает» всё, о чем поет, как свое личное. Исполнительство является единственной формой живого бытования музыкально-поэтического фольклора. Коллективная память сохранила песни, запечатлевшие величайшее совершенство музыкальных и поэтических образов, созданных многими поколениями талантливых певцов-самородков. Б. В. Асафьев утверждал, что красота и стройность звучания русской народной песни сливаются «с правдой высказанного, правдой культуры чувства» [1, с. 28]. Он видел в народном исполнительстве «бесспорную высокохудожественную ценность музыкально-народного *мастерства*, т. е. его глубоко художественную природу и качественность» [1, с. 24].

Яркие образы самобытной народной песенной культуры прошлого нашли отражение в произведениях русской художественной литературы: «Певцы» (1850) И. С. Тургенева, «Городок Окуров» (1909) и «Как сложили песню» (1915) М. Горького, «Песни на деревне» (1910) Л. Н. Толстого, «Лирник Родион» (1913) И. А. Бунина, «Тихий Дон» (1925–1940) М. А. Шолохова и многих других. Нередко фольклор становится незаменимым, художественно значимым средством, подчеркивающим целостность восприятия картин народного быта, духовного мира героя, музыкальный колорит эпохи в культурно-историческом контексте сюжета спектакля или кинофильма¹.

Наблюдения Е. Э. Линёвой, З. В. Эвальд, Л. Л. Христиансена, В. М. Щурова, многих других видных фольклористов свидетельствуют о мастерстве певцов, раскрывающих в пении неподдельные чувства и природный артистизм. В совершенстве владели традиционным искусством исполнения русских песен Ф. И. Шаляпин, Н. В. Плевицкая, О. В. Ковалёва, Л. А. Русланова.

Причем Ф. И. Шаляпин и Л. А. Русланова являются признанными основоположниками «психологического театра» народной песни в сольном исполнительстве.

В музыкальном фольклоре находит воплощение богатый духовный мир русского народа, для которого исполнить песню – значит почувствовать ее «душу» и раскрыть в ней свою. Глубокий смысл заключен в высказывании драматурга А. Н. Островского (1823–1886): «Песня – душа народа. Загубишь песню – убьешь душу».

Признаком нашего времени стала трансформация традиций и стиля народно-певческого искусства как такового. Современных певцов зачастую больше заботит

¹ Например, фильмы «Тихий Дон» (1957–1958) режиссера С. А. Герасимова по одноименному роману М. А. Шолохова; «Прощание» (1979) режиссера Э. Г. Климова по повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»; большинство фильмов В. М. Шукишина, снятых по мотивам его же литературных произведений.

эффектность, «красота и стройность звучания», чем «правда высказанного» и «правда культуры чувства»². Поэтому сегодня остро стоит проблема сохранения традиционных критериев искусства народного исполнительства как достояния русской национальной культуры. Но не путем имитации внешних признаков фольклорного интонирования можно приблизиться к цели, а через преемственность опыта предшествующих поколений певцов и через глубокое научно-практическое осмысление и освоение исконных закономерностей самого процесса исполнительского творчества в многообразии его проявлений.

Правдивое исполнение народной песни – сложная задача. Формальным копированием фонетики говора, манеры пения и вокальных приемов ее не решить. Петь с искренним чувством можно, только познав и поняв загадочную душу русской песни. Пути к решению такой нелегкой задачи следует искать в истоках народного творчества, в осмыслении самих признаков творческого процесса народного исполнительства. Многие из них коренятся в русской традиции «играть песни».

Выражение «играть песни» издревле было распространено на Руси и устойчиво бытовало в аутентичной певческой среде вплоть до середины XX в. В художественной литературе, запечатлевшей культуру и быт крестьян прошлых столетий, оно встречается в эпизодах, повествующих об исполнении народных песен³. Так, в повести «Житие одной бабы» (1863) Н. С. Лесков уточняет: «У нас не говорят “петь песни”, а “играть песни”» [2, с. 170].

Великая русская певица Л. А. Русланова (1900–1973) как-то сказала о своем творчестве: «Хорошо петь – трудно. Изведешься, пока разгадаешь ее загадку. Песню я не пою, я её играю! (курсив мой. – И. Е.)» В народном лексиконе существует выражение «заигрывать песню» в значении «запевать», «затягивать», «начинать петь» (у казаков): «Ты заигрывай, а я подтяну», – т. е. подпою, подхвачу песню своим подголоском.

В различных толковых словарях выражение «играть песни» обозначается как простонародное, разговорное, устаревшее. Его синонимами являются слова «петь», «распевать», «исполнять», «“кричать” песни» [3, с. 541]. В практике русского языка слова «игра» и «играть» трактуются многозначно. Слово «игра» и производный от него глагол «играть» являются общеславянскими, так как встречаются не только в русском, но и в белорусском, украинском, болгарском, сербском, хорватском, словенском, словацком, чешском, польском и других славянских языках. Это указывает на его глубинные истоки, берущие начало в доисторической праславянской языческой культуре. Ее отголоски сохранились в лексике и традициях южных, западных и восточных славян со времен Великого переселения народов (VI–VII вв.).

По данным исследований в области этимологии, общеславянское слово «игра» образовано «на основе

2 По Б. В. Асафьеву.

3 Выражение «играть песни» (в значении исполнять – петь) встречается в следующих литературных произведениях: Н. С. Лесков «Житие одной бабы» (1863); М. Е. Салтыков-Щедрин «За рубежом» (1881), «Пошехонская старина» (1889); Д. Н. Мамин-Сибиряк «Дикое счастье» (1884), «Мелочи жизни» (1887), «Три конца» (1890); А. М. Горький «Городок Окуров» (1909), «Жизнь Клим Самгина» (1936); М. А. Шолохов «Тихий Дон» (1925–1940) и др.

индоевропейского корня со значением “колебаться, двигаться” [4, с. 261]. Его исходное значение – пение с пляской. Есть основания предполагать, что многозначность понятий «игра» и «играть» начинала формироваться в эпоху синкретизма, когда игра как священное действие в пространстве мифотворчества представляла собой «способ организации окружающего мира» [5, с. 56] в процессе его освоения и существования в нем. «Играть» – значило действовать в контексте восприятия мифологических образов-символов, т. е. изображать, подражать, лицедействовать, петь, ритмично двигаться под музыку (хоровод/пляска). Все эти действия (и/или взаимодействия) укладывались в единый акт традиционного культового обряда, в котором коллективное пение не могло отделиться от общего обрядово-игрового процесса и было генетически «спаяно» с ним. А. Л. Маслов (1876–1914) отмечает: «У древних славян музыка и пение были тесно связаны с обрядами древней религии, жрецы которой были в то же время певцами и выразителями религиозных верований народа» [6, с. 280].

Развитие первобытной культуры привело к постепенному размежеванию всех элементов синкретического искусства. Последующее совершенствование в коллективном творчестве способствовало их разделению на самостоятельные виды – музыку, драму (театр), танец, поэзию. Но понятие «игра» закрепило в генезисе каждого из них как проявление творческой активности, ассоциативно-образного мышления и артистизма музыкантов, певцов, актеров, танцоров, поэтов и т. д. «Игра» в данном контексте выступает как категория художественного творчества.

Многим традиционным жанрам русского фольклора априори присуще игровое начало как таковое. Непосредственно это касается жанров народной драмы («Лодка», «Царь Максимилиан») и кукольного театра «Петрушка», в которых ощутимы отголоски ушедшего в небытие искусства скоморохов. В процессе их творчества закладывались основы театрализации, оттачивались приемы лицедейства. В «Этнографическом обозрении», датированном 1894 г., скоморохи характеризуются как «музыканты и плясуны, веселые молодцы». Е. А. Ляцкий констатирует, что репертуар скоморохов состоял «из произведений игрового или забавно-шуточного свойства». Для них были характерны «изображения в лицах комических сцен, небылицы, припевки, прибаутки» [7, с. 236]. Жанры народного драматического искусства есть и в христианской культуре – это рождественский вертеп («Смерть царя Ирода») и литургическая драма «Пещное действо». Но в их основе лежит не синкретизм, а синтез искусств как средство воплощения духовной монотеистической концепции сюжета действ.

Элементы театрализации присутствуют в детском игровом фольклоре (ролевые игры с песенками, припевками и диалогами), в молодежных игровых хороводах с обыгрыванием сюжета. В календарном обрядовом фольклоре игровые моменты и специфическая атрибутика присутствуют в святочных гаданиях с «подблюдными песнями», в хождении со звездой по дворам и исполнении поздравительных колядок, в обходных обрядах ряженных с их диалогами, пением «Овсений», вождением «козы», «коня», «медведя».

Драматургия праздничных действий Масленицы, сопровождаемых песнями, подчинена установленному традицией народному «сценарию»: встреча и проводы (начало и завершение праздничной недели), изготовление соломенного чучела в женской одежде, символизирующего уходящую зиму. Магический смысл придавался обрядовым песням, ритуальной еде (блины, творог, масло), катанию на санях вокруг села⁴ и катанию с гор, мужским ритуальным кулачным боям под песни баб и взятию снежной крепости. Символика «разгорающегося» к весне солнца присутствует в песнях, играх, хороводах, ритуале сжигания чучела.

Зеленые святки (культ зеленой растительности как символа возрастающей жизненной энергии) сопровождалась обилием обрядовых песен, хороводов и игр с брачной символикой, в которых сочетались отголоски языческих традиций, переосмысленных в контексте православного праздника Святой Троицы. Летняя пора ознаменована обрядами, песнями, играми, поверьями на Ивана Купалу, сохранившими связь с древним славянским праздником *колворот* – солнцеворот (21–24 июня).

Проводы осени («Осенние Кузьминки») связаны с целым комплексом молодежных обрядов, игр, забав в день святых Космы и Дамиана (1 ноября по старому стилю), считавшихся на Руси покровителями свадеб. Отголоски языческих культов сохранились в обряде «потешной свадьбы и похорон Кузьмы» – традиционной молодежной забавы на кузьминских посиделках.

Импровизированный спектакль разыгрывался по «сценарию», переходящему из поколения в поколение в изустной форме. Главными действующими лицами были «жених Кузьма» – соломенная кукла в рост человека, наряженная в мужскую одежду, и «невеста» – девушка, избранная из числа присутствующих подруг. Действие развивалось на «свадебном пиру» и сопровождалось играми и пением величальных песен «жениху» с «невестой». Кульминация веселья «омрачалась» как бы неожиданной «смертью жениха». Куклу несли «хоронить» в поле за селом⁵, «невеста» причитала как по покойнику, нарочито *изображая* горькую печаль и страдание. Остальные участники игры в это время весело плясали и исполняли под гармонь задорные частушки и шуточные плясовые песни.

В обряде проводов осени выразительные элементы игры предстали в соприкосновении реального и нереального, живого и неживого, вымысла и действительности. Действо, построенное на контрастном столкновении пародийной свадьбы и пародийных похорон, можно охарактеризовать как *народный комический театр*. Песни, задействованные в этом «живом спектакле», звучат в исполнении участников игры в *преломлении традиционной имманентной семантики стиля*, свойственного жанрам свадебного и похоронного обрядов. В результате такого «сдвига» в иную реальность они утрачивают сакральный и магический смыслы, априори закодированные в содержании

4 Календарная песня «Как у Вани на поляне» исполнялась на Масленицу во время катания на лошадях вокруг села. Записана автором в августе 1981 г. в с. Колыбельское Чаплыгинского района Липецкой области [8].

5 Солому, которой была набита одежда куклы, втаптывали в землю под общую пляску, остатки соломы и одежду куклы-«жениха» сжигали.

музыкально-поэтических образов фольклорного текста. В предлагаемых обстоятельствах игры в жанре пародии величальные свадебные песни и похоронные причитание исполняются пародийно, приобретая комический характер.

Многогранным и емким является понятие «играть свадьбу». Русская традиционная свадьба, которую часто сравнивают с *народной оперой*, – это многоэтапность действий, обилие разнообразных песенных жанров, входящих в комплекс обрядовых действий, ритуалов, церемоний. Они осуществлялись на каждом ее этапе в строгой последовательности и были нацелены на общественное признание освящения брачных уз. В них видны признаки театрализации по канонам традиционной драматургии обряда, с заметной долей импровизации. В народном «сценарии» свадебной игры сочетаются: строгое распределение ролей, последовательность и значение их действий, специфическая семантика песен и причетов, символика обрядовых атрибутов и т. д. Важное драматургическое значение имеют «мизансцены» и предписанные канонам тексты действующих лиц, диалоги и монологи свахи, дружки, родителей жениха и невесты, гостей, особый этикет⁶ в общении с новобрачными, наконец, обрядовое поведение самих новобрачных. Особое значение имеют напевы-формулы свадебных песен и причитаний, строго закрепленные за определенным этапом свадьбы и наделенные сакральным или магическим смыслом. Песни в коллективном исполнении или одиночные причитания невесты выполняют важную функцию в обрядах и ритуальных действиях, образуя специфический свадебный музыкально-поэтический комплекс. Каждая песня «играет роль», отведенную ей драматургией свадьбы, поэтому понятие «играть песни» воспринимается здесь в буквальном смысле слов.

В народном лексиконе бытовало слово «игрица». В Тамбовской губернии игрицами называли баб, участвующих в обрядах перед отправлением свадебного поезда от дома жениха. Они выполняли определенные действия в обряде: *играли песни*, чередуя их с репликами, при этом «собирали деньги с поезжан в чашку с брагой» [10, т. 2, с. 4]. В Псковской губернии игрицей называли молодую женщину или *девку*, поющую песни «на игрище или на вечеринке», т. е. занятой в игровых действиях с песнями.

Понятие «играть песни», в буквальном смысле символизирующее сочетание действия с пением, воспринимается несколько иначе, чем «петь песни». В различных толковых словарях выражение «петь песни» трактуется как «издавать голосом песенные, певучие звуки, голосить связно и музыкально» [10, с. 3] или «издавать голосом музыкальные звуки, исполнять вокальное произведение» [11, с. 515].

⁶ Л. А. Вишневецкая считает, что именно этикет «дал семантическую подоплеку художественного творчества, маркировал декоративно-прикладное искусство, устно-поэтическое, а позднее и литературное искусство народов» [9].

В русском народном творчестве понятия «петь» и «играть» дифференцированы по жанрово-стилевому признаку. Духовные стихи *пели*, а мирские песни – *играли*. Пение духовных стихов, отражающих сугубо теологическую тематику и наполненных онтологическим смыслом, сопряжено с вдумчивым, благоговеиным интонированием текста в особом состоянии аскезы. Строгой стилистикой

отличается пение старообрядцев [12]. В исполнении духовных стихов неуместно проявление излишней эмоциональности, «игры» чувств и настроений, и тем более лицедейства. Это исчерпывающе объясняет разделение понятий «играть» и «петь» в народном сознании.

В понимание значения слов «играть песню» вкладывается нечто большее, чем способность «издавать музыкальные звуки» голосом. Погружаясь в творческий процесс, певцы подсознательно переключают свой внутренний духовный взор в иную, виртуальную реальность – в мир музыкальных и поэтических образов. Осмысление действий этих образов пробуждает художественное воображение и управляет чувствами поющих, вызывая живую эмоциональную реакцию. Так достигается искренность и правдивость исполнения, которая находит отражение как в общей психологической настроенности певцов, так и в ощущении целостности художественной формы и содержания песни. Важное смысловое значение придается выразительности интонаций, оттенкам тембров голосов, мимике и жестах. Эта особенность народного пения тонко подмечена М. Горьким: «Вавило играет песню: отчаянно взмахивает головой, на высоких, скорбных нотах – прижимает руки к сердцу, тоскливо смотрит в небо и безнадежно разводит руками, все его движения ладно сливаются со словами песни» [13, с. 25].

В рассказе «Певцы» (1850) И. С. Тургенев, описывая состязание двух умельцев из народа, противопоставляет два разных подхода к исполнению песен – правдивое искреннее и формальное наигранное. Самолюбование одного из них (рядчика) и желание произвести впечатление на публику («он просто лез из кожи») не привели к победе. Его пение было внешне эффектным, но, несмотря на яркий и сильный голос, владение виртуозной техникой и вокальными приемами, он не смог пробудить чувства слушателей.

Второй – Яков-Турок пел протяжную песню «Не одна во поле дороженька пролежала». Его исполнение было одухотворено постижением песенной истины, воплотившейся в словах и напеве: «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. <...> Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня» [14, с. 24–25].

Сила эмоционального воздействия на слушателей свидетельствует о высокой культуре исполнительства. Имплицитно взаимодействуя, потоки особых энергий, – *синергия действий исполнителя и слушателей*, – становятся наивысшим проявлением творческой интенции *народной души*. И если в пении рядчика видны признаки «искусства представления», то в пении Якова-Турка нашло отражение «искусство переживания» (по логике идей К. С. Станиславского).

Высокий уровень исполнительского мастерства одаренных певцов отмечен в многочисленных «полевых» наблюдениях фольклористов:

1) Иван Артемьевич Карыпов был примером душевной чистоты, искренности и бескорыстия. Он пел «не просто музыкально, но и предельно

выразительно в драматическом отношении: плакал во время исполнения трагических песен, весь светился, когда пел веселые. Равнодушно петь просто не умел и считал такое пение «неправильным» [15, с. 32];

2) природным артистизмом обладала М. Я. Плеханова. «Ее огромные черные глаза были то веселыми, озорными, бесшабашными, то полными безграничного страдания, голос же гибко следовал за мимикой лица. Движения при разыгрывании песен были лаконичны, но очень точны, жизненно конкретны» [15, с. 17]. С. Квашнин «пел изумительно, с полным погружением в стихию песни. <...> Звук у Степана был как-то особенно собранный, сочный, льющийся непрерывной струей и богатый оттенками речевого интонирования» [15, с. 25], а С. С. Черанева «с большой жизнеутверждающей силой ведет пластичную, с причудливыми изгибами мелодию, временами подчеркивая голосом важные по смыслу слова» [16, с. 135].

Перечень подобных иллюстраций высокой певческой культуры в разных региональных фольклорных традициях может быть многократно продолжен. Мастерство певцов всегда оценивалось в народе не только по наличию у них красивого и сильного голоса. Оно сопряжено с особым состоянием души, позволяющим возвыситься над обыденным.

Сложнейший многоуровневый процесс осмысления и претворения художественных образов в исполнении народной песни нашел отражение в концепции связи музыки и текста, разработанной Л. Л. Христиансеном [17]. Его исследования в области народного музыкально-поэтического творчества, исполнительской культуры и теории песенного фольклора имеют высокую научно-практическую ценность. Они способствуют более точному пониманию интеллектуальной, художественно-эстетической и феноменологической сторон песенного творчества в целом и русской традиции «играть песни» в частности.

Ученый доказал, что в народной песне *связь музыки и слов* осуществляется на уровне идеи как основной мысли содержания: «Идеи, составляющие основу образа народной песни, одновременно «облекаются» в сложные понятия и музыкальные интонации» [18, с. 88]. Но воплощение этой идеи в напеве и поэтическом тексте происходит по-разному – *несинхронно*. Л. Л. Христиансен увидел закономерность в том, что постепенное развитие сюжета не сразу выявляет основную идею песни в поэтическом содержании. Ее смысл может проясниться иногда лишь в последней строфе текста. Но в музыкальном воплощении та же идея предстает сразу, с самого начала песни. Она закодирована в общем тоне звучания напева: в семантике формы, структуры, интонационно-ладовых попевок, функционально-гармонических связей, тембровой окраске голосов и т. д. В первой и всех последующих строфах ее музыкальный образ уже раскрывает обобщенный смысл всей песни. Поэтому на начальных стадиях развития сюжета музыка и слова находятся в смысловом противоречии. Только по завершении процесса развертывания песенного смысла в целом семантика всех музыкальных и поэтических образов приходит к логическому согласованию с общей идеей песни [17, с. 59–61].

Важным для понимания феномена «играть песню» является открытие Христиансенем закона ассоциативной связи логики развития выразительных свойств элементов музыкальной речи (в их совокупности) с логикой развития реальных действий, отношений, чувств, образа мыслей и т. д., отображаемых певцами в поэтическом тексте народной песни [17, с. 60–61]. Именно благодаря логике устойчивых ассоциативных связей происходит становление художественных музыкально-поэтических образов, существующих в воображаемом пространстве песни. Но в процессе живого интонирования они приобретают качественно новое реальное звучание.

В своих наблюдениях Христиансен пришел к мысли о зависимости *правды* и *полноты чувства* в реализации художественного образа песни от контекста ее исполнения в определенных обстоятельствах – жизненных, обрядовых или воображаемых. Мотивацией к пению в естественных условиях может стать любая ситуация, вызвавшая в душе исполнителя эмоциональный отклик. В обрядовой ситуации идея музыкально-поэтического и художественного образов будет совпадать со смыслом и символикой конкретного момента обряда. В обыденной жизни любая ситуация, в которой находится человек, может стать импульсом к исполнению песни, смысл и подтекст которой будут ассоциативно совпадать с его чувствами и мыслями в данный момент.

Учитывая естественную природу народно-песенного исполнительства, Л. Л. Христиансен и в работе с народными певцами, и в научном осмыслении художественно-содержательной стороны песенного фольклора настоятельно рекомендует обращаться к основным положениям системы К. С. Станиславского. Особенно это касается *истинной правды переживаний, контекста исполнения в предлагаемых обстоятельствах (здесь и сейчас) и, отчасти, искусства представления*. Как видим, искусство народного исполнительства соответствует тем же признакам. Им же соответствует и традиция «играть песни».

Вариативность, как один из признаков творческих процессов в жизни и искусстве, свойственна и народному песенному исполнительству. В народном искусстве «играть песни» этот признак находится в числе основных. Многообразие исполнительских версий-вариантов песен, возникающих под влиянием новых впечатлений и обстоятельств, Л. Л. Христиансен оценивал с философских позиций и считал варианты народных песен «разными субъективными формами объективного отношения народа к действительности» [17, с. 59]. Этим определением подчеркивается важная роль личности каждого певца, участвующего в творческом процессе создания новой версии музыкально-поэтического текста.

Понятие «играть песни» распространяется не только на процесс исполнения как искусства переживания или искусства представления, но и на форму его организации. В народном песенном творчестве *личностное начало коррелирует с его коллективным проявлением*. Во-первых, это находит отражение в принципах строения строфы многоголосного напева как диалога солиста-запевалы и хора (сочетание запева и хорового подхвата). Во-вторых, в структуре

коллективного народно-песенного исполнительства есть сходство со структурой игрового процесса:

- четкое распределение функций голосов в народном хоре или ансамбле соответствует распределению ролей в игре;
- как и в игре, реализация функций голосов осуществляется в процессе взаимодействия всех участников коллектива и подчиняется установленным многовековой традицией правилам (закономерностям многоголосного распева);
- как и в игровой команде, в организации творческого процесса в народном певческом коллективе выделяется лидер (запевала), который выполняет ведущую (организующую и направляющую) роль в многоголосном пении.

Признаки игры видны и в том, что все действия коллектива поющих подчинены достижению одной цели – получить творческое удовлетворение и эстетическое наслаждение от результата своей деятельности. Продуктом такой деятельности является песня как нематериальное произведение народного исполнительского искусства.

Подводя итог, отметим, что традиция «играть песни» неотделима от процесса устного народного творчества, зародившегося в глубокой древности. В выражении «играть песни» заключен глубинный смысл. В нем заложен «генетический код» народного исполнительского творчества. Поэтому одним из составляющих феномена «играть песни» является непосредственно игровое начало, связанное с драматическим действием или движением. Оно проявляется в различных жанрах русского народного музыкально-поэтического творчества, в обрядовых и необрядовых его формах. В жанрах обрядового фольклора можно выделить две группы понятий, условно обозначив их, как:

- *песня в игре*
 - внутри свадебного обрядового комплекса песня (напев-формула) играет роль семантического кода обряда или ритуала;
 - внутри пародийного обряда «свадьбы и похорон Космодемьяна (Кузьмы)» наблюдается *преломление традиционной семантики стиля* свадебных песен и похоронных причитаний;
- *игра в песне*
 - семантика рисунка движений и действий в хороводных песнях определяется символикой календарных обрядов;
 - последовательность и характер действий участников продиктованы сюжетом и смысловым подтекстом музыкально-поэтического содержания хороводных и игровых песен.

В генезисе архаичных жанров обрядового фольклора как в зародыше зерна сохраняются отголоски синкретизма – «спаянность» признаков разных видов искусств: музыки, поэзии, драмы, танца, отчасти прикладного изобразительного искусства. Коллективное пение в нераздельном единстве с движениями и обыгрыванием сюжета поэтического текста превращало песню в центральный связующий элемент игрища как религиозного действия древних славян. В исполнении хороводов и игр с драматическими и комическими действиями,

в диалогах участников обрядов зарождалось искусство представления как основа народного театра.

Именно в процессе народного исполнительского творчества песенность вобрала в свой художественный «арсенал» синкретический комплекс выразительных элементов, кодирующих, с одной стороны, сокровенный смысл определенного момента культового ритуала или обряда, а с другой – чувственное отношение людей к окружающему миру. Сохраняя, развивая и приумножая в песне взаимосвязи этих элементов как специфический язык искусства, народные певцы могли создавать бесконечное множество версий музыкально-поэтических образов и придавать им определенный смысл.

Результатом сложного процесса устного коллективного творчества, нацеленного на реализацию песенной идеи, является многоголосный народный распев песни. Он представляет собой «поиск» разнообразных средств музыкальной выразительности для художественного воплощения певцами их исполнительских намерений. Поскольку этот процесс происходит в условной реальности песенного контекста, каждое движение, каждый нюанс совместного звучания воспринимается как *игра* музыкальных образов-символов в интонационном поле многоголосия. Игра воображения ощущается в биении пульсирующего ритма подголосков, сплетающих многоголосную ткань вокруг основного напева. Она реально слышится в палитре интонационных попевок, консонансов и диссонансов в созвучиях и аккордах, разнообразно расцвеченных переливами контрастных ладовых оттенков и тембрами голосов поющих.

Данный феномен проявляется как в многоголосии, так и индивидуальном творчестве. Одаренные певцы, «играя песни», были способны создавать *сольные транскрипции многоголосия*, комбинируя выразительную мелодию из интонационных попевок основного напева и подголосков. Этим искусством мастерски владели Ф. И. Шаляпин и Л. А. Русланова.

Разграничение понятий «играть» и «петь», связанное с интонированием мирских песен и духовных стихов, лишь подтверждает особое отношение певцов, в частности старообрядцев, к жанровой дифференциации исполнительских стилей. Поют – духовные стихи, а играют – обрядовый и бытовой песенный фольклор. Это, в первую очередь, связано с особым состоянием души поющих:

- сдержанно-сосредоточенной, закрытой от внешнего мира и устремленной к вышнему в духовных песнопениях;
- возвышенной, открытой творческому восприятию мира и чувственному переживанию в воображаемом пространстве художественных образов в жанрах традиционного крестьянского фольклора.

Поэтому искусство «играть песни», сопряженное с «искусством переживания», легко переносится в плоскость *феноменологии исполнительства*.

Анализируя аудиозаписи и музыкально-поэтические тексты песенного фольклора разных жанров, приходим к заключению, что, «играя песню», певцы способны проникать как в тонкие материи смыслового пространства образов

поэтического текста, так и в интонационно-смысловой подтекст музыкальной ткани напева. Более того, каждый раз заново «погружаясь» в воображаемую художественную реальность песни, они становятся «соучастниками» событий сюжета, чутко и живо реагируют на все его перипетии и проецируют свое личностное отношение к ним в интонационное поле напева⁷. Опирируя всем комплексом музыкальных и немзыкальных выразительных средств, соотносящихся с образным контекстом песни, они создают свою, новую версию ее смыслового наполнения в момент непосредственного интонирования – *здесь и сейчас*. Феномен «игры» в данном случае проявляется в воображаемом пространстве художественных поэтических образов, а само действие разворачивается и физически озвучивается в реальном времени развития музыкальной ткани напева в процессе его интонирования.

Певцы, владеющие искусством «играть песни», могут не только проникать в смысл и подтекст содержания песен. Они развивают способность придавать песенным образам новое смысловое значение, а порой и создавать новые версии и варианты исходных прототипов, т. е. интерпретировать музыкально-поэтический текст песни.

Исходя из сказанного, можно вывести следующее определение: *русская традиция «играть песни» есть феномен народного исполнительства, проявляющийся в вокальном творчестве народа и связанный с процессом «погружения» в условную реальность песенного пространства: его смыслового контекста и абстрактно выраженной идеи, воплощенной в художественных и символических музыкально-поэтических образах и реализуемой в живом, осмысленном и прочувствованном интонировании в определенных жизненных обстоятельствах (здесь и сейчас).*

Традиция «играть песни» несет в себе огромный потенциал творческих возможностей для преодоления инерции угасания исконно народной высокохудожественной природы песенного исполнительства – «правды песни». Поэтому дальнейшее изучение данного феномена русской исполнительской культуры является актуальным и перспективным как с научной, так и с практической точек зрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

⁷ Уточним, что речь идет об исключительно талантливых представителях аутентичного народного песенного исполнительства. В изучении традиции «играть песни» важно ориентироваться только на их творческий опыт художественно-смыслового интонирования и естественного владения искусством переживания в исполнении песни.

1. Асафьев Б. В. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Лесков Н. С. Житие одной бабы // Лесков Н. С. Полн. соб. соч.: В 30 т. Т. 2. М.: Терра, 1998. С. 104–214.
3. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. Т. 1 / Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: АСТ; Астрель, 2003. 680 с.
4. Семенов А. В. Этимологический словарь русского языка. М.: «ЮНБЕС», 2003 г. 704 с.
5. Московкина А. С. Игра как способ существования в фольклорной культуре // Культурное наследие России. 2015. № 4. С. 56–59.
6. Маслов Л. А. Калики переходные на Руси и их напевы. // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 279–290.

7. Ляцкий Е. А. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 234–236.
8. Егорова И. Л. Русские народные песни Липецкой области. Саратов: Аквариус, 2007. – 146с.
9. Вишневецкая Л. А. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. № 1. С. 8–26.
10. Даль В. И. Словарь живаго великорусского языка: В 4 т. СПб.; М.: Издание книгопродаца-типографа М. О. Вольфа, 1880–1882.
11. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ТЕМП, 2004. 944 с.
12. Маёрова К. В. Духовные стихи в современной культуре и картине мира алтайских старообрядцев (по материалам диалектологических экспедиций 1953–2010 гг.). URL: http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd_rus&id=142.
13. Горький М. Городок Окуров. // Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 10. М.: Наука, 1971. С. 5–122. С. 25.
14. Тургенев И. С. Певцы. СПб.: И. Глазунов, 1908. – 30 с.
15. Христиансен Л. Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1984. – 168 с.
16. Браз С. Серафима Черанева и ее подруги // Русские песенницы наших дней. М.: Советский композитор, 1988. С. 121–172.
17. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М.: Советский композитор, 1976. – 390 с.
18. Христиансен Л. Л. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики // Христиансен Л. Л. Избранные статьи по фольклору (К 100-летию со дня рождения). Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 88–101.

REFERENCES

1. Asafev B. V. *O narodnoj muzyke* [About folk music]. Leningrad: Muzyka [Music], 1987. 248 p.
2. Leskov N. S. *Zhitiye odnoj baby*. In: Leskov N. S. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 30 t. T. 2* [Complete collection of works: In 30 vols. Vol. 2]. Moscow: Terra, 1998, pp. 104–214.
3. *Slovar' sinonimov russkogo yazyka: V 2 t. T. 1* [Dictionary of synonyms of the Russian language: In 2 vols. Vol. 1]. Moscow: AST; Astrel, 2003. 680 p.
4. Semenov A. V. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language]. Moscow: UNVES, 2003, 704 p.
5. Moskovkina A. S. *Igra kak sposob sushchestvovaniya v fol'klornoj kul'ture* [Game as a way of existence in folklore culture]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2015, no. 4, pp. 56–59.
6. Maslov L. A. *Kaliki perekhozhie na Rusi i ih napevy* [The Kaliki who pass over to Russia and their tunes]. In: *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: Materialy i dokumenty* [Russian Thought about musical Folklore: Materials and documents]. Moscow: Muzyka [Music], 1979. Pp. 279–290.
7. Lyackiy E. A. *Skazitel' I. T. Ryabinin i ego byliny* [Storyteller I. T. Ryabinin and his epics]. In: *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: Materialy i dokumenty* [Russian Thought about musical Folklore: Materials and documents]. Moscow: Muzyka [Music], 1979. Pp. 234–236.
8. Egorova I. L. *Russkie narodnye pesni Lipeckoj oblasti* [Russian folk songs of the Lipetsk region]. Saratov: Akvarius, 2007. 146 p.
9. Vishnevskaya L. A. *Etiket kak forma teatralizatsii severokavkazskoy pevcheskoy traditsii* [Etiquette as a form of theatrical performance of the north-caucasus singing tradition]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 8–26.
10. Dal V. I. *Slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: V 4 t.* [Dictionary of the Living Great Russian Language: In 4 vols]. Saint Petersburg; Moscow: Izdaniye knigoprodatsa-tipografa M. O. Vol'fa [Publishing of the bookseller-typographer M. O. Wolf], 1880–1882.
11. Ozhegov S. I., Shvedova N. Y. *Tolkoviy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. Moscow: TEMP, 2004. 944 p.

12. Mayorova K. V. *Duhovnye stihy v sovremennoj kul'ture i kartine mira altajskih staroobryadcev (po materialam dialektologicheskikh ekspeditsij 1953–2010gg.)* [Spiritual poems in Modern culture and the picture of the world of the Altai Old Believers (based on the materials of dialectological expeditions 1953–2010)]. Available from: http://borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd_rus&id=142 (Date of application 16.08.2022).
13. Gorky M. *Gorodok Okurov* [Okurov Town]. In: Gorky M. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 25 t. T. 10* [Complete collection of works: In 25 vols. Vol. 10]. Moscow: Nauka, 1971, pp. 5–122.
14. Turgenev I. S. *Pevcy* [Singers]. Saint Petersburg, 1908. 30 p.
15. Hristiansen L. L. *Vstrechi s narodnymi pevcami. Vospominaniya* [Meetings with folk singers. Memories]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1984. 168p.
16. Braz S. *Serafima Cheraneva i eyo podругi* [Serafima Cheraneva and her friends] *Russkie pesennicy nashih dnei* [Russian songbooks of our days]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1988, pp. 121–172.
17. Hristiansen L. L. *Ladovaya intonatsionnost' russkoj narodnoj pesni* [The modal intonation of a Russian folk song]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976. 390 p.
18. Hristiansen L. L. *Nereshennyye voprosy muzykal'noj fol'kloristiki* [Unresolved issues of musical folklore studies]. In: L. L. Hristiansen, *Izbrannyye stat'i po fol'kloru (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Selected articles on folklore (For the 100th anniversary of his birth)]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2010. pp. 88–101.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Егорова Ирина Львовна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: i.egorova@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-5152-2576

ABOUT THE AUTHOR

Irina L. Egorova – Cand. Sc in Arts, Professor of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology, Saratov State Conservatoire.

E-mail: i.egorova@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-5152-2576

Статья поступила в редакцию: 26.07.2022

Отредактирована: 11.08.2022

Принята к публикации: 15.08.2022

Received: 26.07.2022

Revised: 11.08.2022

Accepted: 15.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Егорова И. Л. Русская традиция «играть песни» как феномен народного исполнительства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3 С. 10–24.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-10-24

FOR CITATION

Egorova I. L. The Russian tradition of “playing songs” as a phenomenon of folk performance. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3, pp. 10–24.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-10-24

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-25-35
УДК 784.4(=35):398.82(=35)

Л. А. Вишневская
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-3947-8170

Мир природы в северокавказской традиционной музыке (на материале народных песен адыгов, балкарцев и карачаевцев)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена природным истокам народных песен адыгов, балкарцев и карачаевцев (шире – северокавказской традиционной музыки). Отмечается, что зрительные и голосовые образы природной картины мира приобрели почти визуальное отражение в музыкальной культуре народов, а звучание и нотно-графическое «изображение» песен дают повод для размышлений о наличии прямых аналогий с контурами, голосами и образами местной природы. На основе законов топографии и акустики горного ландшафта рассматриваются закономерности песенной фактуры, черты мелодического контура голосовых партий, характерно-природная акустическая гармония песенного двухголосия. Изучение традиционной северокавказской музыки на материале песенного многоголосия адыгов, балкарцев и карачаевцев в аспекте природной картины мира приводит к следующим выводам. «Месторазвитие» северокавказской культуры оказало значительное влияние на форму и структуру традиционной певческой модели. Ее признаки вмещают минимум архаических истоков музыки, которые следует рассматривать в аспекте «патогенных» основ песнопений адыгов, балкарцев и карачаевцев (шире – основ целостной северокавказской традиции). Это – акустически-обертоновая гармоническая вертикаль, контрастно-регистровое интонирование, ниспадающий контур напевов, респонсорно-антифонный и диафонный виды фактурной корреляции голосов песенного многоголосия, камерный стиль музицирования. Перечисленные признаки певческой модели рождают музыку, уподобляющуюся графическому искусству в воспроизведении очертаний и «узоров» природных орнаментов; нацеленную на подражание природной геометрии и природным явлениям. В таком музыкальном тексте вторым планом всегда прочитывается «присутствие гор, быстрых стремнин, узких ущелий и других элементов местного пейзажа».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Северокавказская традиционная музыка, песенный фольклор, адыги, балкарцы, карачаевцы.

Liliya A. Vishnevskaya
Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia
ORCID 0000-0002-3947-8170

The world of nature in the traditional music of the North Caucasus (as exemplified in Adyghe, Balkar and Karachai folk songs)

ABSTRACT

The article is dedicated to nature as a source of Adyghe, Balkar and Karachai folk songs (and of traditional music of the North Caucasus in general). The author states that visual and vocal images of natural world get almost visible reflection in the folk musical culture, and the sound and graphical record of these songs give a reason to think of some direct analogies to the shapes, voices and images of local nature. The patterns of song composition, the traits of voice parts' melodic shape, the specifically natural acoustic harmony of the songs' two-voice texture are regarded basing on the laws of topography and acoustics of mountain landscape. The studying of the traditional music of the North Caucasus as exemplified in song polyvocality of Adyghe, Balkar and Karachai as a part of the understanding of the natural world leads to the following conclusions. "The place of development" of the north Caucasian culture influenced the form and structure of traditional song model. Its traits include the inferior limit of archaic sources that can be seen as a "pathogenic" base of Adyghe. Balkar and Karachai songs (and the whole North Caucasian tradition in general). These are the acoustic-overtone vertical. The contrasting register intonation, the falling shape of tunes, the response-antiphone and diaphone correlation of voices in the song polyvocality, the chamber style of music making. These traits of singing model give rise to the music that is similar to graphic in its simulation of shapes and "patterns" of natural ornaments; that aims to mimic natural geometry and natural phenomena. In such musical text there is always the second layer presence with "of mountains, quickwaters, narrow ravines, and other elements of the local landscape".

KEYWORDS

North Caucasian traditional music, folk song, Adyghe, Balkar, Karachai.

Национальная культура каждого народа – это форма проявления местной природы. Даже телесность, голоса разных рас и народов адекватны местной природе. Поэтому каждый народ имеет свой национальный образ мира. Он проявляется как диктат местной природы.

Г. Гачев «Космо-Психо-Логос»

Содержание традиционной музыки разных северокавказских народов раскрывается в контексте многих факторов: речевых и бытовых, исторических и материальных. Но одним из определяющих факторов следует назвать биосферу геоландшафтных условий жизни, создавших особый «космо-психо-логос» горцев: «Главное, что постоянно питает и расширенно воспроизводит национальную целостность, – это природа, где совершается история данного народа. Природа – это заповеди, скрижали и письмена самого бытия, в которые надо вникнуть и расшифровать данному народу. Природа источает волю быть – и на то идет история народа» [1, с. 15].

Отмечая важность природного фактора в становлении человечества и этносов, Л. Н. Гумилёв подчеркивает его влияние на все области поведения и сознания, в том числе в художественном творчестве: «Человек не только приспособляется к ландшафту, но и приспособляет ландшафт к своим потребностям через творческую энергию (пассионарность)» [2, с. 182–183]. Многовековое проживание северокавказских народов в сходных ландшафтно-климатических условиях способствовало формированию единой локальной культуры «месторазвития» (термин Л. Н. Гумилёва), в которой звуковые и зрительные образы местной природы выступили мощным нравственным фактором художественного творчества горцев.

Мир северокавказской природы почти визуально предстает в литературе, живописи, традиционных декоративно-прикладных ремеслах. Исследователи отмечают, что северокавказским горцам не свойственно отстраненно-описательное наблюдение за природой. Так, известный адыгский просветитель Тембот Керашев пишет: «Адыг, как ни странно, не обращает особого внимания ни на птиц, ни на яркость и красоту цветов. Все это было естественным и неотъемлемым обрамлением жизни. Красота окружающей природы не волновала их, но отсутствие ее лишало бы радости жизни» [3, с. 106]. Черкесский (адыгский) культуролог Земфира Алемединова (Загаштокова) отмечает, что местные художники рисуют не природу, а свой дом. В их работах не чувствуется отстраненность взгляда «со стороны», природа не существует вне художника: «Она изнутри него, что в корне отличает местную пейзажную живопись от русской» [4, с. 170].

Зрительные образы природной картины мира приобрели почти визуальное отображение в традиционном орнаменте – одном из самых популярных видов пространственных искусств всех северокавказских народов [5]. Орнаментально-изобразительный канон нашел воплощение как в бытовом

обиходе (украшение одежды, обмундирования и предметов быта, золотое шитье и чеканка по дереву или металлу в искусстве торевтики), так и в ритуально-обрядовой культуре (изготовлении тамгов, амулетов, оберегов). Общим (для разных северокавказских народов) стал геометрический орнамент, обращенный к природным аналогам в виде вертикали, квадрата, ромба, равнобедренного треугольника, круга, завитка (как элемента фигуры круга, формы «бараньих» («оленьих») рогов или головы барана) и др. Общим стало исчезновение в позднейших видах орнамента древних антропоморфных мотивов (изображение человека в позах «оранта» или «ферта»), пропавших в период принятия ислама, проповедовавшего запрет на изображение Аллаха и человека. По мнению местных исследователей, орнаментальный канон вскрывает черты восточного культуругенеза северокавказских автохтонов, поскольку наследие западной (эллинской, древнеиталийской) культуры (прежде всего, в культуре адыгов) было уничтожено временем и военной судьбой этих народов [4, с. 29]. Обобщенно-символическое выражение орнаментов, их однотипная композиция и схематизм воссоздания природных форм на основе законов пропорции, повторов, симметрии, ограниченного количества элементов – существенно отличает северокавказскую орнаментику от искусства живописи. В целом северокавказский орнамент вскрывает генетические связи с «неофициальным» Востоком и культурой тюрков, которая «навсегда осталась вершиной архаики в том ее качестве, которое касается особой сращенности с предметным миром» [6, с. 41].

«Лики» природы запечатлены не только в изобразительных искусствах, но и в традиционной северокавказской музыке – в том числе в певческой культуре. Таковы адыгские, балкарские и карачаевские¹ народные песнопения разных жанров, звучание и нотно-графическое «изображение» которых дают повод для размышлений о наличии прямых аналогий, ассоциаций, аллюзий с миром и образами местной природы.

Песня указанных народов – понятие не родственное, к примеру, русской, украинской или песне других народов, поскольку в ней отсутствуют мелодическая протяжность-распевность и длительно-линейное поступательное развитие. Самое общее восприятие северокавказской песни выражает ощущение ее изначальной настроенности на передачу контрастных жестов и ритмов, тембров и вокальных фигур. Сотканная из контрастных элементов материя многоголосной северокавказской песни обнаруживает близость

многоформатно-окружающему космосу, в котором все величины, все формы и тела имеют «свое звучание и рисунок», и, по мнению исследователей, только подобное природное пространство могло породить многоголосие [1, с. 107 – 108].

Ритмо-звуковой образ традиционных песнопений адыгов, карачаевцев и балкарцев сформирован *топографией* и *акустикой* – самыми примечательными особенностями природы Северного Кавказа. Координаты

1 Адыги и их субэтноты (кабардинцы, черкесы, шапсуги, абадзехи, темиргоевцы, бесленеевцы и др.), карачаевцы и балкарцы – коренные народы Северного Кавказа, проживающие в республиках Адыгея, Карачаево-Черкесия и Кабардино-Балкария.

мироздания – *верх-низ, правое-левое* – почти графически обозначены монолитной горной вертикалью и дискретной равнинной горизонталью, вместившей ущелья, пещеры и водные участки местности. Природная геометрия пересечения вертикали и горизонтали порождена законами симметрии, лежащими в основе мироздания: «Современная наука все глубже проникает в тайну того, что за внешним проявлением симметрии – от симметрии кристаллов и снежинок до симметрии молекул ДНК – стоит симметрия тех фундаментальных законов, которые управляют всеми процессами физического мира. Таким образом, нам остается только удивляться прозорливости древних, столь чутко предугадавших значение симметрии в формировании всех законов природы, в том числе и законов микромира» [7, с. 215–216].

Прозорливость северокавказских горцев, положивших симметрию в основание всех видов народного творчества, обусловлена их природным инстинктом и интуитивным ощущением законов макромира, воплотившихся в симметричном ряду «космос – человек – дом». Быстрый и контрастный темп климатических смен, свойственный северокавказской природе, характеризует мир, находящийся в непрерывном циклическом движении, которое оценивается по результатам преобразования и обновления внутри «заведенного» круга природных и жизненных событий. Круговой образ мира пронизывает бытовую, ритуально-обрядовую культуру народов. Так, круг-плоскость символизирует землю и всё, что на ней возводится (округлость жилищных построек адыгов). Круг выступает центром мира, информации, «посвящения» у адыгов (обряд инициации); магически-обрядовым символом оберега у карачаевцев и балкарцев (очерчивание оберегом из железа сакрального круга, «в который не могла проникнуть злая сила» [6, с. 15]). Круг – самая распространенная танцевальная фигура традиционной хореографии народов. В результате *цикл* и *круг* дополняют указанные выше природно-геометрические координаты (вертикаль, горизонталь, верх-низ, правое-левое, повтор, симметрия) художественного мышления и творчества адыгов, балкарцев и карачаевцев, ярко запечатленного в традиционных песнях.

Индивидуальность северокавказского ландшафта проявлена и в его *акустических, стереофонических* свойствах звучания, породивших темброво-динамический идеал певческого искусства проживающих на этой земле народов: «Акустическое пространство “священного” Мироздания само создает “должное” звучание, *пребывает в сотворении звука* (курсив мой. – Л. В.). Пышные горные леса и рощи изобилуют звуками Природы. Ущелья, искрящиеся чистой голубых рек, вбирают целый оркестр созвучий-ручeyков, стекающихся в единое русло. Альпийские луга, наполненные сладкими мелодиями разнотравья, вершины, покрытые вечными снегами, хранят в молчании сакральное Знание мира. Море, омывающее подножия гор, неустанно нашептывает Законы Пути. Разве не очевидно, что эта несказанная красота и породила потребность в чуткости восприятия, проникновенный мистицизм Тишины и полупешотного звучания, создающего возможность одновременно услышать

все многообразие природы и выделить в едином Звуке всю суть непостижимого Мироздания» [8, с. 144].

Поэтично обобщенное в данной цитате звучание северокавказской природы управляется горной акустикой как великолепным естественным проводником звука, создающего стереофонические эффекты резонанса, «эха», реверберации. В силу быстрой и хорошей акустической проводимости звуков, горный ландшафт «не любит» громкостной динамики, порождающей лавины, камнепады. Это природное явление горцы усвоили очень хорошо, и в своей повседневной или праздничной речи предпочитают динамически сдержанное общение, которое передалось в том числе камерному стилю исполнения песен, адыгской традиции слагать и исполнять песни в узком кругу единомышленников в мужской половине дома (*хаче́ш*) или в женской половине дома (*лагу́на*). Отсутствие резкого звучания характеризует и звучание традиционных струнных (адыгская *шычапшин*, карачаево-балкарский *джия кьобуз*), ударных (адыгский *пхацыч* и карачаево-балкарский *харс*), или духовых (адыгские *камьль*, *бжамый* и карачаево-балкарский *сыбызгы*) инструментов.

Отмеченные природные координаты северокавказской картины мира (вертикаль и горизонталь, повторность и симметрия, круг и цикл, акустика и стереофония, резонанс и фигура «эхо», камерность звучания) почти «видимо» структурируют музыку традиционных северокавказских песен разных жанров. Приведем нотацию двух песен, которые послужат наглядным «путеводителем» по тем знакам природы, о которых повествуется ниже. Например, карачаевская героико-эпическая песня «Гапалау»² (пример 1); а также черкесская (адыгская) песня-плач (*гьыбзэ*) «Сармахо»³ (пример 2).

Гора (идеальная модель мира) и вертикаль (статья облика горца) выступают прообразом партии ансамблевого сопровождения – звучащей на одном выдержанном тоне или интервале, подобно педали-бурдону⁴, и получившей самоназвание *жьыу*⁵ (адыги) и *ежьу-эжыу*⁶ (балкарцы и карачаевцы). Напев этой партии подчинен знакам «месторазвития»: таким, как возвратно – циклично – симметрическое движение; повтор одного тона – интервала – попевок; усиление природных признаков в силу отсутствия в напеве партии *жьыу-ежьу-эжыу* вербального текста (отсутствие антропоморфного начала).

В итоге напев *жьыу-ежьу-эжыу* может быть осмыслен в аспекте коллективно-бессознательного музицирования, семантика которого апеллирует к природным голосам и ритмам – в том числе к голосам и ритмам традиционных форм труда на лоне природы. Таково, к примеру,

2 Песня о подвигах Гапалау – народного героя-абрека, посвятившего жизнь борьбе с угнетателями простого народа. Это авторская нотация аудиозаписи из фондов радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. № 2; запись 60-х гг. XX в.).

Солист – М. Ногайлиев, эжью – Б. Халилов, М. Мамчуев, Ш. Эзеев, М. Хабичев.

3 Название песни – непереводаемо-жалобное сетование о переселении черкесов (адыгов) в Турцию. Запись и нотирование – автора; в июле 1981 г. в ауле Хабез Карачаево-Черкесской Республики. Солист – К. Кишмахов, жьыу – Г. Шевхужев, А. Черкесов.

4 Бурдон в виде педали (подобие органного пункта в академической светской и церковной музыке) – популярная древняя форма сопровождения солирующей партии в песнях многих народов.

5 Читается как «жсу».

6 Читается как «ежсу», «эжсу».

$\text{♩} = 165$

1. Жан ал-ма дынг бо-луб ёс ген къа - ма - дынг,
Ой -

джы - гъан ма - дынг къай-ма тий - гин - чин,
Ой -

$\text{♩} = 132$ (последний куплет)
а - на - са - ны, джи-гит туу-гъан Га - па - лау! Га - па - лау!
а - на - са - ны, джи-гит туу-гъан Га - па - лау! Га - па - лау!

Пример 1. Гапалау. Героико-эпическая песня (карачаевская) / *Ghapalau. Heroic-epic song (Karachai)*

$\text{♩} = 60$

1. На - сы - пын - шэу за - ман бза - джэм ды - ха - лъхуэ,
Уо -

мы-лъхуэ-жы-ныр пшыжь - уэр-къыжь-хэм къа - ху-клуэ рэу у - эй, сэр - ма - хуэ!
Уо - Уо - Уо - Уо - Уо - Уо -

Пример 2. Сармахо. Песня-плач (гъыбзэ) (черкесская) / *Sarmaho. Lamentation song (gybze) (Circassian)*

звуковое пространство бортничества – традиционного адыгского вида хозяйствования по разведению пчел (*бжъэ*), производству и собиранию меда⁷. Или сходное по смыслу подражание «дребезжанию летящего жука»⁸ [9] в сопровождающем напеве песен балкарцев и карачаевцев. Унисонное, в октаву, квинту или кварту звучание партии *жъыу-ежъу-эжыу* вскрывает наличие натуральной гармонии природно-акустического происхождения, лежащей также и в основе настройки традиционных струнных инструментов адыгов, балкарцев и карачаевцев. Что касается ансамблево-певческого исполнения подобной вертикали, идеальное звучание указанных интервалов (унисон, октава, квинта, кварта) позволяет сделать вывод о слуховой «вложенности» законов акустики на генетическом уровне.

Контрастный ландшафт «месторазвития» горцев запечатлела фактурная организация песенной материи, в которой приоритетное положение приобрел контрастно-регистровый (термин Э. Е. Алексеева [10]) тип пения. Координация голосовых партий в фактуре респонсорно-антифонного⁹ и диафонного¹⁰ песенного двухголосия уподобляется симметрии природного соотношения пространственных координат правое-левое, верх-низ. Регистровый

и тембровый контраст певческих голосов символизирует два полюса горной вертикали, ясно ощущаемой в диафонном и – ассоциативно – в респонсорно-антифонном двухголосии.

Солист обладает качествами лидера, инициатора-зачинщика, потому поет вверху. Ансамбль *жъыу-ежъу-эжыу* символизирует земную опору, притяжение – и поет внизу. В итоге наибольшее распространение в разных песенных жанрах получает контрастно-регистровое пение, ассоциативно близкое топографии «месторазвития» адыгов, балкарцев и карачаевцев. Контрастно-регистровое пространство песенной материи обусловило нисходящий контур напева солиста, который не требует «искусственного генерирования мелодической энергии» [11, с. 316]. Симптоматичен не сам факт нисходящего движения напева (бытующего в разных фольклорных культурах), а именно контрастно-регистровое противопоставление фрагментов целостного напева. Пребывание его большей части в верхнем регистре сменяется резким нисхождением в завершении солирующей мелодии. «Земная гравитация» *жъыу-ежъу-эжыу* словно притягивает, вовлекает напев солиста в свою регистровую зону, в результате чего обе партии сливаются в финалисе на одной тонной высоте.

Превалирование нисходящего типа мелодики исследователи (в частности, Л. А. Мазель, А. И. Рахаев) объясняют главным образом физиологическими

7 Адыгская фонема /жъ/ (произносимая певуче-шипяще, смягченно) важна в образовании слов, обозначающих рыжий и красный цвет, даль и перспективу, старость и вечность. Возникают ассоциации смысловой близости адыгских понятий «жъыу» (напев сопровождения) и «бжъэ» (пчела).

8 Или – «летающей пчелы».

9 Респонсорно-антифонный тип фактуры – чередование контрастных (по мелодике, регистру, вербальному тексту) напевов солирующей и ансамблевой партий, – символизирует соотношение пространственно-природных координат правое-левое.

10 Диафонный тип фактуры – наложение контрастных (по мелодике, регистру, вербальному тексту) напевов солирующей и ансамблевой партий – символизирует соотношение пространственно-природных координат верх-низ.

предпосылками – то есть проявлением меньшего голосового напряжения при нисходящем интонировании [12, с. 44]. На наш взгляд, физиологический аспект объяснения может быть дополнен корректировкой в акустическом аспекте, в объяснении с позиций фактурного и временного положения напевов солиста (запев в верхнем регистре) и партии *жыу-ежыу-эжыу* (вступление в нижнем регистре, после запева солиста). Фактурно-временная корреляция голосов ассоциируется с законами горной акустики: интонационный посыл с вершины горы (запрос солиста) резонансно отразится в ущелье внизу (ответ ансамбля). Осмелимся также предположить, что нисходящий вид мелодической линии может быть обусловлен дихотомией нравственных понятий правое-левое. Так, в адыгской мифологии центром связи человека с Богом выступает сердце. Именно сюда, влево¹¹, в область сердца, устремляется напев солиста, и Бог познается не на небесах, а на земле. Так голоса природы, порожденные ландшафтной физикой и акустикой земли горцев, тонко улавливаются музыкальным ухом народов, находят отражение в интонационной системе контрастно-регистрового пения, не утратившего своего значения и в более поздних жанрах песенного фольклора адыгов, балкарцев и карачаевцев.

Резюмируя отмеченное выше, сделаем следующие выводы. Рассмотренная на материале народных песен адыгов, балкарцев и карачаевцев северокавказская музыкальная традиция формировалась в условиях воздействия специфического природного «месторазвития» и первоэлементов гармонии природного космоса, что обусловило рождение характерно-индивидуальной певческой модели. Ее особенности коренятся в акустически-обертоновой тенденции интонирования; в наличии контрастно-регистрового пения в условиях ниспадающего контура напевов; в невербальных распевах в виде ассонантных выкриков, восклицаний, междометий; в наличии специфично-«природного» фактурного пространства песенной ткани в виде респонсорно-антифонного и диафонного двухголосия; в камерном стиле музицирования. Таков минимум архаических истоков музыки, которые следует рассматривать в аспекте «патогенных» (термин А. Л. Ринджера [11]) основ песнопений адыгов, балкарцев, карачаевцев (шире – основ целостной северокавказской музыкальной традиции), обращенных к подражанию природным явлениям и вскрывающих инстинктивно-подсознательный тип пения. Подобная музыка уподобляется графическому искусству в воспроизведении очертаний и «узоров» природных орнаментов. В таком тексте всегда можно почувствовать или прочесть «между строк» – как некий второй план – «присутствие гор, быстрых стремнин, узких ущелий и других элементов местного пейзажа» [4, с. 108].

¹¹ Движение влево типично и для круговых традиционных танцев адыгов, балкарцев и карачаевцев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: национальные образы мира. М.: Академический проект, 2007. – 511 с.
2. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера земли. М.: Айрис-Пресс, 2005. – 560 с.
3. Керашев Т. И. Искусство адыгов // Революция и горец. 1932. № 2. С. 106–107.
4. Загаштокова-Алемединова З. Н. Художественная культура полиэтнической Карачаево-Черкесии как исторически сложившаяся целостность. Черкесск: Издательство Республиканского института повышения квалификации работников высшего образования, 2003. – 390 с.
5. Браткова Е. И. Об этнической специфике орнамента (по результатам типологических исследований) // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии: Сб. статей. Черкесск: Карачаево-Черкесский институт гуманитарных исследований, 1993. С. 3–20.
6. Урусбиева Ф. А. Метафизика колеса. Вопросы тюркского культурогенеза. Сергиев Посад: Весь Сергиев Посад, 2003. – 207 с.
7. Волошинов А. В. Пифагор. Союз Истины, Добра и Красоты. М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
8. Хараева-Гвашева Ф. Ф. К вопросу мифологии музыкальных инструментов // Этюды по истории и культуре адыгов. Вып. 2. Майкоп, 1999. С. 144–153.
9. Ихтисамов Х. С. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1984. С. 179–183.
10. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976. – 283 с.
11. Ringer A. L. Melody // Ментюков А. П. Очерки истории гармонических стилей. Ч. II. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2008. С. 310–346.
12. Рахаев А. И. Народно-песенное искусство Балкарии и Карачая. Дис. ... д-ра искусствовед. в форме научного доклада. СПб., 1996. – 68 с.

REFERENCES

1. Gachev G. D. *Kosmo-Psiho-Logos. Nacional'nye obrazy mira* [Cosmo-Psycho-Logos. National images of the world]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2007. – 511 p.
2. Gumilyov L. N. *Etnogenez i biosfera zemli* [Ethnogenesis and the Earth's biosphere]. Moscow: Ajris-Press, 2005. – 560 p.
3. Kerashev T. I. *Iskusstvo adygov* [Adyghe art]. *Revoluciya i gorec* [Revolution and Highlander]. 1932. № 2. Pp. 106–107.
4. Zagashtokova-Alemedinova Z. N. *Hudozhestvennaya kul'tura polietnicheskoi Karachaevo-Cherkessii kak istoricheski slozhivshayasya celostnost'* [The art and culture of polyethnic Karachaevo-Cherkessia as a complex historical whole]. Cherkessk: Izdatel'stvo Respublikanskogo instituta povysheniya kvalifikatsii rabotnikov vysshego obrazovaniya, 2003. – 390 p.
5. Bratkova E. I. *Ob etnicheskoi specifikke ornamenta (po rezul'tatam tipologicheskikh issledovaniij)* [On the ethnical specifics of ornament (after the results of typological researches)]. In: *Voprosy iskusstva narodov Karachaevo-Cherkessii: Sb. statej* [Issues of art of the peoples of Karachay-Cherkessia. Collection of scientific articles]. Cherkessk: Karachayevo-Cherkesskiy institut gumanitarnykh issledovaniy, 1993. Pp. 3–20.
6. Urusbieva F. A. *Metafizika koleasa. Voprosy tyurkskogo kul'turagenezza* [Metaphysics of the wheel Questions of Turkish culture genesis]. *Sergiev Posad: Ves' Sergiev Posad*, 2003. – 207 p.
7. Voloshinov A. V. *Pifagor. Soyuz Istiny, Dobra I Krasoty* [Pythagoras. The union of Truth, Goodness and Beauty]. Moscow: Prosveshcheniye, 1993. – 224 p.
8. Haraeva-Gvasheva F. F. *K voprosu mifologii muzykal'nyh instrumentov* [On the mythology of musical instruments. Part 2]. In: *Etudes po istorii i cultured adygov* [Studies on the history and culture of the Adyghe]. Vyp. 2. Majkop, 1999. Pp. 144–153.
9. Ihtisamov H. S. *Zametki o dvuhgolosnom gortannom penii tyurkskih i mongol'skih narodov* [Notes on the two-voice guttural singing of Turkic and Mongolian folks. Part 4]. In: *Muzyka narodov Azii i Afriki* [Music of the peoples of Asia and Africa]. Vyp. 4. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1984. Pp. 179–183.

10. Alekseev E. E. *Problemy formirovaniya lada (na materiale yakutskoj narodnoj pesni)* [The problems of mode formation (as exemplified in Yakut folk songs)]. Moscow: Muzyka, 1976. – 283 p.
11. Ringer A. L. Melody. In: Mentyukov A. P. *Ocherki istorii garmonicheskikh stilej. Ch. 2* [The outlines of the history of harmony styles. Part 2]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 2008. Pp. 310–346.
12. Rahaev A. I. *Narodno-pesennoe iskusstvo Balkarii i Karachaya. Dissertaciya doktora iskusstvovedeniya v forme nauchnogo doklada* [Folk song art of Balkaria and Karachai. Doctoral thesis in Art History]. Saint Petersburg, 1996. – 68 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Вишневская Лилия Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3947-8170

ABOUT THE AUTHOR

Liliya A. Vishnevskaya – D. Sc. in Art History, Professor of the Department of Music theory and composition, Saratov State Conservatoire.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3947-8170

Статья поступила в редакцию: 21.07.2022

Отредактирована: 10.08.2022

Принята к публикации: 12.08.2022

Received: 21.07.2022

Revised: 10.08.2022

Accepted: 12.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Вишневская Л. А. Мир природы в северокавказской традиционной музыке (на материале народных песен адыгов, балкарцев и карачаевцев) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 25–35.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-25-35

FOR CITATION

Vishnevskaya L. A. The world of nature in the traditional music of the North Caucasus (as exemplified in Adyge, Balkar and Karachai folk songs). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3, pp. 25–35.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-25-35

Н. В. Чанба
Государственная хоровая капелла Республики Абхазии,
Сухум, Республика Абхазия
ORCID: 0000-0001-5485-7825

Музыка в нартском эпосе и нартские песни

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена абхазскому нартскому эпосу, представленному в трех видах: проза; фольклорные песни-сказы, исполняющиеся в сопровождении двухструнного смычкового инструмента апхьарцы; особая эпическая музыкальная форма, когда в прозаические тексты вплетаются песенные вставки.

О присутствии музыки и танца в нартском эпосе свидетельствуют такие его разделы, как «Песня о матери нарттов», сложенная в хороводной форме, «О том, как появился на свет герой Сасрыква», написанная в прозаико-поэтической форме, включающей элементы колыбельной песни, колыбельная «Удивительнее удивительного». В смешанной прозаико-поэтической форме представлена «Несравненная невестка нарттов», отсылающая по структуре к круговому песенно-танцевальному действу. Самой музыкальной является глава «О том, как у нарттов появились свирель и песня». Она полностью изложена в стихотворной форме, что дает основание предполагать исполнение под аккомпанемент традиционной двухструнной апхьарцы. О музыке также говорится в главах «Сто братьев нарттов», «Нарты у чернолицых людей», «О том, как женился Дыд», «Необычное превращение», «Мужество мстителя» и многих других. Последнее упоминание о песне содержится в заключительной главе эпоса – «Гибель Сасрыквы». В абхазском нартском эпосе жизнь нарттов немыслима без музыки: младенцам поют колыбельные, герои с песней возвращаются из походов, танцуют, создают музыкальные инструменты, играют на апхьарце и ачарпане и т. д. Однако в немногочисленных записях абхазского фольклора, осуществленных в XX в., скудно представлена музыкальная составляющая. То же характерно и для научных исследований, в которых музыкальная часть удостаивается, как правило, лишь общих слов. Статья предлагает реконструкцию музыкальной составляющей в ключевых произведениях абхазского эпического фольклора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Абхазский эпос, нартский эпос, нартты, героический эпос, музыка и эпос, нартские песни, абхазские народные песни.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-36-50
УДК 784.4(=352.2)+398.8(=352.2)+821.352.2:398

Nodar V. Tchanba
The State Choir of Abkhazia,
Sukhum, Abkhazia
ORCID: 0000-0001-5485-7825

Music in the Nart epic and Nart songs

ABSTRACT

The article is devoted to the Abkhazian Nart epic poetry, presented in three types: prose, folk songs-tales, accompanied by a two-stringed bowed instrument – apkhyartsa, as well as in a special epic musical form, when songs are inserted into prosaic texts.

The music and dance in the Nart epic poetry is evidenced by such sections as: “The Song about the mother of the Narts”, composed in a round dance form, “How the hero Sasrykva was born”, written in a prose-poetic form, including elements of a lullaby, the lullaby “More amazing than amazing”. In a mixed prose-poetic form, the “Incomparable Daughter-in-law of the Narts” is presented, referring in structure to a circular song and dance action. The chapter “How the narts got a pipe and a song” is mostly musical. It is fully set out in verse form, which gives reason to assume that it will be accompanied by a traditional two-stringed aphaiza. The music is also mentioned in the chapters “One Hundred Brothers of the Narts”, “Narts of Black-faced People”, “How the Dyd got Married”, “Unusual Transformation”, “The Courage of the Avenger” and many others. The last mention of the song can be found in the final chapter of the epic poetry piece – “The Death of Sasrykva”.

In the Abkhazian Nart epic, the life of Narts is impossible without music: babies sing lullabies, heroes return from wars with a song, dance, create music instruments, play the apkhyartsa and acharpana, etc. However, in the few recordings of Abkhazian folklore made in the twentieth century, the musical component is poorly represented. The same is with the scientific research, in which the musical part is presented only in general words. The article offers a reconstruction of the musical component in the key works of the Abkhazian epic folklore.

KEYWORDS

Abkhazian epos, Nart epic, Narts, heroic epic, music and epic, Nart songs, Abkhazian folk songs.

Фольклор является своего рода мозаикой из коллективных портретов народа, рассматривая которые, мы можем представить себе этапы познания мира и поиск взаимоотношения с ним, определение цели жизни человека, формирование фундаментальных правил жизни, понятий о чести, совести, морали, взаимопомощи, справедливости, стремлении к свободе... Всё это аккумулировалось в традиционной культуре апсуаа – «народа Души», под обобщающим названием апсаура, что буквально переводится как «душетворчество» (апсы – «душа», аура – «делать, творить»). Это очень обширная и интересная область, но авторское внимание сосредоточено лишь на одном из его «священных сосудов» – нартском эпосе, творческом наследии, которое народ, тысячелетиями вкладывая свои мировоззренческие ценности, превратил в неиссякаемый источник духа, всегда охраняющего абхазов.

Зарождение нартского эпоса восходит к истокам доклассового общества народов Кавказа, к традициям архаического фольклора, когда складывалось героическое мировосприятие. Исследователи относят этот этап к VIII – VII вв. до н. э. Речь идет о столь отдаленных от нас временах, когда музыка, как и искусство в целом, еще не разделилась на жанры, более того, была тесно связана с другими видами деятельности людей.

«Все исследователи единогласно признают, что нартский эпос в своей древнейшей основе – создание первобытнообщинного строя. Он отразил основные этапы развития первобытной общины – матриархат, переход от матриархата к патриархату, эпоху военной демократии...» [1, с. 240]. «Одной из центральных проблем нартоведения все еще остается вопрос генезиса этого памятника: когда, где, в какой этнической среде и в какой жанровой форме зарождалось то древнейшее ядро, которое легло в основу эпического творчества разных кавказских народов» [1, с. 238].

Нартский эпос – это кладезь мировоззренческого, идейного, нравственного и художественного устремлений абхазского народа.

Нарты – это эпическое семейство, возглавляемое вечно молодой матерью Сатаней-Гуашей, родившей 100 сыновей и единственную дочь – красавицу Гунду.

По песням – мифологическим, обрядовым, историко-героическим, бытовым, песням-причитаниям, трудовым, шуточным, сатирическим, лирическим, застольным – можно сложить историю абхазского народа. И это не случайно. Абхазы всегда придавали огромное значение музыке, песням, танцам. Музыкой они говорили, с музыкой молились, страдали, плакали, совершали героические подвиги и побеждали. Значимость музыки зафиксирована и в языке: ашва – это «песня», «музыка», а абышва – «язык, на котором люди общаются» (букв. – «музыка языка» или «песнь языка»). Хотя сегодня слово «ашва» переводится как «песня», в прошлом под этим словом подразумевалась музыка вообще.

Несмотря на свою древность, музыкальный фольклор абхазов начал открываться остальному миру лишь в середине XX в. Безусловно, столетиями ранее путешественники, посещавшие Абхазию, не обходили вниманием песни и танцы, описывали свои впечатления о традициях песнопения, характере

танцев, о местах их бытования и т. п. Однако, поскольку в интересы гостей края входили совершенно другие вопросы, мы можем рассчитывать найти в их публикациях лишь фрагментарную, случайную, поверхностную информацию, по которой несведущий читатель может получить крайне скудное представление об абхазской музыкальной культуре.

Первые записи абхазских народных песен начали осуществлять лишь в 20-е гг. XX в., они были опубликованы в 1929 и 1930 г. Следующий сборник нот абхазских народных песен вышел в 1957 г. Благодаря этим изданиям, ставшим настольными книгами абхазских профессиональных музыкантов, сегодня мы имеем возможность исполнять, исследовать абхазские народные песни, в том числе нартские песни – предмет данного исследования. Прежде всего, необходимо отметить особую роль музыки в нартском эпосе.

Нартский эпос – уникальный образец абхазского устного поэтического творчества, стоящего наряду с другими мировыми героическими эпосами, такими как индийские «Рамаяна» и «Махабхарата», греческие «Илиада» и «Одиссея», скандинавская «Эдда» и др. Нартские песни, как и сам великий эпос, занимают особое место в культуре многих народов Кавказа – абхазов, адыгейцев, кабардинцев, осетин и др. Безусловно, каждый из этих народов вложил в него свой творческий потенциал, свое мироощущение, свою философию.

Содержательную канву импровизируемых повествований составляют великие деяния эпических героев, в основе которых – достижение блага для людей. Авторская задача состоит в том, чтобы выявить роль музыки в жизни героического народа и место музыки в самом нартском эпосе.

МУЗЫКА В ЭПОСЕ

Нартские сказания представлены в абхазском фольклоре как в прозаической форме, так и в виде песен-сказов в сопровождении двухструнного смычкового инструмента апхъарцы. Народные сказители, по чьим повествованиям записаны эпические истории, нередко в прозаические тексты органически вставляют песенные вставки, создавая третью форму изложения – прозаико-музыкальную (стихотворную). Тем не менее, анализируя различные издания героического эпоса о нартах, можно сделать однозначный вывод о том, что проза превалирует над стихом.

Как свидетельствуют эпические сказания, музыка и танцы были неотъемлемой частью жизни героического рода. Об этом написаны многие эпизоды нартского эпоса. Рассмотрим некоторые из них.

«Песня о матери нартов». Обрисовав величественный образ Сатаней-Гуаши, «песня» завершается музыкальной сценой:

Начали сыновья петь и плясать
С матерью нартов, Сатаней-Гуаша.

Плясками небо они сотрясли
 Перед матерью нартов, Сатаней- Гуаша...¹
 [2, «Песня о матери нартов»].

В фундаментальном труде «Абхазский нартский героический эпос» Ш. Х. Салакая сообщает, что «данная песня записана была с голоса одного сказителя, исполнявшего ее речитативом под аккомпанемент двухструнного народного музыкального инструмента – апхьарцы» [1, с. 292].

Далее, анализируя ритмико-интонационный строй «Песни о матери нартов», ученый отмечает: «Песня содержит всего 47 стихотворных строк, причем последние две, сопровождаемые танцем, повторяются многократно. Поскольку темп песни все ускоряется, ритмика вначале величаво-спокойной песни, постепенно нарастая, переходит в ритм лихой пляски. Каждая песенная строка завершается припевом “Сатаней- Гуаша”, который становится рефреном. В середине строки, перед последним обязательно появляется цезура, деля песенную строку на две части, что регулирует ритмику движения тела в такт танца» [1, с. 292].

Разделяя данное мнение, известный абхазский этнограф Л. Х. Акаба пишет: «Вывод Салакая о том, что Сатаней- Гуаше была посвящена хороводная песня, представляется нам весьма важным для решения вопроса о связи образа матери нартов с культом солнца, ибо многие исследователи указывают на первоначальную связь хороводов с культом солнца» [3, с. 14].

Соглашаясь с выводом ученых о том, что изложение «Песни о матери нартов» указывает на хороводный характер, что хоровод связан с «культом солнца», с которым ассоциируется Сатаней- Гуаша, в то же время не можем не отметить, что без записи музыки или нотного материала, имея лишь стихотворный вариант песни, сложно прийти к выводу, что «темп песни ускоряется», «ритмика вначале величаво-спокойной песни <...> переходит в ритм лихой пляски» и т. п.

По всей видимости, не случайно «Песня о матери нартов» сложена в хороводной форме, потому что именно круговые танцы лучше объединяют людей. Круг – символ солнца, как никакая другая форма, подходит в данном случае для передачи картины жизни нартского рода, проходящей вокруг ее родоначальницы – Сатаней- Гуаши. Отец нартов Хмиш (Хмышь) упоминается в эпосе вскользь. Сказители не видели в нем никаких достоинств, заслуживающих упоминания. Несколько вариантов его имени – Хмиш, Хниш, Сит – говорят о том, что даже имя его не до конца определено.

В образе великой матери нартов Сатаней- Гуаши народ воплотил лучшие черты идеальной женщины: мудрая, сильная, вечно молодая, заботящаяся

о своих детях, провидица... С уверенностью отметим, что любовь и преклонение перед Сатаней определило утвердившееся у абхазов особое почитание женщины, матери, сестры.

1 Здесь и далее в цитатах в написании имен собственных сохранена орфография оригинала.

«О том, как появился на свет герой Сасрыква». Несмотря на то что к моменту рождения последнего сына Сасрыквы Сатаней- Гуаща уже родила 99 сыновей, она никогда столь не беспокоилась, ожидая своего необычного сына, которого предстояло закалить в кузне. Для него она заранее заказала большую железную колыбель, которую никто не мог поднять, и только сам младенец, едва появившись на свет, отправился на место ее изготовления.

«Сасрыква нашел свою колыбель в кузне и вскарабкался на нее. Не успел он в ней растянуться, как колыбель сама стала качаться, усыпляя удивительного ребенка:

Качается колыбель, качается,
Колыбельная песенка не кончается...
Сыночек мой, как солнце, светится,
Лицо у него яснее месяца.
Так поет матерь нартов песенку,
Так качать колыбель ей весело.
Шьешь наани, уа наани,
Хуху наани, уа наани...

[2, «О том, как появился на свет герой Сасрыква»].

Прозаико-поэтическая (музыкальная) форма избрана для передачи образа необычного дитя, «горячего, как огонь», обжигающего даже собственную мать, растущего необычно быстро, разговаривающего с самого рождения, и в то же время, усыпляя его, мать поет колыбельную, как и обычным детям. Последние две строчки «Шьешь наани...» непереводимы, аналогично русскому колыбельному «баю-баю», они, как убаюкивающие слова, используются современными абхазскими мамами.

О колыбельной песне упоминается и в другой главе эпоса «Удивительнее удивительного». Эта колыбельная представляет собой комбинацию мельничной песни и колыбельной. Кроме необычного сочетания двух песенных жанров любопытно, что здесь колыбельная поется еще не родившемуся младенцу. Когда жена главного героя Сасрыквы зачала, она, вертя «жернова ручной мельницы», пела песню своему ребенку, который был еще в утробе:

Ты, младенец мой, дремли, <...>
Мели, мельница, мели...

[2, «Удивительнее удивительного»].

«Несравненная невестка нартов». В смешанной прозаико-поэтической форме представлен портрет «невестки нартов». Причем структура поэтической ее части схожа с рассмотренной выше «Песней о матери нартов». И дело не только в повторяющихся схожих словах «Гуашья» и «Гуашьядза», обозначающих «великая», «могучая». Словосочетание «Ахахаира Гуашьядза», став рефреном, которым завершается каждая строка, невольно отсылает нас к круговому

песенно-танцевальному действу, когда солист произносит основной текст, а остальные совершают круговые движения с произношением повторяющихся слов. При этом начальное «Ахахаира» не имеет точного перевода, его можно воспринимать как призывное слово.

Решив жениться на сестре племени аиргъ, Нарджхью и Сасрыква одновременно отправились к дворцу на неприступной вершине, где содержалась единственная сестра семерых братьев.

Вокруг были рассыпаны кости тех, кто погиб от рук братьев красавицы в попытке завладеть ею. Нарджхью не удалось одолеть препятствия. Сасрыква же, проникнув во дворец, на седьмом костяном ярусе встретил очередного отвергнутого юношу, который в ожидании увидет избранника гордой девушки сидел и играл на апхьарце, тихо напевая свою печальную песню:

Она не стареет, не молодеет, Ахахаира Гуашадза!

Но кто же сердцем ее владеет? Ахахаира Гуашадза!..

Когда же мы встретимся с этим счастливецем, Ахахаира Гуашадза! <...>

Послушал Сасрыква песню и пошел дальше. Отворил дверь в спальню – и застыл, ослепленный красотой спящей девушки. Девушка излучала чудесный свет – свет красоты несравненной, его излучали белая кожа и черные волосы ее. Нарт осторожно, очень осторожно подошел к спящей и тронул ее длинную косу <...>:

– Если ты решил, – сказала красавица, – садись на своего коня и подскочи к окну моему и – забирай меня! [2, «Несравненная невестка нартов»].

Сасрыква немедля забрал девушку и скрылся. Добравшись до места, где ожидал Нарджхью, Сасрыква сказал ему, что, зная о том, как Нарджхью жаждал «видеть хозяйкой своего дома эту красавицу», он уступает ее.

«Семь дней и семь ночей продолжался пир, <...> пели и танцевали ...» [2, «Несравненная невестка нартов»].

Так Сасрыква совершил благородный поступок, передал завоеванную девицу своему сопернику. Но это не самый его значимый поступок. Назовем некоторые подвиги и характерные черты главного героя эпоса:

- убил великана, взял у него огонь и принес своим замерзавшим братьям;
- освободил нартов, когда страшная лесная женщина проглотила всех его 99 братьев;
- боролся с великанами-людоедами;
- Сасрыква бесстрашен, несет благо людям, не требуя вознаграждения, никогда не испытывает холода (как братья!), никогда не мстит своим братьям, хотя они хотят его загубить.

«О том, как у нартов появились свирель и песня». Анализируя музыку в нартском эпосе, отметим самую «музыкальную», без преувеличения, главу «О том, как у нартов появились свирель и песня». Она полностью изложена в стихотворной форме, это дает основание полагать, что сказители исполняли

ее под аккомпанемент традиционной двухструнной апхьарцы. Из поэтического повествования мы узнаем:

... Как у нартов появились песня и свирель.
Лучшая подруга и песни и пляски.
Ачарпын – называлась свирель по-абхазски.

Кятаван – один из нартов – жил-поживал. <...>
Не было и не будет такого певца.
Пел он под звуки своей свирели,
После него и другие люди запели.
Сохранили люди о том рассказ,
Как запел богатырь тот в первый раз...
[2, «О том, как у нартов появились свирель и песня»].

Во время охоты, когда Кятавана ужалила змея, он звал на помощь словами: «Уа, рарира, уа, райда, уа, раща». Услышав слова брата, нарты размышляли:

Не то поет, не то на помощь зовет. <...>
Послали за прославленной лекарихой. <...>
Она колдовала, а больной между тем
Бормотал, не понятное никем:
«Уа, рарира, уа, райда, уа, раща».
Тут стали повторять за ним все,
<...> полагая,
Что это больному помогает...
<...> слова, которые он повторял, сохранились,
В абхазскую песню превратились. <...>
Ни одна песня без этих слов не поется...
[2, «О том, как у нартов появились свирель и песня»].

Далее рассказ переходит к истории рождения ачарпана – «лучшей подруги песни и пляски». Однажды, когда Кятаван пас стадо в горах:

В полдень солнце его пригрело. <...>
Уснул он крепко, <...>
А овцы меж тем и другая скотина
Набросились на заросли ачарпына. <...>
В пастухе пробужденье со сном боролось,
Когда он услышал, как будто голос <...>:
– Пока глаза твои крепко спят,
Овцы славу твою съедят <...>.

Пастух проснулся и

Вдруг слышит: кто-то тихонько плачет.
 Кто-то тихо песенку напевает. <...>
 Оказывается, это ветерка дуновенье
 В трубчатом стебле создало пенье. <...>
 Сообразил пастух, что делать
 Со стеблем звонким и пустотелым.
 Прodelал он дырочки там, где надо
 Зажимать их для музыкального лада.
 С тех пор незапамятных и поныне
 Играют абхазы на ачарпыне...

[2, «О том, как у нартов появились свирель и песня»].

Рассматриваемая глава эпоса необычайно информативна и особенно полезна для музыкантов. В ней мы узнаем:

- о том, что духовой инструмент ачарпан (свирель) делается из горного тростника;
- о том, как появился ачарпан;
- кто является создателем ачарпана;
- как появилась песня у нартов;
- что нарт Кятаван был непревзойденным певцом;
- что слова-рефрены многих абхазских народных песен «рарира, райда, раща...» впервые произнес нарт Кятаван и что эти слова помогают выздороветь и т. д.

О музыке говорится в главах «Сто братьев нартов», «Нарты у чернолицых людей», «О том, как женился Дыд», «Необычное превращение», «Мужество мстителя», «Удивительнее удивительного» и многих других. Последнее упоминание о песне мы находим в заключительной главе эпоса – «Гибель Сасырквы». На глазах у нашего героя любимая сестра Гунда вместе со своим женихом и его конем превращается в камень. В великом отчаянии Сасырква возвращается домой. Он въезжает в село, а там «ни песен, ни смеха не слышно...».

На такой грустной ноте завершается «музыка» в эпосе.

Итак, в абхазском нартском эпосе жизнь нартов немислима без музыки: младенцам поют колыбельные; став героями, с песней возвращаются они из походов, слагают песни после боя (Гунда и Хания); танцуют, создают музыкальные инструменты, играют на апхьарце и ачарпане и т. д. Аналогичен и осетинский вариант нартского эпоса, свидетельствующий о том, что песни и танцы занимали важное место в жизни нартов. Выдающийся нартовед В. Абаев пришел к выводу, что «нарты предаются им с такой страстью и увлечением, что забывают даже о смертельной военной опасности, <...> время, не заполненное войной и охотой, отдавалось спортивным играм, пирам, песням и пляскам» [4, с. 68].

Второй раздел данного исследования посвятим нартским песням, живущим независимо от эпоса, песням, которые записаны и опубликованы в различных нотных сборниках.

Отличительной чертой нартских песен является то, что если эпос основан на вербальном повествовании, то в песнях главенствует музыка, более того, как и в других героических песнях, здесь, как правило, минимум слов, в связи с чем главная содержательная и эмоциональная нагрузка ложится на музыкальную составляющую.

Нартские песни подразделяются на хоровые, инструментальные, сольно-вокальные с сопровождением различных инструментов.

Обратимся к уникальной, единственной песне, посвященной нарту Сасрыкве, записанной нотами в 1936 г. [5, с. 326]. Это песня для двухструнной смычковой апхьарцы и голоса. Она интересна тем, что струнный инструмент выполняет не аккомпанирующую роль, а солирует, наподобие духового ачарпана. Человеческий голос на втором плане, партия несравненно менее развита. Отсюда разительное отличие диапазонов: апхьарцы – октава, голоса – всего терция!

В песне «Нарт Сасрыква» неоднократно встречаются кварто-квинтовые созвучия, фригийский (e-moll) лад и многие другие характерные черты музыкального фольклора абхазов, отражается великая сила и бесстрашие героя и вместе с тем сохраняется лирическое начало. Это явление также характерно для абхазского народного песнетворчества.

Темп, как и в других нартских песнях, неторопливый.

Рассмотрим две разнохарактерные нартские песни из сборника «Абхазские песни», изданного в 1957 г. Обе песни в русском переводе называются одинаково, однако они совершенно разные по содержанию, мелодике, составу исполнителей и т. д.

Первая – «Песня о нарте» [5, с. 168] – сольно-хоровая. Сразу оговоримся, что, как видно из приведенного нотного примера, здесь нет указания на какое-либо участие солиста, однако, хорошо зная структурную специфику абхазских народных песен, особенно героических, с уверенностью можем утверждать, что это упущение редактора, изложение нотного материала не оставляет никаких сомнений в том, что здесь представлен типичный пример традиционного музыкального «диалога» солиста и хора (фото 1).

Эта песня обладает всеми характеристиками героических песен абхазов, в частности:

- песня для мужского хора;
- запекает солист и ведет основное импровизированное музыкально-вербальное повествование, хор поддерживает солиста вариативными попевками;
- крайне мало слов.

Диапазон солиста – септима, хора – кварта.

Andante M. M. ♩=132

Хор

Уа ра-ри-фа уа уа ха-ца ра-м-хеи уа раи-да уа раи-де хен уа уа-ри-фа

ои-да уа ра-да хен уа раи-да уа раи-де хе-е-хен уа ха-ца и-ха-ца,

Са-сры-куа ха-ца на-куи рым-хеи уа-раи-да уа-раи-да хен уа уа уа ра-де

уа ра-де уа ра-де хен е-хен уа-ра-ри-фа ои-да-уа-ра-ди-хен уа раи-да

уа раи-де хен уа ра-ри-фа ои-да уа-ра-ди хен уа раи-да уа ра-де хе-е хен

Фото 1. Песня о нарте. № 54 из сборника: «Абхазские песни» [5, с. 168 – 169] / “Song about Nart”. No. 54 from the “Abkhazian songs” [5, p. 168 – 169]

Отметим, что в данной песне, как и в других изданных нотных текстах, предстоит сделать много уточнений не только в музыкальном материале, но и в заглавии. Например, абхазское название – «Нартаа рашва», что буквально означает «Песня нартов», однако, как видно из приведенного примера, в сборнике она названа «Песня о нарте». Это важный вопрос, потому что подобные «вольные» переводы искажают суть песни, в данном случае речь идет не только об одном нарте – хотя есть «крупный план» Сасырквы, в песне дается групповой портрет нартов. Интересно, что в данной песне используются почти не встречающиеся в эпосе эпитеты «хаца» (герой) и «хаца-ихаца» (герой среди героев). Считается, что само слово «нарт» уже означает «герой», поэтому народные сказители нартских повествований не употребляли другие эпитеты.

Вторая «Песня о нарте» [5, с. 336] – сольная, инструментально-вокальная, для ачарпана (свирели) и голоса (фото 2).

Ачарпан, в реальности звучащий на октаву ниже, вступает с кульминационного верхнего звука, создавая эмоционально напряженную атмосферу. Этот духовой инструмент, по природе обладающий нежным, бархатным тембром, в верхнем регистре звучит особенно трепетно.

Кварты в «узловых» местах придают мелодии мужественный, призывный характер. Следует отметить, что в этой песне исполнитель одновременно играет и поет, конечно же, без слов. Поскольку ачарпан – духовой инструмент, на котором играть не просто, одновременно играть и петь под силу только лучшим музыкантам, тем более что в данной песне наряду с параллельным движением партии инструмента и голоса имеется их встречное движение.

В других песнях для ачарпана и голоса чаще всего лидирует инструмент. Именно в его партии сфокусировано интонационное и ритмическое богатство. Голосу же чаще отводится роль фонового сопровождения мелодии. Однако в разбираемой песне имеем пример довольно активной, развитой голосовой партии. Вместе с тем на главенство ачарпана указывает широта его диапазона (октава) в сравнении с голосом (квинта).

При всех различиях двух данных образцов нартских песен, заключающихся в составе исполнителей, темпе, способе артикуляции (обилие *ad libitum* – в первой и мерная поступь – во второй), в смешанном размере и неквадратности фраз – в первой и четкой трехдольности – во второй и т. д., есть очевидные сходства обеих песен. Это преобладание нисходящих интонаций, характерный ритмический рисунок из трех четвертных нот, последовательность половинной и четвертной нот и др.

Азар. Как свидетельствует нартский эпос, одна из наиболее известных сегодня народных песен «Азар» родилась в далекое эпическое время. Азар – кличка нартского коня.

Для абхаза конь не только средство передвижения – он также верный друг и помощник. Раньше мужчина и конь были понятиями почти идентичными. Не случайно выражение «убил себя» равнозначно выражению «убил своего коня». Абхазские старцы говорят, что «у коня человеческая кровь», «у коня

Allegretto

Фото 2. Песня о нарте. № 157 из сборника: «Абхазские песни» [5, с. 336] / «Song about Nart». No. 157 from the «Abkhazian songs» [5, p. 336]

человеческая душа». Эти представления дошли до нас из нартского эпоса. Оттуда мы узнаем и историю о том, как родилась песня «Азар».

В совместные походы для «добывания славы» нарты и айргь брали с собой сестер – Гунду и Ханию. «Но в бою женщины участвовали лишь в крайних случаях», чаще «находились у походных очагов». Воспользовавшись моментом, некто Хуаша Бырзыкь решил похитить Ханию, которая отказывалась выйти за него замуж. Он решил, что, имея друзей и такого коня, как Зар, «всё понимающего, как человек», ему всё под силу.

Но женщины дали достойный отпор. «Победив своих врагов, женщины (Гунда и Ханиа. – Н. Ч.) свободно вздохнули, и на досуге сложили песню о стреноженном Заре. А на свирели играл нарт Кятаван, посланный сюда нартами и айргь. Эту песню поют в Апсны и по сей день. Называется она “Азар”. Поют ее только на скачках» [2, «Побежденные женщинами»].

Итак, согласно нартскому эпосу, создателями первых абхазских песен были пастух Кятаван и две славные героические женщины Гунда и Ханиа. Песню «Азар» [5, с. 238] принято считать атрибутом поминального обряда, а именно скачек, устраивавшихся во время поминок по умершему мужчине. К смерти женщины абхазы относятся несколько иначе, чем к смерти мужчины. В первом случае это более печальное, грустное событие, несущее скорбь по поводу потери хранительницы очага, матери детей; во втором, т. е. по случаю смерти мужчины, – душевное расслабление не допускается. Именно поэтому песня «Азар» носит скорее героический, нежели траурный характер.

В связи с этим вспоминаются слова осетинского музыковеда К. Г. Цхурбаевой, которая, анализируя музыкально-поэтические особенности осетинских героических песен, приходит к выводу, «что героическая песня <...> многими сторонами смыкается с причитаниями, и это позволяет предполагать, что происхождение их непосредственно ведет начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они, по-видимому, были как бы мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась всё менее и менее отчетливой, и в наше время эту связь можно обнаружить лишь по отдельным поэтическим, отчасти мелодическим признакам» [6, с. 39–40]. Абхазская героическая песня «Азар» является прямым подтверждением предположений К. Цхурбаевой.

Песня состоит из двух контрастных разделов: импровизационного экспрессивного запева солиста и эпически величавого трехголосного мужского хорового припева.

Как и многие песни, «Азар» поется со словами-рефренами. Пение с непереводаемыми словами-рефренами или минимальным вербальным текстом, как говорилось выше, естественным образом придает главенствующую роль в песне ее мелодии. Для песни «Азар» характерны диатонический интонационный строй, неширокий диапазон партии запевалы-солиста и хора.

Песни и танцы, связанные с эпическими героическими нартами, стали фундаментальной основой музыкального фольклора народов, сложивших нартский эпос.

Доктор искусствоведения Л. А. Вишневская отмечает, что «история героической песни не имеет ограничительных рамок и восходит к богатырскому нартскому эпосу – жемчужине традиционной музыки многих народов Северного Кавказа. Совмещение в нартских песнопениях эпических, лирических и драматических содержательных элементов обусловило синкретическую жанровую природу и смысловую многогранность героической песни, ее открытость к проникновению элементов иных жанров в процессе эволюции и обновления сюжетных источников» [7, с. 63].

При всем многообразии жанровой системы, включающей трудовые, свадебные, поминальные, лечебные, охотничьи и т. д. песни, в музыкальном фольклоре абхазов доминирует пласт героических песен, более того, героизмом пропитаны многие песни (например, так называемые песни ранения, песни-прчитания, свадебные, охотничьи), которые на первый взгляд должны были бы иметь совершенно иной характер.

Возможно, они и были бы другими, если бы не выкованный в узком «ущелье» между морем и горами героический дух народа, жизнь которого подвергалась тяжелейшим испытаниям. Такая «затемненная» картина края, возможно, удивит современного человека, знающего Абхазию как райский уголок земли, где миллионы людей не только любят природу, но и поправляют здоровье. Однако так было не всегда. Жизнь в этом «раю» для его обитателей была нескончаемой борьбой за выживание из-за природных катаклизмов, неизлечимых болезней, уносящих ежегодно тысячи жизней. Если прибавить сюда непрекращающиеся внутривосточные конфликты, непрерывные войны, набеги, то картина становится еще драматичней. Несравненная красота и природные богатства края не давали покоя многим народам, не прекращавшим попытки завладеть Абхазией. Так ковался героический дух народа, отстаивавшего свою землю, свое право на существование.

Музыка была неотъемлемой частью жизни героического богатырского народа – нартвов. Во многих эпизодах эпических сказаний о них встречаются различные по характеру и содержанию песни. Нартский эпос синтезирует множество музыкальных жанров.

Наряду с этим в музыкальном фольклоре абхазов существуют нартские песни, не имеющие прямого отношения к эпосу.

Необходимо продолжать поиск сохранившихся записей нот и звукозаписей известных старцев-сказителей, осуществленных в 20–90-е гг. XX в., чтобы более детально исследовать музыкальную составляющую нартского эпоса. Предстоит большая работа по аранжировке и исполнению нартских песен, этого уникального пласта музыкального фольклора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Салакая Ш. Х. Избранные труды: В 3 т. Сухум: Абхазский институт гуманитарных исследований, 2008. Т. 1. Эпическое творчество абхазов. – 427 с.
2. Инал-ипа Ш. Д., Шакрыл К. С., Шинкуба Б. В. Приключения нарта Сасырквы и его девяносто девять братьев // Абхазская электронная библиотека. URL: http://apsnyteka.org/100-priklučenja_narta_sasrykvy.html.

3. Акаба Л. Х. Из мифологии абхазов. Сухуми: Алашара, 1976. – 104 с.
4. Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – 601 с.
5. Абхазские песни / Сост. В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортва. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. – 348 с.
6. Цхурбаева К. Г. Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе: Северо-Осетинское изд-во, 1965. – 198 с.
7. Вишневская Л. А. Песню поет Дух // Музыка и время. 2014. № 12. С. 62–64.

REFERENCES

1. Salakaya S. K. *Izbrannyye trudi: V 3 t. T. 1* [Selected works in 3 vols. Vol. 1]. Sukhum: Abkhazskiy institut gumanitarnykh issledovaniy, 2008. 427 p.
2. Inal-ipa S. D., Shakryl K. S., Shinkuba B. V. *Priklucheniya narta Sasrykvy i yego devyanosta devyati brat'yev* [Adventures of Nart Sasrykva and his ninety-nine brothers. In: *Abkhazskaya elektronnyaya biblioteka* [Abkhaz electronic library]. Available from: http://apsnyteka.org/100-priklucheniya_narta_sasrykvy.html.
3. Akaba L. H. *Iz mifologii abkhazov* [From the mythology of the Abkhazians]. Sukhum: Alashara, 1976. 104 p.
4. Abaev V. I. *Osetinskij jazyk i fol'klor* [Ossetian language and folklore]. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR [Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR], 1949. 601 p.
5. *Abkhazskie pes'ni* / Sostaviteli V. V. Akhobadze, I. E. Kortua [Abkhazian songs. Collected by V. V. Akhobadze, I. E. Kortua]. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatel'stvo, 1957. 348 p.
6. Tskhurbaeva K. G. *Ob osetinskih geroicheskikh pesn'ah* [About Ossetian heroic songs]. Ordzhonikidze: Severo-Osetinskoye izdatel'stvo [North Ossetian publishing house], 1965. 198 p.
7. Vishnevskaya L. A. *Pesnyu poyot Duxh* [The song is sung by the Spirit]. *Muzika i vremya* [Music and Time]. 2014, no. 12, pp. 62–64.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чанба Нодар Викторович – кандидат искусствоведения, народный артист Республики Абхазия, директор Государственной хоровой капеллы Республики Абхазии.

E-mail: nodart@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5485-7825

ABOUT THE AUTHOR

Nodar V. Tchanba – Cand. Sc. in Arts, People's Artist of the Republic of Abkhazia, director of the State Choir of Abkhazia.

E-mail: nodart@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5485-7825

Статья поступила в редакцию: 19.07.2022

Отредактирована: 12.08.2022

Принята к публикации: 15.08.2022

Received: 19.07.2022

Revised: 12.08.2022

Accepted: 15.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Чанба Н. В. Музыка в нартском эпосе и нартские песни // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 36–50.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-36-50

FOR CITATION

Tchanba N. V. Music in the Nart epic and Nart songs. *Theatre. Fine Arts. Music*. 2022, no. 3, pp. 36–50.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-36-50

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-51-69
УДК 821.161.1.0-2+821.111.0-2

С. А. Шульц
Независимый исследователь,
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-3429-6714

«Маскарад» Лермонтова и драматургия Шекспира («Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»): к художественной антропологии

АННОТАЦИЯ

Автором рассмотрены переклички в субъектной структуре и в жанрово-мотивной сфере между драмой Лермонтова «Маскарад» и драматургией Шекспира («Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»).

При всей близости и даже отчасти преемственности постановки вопроса о личности в Ренессансе и романтизме важно отметить схожесть выдвигания на первый план художественной антропологии у Шекспира и Лермонтова. В их произведениях образ человека сосредоточивает вокруг себя все остальные черты художественной реальности. Если у Шекспира очевидно в конечном счете равновесие мира и человека, то Лермонтов сталкивает в своей драме мир и человека в противоборстве.

В целостном автосценарии своего поведения Арбенин, подобно Отелло, загодя программирует пессимистическую концовку. Налицо некая самосконструированность Отелло и Арбенина. Подоплекой их поступков выступает не «страсть», а собственные искусственные представления о том, как необходимо вести себя в той или иной ситуации, о том, каковыми должны быть те или иные взаимоотношения, и т. п.

Шекспировская тема экзистенциально-антропологического эксперимента в «Цимбелине» предвещает образ Печорина из «Героя нашего времени». Об «экспериментах» Арбенина известно из его монологов о своем прошлом, из экспликации истории Неизвестного; наконец, идея «эксперимента»-отмщения вдохновляет поступок Неизвестного.

Факт «воскресения» Гермионы в «Зимней сказке» восходит к концепту торжества подразумеваемой природно-космической гармонии и осуществления всеобщей мировой утопии. Лермонтов же гибелью Нины демонстрирует необратимость катастрофы единичных жизней, невозможность исправления прошлого. Будучи радикальным романтиком, он резко противопоставляет жизнь и смерть.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Лермонтов, Шекспир, «Маскарад», «Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка», художественная антропология, индивидуальность, Возрождение, романтизм.

Sergei A. Shul'ts
Independent Researcher,
Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-3429-6714

Lermontov's "Masquerade" and Shakespeare's dramaturgy ("Othello", "Cimbeline", "The Winter Tale"): On the of artistic anthropology

ABSTRACT

The article is considering the roll-calls in the subject structure and in the genre-motive sphere between Lermontov's drama "Masquerade" and Shakespeare's dramaturgy ("Othello", "Cimbeline", "The Winter's Tale"). With all the closeness and even partly continuity of personality's question in the Renaissance and in Romanticism, it is important to note the similarity of Shakespeare and Lermontov's bringing to the forefront the concept of artistic anthropology. In their works, the image of a person concentrates around itself all the other features of artistic reality. Shakespeare's balance of the world and man is obvious in the final analysis. While Lermontov confronts the world and man in his dramaturgy. In a holistic autoscrypt of his behavior, Arbenin, like Othello, also predicts a pessimistic ending ahead of time. There is a certain self-construction of both Othello and Arbenin. The underlying reason for their actions is not "passion", but their own artificial ideas about how to behave in a given situation, about what certain relationships should be, and so on.

The Shakespearean theme of the existential-anthropological experiment in "Cimbeline" portends the image of Pechorin from *A Hero of Our Time*. Arbenin's "experiments" are known from his monologues about his past, from the explication of the Unknown's story; finally, the idea of an "experiment" – revenge inspires the act of the Unknown.

The fact of Hermione's "resurrection" in "The Winter's Tale" goes back to the concept of the triumph of the implied natural-cosmic harmony and the realization of a universal world utopia. Lermontov, by the death of Nina, demonstrates the irreversibility of individual lives' catastrophe, the impossibility of changing the past. Being a radical romantic, he sharply contrasts life and death.

KEYWORDS

Lermontov, Shakespeare, "Masquerade", "Othello", "Cimbeline", "The Winter's Tale", artistic anthropology, individuality, Renaissance, Romanticism.

При рассмотрении драмы Лермонтова «Маскарад» неоднократно проводились параллели с различными интертекстуальными составляющими, в частности, с Ф. Шиллером («Коварство и любовь») [1; 2], А. С. Грибоедовым («Горе от ума») [3], Жорж Санд [4; 5] и, конечно, с У. Шекспиром (по преимуществу с трагедией «Отелло» [1], но также с «Цимбелином» [6] и исторической хроникой «Генрих VIII» [7]).

У Лермонтова сильны – столь значимые для Шекспира – мотивы мира как театра [8]¹, мотивы клеветы, ревности, испытания на верность, убийства из ревности, наконец, философские мотивы-образы фетишизируемых предметов (платок, браслет и т. п.), как бы подменяющих человека и символически участвующих в развитии действия. На шекспировских интертекстах и претекстах «Маскарада» остановимся далее.

Фиксируя довольно близкую, отчасти преемственную постановку вопроса о личности в Ренессансе и в романтизме, необходимо отметить у Шекспира и Лермонтова принципиальное выдвигание на первый план художественной антропологии. Образ человека у них центрирует вокруг себя все остальные черты художественной реальности. Если у Шекспира налицо в конечном счете равновесие мира и человека, то Лермонтов сталкивает мир и человека в противоборстве. Для лермонтовского Арбенина мир – это мир враждебных других «я», поэтому герою необходимо противостояние с таким миром.

Распространено мнение о «крайнем индивидуализме» Ренессанса. Например, по словам А. Ф. Лосева, «эстетика Ренессанса есть несомненный индивидуализм, несомненная проповедь сильного и земного человека, но в то же самое время возрожденческий человек и его эстетика безгранично углублены во все слабости и ничтожества человеческого существа и с небывалой гениальностью рисуют нам как всю артистическую силу возрожденческого человека, так одновременно и весь его уход от безусловного и безоговорочного признания этой силы» [10, с. 613].

А. Ф. Лосев (и сторонники подобной точки зрения²) в основном не прав в том, что касается сведения Ренессанса к апологии крайнего индивидуализма и вместе с тем к «уходу от <...> признания этой силы». Ренессанс выдвинул проблему самоутверждающегося индивида, способного дойти до индивидуализма, однако Ренессанс раскрыл самосознание такого индивида во всех многообразных его сторонах, в своем целом вовсе не сводимых к какой-либо однозначной оценке.

Когда М. М. Пришвин замечает в своих дневниках: «Шекспир – вот родина индивидуальности» [12, с. 228], то здесь не подразумевается индивидуализм, но именно возникновение самодеятельной (автономной) личности – способной на различные самораскрытия. Пришвинский тезис (и родственные ему) следует признать оптимальным³.

1 *Мира как «сцены», в несколько уточненном переводе [9].*

2 *Когда А. А. Блок в докладе «Крушение гуманизма» предвосхищал (во многом) лосевскую трактовку Ренессанса, он рассматривал Возрождение не столько с исторической, сколько с типологической точки зрения и вообще решал насущные задачи своего времени, как он их понимал. Подробнее см.: [11].*

3 *Его дополняет, в частности, удачный термин Н. Э. Микеладзе «титаническая индивидуальность» [13, с. 224]. Заслуживает внимания, в том числе, оценка ренессансного человека с культурно-исторической точки зрения у С. Гринблатта, представителя школы «нового историзма», хотя его подход слишком замкнут в рамках «малого времени» [14]. См. также: [15].*

М. М. Бахтин нередко писал о «преступности» самоутверждающейся индивидуальности [16]. В целом это сказано им скорее безотносительно к Ренессансу (и словно для себя самого). Бахтин в любом случае не имел в виду необходимость ухода от самореализации (т. е. от осуществления себя), но лишь непременность учета горизонта других в их частных истинах.

Романтизм практически во всех своих вариантах индивидоцентричен – и в этой мере преемственен по отношению к Возрождению. По замечанию М. М. Бахтина/В. Н. Волошинова, «ближайшим образом романтизм был реакцией на <...> эпоху Возрождения и неоклассицизм» [17, с. 210]. Подобно Ренессансу, романтизм также выдвигал на первый план проблему личности⁴. Если в Ренессансе «титаническая индивидуальность» Фауста (Марло) или Макбета (Шекспир), лишь переходя за пределы «диалогической» установки, терпела закономерное поражение, то у Лермонтова за границами «диалога» сразу оказывается всякая индивидуальность⁵.

Вяч. И. Иванов справедливо отмечал «тесную связь» Шекспира с романтизмом [19, с. 249]. Этот же мыслитель заметил о Лермонтове (в общем аспекте проблемы личности): «Кто стремится узнать истинный облик Лермонтова, не должен удовлетворяться тем немногим, что дано ему было сказать миру. Его стихи позволяют различить его черты, но не измерить могущество его духа. Его внутренний человек был больше, чем романтический стихотворец, и его немая печаль печальнее слышимых вздохов...» [20, с. 261].

Для Вяч. И. Иванова творчество – отражение «истинной» (идеально-заданной) личности субъекта, поэтому сказанное им нужно рассматривать в плане вопроса метафизической самореализации личности Лермонтова. Вопреки акцентам в цитате из Вяч. Иванова, личность Лермонтова *целиком* воплощена в созданном им художественном мире, однако воплощена с учетом всех подтекстов и глубин этого мира, в том числе с учетом художественной антропологии.

«Внутренний человек» Лермонтова, отразившийся, в частности, в «Маскараде», обнаруживает родственность («мифо») титаническому ренессансному субъекту. «Немая печаль» поэта ярко окрашена в тона романтизма, т. е. эксплицирует желание самореализации вместе с осознанием невозможности

этого в данном промежутке исторического бытия. Хотя, например, Байрон, а вслед за ним Лермонтов иногда смешивают с самореализацией лишь ложное самоутверждение (ср., например, Каина в байроновской мистерии, а также фигуры Печорина, Арбенина).

Давно ставшие привычными параллели между «Отелло» и «Маскарадом» заслуживают существенного уточнения. Согласно замечанию Стендаля, «трагедия Шекспира (“Отелло”. – С. III.) дает почувствовать, что, как только Отелло убьет Дездемону, он уже не сможет жить. <...> Для того, чтобы страдания Отелло могли нас тронуть, для того, чтобы мы сочли его достойным умертвить Дездемону,

4 Именно особую постановку проблемы личности (индивида) считал основным принципом романтизма Г. А. Гуковский: [18, с. 10, 30–33].

5 В противоположность неиндивидуализированным фигурам – Нине из «Маскарада» или Максиму Максимовичу из «Героя нашего времени».

у зрителя не должно быть ни малейшего сомнения в том, что, оставшись один, Отелло сразу же после смерти своей подруги тем же кинжалом заколет себя. <...> Интерес зрителя обусловлен прежде всего *внутренним предвидением неизбежной гибели Отелло*» [21, с. 434–435] (выделено Стендалем. – С. Ш.).

Мнение Стендаля о «предвидении неизбежной гибели Отелло» вызвано в основном репликой шекспировского протагониста о Дездемоне:

А если разлюблю,
Наступит хаос [22, т. 6, с. 340].

То есть Отелло сам заранее моделирует трагическую развязку собственной жизни, итоговое решение «разлюбить» героиню и последующее возвращение к изначальному «хаосу» своего состояния.

Для Арбенина же важно, чтобы не он любил, а его любили:

Жениться... чтоб иметь святое право
Уж ровно никого на свете не любить [23, с. 304].

В целостном автосценарии своего поведения Арбенин, подобно Отелло, тоже загодя программирует пессимистическую концовку. Ирония судьбы превращает в жертву не только Нину, но также ее мужа – и именно его – в *главную жертву* мира «Маскарада».

Налицо некая самосконструированность Отелло и Арбенина. Подоплекой их поступков выступает не «страсть», а собственные искусственные представления о том, как необходимо вести себя в той или иной ситуации, о том, какими должны быть те или иные взаимоотношения и т. п. И Дездемона, и Нина непосредственны, органичны, а Отелло и Арбенин – в рамках почти бихевиористских моделей, т. е. моментально реагируют на всякий (запрограммированный ими же в их сознаниях) «тот» или «не тот» жест их визави.

Часто проводимые исследователями параллели к «Отелло» должны учитывать, сколь далека случайно завязывающая интрижку баронесса Штраль и последующие ее «продолжатели» (Казарин и др.) от Яго. Конфигурация внутримировых сил у Лермонтова – фальшивая светская маскарадность. В «Отелло» внутримировой порядок и его крушение, а затем восстановление (отъезд мавра; оправдание Кассио) базируются на стихийных самопроявлениях индивидов. Когда такие самопроявления шекспировских персонажей отдельные исследователи увязывают со «свободой», то это слишком абстрактное суждение. Далее в связи с обращением к шиллеровской трактовке «свободы» и «произвола» уточним эти тезисы.

Яго – полный злодей-очернитель, действующий без всякого повода (в его речах есть только намеки, что он подозревает свою жену в измене с мавром). Штраль – сентиментальная, легкомысленная, начисто лишенная черт буржуазного зла светская львица. Ее «последователи» в драме (Казарин, Шприх и т. п.) более изворотливы, менее легкомысленны. Их интересует уже развитие, осуществление интрижки в их приземленных целях. Последователи Штраль – случайные носители случайного, по видимости, толчка к трагическому разрешению экзистенциально-философского конфликта Арбенина с Богом и миром. Как и у Отелло, дух Арбенина из-за действий интриганов

выходит из равновесия. Оба готовы поверить всему, потому что они уже «заранее» скептически знают «всё».

После акта мщения Отелло переходит в новое состояние духа, последствия которого – за сюжетом. Арбенин же с появлением Неизвестного терпит полный крах как личность на наших глазах. Именно и только Неизвестный разрушает крепость духа Арбенина. В финальном расколоте сознания лермонтовского протагониста – смутная жалость к Нине, и больше – жалость к самому себе. Главное в этом состоянии – фиксация Арбениным своего проигрыша в глобальной метафизической тягбе с Богом и миром. Отелло же никогда не рассматривал свои частные метания в качестве глобальных или общеметафизических. Его занимала только узкая часть узкой этики – отношения с Дездемоной⁶.

Г. Д. Гачев точно заметил, что сквозной герой Лермонтова – то «демон», то «дубовый листок» [25, с. 69]. В Арбенине соединяется одно и другое: сознание своей исключительности – и своей отверженности; непринятие в расчет других – и тоска по интересубъективности. Союз с Ниной, которой Арбенин изначально поверил (в глазах Арбенина – «доверился»), был призван, в его представлении, унять его мизантропию, заставить его разглядеть гармонию хотя бы в своей семейной жизни, а вместе с этим – в мироздании в целом.

Еще в начале первого появления протагониста в драме Казарин говорит о «примирившемся» с жизнью Арбенине:

Теперь?
Женился и богат, стал человек солидный,
Глядит ягнечком, – а право, тот же зверь...
Мне скажут: можно отучиться,
Натуру победить. – Дурак, кто говорит;
Пусть ангелом и притворится,
Да черт-то все в душе сидит [23, с. 285].

Вспоминая годы своего разуверившегося, «демонического» прошлого, Арбенин программирует их возрождение:

Изломанный челнок, я снова брошен в море:
Вернусь ли к пристани я вновь? [23, с. 304].

«К пристани» – т. е. к своему привычному разочарованию, поименованному тут героем в столь парадоксальной форме.

По словам И. З. Сермана, Арбенин «как игрок делает свою последнюю в жизни ставку, играет ва-банк – женится по любви и счастлив» [3, с. 33]. Вместе с тем Серман замечает, что «его (Арбенина. – С. Ш.) дом, его жена,

их взаимная любовь – это его убежище, его крепость, из-за стен которой он может спокойно и насмешливо наблюдать за петербургской жизнью, не принимая в ней участия» [3, с. 33]. Тем самым признается доля истинности в чувствах Арбенина, но все равно Серман лишает героя метафизического измерения, философского беспокойства. А без учета своей многосложной метафизики (где всё зависимо от всего) Арбенин непонятен.

⁶ Исследовательница истории «Гамлета» в России Э. Роуи бегло, но верно отмечает, что Арбенин соотносим скорее с фигурой Гамлета, чем с Отелло [24, р. 42].

Лермонтовский протагонист, в отличие от Отелло в стэндалевской интерпретации, мстит для того, чтобы жить – жить по собственным правилам и – в противопоставлении себя остальным. Искомый внутренний покой равнозначен для Арбенина победе над кознями света-маскарада, мира-маскарада.

Если ревность Отелло вызвана наговором Яго, то ревность Постума из шекспировского «Цимбелина» – навязываемым ему со стороны Якимо «экспериментом» над Имогеной, а ревность короля Леонта из «Зимней сказки» вырастает из ничего: из нелепого развития неверно истолкованного результата собственного поступка-просьбы пригласить Поликсена погостить подольше. Леонт сам предлагает Гермione помочь ему уговорить Поликсена в совершеннии этого шага.

Символическо-фетишистскими образами в развитии любовной интриги в драматургии Шекспира выступают, в частности, платок («Отелло»), браслет («Цимбелин»). Исчезновение платка Дездемоны в «Отелло», браслета Имогены в «Цимбелине» приводит к ревности их супругов, так же как случайное исчезновение браслета Нины вызывает ярость Арбенина⁸.

«Маскарад» явно соотнесен с «Цимбелином» и «Зимней сказкой», жанр которых чаще всего определяют как трагикомедия, а также как *gotanpe*, т. е. произведение условно-«романтическое», с элементами «сказочности», фантастики [27]⁹. Случайность и мнимость светской интрижки в «Маскараде», а также итоговое безумие Арбенина вносят в жанровое содержание лермонтовской драмы элементы трагикомедии, поскольку протагонист в своих принципах посрамлен довольно неожиданным путем; тип его мышления и поведения развенчан. Элементы жанра *gotanpe* в «Маскараде» – в «фантастичности» образа Неизвестного [29], в тяжбе Арбенина с Абсолютом как «виновником» его бед.

Якимо в «Цимбелине» уговаривает мужа Имогены Постума проделать некий «опыт» проверки верности его жены, убеждая Постума в якобы неперменном ее «разоблачении». Исследователи обычно сравнивают Якимо с Яго из «Отелло», но Якимо в финале раскаивается [30, с. 275], что контрастно провокативному поведению Яго и Неизвестного («Маскарад»). Полное имя Постума, заявленное в списке действующих лиц «Цимбелина» – Леонат Постум, что перекликается со сходным именем Леонт в «Зимней сказке».

Шекспировская тема экзистенциально-антропологического эксперимента предвещает образ Печорина из «Героя нашего времени», с печоринскими «упражнениями» над людьми. Об «опытах» Арбенина известно из его монологов о своем прошлом, из экспликации истории Неизвестного; наконец идея «эксперимента»-отмщения вдохновляет поступок Неизвестного. Якимо выдает

7 На сходство мотивов браслета в «Маскараде» и «Цимбелине» обращено внимание в монографии А. Н. Зорина: [26, с. 141]; см. также подробнее: [6]. Более мелкое значение по сравнению с браслетом имеет в «Цимбелине» платок.

8 От указанных мотивов Шекспира, а также «Маскарада» ведет нить к образам символическо-фетишистских предметов, заменяющих человека, в драматургии О. Уайльда (веер в «Веере леди Уиндермир», дорожный саквояж в «Как важно быть серьезным» и др.). Одинаковое внимание Лермонтова и Уайльда к жизни света требует отдельного сопоставления.

9 Н. В. Захаров и Вл. А. Луков жанр «Зимней сказки» и «Цимбелина» определяют как «драмы-утопии» [28, с. 20].

коварно похищенный им браслет Имогены (подарок ее мужа) за свидетельство ее измены. В результате перипетий трагикомедии оклеветанная Имогена готова смиренно принять смерть по велению мужа, но до этого не доходит.

Ситуация с браслетом очень близка к ситуации в «Маскараде». В «Цимбелине» образ браслета неслучаен и вписан в целостный духовно-вещественный хронотоп, окружающий Имогену и Постума в виде истинно любящих (этот хронотоп соотнесен с героями, их миром, он не простая «оболочка» событий). Браслет в «Маскараде» – полностью «пустой» предмет, годный на то, чтобы его мог носить или примерить любой, чтобы стать только причиной раздора.

У Лермонтова браслет – лишь атрибут света-псевдомира, заменяющего собою истинный мир, и атрибут дурной светскости, чья хронотопичность – в мнимости. Не из истинных чувств подарил Арбенин браслет Нине. Ревность Арбенина вызвана не привязанностью, а репутационными причинами. Браслет для Арбенина – пустая деталь, могущая стать заполненной чем угодно. Нина и браслет уравниваются в том, что имеют вес лишь постольку, поскольку относятся к самому Арбенину, к его оценкам, замыслам, действиям. За ревностью героя проступает нечто большее – взгляд протагониста на реальность, его отношения с Абсолютом: после Нининой «измены» все это поставлено под сомнение.

По наблюдению Н. В. Живолуповой, «в позднем варианте «Маскарада» идея мщения связана с категорией заблуждения» [31, с. 136]. Заблуждение движет также шекспировским Леонтом. Арбенин, мстя Нине, получает повод увериться во *всегдашнем* своем тотальном скепсисе.

Весь космический порядок, устои мироздания, столь значимые в качестве неперемного фона – основы картины мира в шекспировской драматургии [16], в художественной реальности «Маскарада» только подразумеваются в качестве чего-то утраченного современностью, т. е. уже недействительного. С итоговим безумием Арбенина в «Маскарад» возвращается утерянный космизм (благодаря амбивалентному расширению внутреннего хронотопа героя, узнавшего новое для себя), хотя через него прорывается изначальный хаос. Поэтому уместнее говорить о «хаосмосе»¹⁰ «Маскарада», о «дионисийстве» (через раздвоенность протагониста) финала драмы.

С. Н. Бройтман обнаружил в финале лермонтовской драмы «диалогическое углубление позиции»: «Если герой здесь и сходит с ума, то только с ума монологически-демонического и обретает на пределе жизненной вины другой ум, становясь на отвергаемую им прежде “божественную” позицию» [32, с. 139].

Такое замечание верно, если только под богом понимать раздвоенного Диониса с его «страстями» и с «приращением» ему посвященных в его культ, но едва ли С. Н. Бройтман имеет это в виду.

Всегда обнаруживаемый у Шекспира фон действия вообще – у Лермонтова осознанно редуцирован до маскарадности. Она трактована драматургом в качестве модели

¹⁰ Термин независимо друг от друга употребляли Дж. Джойс, А. Ф. Лосев. Он подразумевает соединение «упорядоченности» и «разрушительности».

инфернализации мировых законов. Лермонтовский человек борется, он противопоставляет им собственные, имманентные «законы», свою волю и произвол.

В «Цимбелине» Имогена, узнав о письме Постума, где она обвиняется в якобы измене и приговаривается к казни, претерпевает существенную трансформацию в своем видении целого мира и самих его основ:

А я плоха, я – платье не по моде,
Но слишком дорогое, чтоб висеть
На стенке¹¹. Ну так режь меня, кромсай!
Предательство для нас мужские клятвы!
О мой супруг! Из-за твоей измены
Все доброе на свете стало злым
И лицемерным – нет добра для женщин,
Все фальшь, приманка! [22, т. 7, с. 687].

Мнение о фальши Нины – мнимой фальши – выносит также Арбенин¹², хотя он же сам затем лживо скрывает от жены свою подготовку к ее отравлению.

После известия о «приговоре» мужа Имогена в «Цимбелине» фиксирует переворачивание своей личной концепции мироздания:

Благодество, доблесть –
В предательство, коварство обратились. –
Что же медлишь ты, Пизанио? Скорей!
Хоть ты будь честным и приказ исполни.
А встретишь снова Постума – скажи,
Покорна я была. Вот посмотри,
Сама я вынула твой меч. Возьми же!
Рази приют любви невинной – сердце [22, т. 7, с. 687].

В итоге Имогена все же счастливо воссоединяется с мужем и детьми, что столь контрастно концовке «Маскарада».

На фоне финала «Цимбелина» обличительные монологи Имогены предстают уже в ином свете: не только в ключе готовности к испытаниям, но также в русле предвидения реализации справедливости. Совсем иной характер носят предсмертные монологи обреченной Нины.

Хэзлит называет Имогену «самой <...> невыразительной» среди шекспировских героинь [30, с. 102], с чем согласимся лишь отчасти. Имогена – некий символ бесстрашной верности вообще, но ее образ столь же конкретизирован, как и образ схожей с нею Гермионы из «Зимней сказки».

К указанному выше типу шекспировских героинь и к фигуре Нины примыкает также образ Геро из шекспировской комедии «Много шума из ничего». Возможны параллели коллизий «Маскарада» к сюжетной ситуации этой комедии, где присутствует эпизод «временной» (мнимой)

11 Здесь Имогена упрекает Постума во взгляде на нее как на вещь; к счастью, финал этой трагикомедии развеивает опасения Имогены. Далее – обращение Имогены к слуге Пизанио, получившему приказ умертвить Имогену, с чем та покорно соглашается, хотя философско-этически оговаривает этот жест.

12 Мотив фальши, лжи станет центральным в «Анне Карениной» и в поздних текстах Л. Н. Толстого, где его введение, согласно интенции автора/повествователя, оправдано реальными причинами.

смерти героини, незаслуженно опороченной молвой. Комедия заканчивается, однако, восстановлением доброго имени Геро и свадьбами (что созвучно концовкам «Цимбелина» и «Зимней сказки»). Финал «Маскарада» резко полемичен в отношении таких концовок: хотя видимая истина в отношении Нины восстановлена, это ничего не меняет в псевдом мире фальшивой маскарадности и сводит с ума протагониста.

Финальное изничтожение Арбенина оценено автором не в аспекте закономерной расплаты за убийство жены, а скорее в качестве еще одной общемировой несправедливости. Это – состояние поражения «героического демонизма». Арбенин потерпел крах потому, что на протяжении всей жизни ожидал его.

«Маскарад», начинаясь в виде светской драмы, перерастает в трагедию (убийство Нины) и, наконец, даже в трагикомедию (финальное обесценивание «места» Арбенина; его «демоническое» безумие: комизм здесь, безусловно, едко-ироничный – «черный»). «Зимняя сказка», начинаясь в виде трагедии, переходит в трагикомедию, хотя в тонах более светлых сравнительно с лермонтовскими.

Простая учтивость Гермियोны в обращении с Поликсеном заставляет вспыхнуть в Леонте огонь ревности. Оттенки поведения Гермियोны – слабая мотивировка гнева Леонта, поскольку весь контекст начала действия не заставляет ожидать от героя вспышки недоверия. Здесь – проявление трудно объяснимой парадоксальной самореализации в шекспировском человеке: «рождение свободных страстей и поступков личности нового времени», причем с «оттенком личной прихоти», «нарушение извечной справедливости, которое приводит к трагическому преступлению» [33, с. 258]. В качестве ренессансного героя Леонт (и подобные ему герои) рассмотрен автором на фоне античного человека, который не боялся ни самообожествления, ни произвола, ни «каприза», ни слишком произвольных поступков, но неизменно соотносил возможные свои действия с категориями чести, доблести, добродетели¹³.

Апелляции автора к античности по поводу Арбенина не столь глубоки и очевидны, как в случае шекспировских героев. В финале «Маскарада» заметен намек на античное дионисийство с его экзатичностью, иррациональностью, вплоть до «безумия», «раздвоенности».

Основа поведения Леонта – экзистенциально-историческая: ренессансное «высвобождение безмерных индивидуальных сил» [34, с. 68]; такая «безмерность» оставляет место в том числе для произвола. По поводу Леонта справедливо зафиксировать также мистическую окраску (расположение звезд, состояние мироздания в данный момент, божественные вмешательства и т. п.) «высвобождения», что выводит его за рамки «малого времени», за пределы только человеческой истории.

Леонт подобен Отелло, с одной стороны, и с другой – предвосхищает будущее возникновение образа Арбенина. Наказывая мнимо провинившуюся жену, Леонт ставит на кон веру в себя и возможность своего спокойного существования, веру в устои мироздания. Пытаясь совершить отмщение – мнимое, Леонт еще не до конца понимает,

¹³ См. анализ Л. Е. Пинским «Жизнеописания» Б. Челлини в связи с характерно «ренессансной этикой «доблести»» (она восходит к античности) [33, с. 224–249].

какой ад вслед за тем откроется ему в его душе. Однако после момента «наказания» Леонтом Гермियोны все-таки следует момент его раскаяния и прозрения.

Согласно замечанию А. А. Смирнова, «в связи с <...> абсолютизированием идеи судьбы или фатума в последних пьесах Шекспира ослабляется психологический анализ, мотивировка поступков и душевных движений персонажей, раскрытие их характеров. Переходы от одного чувства к другому у них неожиданны, иногда совсем непонятны: таково поведение Леонта в “Зимней сказке”» [35, с. 148]. Но такой подход допустим только исходя из презумпции «психологического реализма», на самом деле чуждого Шекспиру, что продемонстрировал еще Л. С. Выготский [36]. Другой неточной презумпцией для А. А. Смирнова является то, что Шекспир создавал «характеры». Однако не в «характерах» (в узком значении¹⁴), не в «психологизме» и не в детерминированных мотивировках специфика Шекспира.

Не о «судьбе или фатуме» говорит Шекспир в своих последних произведениях, а о парадоксах и мудрости Времени (категория более широкая и более сложная). Время сближено Шекспиром с ходом Истории и предполагаемыми им эпифеноменами: умудренностью опытом, мифологическими/мифопоэтическими раскрытиями тайн, примирениями крайностей и т. п.¹⁵

Показ в «Зимней сказке» необъяснимого королевского гнева призван символически воспроизвести смену разных потенциальных качеств и состояний индивида в самореализации, самоосуществлении. Шекспир раскрывает развитие ревности Леонта через «цепляние» короля за отдельные незначительные детали; гнев, раз вспыхнув, приводит, казалось бы, к непоправимому результату.

Гнев Леонта – а также Лира и Арбенина – похож на гнев Ахилла в зачине «Илиады» Гомера: «Инициатором всего действия является Ахилл, а история его гнева составляет ту линию, которая пронизывает весь эпос (Гомера. – С. Ш.)» [39, с. 63]. Гнев именно «пронизывает» действия всех названных персонажей. Хотя у Арбенина в начале «Маскарада» – еще пока «пред-гнев» (скепсис, инвективы в адрес света), но это почва для дальнейшего развертывания его мести, для полного гнева. В гомеровском эпосе впервые в европейской литературе появляется самостоятельный индивид [39, с. 40–46]. Трансформировавшись, такой индивид, вслед за Гомером, предстанет, в частности, у Шекспира и Лермонтова.

Если сравнивать специфику ревности у Арбенина и Леонта, то окажется, что ревность Арбенина предопределена всей историей его жизни, самой структурой его образа. У Шекспира же в случае Леонта мы имеем дело только с показом отдельных этапов предыстории героя (так можно понять, например, воспоминания о дружбе с детства с королем Поликсеном), но не в них причина подозрений шекспировского персонажа, а в идее его самоосуществления.

Леонт в задании целен и целостен. Вспышка ревности-недоверия расщепляет целостность только на какие-то моменты, чтобы в итоге воскресить ее вновь. Арбенин изначально нецелостен. Налицо редукция образа человека от Шекспира к Лермонтову.

14 М. М. Бахтин справедливо указывал, что в так понятом характере – сужение идеи человека [16].

15 Эти акцентны в основном обойдены в книге: [37]. См. взвешенную работу: [38].

Переходы чувств Леонта в главном обусловлены его попытками максимально полной самореализации – вплоть до самоутверждения (как он его понимает). То, что такое самоутверждение способно привести к попранию прав другого, Леонт в начале действия еще не осознает, но он приходит к этому выводу в финале (здесь его сходство с королем Лиром). Поэтому П. М. Бицилли пишет о «человеке Ренессанса с его “демоническим” влечением следовать единственно своей “virtu”, то есть своему жизненному импульсу» [40, с. 222].

В Леонте много от стихийной (внесознательной) природы, поэтому к нему относим важный вывод Ф. Шиллера: «Пока человек природы беззаконно злоупотребляет произволом, ему нельзя показывать его свободу; нельзя лишать человека пользования произволом, пока он так мало пользуется своей свободой» [41, с. 271]. Шиллер в данном случае репрезентативен в качестве фигуры постренессансной (см.: [42, с. 229–234]; здесь же см. о некогда популярных сближениях Шиллера и Шекспира) и предромантической (см.: [43, с. 49–52]).

В шиллеровском высказывании – сожаление по поводу «злоупотребления» «произволом» (в связи с отсутствием «свободы» в определенном промежутке исторического бытия), но и фиксация неизбежности такого злоупотребления в условиях имманентной «неволи», неизбежности вплоть до необходимого «потакания» ей. Шиллер имеет в виду необходимость отсутствия преград для потенциала осуществления личности, пусть даже паллиативного осуществления.

Шиллеровское наблюдение верно применительно к Леонту в том состоянии героя, когда тот еще не увидел подмены самореализации своим ложным самоутверждением. Леонт, благодаря сцеплению действия Времени и действия работы собственной души, в финале узнает свою истинную «свободу». Арбенину в подобном отказывается: его «произвол» остается «произволом», хотя в финале он не нужен уже даже самому протагонисту.

Арбенин и Леонт сопоставимы с Лиром: подобно отречению Лира от родного человека (от Корделии), Арбенин в состоянии заблуждения отказывается от жены. Примирения в последнем случае не происходит, что на фоне Шекспира редуцирует финал лермонтовской драмы до крайнего пессимизма и отчаяния, хотя «героически» сдерживаемых автором.

В «Зимней сказке» вмешательство высших сил (мистически трактованного и «живого» – заменяющего античный Хор – Времени) исправляет оплошности человека. «Воскресением» королевы выражена надежда не только на итоговое торжество справедливости в мире, но и на победу над смертью. Средневековый философ Петр Дамиани писал о том, что Бог может отменить любое событие из прошлого (в XX в. идеи П. Дамиани развивал Л. И. Шестов).

Эпизоды превращения Гермионы в статую напоминают миф о Галатее, «скульптор» здесь – Леонт. В качестве «скульптора» Леонт первоначально не порождает, а «умерщвляет» Гермиону – для того, чтобы после всего оживить. «Смерть» Гермионы, в отличие от смерти Нины, мнимая и «дидактическая» – с целью исправить Леонта. У Шекспира Время не дает свершиться непоправимому, оказываясь нелинейным, способным идти вспять, приостанавливаться и т. д.

Идея и факт «воскресения» Гермионы восходят к концепту торжества подразумеваемой природно-космической гармонии и осуществления всеобщей мировой утопии. Лермонтов же в итоге демонстрирует необратимость катастрофы единичных жизней, невозможность исправления прошлого. Будучи радикальным романтиком, Лермонтов резко противопоставляет жизнь и смерть, грех и искупление, падшесть и преображение. Синтезирование одного из элементов указанных антитез с другим их элементом для лермонтовского варианта романтизма невозможно. Поэтому гневливый Арбенин, в отличие от гневливого короля из «Зимней сказки», терпит крах, а с лермонтовским героем – терпит крах и весь мир в его восприятии индивидуальным сознанием; *тем самым* – весь мир в целом.

Сближая «Отелло» с «Зимней сказкой», А. А. Смирнов находит в последней «полное снятие подлинного трагизма» [35, с. 144]. Подобную оценку нельзя разделить. Трагизм во всей его полноте сохраняется в «Зимней сказке», но он сочетается здесь с элементами комическими и идилическими (четвертый акт; финал). Итоговый трагикомизм несколько не закрывает от читателя противоречий художественной реальности «Зимней сказки», нацеливаясь на их итоговое превращенное снятие.

Стендаль очень точно выразил смысл любви для Отелло (что справедливо и для отношения Леонта к Гермione): «Величайшее счастье, которое существует на этом свете, – видеть в любимом существе одно только совершенство» [21, с. 438–439]. Арбенин готов жить в браке только на условиях признания в жене невозможности измены, но не ее этико-экзистенциального совершенства. Только в надежде на *верность* Нины для Арбенина – залог веры в гармоничные устои мироздания, залог, правда, позволяющий ему «никого на свете не любить», чем снижены мотивы его поведения.

Сын короля Поликсена принц Флоризель будет прямо говорить о связи своей любви с верой в устои миропорядка, но *верность* во взаимоотношениях Флоризель подразумевает прежде всего со своей стороны, а не со стороны Утраты (дочери Леонта):

Нет, милая, твое не рухнет счастье,
Пока я верен, – если ж изменю,
Иссякнет жизнь и рухнет свод вселенной [22, т. 8, с. 85].

По-разному наполнены у Шекспира и Лермонтова сцены перенесения обвинения женами, их реакций и их наказания. Выслушав инвективы Леонта, Гермione восклицает:

Ложь! Это ложь! Убей меня, но верь!
Нет, ты мне веришь! [22, т. 8, с. 30].

Гермиона готова расстаться с жизнью в большей мере, чем лишиться доверия Леонта. Отправляемая в тюрьму, она призывает придворных дам не лить слезы, поскольку истина остается истиной в себе и для себя независимо от ее случайного помрачения:

Вот если б преступницей была,
Но наслаждалась полною свободой,

Тогда прилично было б слезы лить.

Как благодать приму я заточенье [22, т. 8, с. 32].

Рассуждая о «благодати», Гермиона воспринимает ситуацию в виде *испытания* страданием (оно дает повод укрепиться в благочестии) – в христианском ключе.

Подобно будущему лермонтовскому Арбенину, Леонт устраивает судище над женой. Если герой Лермонтова судит самолично, то Леонт создает *видимость* коллективного разбирательства, пытаясь отвести от себя потенциальные упреки в единоличной каре:

К великой нашей скорби открываем
Мы этот суд. Обвинена в злодействе
Дочь короля и короля супруга,
Возлюбленная нами. Но тираном
Никто не назовет нас, ибо мы
Передаем решенье правосудью,
Чтоб осудить иль оправдать открыто [22, т. 8, с. 48].

Для Леонта «прискорбно» в том числе то, что обвиняемая носит королевский сан, т. е. якобы «не соответствует» роли.

Во время суда Гермиона вновь повторяет, что в чисто внешнем присутствии в мире для нее нет никакого значения по сравнению с признанием ее невинной в себе и для себя и с оглядкой на ее неискаженный облик в потомстве:

Не жаль мне жизни. Жизнь моя – страданье,
И с ней расстаться было бы легко.
Отстаивать я буду только честь,
Чтоб детям передать ее в наследье [22, т. 8, с. 49].

В отличие от Имогены и Гермионы, Нина отказывается покорно нести крест ложного наказания, признавая ошибочную неосторожность своего брака с Арбениным:

О, если бы я нрав заране знала твой,
То, верно б, не была твоей женой;
Терзать тебя, страдать самой –
Как это весело и мило [23, с. 378].

В противоположность Арбенину, Нина диалогически учитывает горизонт восприятия себя другими. Поэтому она признает арбенинское право сомнения и ревности – только в качестве *права*; но на пороге смерти она называет Арбенина «злодеем» [23, с. 380], обращаясь к нему с уверением в своей невинности. Нина отказывается принимать несправедливость мужа:

О, нет, я жить хочу [23, с. 379].

Реплика мотивируется также молодостью героини (аргумент, отсутствующий у Шекспира): «Меня ты (т. е. Арбенин. – С. III.) не погубишь в цвете дней» [23, с. 83]. Умирая, Нина апеллирует к будущей эсхатологической милости:

Но помни! Есть небесный суд,
И я тебя, убийца, проклиная [23, с. 384].

Бунтуя, Нина приходит к констатации наличия истины «в самих вещах», т. е. истины независимо от ее восприятий другими:

Теперь мне все равно... я все ж
Невинна перед Богом [23, с. 385].

Нина, подобно Гермione, пытается уговорить мужа проявить сочувствие, показать ей себя с лучшей стороны, каковая была известна ей ранее. Вместе с тем вспышка ревности мужа не осознается Ниной в качестве проявления его «безумия». Когда же Гермione рассуждает о безумии Леонта, то тут уточняются контуры шекспировской концепции человека как вечно непредсказуемой самореализации (самоосуществления), где есть место для всего, но всё же и поправимо¹⁶.

Мотив безумия протагониста прямо возникает в финале «Маскарада» – в минуте «узнавания» (в аристотелевской терминологии) Арбениным экзистенциального розыгрыша. Главное в прозрении не то, что протагонисту становится известно о невинности жены, а то, что ему открывается его обманутость со стороны Неизвестного. Дьявольщина розыгрыша в том, что пытаются наказать Арбенина, а жизни лишается Нина. Чья же «дьявольщина» «лучше» – арбенинская или спровоцированная Неизвестным?

Дети Гермione и Леонта, Потеря и Мамиллий, фиксируют собою перспективу дрящей жизни – согласно Дильтею и Бахтину, всегда «неготовой» (ср. также в этой связи любовь Потери и сына Поликсена – Флоризеля). Дети открывают направленность движения времени через потомков в будущее, что Бахтин обозначил в качестве открытой именно Возрождением *временной горизонтали* (противопоставленной господствовавшей доренессансной эпохи архаической вертикали смысла) [45].

Арбенин и Нина бездетны, что в данном случае нужно расценивать в плане отказа от идеи возрожденческой «временной горизонтали», в аспекте усиления идеи *самодостаточности, самоценности* образов героев «Маскарада» вне потока обновлений. Неизменной в своей внутренней истине навечно остается Нина. Арбенин менялся в своих оценках текущего момента, но он *константен* в своей извечной самозамкнутой, эгоцентрической сущности, доходящей в финале до крайности и являющейся не чем иным, как логическим завершением-осуществлением самой этой сущности.

Игнорируя заданную Ренессансом «временную горизонталь», Арбенин отказывается и от «временной вертикали» (устремленность к Богу). Герой зажат в тисках двух нереализованных типов отношений, что вполне эквивалентно его финальному безумию.

Фигура Арбенина, созданная во многом в параллель художественной антропологии Шекспира, предвосхищает образ Калигулы из одноименной ранней «трагедии» А. Камю (такая жанровая номинация дана в записных книжках писателя [46, с. 364]). У Камю Калигула¹⁷ пытается строго следовать *раз и навсегда принятой*

16 По замечанию Ф. Гундольфа, «самое потрясающее по своей глубине средство, используемое Шекспиром для выражения трагического содержания в комической форме, – безумие» [44, с. 94–95].

17 Апелляция Камю к образам и мотивам античности (очень по-своему понятным) – шаг в культурно-философскую ситуацию «до» Шекспира, «до» Лермонтова, хотя оба последних автора также подразумевали образ античности в построении своих художественных миров.

им логике, что, с одной стороны, ставит его в один ряд с неизменным в себе самым Арбениным, а с другой – полемически противопоставляет его шекспировским образам Леонты, Лира в их стихийности, в их способности *меняться*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Яковлев М. А. Лермонтов как драматург. Л.; М.: Книга, 1924. – 260 с.
2. Эйхенбаум Б. М. Драммы Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 125–220.
3. Серман И. З. М. Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. Иерусалим: Славистический центр гуманитарного факультета Еврейского университета в Иерусалиме, 1997. – 368 с.
4. Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. – 297 с.
5. Кафанова О. Б. М. Ю. Лермонтов и Жорж Санд // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2013. Т. 14. Вып. 4. С. 253–268.
6. Зорин А. Н. Потерянный браслет «Золушки» Дж. Россини и «Цимбелина» В. Шекспира в «Маскараде» Лермонтова: интертекстуальные перспективы предметного мотива // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. Т. 2. Вып. 2. С. 158–163.
7. Шульц С. А. «Маскарад» Лермонтова и «Генрих VIII» Шекспира (Жанрово-мотивный аспект) // Лермонтовские чтения-2016. СПб.: Лики России, 2017. С. 93–99.
8. Шульц С. А. Мотивы театральности/маскарадности в «Маскараде» Лермонтова и драматургии Шекспира // Studia Rossica Gedanensia. Gdańsk, 2017. №4. С. 281–293.
9. Шайтанов И. О. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. – 474 с.
10. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. – 623 с.
11. Шульц С. А. Блок, Ортега-и-Гассет, Хайдеггер о гуманизме // Русский символизм и мировая культура. М.: Экон-Информ, 2012. Вып. 4. С. 108–119.
12. Пришвин М. М. Дневники. М.: Правда, 1990. – 480 с.
13. Микеладзе Н. Э. Гамлет и трагедия мести (Шекспир и Кид) // Кид Т. Испанская трагедия. М.: Наука; Ладомир, 2011. С. 222–278.
14. Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира (главы из книги) / Пер. с англ. // Новое литературное обозрение. 1999. №35. С. 34–77.
15. Зарецкий Ю. П. История европейского индивида: От Мишле и Буркхардта до Фуко и Гринблатта. М.: ГУ ВШЭ, 2005. – 44 с.
16. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 80–129.
17. Волошинов В. Н. Новейшие течения лингвистической мысли на Западе // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. С. 191–215.
18. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Интрада, 1995. – 319 с.
19. Степун Ф. А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб.: Владимир Даль, 2012. – 479 с. (Пер. с нем.)
20. Иванов Вяч. И. Лермонтов // Иванов Вяч. И. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 249–265.
21. Стендаль. Жизнь Россини // Стендаль. Собрание сочинений : В XV т. М.: Правда, 1959. Т. VIII. С. 259–647.
22. Шекспир У. Полн. собр. соч. : В 8 т. М.: Искусство, 1957–1960.
23. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 5. – 759 с.
24. Rowe E. Hamlet. A Window on Russia. New York: New York Univ. Press, 1976. – 186 p.
25. Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. – 246 с.
26. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. Саратов: СГУ, 2008. – 240 p.
27. Frye N. A natural perspective. The development of Shakespearean comedy and romance. New York; London: Columbia UP, 1965. – 159 p.
28. Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре: Научная монография. М.: ГИТР [Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М. А. Литовчина], 2012. – 520 с.

29. Шульц С. А. К символике и метафизике образа Неизвестного в «Маскараде» Лермонтова // Лермонтовские чтения-2018. СПб.: Лики России, 2019. С. 54–65.
30. Квиннел П. и Джонсон Х. Кто есть кто в творчестве Шекспира. М.: Дограф, 2000. – 280 с.
31. Живолупова Н. В. «Маскарад» Лермонтова в творчестве Достоевского 1860–1870-х гг. // Сюжет и время. Коломна: Изд-во КГПИ, 1991. С. 133–136.
32. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М.: РГГУ, 1997. – 307 с.
33. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. – 368 с.
34. Ауэрбах Э. Данте – поэт земного мира. М.: РОССПЭН, 2004. – 208 с.
35. Смирнов А. А. Шекспир. Л.; М.: Искусство, 1963. – 192 с.
36. Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Выготский Л. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 2015. Т. 1. С. 77–304.
37. Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1979. – 216 с.
38. Николукина С. А. Проблема художественного времени в «Зимней сказке» У. Шекспира // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1987. № 3. С. 60–66.
39. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. – 208 с.
40. Бицилли П. М. Игнатий Лойола и Дон Кихот // Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: МИФРИЛ, 1996. С. 201–226.
41. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 251–358.
42. Виппер Ю. Б. О преемственности и своеобразии эпох Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990. С. 229–234.
43. Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 49–52.
44. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух. СПб.: Владимир Даль, 2015. – 591 с.
45. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собр. соч. : В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 7–516.
46. Камю А. Записные книжки // Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки / Пер. О. Гринберг. М.: Радуга, 1990. С. 193–555.

REFERENCES

1. Yakovlev M. A. *Lermontov kak dramaturg* [Lermontov as a playwright]. Leningrad; Moscow: Kniga, 1924. 260 p.
2. Eykhenbaum B. M. *Dramy Lermontova* [Dramas of Lermontov] In: Eykhenbaum B. M. *Stat'i o Lermontove* [Articles about Lermontov]. Moscow; Leningrad: AN USSR Publ., 1961. Pp. 125–220.
3. Serman I. Z. M. *Lermontov. Zhizn' v literature. 1836–1841* [Lermontov. Life in Literature. 1836–1841]. Iyerusalim: Slavisticheskij tsentr gumanitarnogo fakul'teta Yevrejskogo universiteta v Iyerusalime, 1997. 368 p.
4. Volpert L. I. *Lermontov i literatura Frantsii* [Lermontov and literature of France]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2008. 297 p.
5. Kafanova O. B. M. Y. *Lermontov i Zhorzh Sand* [M. Y. Lermontov and George Sand]. In: Vestnik RKHGA. Saint Petersburg, 2013, t. 14, vyp. 4, pp. 253–268.
6. Zorin A. N. *Poteryannyj braslet "Zolushki" Dzh. Rossini i "Tsimbelina" V. Shekspira v "Maskarade" Lermontova: intertekstual'nyye perspektivy predmetnogo motiva* [The lost bracelet of G. Rossini's "Cinderella" and W. Shakespeare's "Cimbelina" in "Masquerad" by M. Lermontov: intertextual perspectives of a subject motive]. Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Vyatka, 2009, t. 2, vyp. 2, pp. 158–163.
7. Shul'ts S. A. *"Maskarad" Lermontova i "Genrikh VIII" Shekspira (Zhanrovo-motivnyy aspekt)* ["Masquerade" of Lermontov and "Henry VIII" of Shakespeare (genre-motive aspect)]. In: *Lermontovskiye chteniya-2016*. Saint Petersburg: Liki Rossii, 2017. Pp. 93–99.
8. Shul'ts S. A. *Motivy teatral'nosti/maskaradnosti v "Maskarade" Lermontova i dramaturgii Shekspira* [Theatrical/masquerade Motifs in Lermontov's "Masquerade" and Shakespeare's Drama]. *Studia Rossica Gedanensia*. 2017, no. 4, pp. 281–293.

9. Shaytanov I. O. *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2013. 474 p.
10. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Mysl', 1982. 623 p.
11. Shul'ts S. A. *Blok, Ortega-i-Gasset, Khaydegger o gumanizme* [Blok, Ortega y Gasset, Heidegger on Humanism]. In: *Russkiy simvolizm i mirovaya kul'tura* [Russian Symbolism and World Culture]. Moscow: Ekoinform, 2012. Vyp. 4. Pp. 108–119.
12. Prishvin M. M. *Dnevnik* [Diaries]. Moscow: Pravda, 1990. 480 p.
13. Mikeladze N. E. *Gamlet i tragediya mesti (Shekspir i Kid)* [Hamlet and the tragedy of revenge (Shakespeare and Kid)]. In: *Kid T. Ispanskaya tragediya* [Spanish tragedy]. Moscow: Nauka; Ladimir, 2011. Pp. 222–278.
14. Grinblatt S. *Formirovaniye "ya" v epokhu Renessansa: ot Mora do Shekspira (glavy iz knigi)* [Formation of "I" in the Renaissance: from More to Shakespeare (chapters from the book)]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [Russian Studies in Literature]. 1999, no. 35, pp. 34–77. (Transl. into English.)
15. Zaretskiy Y. P. *Istoriya yevropeyskogo individua: Ot Mishle i Burkkhardta do Fuko i Grinblatta* [History of the European Individual: From Michelet and Burckhardt to Foucault and Greenblatt]. Moscow: GU VSHE, 2005. 44 p.
16. Bakhtin M. M. *Dopolneniya i izmeneniya k Rable* [Additions and changes to Rabelais]. In: *Bakhtin M. M. Sobr. soch.* [Collected works]. Moscow: Russkiye slovari, 1996, vol. 5. Pp. 80–129.
17. Voloshinov V. N. *Noveyshiye techeniya lingvisticheskoy mysli na Zapade* [The latest trends in linguistic thought in the West]. In: *Voloshinov V. N. Filosofiya i sotsiologiya gumanitarnykh nauk* [Philosophy and sociology of the humanities]. Saint Petersburg: Asta-press ltd, 1995. Pp. 191–215.
18. Gukovskiy G. A. *Pushkin i russkiye romantiki* [Pushkin and Russian Romantics]. Moscow: Intrada, 1995. 319 p.
19. Stepan F. A. *Misticheskoye mirovideniye. Pyat' obrazov russkogo simvolizma* [Mystical worldview. Five images of Russian symbolism]. Saint Petersburg: Vladimir Dal, 2012. 479 p.
20. Ivanov V. I. *Lermontov – Lermontov* [Lermontov – Lermontov]. In: *Ivanov Vyach. I. Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaya teoriya* [Face and faces of Russia. Aesthetics and literary theory]. Moscow: Iskustvo, 1995. Pp. 249–265.
21. Stendhal. *Zhizn' Rossini* [Life of Rossini]. In: *Stendhal. Sobraniye sochineniy v XV t.* [Collected works in XV vol.]. Moscow: Pravda, 1959, vol. 8. Pp. 259–647. (Per. A. M. Shadrina.)
22. Shakespeare W. *Polnoye sobranie sochinenij: V 8 t.* [Collected works in 8 vol.]. Moscow: Iskustvo, 1957–1960.
23. Lermontov M. Yu. *Sochineniya: V 6 t.* [Works: In 6 vols.]. Moscow; Leningrad: AN USSR Publ., 1956. Vol. 5. 759 p.
24. Rowe E. "Hamlet". *A Window on Russia*. New York: New York Univ. Press, 1976. 186 p.
25. Gachev G. D. *Obraz v russkoy khudozhestvennoy kul'ture* [Image in Russian artistic culture]. Moscow: Iskustvo, 1981. 246 p.
26. Zorin A. N. *Poetika remarki v russkoy dramaturgii XVIII–XIX vekov* [Poetics of stage directions in Russian dramaturgy of the 18th – 19th centuries]. Saratov: SGU [Saratov State University], 2008. 240 p.
27. Frye N. *A natural perspective. The development of Shakespearean comedy and romance*. New York; London: Columbia UP, 1965. XXIII. 159 p.
28. Zakharov N. V., Lukov V. A. *Geniy na veka: Shekspir v yevropeyskoy kul'ture: nauchnaya monografiya* [Genius for the ages: Shakespeare in European culture: a scientific monograph]. Moscow: GITR [Gumanitarny institut televideniya i radioveshchaniya imeni M. A. Litovchina], 2012. 520 p.
29. Shul'ts S. A. *K simvolike i metafizike obraza Neizvestnogo v "Maskarade" Lermontova* [On the symbolism and metaphysics of the image of the Unknown in Lermontov's "Masquerade"]. In: *Lermontovskiye chteniya-2018*. Saint Petersburg: Liki Rossii, 2019. Pp. 54–65.
30. Kvinnel P. i Dzhonson H. *Kto yes' kto v tvorchestve Shekspira* [Who's who in Shakespeare's work]. Moscow: Dograf, 2000. 280 p. (Transl. by Ye. V. Lyagushin.)
31. Zhivolupova N. V. *"Maskarad" Lermontova v tvorchestve Dostoyevskogo 1860–1870-kh gg.* [Lermontov's "Masquerade" in Dostoevsky's works in the 1860s – 1870s.]. In: *Syuzhet i vremya* [Plot and time]. Kolomna: KGPI, 1991. Pp. 133–136.
32. Broymann S. N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics]. Moscow: RGGU, 1997. 307 p.
33. Pinskiy L. Ye. *Realizm epokhi Vozrozhdeniya* [Realism of the Renaissance]. Moscow: GIKHL, 1961. 368 p.
34. Auerbach E. *Dante – poet zemnogo mira* [Dante is a poet of the earthly world]. Moscow: ROSSPEN, 2004. 208 p. (Transl. by G. V. Vdovina.)

35. Smirnov A. A. *Shekspir* [Shakespeare]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1963. 192 p.
36. Vygot'skiy L. S. *Tragediya o Gamlete, printse Datskom u Shekspira* [The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark by W. Shakespeare]. In: Vygot'skiy L. S. Full collection of works: in 16 volumes, 2015. Vol. 1. Pp. 77–304.
37. Barg M. A. *Shekspir i istoriya* [Shakespeare and History]. Moscow: Nauka, 1979. 216 p.
38. Nikol'yukina S. A. *Problema khudozhestvennogo vremeni v "Zimney skazke" U. Shekspira* [The problem of artistic time in Shakespeare's "The Winter's Tale"]. *Vestnik MGU. Seriya 9. Filologiya*. 1987, no. 3, pp. 60–66.
39. Losev A. F. *Antichnaya filosofiya istorii* [Ancient philosophy of history]. Moscow: Nauka, 1977. 208 p.
40. Bitsilli P. M. *Ignat'iy Loyola i Don Kikhot* [Ignatius Loyola and Don Quixote]. In: Bitsilli P. M. *Mesto Renessansa v istorii kul'tury* [The place of the Renaissance in the history of culture]. Saint Petersburg: MIFRIL, 1996. Pp. 201–226.
41. Shiller F. *Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka* [Letters on the aesthetic education of a person]. In: Shiller F. *Sobr. soch. : V 7 tt.* [Collected works in 7 vol.] Moscow: GIKHL, 1957. Vol. 6. Pp. 251–358. (Transl. by E. Radlov.)
42. Vipper Y. B. *O preymstvennosti i svoeobrazii epokh Renessansa i Proroshcheniya v zapadnoyevropeyskoy literature* [On the continuity and originality of the Renaissance and Enlightenment in Western European literature]. In: Vipper Y. B. *Tvorcheskiye sud'by i istoriya* [Creative fates and history]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. Pp. 229–234.
43. Danilevskiy R. Y. *Shiller i stanovleniye russkogo romantizma* [Schiller and the formation of Russian romanticism]. In: *Ranniye romanticheskiye veyaniya: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury* [Early romantic trends: From the history of international relations of Russian literature]. Leningrad: Nauka, 1972. Pp. 49–52.
44. Gundolf F. *Shekspir i nemetskiy dukh* [Shakespeare and the German spirit]. Saint Petersburg: Vladimir Dal', 2015. 591 p.
45. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo F. Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Creativity F. Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. In: Bakhtin M. M. *Sobraniye sochineniy* [Collected works]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. Vol. 4 (2). Pp. 7–516.
46. Camus A. *Zapisnyye knizhki* [Notebooks]. In: Camus A. *Tvorchestvo i svoboda. Staf'i, esse zapisnyye knizhki* [Creativity and freedom. Articles, essay notebooks]. Moscow: Raduga, 1990. Pp. 193–555. (transl. by O. Grinberg).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, независимый исследователь.

E-mail: s_shulz@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3429-6714

ABOUT THE AUTHOR

Sergei A. Shul'ts – Dr. Sc. in Philology, Independent Researcher.

E-mail: s_shulz@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3429-6714

Статья поступила в редакцию: 10.08.2021

Отредактирована: 29.06.2022

Принята к публикации: 13.07.2022

Received: 10.08.2021

Revised: 29.06.2022

Accepted: 13.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шульц С. А. «Маскарад» Лермонтова и драматургия Шекспира («Отелло», «Цимбелин», «Зимняя сказка»): к художественной антропологии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №3. С. 51–69.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-51-69

FOR CITATION

Shul'ts S. A. Lermontov's "Masquerade" and Shakespeare's dramaturgy ("Othello", "Cimbeline", "The winter tale"): on the artistic anthropology. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 51–69.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-51-69

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-70-93
УДК 821.113.6-2

М. С. Берлова
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Образ героя в «королевских» драмах А. Стриндберга

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена шести «королевским» драмам А. Стриндберга о правителях Швеции: «Густав Васа» (1899), «Эрик XIV» (1899), «Густав Адольф» (1900), «Карл XII» (1901), «Королева Кристина» (1901) и «Густав III» (1902). Исторические пьесы позднего периода творчества Стриндберга отражают не столько подлинные события истории, сколько глубинное видение мира автора, его личностное отношение к истории и современности. В пьесах заметно влияние хроник Шекспира, однако Стриндберг пошел дальше английского классика по пути модернизации истории. Шведские короли, будучи сложными индивидуальностями, заговорили современным разговорным языком и впервые приблизились к зрителям-современникам. В реалистическую манеру изложения проникает символически окрашенное изображение «вышей» реальности, что роднит эти драмы с «пьесами снов» – «На пути в Дамаск», «Игра снов», – написанными в это же время. Действие всех «королевских» драм вращается вокруг главного героя – его сложный внутренний мир оказывается в центре внимания драматурга, что влияет не только на развитие сюжета, но и на драматургическую форму. Через анализ образа главного героя автор статьи выявляет главные темы и принципы поздней исторической драмы Стриндберга, повлиявшей на дальнейшее развитие жанра, а также творчество немецких драматургов-экспрессионистов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Стриндберг, историческая драма, «Густав Васа», «Эрик XIV», «Густав Адольф», «Карл XII», «Королева Кристина», «Густав III», шведская драматургия.

A theoretical look at the main characters in A. Strindberg's historical drama

ABSTRACT

The article focuses on A. Strindberg's six historical dramas about Swedish rulers: "Gustav Vasa" (1899), "Erik XIV" (1899), "Gustav Adolf" (1900), "Charles XII" (1901), "Queen Christina" (1901), and "Gustav III" (1902). Strindberg's late historical plays reflect not so much the true historical events as the author's world outlook, his personal perception of history and modernity. The influence of Shakespeare's chronicles in these plays is obvious, however, Strindberg went further with the modernization of history than the English playwright. The Swedish kings appeared as complex individuals, they conversed in modern colloquial language and for the first time in Swedish theatre history became readily understandable by the contemporary audience. The realistic style of these plays is penetrated by the symbolical "higher" reality, which makes them close in style to Strindberg's "A Dream Play" and "To Damascus", which were both written in the same period. The action of these historical dramas revolves around the protagonist. His complex inner world is the playwright's focus, which affects not only the development of the plot, but also the dramatic form. Through an analysis of the main characters, the article reveals the main themes and dramaturgical principles of Strindberg's late historical drama, which influenced the further development of this genre, as well as the works of German playwrights of the expressionism movement.

KEYWORDS

A. Strindberg, historical drama, "Gustav Vasa", "Erik XIV", "Gustav Adolf", "Charles XII", "Queen Christina", "Gustav III", Swedish drama.

В драматургии А. Стриндберга выделяются два периода необычайной творческой активности: вторая половина 1880-х гг., когда были созданы его «натуралистические» пьесы, такие как «Отец» и «Фрекен Жюли», и рубеж XIX–XX вв., когда появляются «пьесы снов» – «На пути в Дамаск», «Игра снов», – совсем иные по драматургической форме, нежели пьесы предыдущего периода [1, с. 4]. Они окрашены мучительной неуравновешенностью, раздвоенностью внутреннего мира персонажей, проецируемого на окружающую реальность, гнетущую и пугающую, от которой остается только бежать, но и побег не приносит утешения. Подобный перелом в духовной и творческой жизни писателя произошел после острого душевного «кризиса Инферно», начавшегося в 1896 г. и получившего художественное отображение в автобиографическом романе «Ад» (“Inferno”, 1897). Два периода драматургии Стриндберга – это пьесы до “Inferno” и после.

Параллельно с «пьесами снов» Стриндберг работал над монументальным циклом исторических драм. В период с 1872 по 1908 г. он написал 12 пьес, персонажами которых стали герои шведской истории XII–XVIII вв.

Шведская историческая драма появилась задолго до Стриндберга. В начале XVII в. Йоханнес Мессениус, основоположник шведской светской драматургии, намеревался изложить богатую историю родины в 50 комедиях и трагедиях, но написал всего шесть. В последней четверти XVIII в. исторические пьесы о шведских королях писал король Густав III. В 1827 году с появлением пьесы «Эрик XIV» Бернхарда фон Бескова начался новый этап развития шведской исторической драмы. Она достигла расцвета в 40-е гг. XIX в., когда были поставлены пьесы таких драматургов, как Август Бланш, Йохан Бёрьессон и др. Предшественники Стриндберга, как правило, придерживались формы хроники, включавшей в себя серию эпизодов, как в пьесе Бланша «Энгельбрект и его далекарлийцы», имевшей успех на сцене Королевского театра в 1846 г.

Стриндберг переосмысляет жанр исторической драмы и создает свой неповторимый стиль. Интересно, что после Стриндберга мало кто из шведских драматургов писал исторические пьесы о королях, вплоть до появления модернистов во второй половине XX в. [2, с. 150].

Особого внимания заслуживают шесть «королевских» драм Стриндберга о правителях Швеции: «Густав Васа» (1899), «Эрик XIV» (1899), «Густав Адольф» (1900), «Карл XII» (1901), «Королева Кристина» (1901) и «Густав III» (1902). Три из них, за исключением «Эрика XIV» и «Королевы Кристины», в отечественном театроведении мало изучены. Действие всех пьес вращается вокруг главного героя – его сложный внутренний мир оказывается в центре внимания драматурга, что влияет не только на развитие сюжета, но и на драматургическую форму. В данной статье, анализируя образы главных персонажей, созвучные драматургу, выявим главные темы и принципы исторической драматургии Стриндберга, значительно повлиявшего на развитие не только шведского, но и европейского театра данного периода (фото 1).

Стриндберг, характеризуя свои «королевские» драмы, писал: «Свет после мрака. Новая производительность с воскресшими любовью, верою

и надеждой и с нерушимою уверенностью» [3, с. 301]. За этим стоит стремление вернуться к реалистической манере письма. В масштабных исторических драмах со множеством персонажей и широким охватом событий заметно влияние хроник Шекспира. Однако исторические сюжеты шведский драматург истолковывает с присущей ему глубоко субъективной точки зрения. В его реалистическую манеру изложения проникает символически окрашенное изображение «высшей» реальности – в последнем периоде своего творчества Стриндберг приходит к религиозному провиденциализму [1, с. 4]. Исторические пьесы позднего периода, в отличие, например, от ранней драмы «Мастер Улоф» (1972–1977) о деятеле шведской Реформации Олаусе Петри, написанной в реалистической манере, отражают не столько подлинные события истории, сколько глубинное видение мира автора, его личностное отношение к истории и современности.

Стриндберг проявлял интерес к шведской истории на протяжении всей жизни. В 1874 году он получает должность внештатного сотрудника Королевской библиотеки. Вплоть до 1882 г. он проводит много времени среди книг и документов, работает в архивах, накапливает материалы в области истории, которые со временем выльются в его литературные сочинения. В 1881–1882 годах Стриндберг создает труд «Шведский народ, его жизнь в будни и праздники, в военное и мирное время, на родине и на чужбине, или Тысяча лет истории шведской культуры и нравов». Развернутое название книги дает представление о культурно-историческом подходе автора и всеобъемлющем охвате изложения. Следом, начиная с 1882 г., Стриндберг пишет два тома из цикла исторических новелл «Судьбы и приключения шведов»; работа растянется на многие годы. В 1903 году выходит историко-философская статья «Мистика мировой истории», а в 1905 г. – сборник новелл «Исторические миниатюры».

Когда в 1883 г. Стриндберг покидает Швецию и живет во Франции, Швейцарии, Италии, Дании, Германии (кочевой образ жизни, за вычетом нескольких приездов в Швецию, длится более 15 лет), его интерес к истории ослабевает, но разгорается с новой силой после возвращения на родину. При этом взгляды



Фото 1. А. Стриндберг за рабочим столом в Герзау. 1886 г. Общественное достояние / A. Strindberg at his desk in Gersau. 1886. Public domain

Стриндберга, в прошлом яркого социалиста, на историю радикально меняются: теперь его интересует история правителей Швеции, а не ее народа. Такая перемена объясняется целым рядом причин. То, что Стриндберг вновь обращается к истории своей страны, прежде всего символизирует для него возвращение на родину. Он мечтает о национальной славе и поэтому задумывает монументальный цикл исторических пьес. К этому добавляется и материальный интерес: исторические пьесы других авторов оказываются востребованы [4, с. 49].

Драматурга часто упрекали в анахронизмах, которые он допускал в своих исторических пьесах. Например, в драме «Густав Ваза» Стриндберг сознательно сжимает события десяти лет до пяти дней с целью «конденсировать изложение», что отвечало требованиям драматического искусства. Стриндберг писал: «Я использовал историю как театральный задник, но сокращал исторические периоды в соответствии с требованиями современного театра, чтобы избежать несвойственного драме хроникального или повествовательного стиля» [4, с. 30–42]. Стриндберг следовал принципам драматургии Шекспира, однако пошел дальше по пути модернизации истории: в своих пьесах он ощущал ее как современную действительность, добавлял злободневные, зачастую автобиографичные мотивы, о чем речь впереди. Короли Стриндберга предстают в будничной, «домашней» обстановке, они из плоти и крови, такие же смертные, как и все люди, отличаются только тем, что наделены властью. Им свойственны понятные современникам Стриндберга человеческие слабости, мучительные терзания и противоречия. Стриндберг отмечал: «Я поставил себе целью, вслед за учителем Шекспиром, изображать людей во всем их величии и ничтожности...» [5, с. 167].

Национальный герой, освободитель Швеции от датчан Густав Ваза появляется уже в «Мастере Улофе», но его образ достигает глубины только в поздней одноименной драме. Стриндберг решает изобразить легендарного короля не на вершине славы, а в период неудач и поражений. В «Густаве Вазе» описывается Смутное время, которое продолжалось с 1533 по 1543 г. Ранее Густав Ваза победил в освободительной войне против датчан в 1520–1523 гг. с помощью далекарлийских крестьян, которые стали основой его армии. В пьесе из-за восстаний в стране король жестоко расправляется с далекарлийцами. Когда в финале Густав Ваза в отчаянии готовится к отречению и побегу, на помощь ему приходит верный отряд далекарлийцев.

В 1909 году, спустя десять лет после выхода пьесы, в «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг так объяснял свой замысел: «Жизнь Густава Вазы начинается как легенда или чудесная история, переходит в эпос и становится почти что необозримой. Включить эту гигантскую сагу в одну драму целиком – невозможно, поэтому оставалось найти один эпизод, к тому же самый плодотворный. Им оказался эпизод, примерно связанный по времени с восстанием [Нильса. – М. Б.] Дакке. Король тогда был во втором браке и с детьми от разных жен, на вершине своей власти. Но Провидение захотело испытать и закалить своего любимца, которому было доверено построение

государства, и поэтому оно наслало на него все беды Иова. Это время отчаяния дает наилучшую возможность описать великого человека Густава Васу со всеми его человеческими слабостями» [2, с. 151–152].

Густав Васа появляется только в начале третьего акта, однако его присутствие ощущается на протяжении всего действия пьесы, независимо от того, находится он на сцене или нет. Ключом к созданному Стриндбергом образу может служить ответ магистра Олауса на вопрос короля «Кто ты?»: «Ничтожное орудие Господа, предназначенное служить великому; великому слуге Всевышнего, который взялся объединить шведов и шведские земли» [6, с. 74].

Величие короля подчеркивает и его сын Эрик, сравнивающий отца с богами Одинем и Тором. Тем не менее, являясь «великим слугой Всевышнего» и осознавая свое предназначение, Густав Васа представлен в пьесе земным человеком. Стриндберг показывает его в разных ипостасях: муж, трепетно любящий свою жену; отец, горящий от скандального поведения нерадивого сына; неудачливый правитель, готовый отречься от престола и спастись бегством; и просто несчастный человек, у которого нет ни одного друга. Сложность и многоплановость образа Густава Васы формируется не только благодаря различным жизненным ситуациям, в которых он оказывается, но и благодаря реакциям других персонажей: от страха и ненависти до восхищения.

Стриндберг создал трилогию «Сага о Васакх» (“*Vasasagan*”), в которую вошли ранняя пьеса «Мастер Улоф» и «королевские» драмы «Густав Васа» и «Эрик XIV». Драма об Эрике начинается с того места, где заканчивается действие «Густава Васы», – на террасе замка в Стокгольме, что подчеркивает единство трилогии. Задумывая «Густава Васу», Стриндберг опирался на Шекспира: прообразом главного героя стал король Генрих IV, его сына Эрика – принц Гарри, а Георга Перссона, секретаря Эрика, – Фальстаф [5, с. 165]. Отношения принца Эрика и Перссона, сюжетно и образно обогатившие «Густава Васу», получили развитие в третьей части трилогии (фото 2).

В «Густаве Васе» принц Эрик говорит о себе, что он «одинокий, всеми покинутый с тех пор, как умерла моя мать, <...> ненавидимый мачехой, отцом



Фото 2. Йёста Экман в роли принца Эрика в «Густаве Васе» А. Стриндберга. До 1940 г. *Общественное достояние / Gösta Ekman as Prince Erik in A. Strindberg's "Gustav Vasa". Before 1940. Public domain*

и сводным братом» [6, с. 30]. Глубокая психологическая травма тонкой художественной натуры Эрика, пишущего стихи, коренится в семье. Об отце он говорит: «Однажды я увидел, как он замахнулся палкой на нее (*кричит*), на мою мать <...> и ударил ее! С того дня моя юность кончилась <...>» [6, с. 32]. Эрик верит слухам о том, что Густав Васа убил свою жену. Столь важные для драматургии Стриндберга темы наследственности, темы семьи и среды, смыкаются в его «королевских» драмах с проблемами власти и образом правителя, так как для Стриндберга короли тоже люди, наделенные человеческими слабостями и недостатками.

Уже в «Густаве Васе» драматург определяет суть своего Эрика. Якоб Израэль говорит ему: «Ты рожден быть несчастным» [6, с. 32]. Образ Эрика контрастирует с образом его величественного отца Густава Васы, слуги Всевышнего. В «Эрике XIV» король сам признается: «До чего бы я ни коснулся, все выходит глупо и скверно!» [7, с. 153].

В 1870 году Стриндберг сжег первый вариант «Эрика XIV», но продолжал размышлять над замыслом пьесы. В 1875 году он писал об Эрике: «Безвольный, легковесный дух правит этим телом, каждый член которого движется как будто совсем отдельно от остальных» [4, с. 27].

В «Эрике XIV» главный герой психически неуравновешен, склонен принимать неожиданные решения, идущие вразрез с интересами государства. В реальности страной правит канцлер Георг Перссон. Он дает распоряжение убить заговорщиков, поэтому первая попытка устранить короля от власти проваливается. Эрик состоит в отношениях с солдатской дочкой Карин, от которой у него двое детей. После несостоявшейся помолвки с Елизаветой король решает жениться на Карин; гостями на их странной свадьбе становятся простолюдины. Пьеса заканчивается свержением Эрика и приходом к власти его брата Иоганна.

Стриндберг сравнивал Эрика с Гамлетом, о котором писал, что герой Шекспира «состоит из явных противоречий: злой и добрый, ненавидящий и любящий, циничный и восторженный, жестокий и снисходительный, сильный и слабый, одним словом, – человек, который в каждый момент разный, как, безусловно, все люди» [8, с. 116]. Эрик XIV действительно напоминает Гамлета: он подозревает, что его мать была убита, колеблется в принятии решений, верит в то, что окружен одними врагами, жестоко обращается с женщиной, которую любит, и трудно понять, сумасшедший он или только притворяется. Перед премьерой «Эрика XIV», которая состоялась в Шведском театре осенью 1899 г., Стриндберг объяснял актеру Андерсу де Валу, игравшему главную роль, что король «не вполне нормален, <...> пьяный, несчастный эпилептик, <...> но не вконец безумен до похищения детей и убийства Стуре» [9, с. 284].

В предисловии к натуралистической пьесе «Фрекен Жюли» Стриндберг определил своих персонажей «бесхарактерными»: «Мои герои современны, они живут в переходное время, время эклектичное, истерическое, по крайней мере по сравнению с предыдущим, поэтому персонажи охвачены сомнением,

расколоты, в них черты старого и нового...» [10, с. 470]. То же можно сказать и о персонажах «королевских» драм Стриндберга, ведь история была для него всего лишь «театральным задником», на фоне которого обсуждались проблемы современности. В «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг писал: «Изображение характера бесхарактерного человека – вот мой Эрик XIV» [5, с. 174].

Поведение Эрика определяет слишком большое количество мотивов. В пьесе один из сочувствующих Эрику персонажей говорит, что у него душа немного раздвоена. Король неврастеник, который может быть и жесток, и нежен, часто приходит в бешенство или раздражается рыданиями. Порой он тиран, а порой крайне беспомощен и инфантилен – в душе он ребенок. У его возлюбленной Карин Эрик вызывает материнское чувство и жалость, напоминая ее куклу из детства [11, с. 165–171].

До Стриндберга многие шведские драматурги обращались к образу Эрика XIV, однако только ему удалось уйти от трактовки сумасшедшего короля, окруженного плохими советниками, и создать сложного и по-человечески понятного героя. В своей неоднозначности и противоречивости Эрик напоминает фрекен Жюли – трагический персонаж ранней драматургии Стриндберга.

Во времена легендарного короля-воина Густава Адольфа, внука Густава Васы, Швеция превратилась в великую европейскую державу. Однако Густав Адольф, представленный в шведских школьных учебниках лютеранским святым, мало интересовал Стриндберга, пока в 1894 г., во время празднования трехсотлетия со дня рождения короля, в руки драматурга не попал небольшой буклет с биографическими сведениями о национальном герое. Из него Стриндберг узнал, что в начале своего правления Густав Адольф подвергал пыткам католиков, а впоследствии повесил подданных, которые помешали католической службе. После прочтения этих сведений у драматурга тут же родился образ главного героя и возник замысел драмы, которую он назвал своим «Натаном Мудрым» [12, с. 257] (фото 3).

В «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг дал следующую характеристику Густаву Адольфу: «Светлый человек, с легким нравом, всегда с шуткой наготове, даже в мрачные минуты; государственный



Фото 3. Густав Адольф. Ксилогравюра.
Неизвестный художник. Ок. 1860 г.
Общественное достояние /
Gustav Adolf. Xylograph. Unknown artist.
Circa 1860. Public domain

муж, немного мушкетер, мечтатель, одержимый идеей универсальной монархии, как Генрих IV, любящий равно прекрасных женщин и славные сражения, наполовину швед, наполовину немец, достаточно грешный, чтобы быть человеком» [5, с. 177]. В своей драме Стриндберг весьма смело поставил под сомнение политический гений и талант полководца Густава II Адольфа, чего до него никто не делал [4, с. 53].

Монументальная пьеса «Густав Адольф», до сих пор не переведенная на русский язык, состоит из пяти актов и 15 картин. Действие происходит во время Тридцатилетней войны и занимает два года: с момента вторжения шведов в Германию в 1630 г. и до похорон Густава Адольфа в Замковой церкви в Виттенберге двумя годами позже. В начале пьесы главный герой рьяный протестант, но вскоре приходит к веротерпимости, которую отстаивает оружием. Постепенно Густава Адольфа начинают одолевать тщеславие и гордыня, и ему уже грезится война с Римской империей. Король отлучает всех приближенных, остается в полном одиночестве и находит смерть на поле боя.

В пьесе затрагиваются три главные темы: война, проблема религиозной нетерпимости и борьба с ней Густава Адольфа. Стриндберг показывает своего «бесхарактерного» персонажа в состоянии внутреннего конфликта и динамичном развитии, которому способствуют как поступки самого Густава Адольфа, так и тех, кто его окружает. Как и Густава Васу, Стриндберг наделяет Густава Адольфа множеством ипостасей, среди которых можно выделить великого полководца, способного вдохновлять армию собственным примером и требующего от подчиненных жесткой дисциплины; оторванного от реальности государственного деятеля, который просит советов, но всегда поступает по-своему; любящего мужа, идущего на поводу у красивой и взбалмошной женщины; отца незаконнорожденного сына и законной дочери, кронпринцессы Кристины, которая всегда поступает наперекор воле венценосного родителя; а также одержимого завоевателя, которому надлежит выстраивать отношения с недовольными жителями оккупированных им территорий.

С первого своего появления Густав Адольф представлен идеалистом, твердо верящим в Бога и в уготовленную ему миссию. Он отгорожен от мира картой Европы, которую все время держит в руках, отмечая на ней завоевания шведских войск и планируя новые победы. Он открыто заявляет о том, что ненавидит католиков, и сравнивает рукопожатие представителей этой веры с прикосновением змеи, но удивляется, что рукопожатие жены мельника, как выясняется, католички, оказалось теплым. После ранения под Ингольштадтом, ставшего для короля предупреждением, он начинает чувствовать себя «только слепым подневольным Всевышнего, в чьи планы нам никогда не дано проникнуть» [5, с. 178]. Однако после битвы при Брейтенфельде – крупной победы протестантов при столкновении с католиками – Густавом Адольфом овладевает гордыня – ему становится мало одной короны, он мечтает о славе Александра Великого. К концу пьесы из мечтательного юноши Густав Адольф превращается в зрелого скептика [13, с. 175]. Несмотря на то что он становится защитником свободы вероисповедания, его внутренний конфликт,

обусловленный не только вопросом религиозной терпимости, но и сложностями личных отношений с Богом и неизбывным чувством вины за грехи отца, может разрешить только смерть в битве при Лютцене.

К королю Карлу XII Стриндберг испытывал открытую неприязнь и винил его в том, что Швеция утратила положение великой европейской державы. В «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг писал о презренном короле: «...губитель Швеции, великий преступник, забияка, кумир бродяг, фальшивомонетчик»¹ [1, с. 9]. По мнению Стриндберга, сильная воля Карла XII боролась с ходом истории, что, однако, было прощительно, так как король сам не ведал, что творил. Он не понимал, что был прав русский царь Петр I, когда хотел европеизировать Россию, только что освободившуюся от двухсотлетнего владычества монголов; он не понимал, что Европе была нужна Россия



Фото 4. Карл XII. Неизвестный художник. Национальный музей, Швеция. Общественное достояние / Karl XII. Unknown artist. National Museum, Sweden. Public domain

для защиты своих границ от турок и других азиатов в то время, как Польша была не в состоянии себя защитить [12, с. 259] (фото 4).

В драме «Карл XII» главный герой лишен какого-либо величия, только разговоры о прошлом напоминают о его былой славе. Показывается конец жизни монарха, которая, согласно Стриндбергу, была ошибкой [12, с. 259]. Действие разворачивается в течение трех лет: с момента возвращения Карла XII в Швецию в 1715 г. и до момента его гибели в Фредриксхальде в 1718 г. В пьесе после поражения в Северной войне король возвращается в Швецию, где отсидывается в городе Лунде, надеясь с триумфом завершить Норвежскую кампанию и победителем войти в Стокгольм. Король непопулярен в народе, его страна разорена. Победа Карла XII маловероятна, в Норвегии он встречает смерть на поле боя.

Стриндберг определил жанр пьесы как «драму характера и катастрофы» и сравнил ее с классической трагедией, отмечая, что, как и в «Антигоне» Софокла, в его драме мало действия, в основном о происходящих событиях повествуют персонажи [12, с. 261]. Создавая образ главного героя, драматург использовал технику реалистического письма из «Фрекен

¹ Намек на выпуск фальшивых русских денег во время войны с Петром I.

Жюли» и экспрессионистскую манеру из пьесы «На пути в Дамаск». В отличие от других главных героев «королевских» драм Стриндберга, Карла XII нельзя однозначно назвать «бесхарактерным» персонажем. Складывается впечатление, что когда-то он динамично развивался и менялся, а на момент действия пьесы как будто застыл и пребывает в замороженном состоянии «труп» или «призрака», но тем не менее он не лишен сложности характера, присущей натуралистическим пьесам Стриндберга [8, с. 160].

Согласно ремарке, во время своего первого появления Карл XII «бледный, замерзший, промокший, в плаще <...>. Входит в дом, сбрасывает плащ и неподвижно застывает перед огнем» [6, с. 89]. Мучимый бессонницей и тревогой, он к тому же одержим вполне житейским недугом – ангиной. Поэтому в первых сценах молчит, а потом говорит тихим голосом. Со слов Горна, король напоминает «труп, ходячее привидение!» [6, с. 93]. Его дух заполняет все пространство и вызывает в окружающих оцепенение и страх.

Развернутые ремарки, указывающие на манеру поведения короля, который едва говорит и двигается, создают образ призрака, однако за его немногочисленными репликами и реакциями угадывается человек. Герой-призрак, утративший былую славу, по-человечески сложный, противоречивый, наделенный внутренними сомнениями и человеческими страхами. Горн скажет о нем: «Ибо обычному глазомеру он не поддается... Я видел его громадным, как Тезей, и маленьким, как паж! А лицо! Да я видел двадцать разных! Он не один человек, ибо имя ему легион!» [6, с. 94].

За предельной простотой поведения и внешнего вида Карла XII, которая вводит в заблуждение окружающих, скрываются сильная воля, идущая наперекор воле Всевышнего, и нереализованное желание славы и новых побед. Война, в которую король втянул свою страну, объясняется только его личными амбициями. Однако несмотря на отрицательное отношение, Стриндберг все же наделяет Карла XII такими человеческими качествами, как благородство, страх и ранимость в поведении с женщинами, и дает королю право говорить в свою защиту, что углубляет образ главного героя. Как отмечалось ранее, персонаж не получает развития, – сам король знает, что обречен, и желает лишь смерти, которую находит при осаде крепости Фредриксхальд. Сложный, но статичный образ Карла XII согласуется с новаторской драматургической формой пьесы, о чем еще будет сказано ниже.

В более поздних исторических драмах – «Королеве Кристине» и «Густаве III» – Стриндберг исследует феномен правителя-лицедея и еще более индивидуализирует характеры главных персонажей, раскрывая всю сложность человеческой натуры властителей мира сего.

«Королева Кристина» – единственная историческая драма Стриндберга, главным персонажем которой является женщина. В истории Швеции фигура Кристины представлена крайне противоречивой: она увлекалась искусством и наукой, дорогостоящими французскими придворными балетами, в которых сама выступала в качестве актрисы, пригласила в Стокгольм Рене Декарта и первой учредила в Швеции академии по французскому образцу². Недолгое

правление королевы закончилось тем, что она решила снять с себя бремя власти, отреклась от престола, приняла католичество и остаток жизни провела в Риме.

В пьесе Стриндберга Кристина блистает среди придворных мужчин, кроме нее в пьесе только три эпизодические женские роли. В делах управления государством она ведет себя как ребенок; казна уходит на любовников и придворные балеты. С новым фаворитом Клаусом Тоттом Кристина решает быть не королевой, а женщиной, поэтому отказывается от короны, но вместе с ней теряет и возлюбленного.

Предвосхищая появление королевы, купец Аллертс, приятель придворного портного и камердинера, говорит: «Вот сейчас увидите, что это за странное существо» [14, с. 157]. Риксканцлер Аксель Оксершерна говорит о ней, что она не от мира сего, у нее натура художественная. Также героине дается характеристика «сомнамбулы». Про беспечную, непостоянную, легкомысленную Кристину ее возлюбленный Клаус Тотт скажет: «У портного Хольма и всей ему подобной челяди по одному лицу – у Кристины их легион, потому что душа ее способна вместить целый мир» [14, с. 187] (фото 5).

Жизнь для Кристины – игра, которая служит самозащитой и приносит удовольствие. Тотт замечает, что в мемуарах Кристина пишет: «Синоним слова женщина – маска» [14, с. 187]. Королева меняет маски с невероятной быстротой. Ее резкие смены настроений и состояний Стриндберг подробно фиксирует в ремарках, что придает образу бездонную глубину и делает роль невероятно интересной с актерской точки зрения. Кристина женственна, изящна и грациозна, но в то же время может говорить резким грубым голосом, громко и властно и даже, с ее собственных слов, могла бы помериться силами с мужчиной в открытом поле. Женоненавистница, которую в детстве отняли у матери и дали ей мужское образование (Стриндберг повторяет мотив из «Фрекен Жюли»), хочет почувствовать себя любимой женщиной. Однако для нее любовь – это тоже игра, и игра не серьезная. Чтобы околдовать Тотта, она устраивает празднество в римском стиле, в котором появляется в костюме Пандоры. Играя с любовью, Кристина попадает в свою же западню, что Стриндберг считал в высшей степени драматичным [12, с. 258]. Когда Тотт бросает ее, Кристина испытывает чувство стыда, и в финале



Фото 5. Грета Гарбо в роли королевы Кристины в фильме 1933 г. *Общественное достояние / Greta Garbo as Queen Christina in the film Queen Christina (1933). Public Domain*

2 Публичную академию и академию по культивированию шведского языка.

пьесы приходит к осознанию, что не все в жизни игра. Но поздно – ее игра проиграна.

Про Густава III Стриндберг писал: «Просвещенный деспот, переносящий в Швецию Французскую революцию, то есть свергает дворянство с помощью третьего сословия. Это сложный парадокс. И как характер он полон противоречий, трагик, играющий в жизни комедию, герой и танцмейстер, самодержавный друг свободы, поборник гуманизма, ученик Фридриха Великого, Иосифа II и Вольтера. Почти симпатичен, когда гибнет как Революционер от руки Революционеров» [5, с. 189].

Как и королева Кристина, Густав III является неоднозначной фигурой шведской истории: актер, драматург, режиссер, создатель шведского национального театра. Стремясь к неограниченной власти, осуществил два государственных переворота, которые разыграл по законам сценического действия. Он не только предстал в образах Густава Васы и Густава Адольфа в своих исторических пьесах, но и в жизни инсценировал свой образ, облачаясь в костюмы королей-предшественников [15].

В пьесе «Густав III» главный герой показан в круговороте придворной жизни. Он готовится к военному походу против датчан, которые приняли участие в Русско-шведской войне (1788–1790) на стороне России. Отношения Густава III с королевой претерпевают кризис. В кругу аристократии на короля готовится покушение, которого он чудом избегает благодаря королеве, что способствует восстановлению их доверительных отношений.

Стриндберг не ставит перед собой цели раскрыть образ короля только как актера. За его театральным фиглярством скрывается сложный человек: легкоранимый, способный на искренние переживания и глубокие чувства, которые тщательно скрывает в атмосфере дворцового заговора, предательства и обмана [16]. Лишь изредка, и эти моменты в пьесе звучат с пронзительной силой, король приоткрывает маску и показывает свое истинное лицо. Так, после тирады о своих философских и политических убеждениях, граничащей с фарсом, король, обращаясь к председателю крестьянского сословия в риксдаге Улофу Ульсону, на поддержку которого рассчитывает, с горечью говорит: «Ульсон, никогда не доверяй людям!» [17, с. 288].

При дворе распространяют брошюры с пасквилями на королеву и наследника престола, подвергающие сомнению отцовство Густава III. Слухи и сплетни отравляют его жизнь. Когда один из заговорщиков, Пехлин, предупреждает короля о том, что его намереваются убить, тот с болью отчаяния восклицает: «Намереваются! Разве это не продолжается все время, сколько я себя помню! Разве не убита моя честь и честь моей супруги, разве не убит мой ребенок в чреве матери? Что еще осталось?» [17, с. 321]. Де Геер, обнаружив гнусный пасквиль, скажет о короле: «Он ведь все-таки человек, с человеческими чувствами... Это мерзко!» [17, с. 332].

Перед свиданием с королевой Густав III теряет самообладание. Сцена с женой решена в характерном для Стриндберга духе: мужчина и женщина представлены врагами в ситуации вечной борьбы. Королева хочет свободы



Фото 6. «Густав III» в Интимном театре. 1916 г. Общественное достояние /
“Gustav III” in the Intimate Theatre. 1916. Public domain

и требует развода, в ответ Густав III произносит исповедальный монолог, в котором слышатся интонации самого автора: «Вы любили, но и презирали. Вы принимали мою деликатность за проявление почтительности и относились к ней пренебрежительно, а когда я поступил так, как мне следовало, то есть, наконец, как мужчина, вы назвали это жестокостью и возненавидели меня! Я должен был, таким образом, выбирать между вашим презрением и вашей ненавистью, и в конечном итоге я выбрал ненависть!» [17, с. 301] (фото 6).

В отличие от королевы Кристины, которая играет в жизни ради своего удовольствия, Густав III – искусный политический игрок, хорошо знающий, как достичь цели в борьбе за власть. Его игра хитроумна, коварна и, как правило, успешна. Король то и дело смотрит в зеркало, будто репетирует роль, и выстраивает свое поведение в жизни в соответствии с законами сцены. Разговаривая с фаворитом бароном Армфельтом, он просит, чтобы тот подал ему реплику. После слов Армфельта он говорит: «Стоит только начать, и все пойдет само собой, совершенно как в пьесе» [17, с. 278].

Король быстро подхватывает стихию игры. Так, во время праздника в Дроттнингхольме он мгновенно включается в разыгрываемую сценку из придворного празднества с участием трех граций и Мегеры и с невероятной легкостью и изяществом начинает парировать им в стихах. Однако несмотря на то, что Густав III – блестящий импровизатор, он путает цели и средства,

не соизмеряя реальные жизненные задачи со своими актерскими возможностями. Тем не менее он не перестает верить в успешный исход своей игры.

После нападения датчан король лично прибывает в провинцию Даларна в костюме своего предшественника Густава Васы, чтобы произвести на крестьян необходимое впечатление и добиться их участия в народном ополчении. Армфельт говорит, что все это напоминает пьесу, и спрашивает: «А что последний акт, он у тебя есть?» На что самоуверенный Густав III отвечает: «Он сложится сам по себе!» [17, с. 304].

В финальной сцене пьесы, когда один из заговорщиков, Анкарстрём, пытается убить короля, с помощью выстроенной определенным образом мизансцены автор добивается необходимого ему результата: дважды во время появления убийцы королева неосознанно его загораживает, – покушение проваливается.

Несмотря на то что в реальной жизни Анкарстрём сумел смертельно ранить Густава III на маскараде в Опере, Стриндберг избрал для своей пьесы другой – счастливый – финал. Это отличает «Густава III» от остальных «королевских» драм, где игра монархов с силами судьбы сурово карается.

Стриндберг глубоко погружался в жизнь своих персонажей. В молодости он пробовал себя на актерском поприще и в жизни не был лишен яркого артистизма. Возможно, поэтому драматург чувствовал родство с королем-актером Густавом III и в финале драмы решил его пощадить. То, что в драме король и королева примиряются, вероятно, тоже было обусловлено жизненными обстоятельствами Стриндберга: на момент написания драмы он переживал гармоничный период взаимоотношений с женой Харриет Боссе, через девять дней после завершения «Густава III» у них родилась дочь [9, с. 426].

Автобиографичность, свойственная литературным произведениям Стриндберга, влияет и на исторические драмы. Американский исследователь Уолтер Джонсон отмечает, что Стриндберг создал свою интерпретацию образа короля Густава Васы исходя из особенностей своего характера, своей семьи, своих друзей и врагов, а также близкого ему шведского народа. В пьесе нашли отображение великие достижения и не менее великие поражения самого Стриндберга; он стремился передать современное ему время и то, какое место он отводил самому себе в шведской истории [8, с. 99]. В «Густаве Васе» Эрик винит отца в том, что тот убил его мать. Потеря матери стала для принца причиной всех зол и повлияла на его жизнь. Сам Стриндберг в возрасте подростка тоже потерял мать и тяжело переживал приход в дом мачехи и доставшуюся ему роль пасынка и отщепенца.

Драма «Густав Адольф» также проникнута субъективными настроениями и личными взглядами Стриндберга, в ней отразились его духовный кризис и душевный разлад, пережитые в 1890-х гг. В результате религиозных исканий, изучения основных мировых религий и учения шведского теософа Эммануила Сведенборга, Стриндберг пришел к синкретизму, ориентированному на общность всех религий и монотеизм. Эти убеждения нашли отражение в «Густаве Адольфе», схожем, как отмечал сам Стриндберг, с пьесой Готхольда Лессинга



Фото 7. Харриет Боссе в роли Дамы в премьерном спектакле «На пути в Дамаск» в Королевском драматическом театре в 1900 г. Общественное достояние / Harriet Bosse as the Lady in the premiere performance "To Damascus" at the Royal Dramatic Theatre in 1900. Public domain

«Натан Мудрый» – драматической проповедью о религиозной терпимости и братской любви между христианами, мусульманами и иудеями.

Свои непростые отношения с женщинами – преобладающий мотив в литературном творчестве писателя – Стриндберг проецирует и на персонажей исторических драм. Со слов сестры Ульрики Элеоноры, Карл XII – женоненавистник и не женат, потому что боится женщин. Слова короля, адресованные сестре, мог бы произнести и сам драматург, измученный сложными взаимоотношениями со всеми тремя женами: «Сейчас ты похожа на мать! Единственную женщину, которую я любил, ибо она была моей матерью и, следовательно, <...> не была для меня женщиной!..» [6, с. 126]. В пьесе есть и другие автобиографические черты, которыми драматург наделяет своих персонажей. Так, например, Карл XII после военных неудач отсиживается в Лунде. Это напоминает историю самого

Стриндберга, который после долгих скитаний в центральной Европе не решился сразу вернуться в Стокгольм и некоторое время прожил в Лунде [1, с. 9].

На момент написания «Королевы Кристины» Стриндберг был женат третьим браком на актрисе Харриет Боссе. Первая жена драматурга, Сири фон Эссен, тоже была актрисой, поэтому Стриндберг имел возможность хорошо изучить психологию женщин, играющих не только на сцене, но и в жизни. Эффектная роль королевы писалась специально для Харриет, как попытка ее вернуть, так как отношения не складывались и супруги расстались. Стриндберга тяготило то, что Харриет была намного его моложе, поэтому в качестве компенсации он делает свою Кристину старше ее возлюбленного: ей 27 лет, в то время как Тотту – 23, возраст Харриет Боссе на тот момент. Реваншем Стриндберга стало и то, что в его пьесе Тотт бросает Кристину, а не она его, как это было в отношениях самого Стриндберга с Харриет [9, с. 383–388] (фото 7).

В рамках своей исторической драматургии Стриндберг не перестает задаваться вопросом о роли личности в истории. В ранней исторической драме «Мастер Улоф», как и в «Бранде» Ибсена, главный герой – титанический борец за свои убеждения, но в финале оказывается поверженным и вынужден поступиться своими принципами. После «кризиса Инферно» Стриндберг

пересматривает свое сложившееся не без влияния Фридриха Ницше романтическое представление о сильной избранной личности, которая может влиять не только на судьбу своей страны, но и вершить судьбы мира. Монархи в цикле исторических драм Стриндберга не властители мира, а скорее его жертвы, заложники своего положения; их борьба лишена высшей цели, это скорее оппортунизм, удовлетворение ничем не оправданных личных амбиций.

В ряду главных героев «королевских» драм Густав Васа – единственно сильный правитель, заслуживший одобрение Стриндберга. Однако и его образ неоднозначен. Со слов сына Эрика, отец «борец за свободу – самый ужасный тиран на свете; и этот тиран – самый великий борец за свободу» [6, с. 37]. Эрик спрашивает отца: «Ты требуешь слепого повиновения?» На что тот отвечает: «Да, пока ты слеп, будешь повиноваться слепо, когда прозреешь, будешь повиноваться с открытыми глазами; но повиноваться будешь в любом случае!» [6, с. 48]. Сила и тирания личности правителя в понимании Стриндберга оказываются синонимичными.

Однако тирания рождается не только от злоупотребления силой, но и от слабости. Для Эрика жизнь во время правления отца – это сумасшедший дом, и сам отец ведет себя как сумасшедший. Однако, когда сам Эрик становится монархом, жизнь превращается в самый настоящий сумасшедший дом, окрашенный в цвета inferнального фарса. Глава влиятельного семейства Сванте Стуре сокрушается: «Горе той стране, которою правит безумный король!» [7, с. 146]. Королева-вдова скажет сыну: «Ты не так страшен, как жалок. Несчастный Эрик!» [7, с. 142]. Тирания и истерия короля – следствия его политической и человеческой беспомощности. Он казнит и сажает в тюрьму без суда и следствия, но потом не может спать по ночам и просит прощения у родственников казненных, отчисляет им большие суммы денег. Король-ребенок тиранит подданных, чтобы не позволить им тиранить себя.

Эрик и шага не может ступить без помощи своего канцлера Георга Перссона. Последний говорит: «Я рожден для власти, а не для трона, а так как властвовать я могу только благодаря моему королю, то он мое солнце» [7, с. 157]. Образ Эрика в обрисовке Стриндберга оказывается неотделим от образа Перссона, который признается: «Между нами есть что-то общее, мы с ним точно одной породы или родились под одной звездой» [7, с. 157]. Король и канцлер схожи сложностью натуры – их невозможно определить только черным или белым цветом. Прочный дуэт складывается благодаря тому, что персонажи хорошо дополняют друг друга и поэтому воспринимаются как единое целое: в то время как Эрик не может контролировать не только ситуацию, но и самого себя, Перссон держит все и всех под контролем. Если нужно, он играет роль придворного шута, чтобы развеселить скупающего короля и тем самым удерживать над ним власть. Авторитарный образ канцлера, в духе Макиавелли, усиливает полную несостоятельность и никчемность Эрика как правителя.

Густав Адольф по большому счету оказывается несостоятельным государственным деятелем, отгороженным от мира «бумажной перегородкой» – своей

картой, на которой судорожно чертит маневры шведской армии. Король не ведет войну, а бежит от реальности, бежит от самого себя [4, с. 53].

Карл XII, представленный Стриндбергом антигероем, и вовсе утратил связь с реальностью: причина, по которой он вверг страну в многолетнюю войну, объясняется только его желанием величия. В первой картине священник восклицает: «Горе тебе, земля, когда царь твой безумец!» [6, с. 88]. Для Стриндберга, страдавшего психическим расстройством, психически неуравновешенные герои представлялись намного интереснее нормальных людей, в них драматург видел тайну, которую стремился раскрыть в своих пьесах.

Королева Кристина – ничемный правитель. Политика для нее игра, в которую она играет от скуки.

Де ла Гарди. Тебе несвойственна обстановка, в которой ты принуждена существовать!

Кристина. Да, мне тяжело! (Меняя тон.) А иногда бывает интересно! (По-детски.) Иногда даже весело!

Де ла Гарди. Играть в куклы?

Кристина. Вот именно! В большие куклы [14, с. 165].

Карл Густав говорит ей: «Вся твоя политика – политика детской, <...> она окончательно разорила страну» [14, с. 226]. Старый политик и опекун Кристины, Оксеншерна, трезво видит причину всех бед: «государством управляет глупая женщина», «неразумный ребенок» [14, с. 226]. Политическая деятельность играющей королевы носит характер импровизации без какой-либо определенной цели.

Густав III, комедиант, ввел страну в безумную, противозаконную и нарушающую конституцию войну с Россией. Таким способом он хочет скрыть, в сколь плачевном состоянии находятся его финансовые дела. Описывая ситуацию в стране, Пехлин говорит: «Карточные долги послов выплачиваются из государственной казны, а налог на водку тратится на придворных любовниц...» [17, с. 260].

Однако монархи в исторической драматургии Стриндберга сложнее, чем банальные жулики и сумасшедшие. Являясь «бесхарактерными» персонажами, они наделены слишком большим количеством мотивов, поэтому им трудно выбрать единственно правильное решение и править твердой рукой, разумно распоряжаясь своей властью. Корона для них превращается не в символ власти, а в тяжелое, непосильное бремя. Королева Кристина в костюме Пандоры, открывая свой ларчик и показывая корону, говорит: «Всё несчастье мира заключено в нем!» [14, с. 213].

Тяжесть власти ощущает даже Густав Васа, самый сильный среди монархов Стриндберга. После того как он приказывает увести осужденных на смертную казнь, карая их за попытку восстания, согласно ремарке, «король <...> идет к трону, падает на него и закрывает лицо руками» [6, с. 58]. Херман Израэль, советник из Любека и доверенное лицо короля, став свидетелем его душевных терзаний и исповедального признания о своей участии, говорит, что ему «очень больно слышать это и больно видеть, что человеческое величие и высокое положение приносят столь мало истинного счастья!» [6, с. 51].

В «королевских» драмах Стриндберга присутствует идея вины, которую надлежит искупить правителям. Так, Густав Васа несет ответственность за собственные преступления; вина Эрика обусловлена его наследственностью и средой; а невинный Густав Адольф наказан за преступление своего отца, Карла IX, который узурпировал власть и устроил «Линчёпингскую кровавую баню», казнив оппозиционных дворян в 1600 г. Страдания королей, по Стриндбергу, – это Божья кара, и тот, кто покается, будет спасен, как это происходит с покорно принимающим свою судьбу Густавом Васой.

Если Густав Васа и Густав Адольф, несмотря ни на что, все же наделены величием правителя, а Карл XII – ходячий призрак в прошлом великого человека, то Эрик XIV и королева Кристина никак не предназначены для отведенной им жизнью роли. Стриндберг объясняет инаковость Эрика и Кристины тем, что они по рождению немцы и Швецию не понимают и не принимают. Борис Зингерман видит в драматургии Стриндберга трагедию индивидуализма: «История королевы Кристины или короля Эрика XIV – это не история борьбы людей за государственную власть, а история отпадения человека от государственной власти» [11, с. 176].

Среда в драматургии Стриндберга формирует главных героев и во многом объясняет их поведение. В «Эрике XIV» после свержения главного героя Иоганн провозглашается королем, но не хочет, как обещал, делить власть с братом Карлом. Пьеса заканчивается репликой Карла: «...жизненная борьба бесконечна!» [7, с. 222]. Именно среда изящного, в стиле рококо, но притворного и коварного густавианского двора, сделала Густава III актером. Мужское воспитание и атмосфера, в которой выросла Кристина, являясь причиной ее ненависти к женскому полу и объясняют ее отчаянную игру в «короля», о чем монархиня неоднократно напоминает своим подданным.

Понять замысел Высших сил и разумно следовать ему, не нарушая логики всемирного исторического процесса, – в этом задача монарха, как виделось это Стриндбергу, который после «кризиса Инферно» сам пришел к смирению и покорному принятию своей несчастной судьбы.

«Королевские» драмы Стриндберга наполнены религиозностью, которая придает им величие и пафос и выводит за рамки реалистического театра в область символизма. Как отмечалось ранее, сам Стриндберг проводил параллель между Густавом Васой и библейским Иовом. Герой говорит: «Я в отчаянии, ибо мне кажется, что Господь покинул меня навсегда» [6, с. 72]. Способность к внутренней рефлексии короля и повышенное внимание драматурга к его внутренней жизни отсылают к ветхозаветной Книге Иова. Как и Иов, Густав Васа становится покорным Богу и смиренным, готовым принять как Божью милость, так и Божью кару. Густав Васа не принимает ни одного решения, не выносит ни одного приговора без того, чтобы не спросить совета у Вечного, Всемогущего. Согласно ремарке, перед тем как решить судьбу арестованных мятежников, он восклицает: «О Боже мой, Ты, который управляешь судьбами народов и князей, просвети мой разум, дай мне силы, дабы не осудил я их несправедливым судом!», после чего крестится и шепчет молитву [6, с. 57]. Но ошибка Густава Васы в том,

что, сам того не осознавая, он принимает свою волю за волю Бога. Искушение он заслуживает смирением: «Почему же теперь мое послушание карается – выше моего разума; но я преклоняюсь перед мудростью Всевышнего, недоступной моему уму!» [6, с. 67]. В финале пьесы из уст Васы звучит библейская реплика: «О, Боже, Ты покарал меня, и я благодарю Тебя!» [6, с. 82].

В драме «Густав Адольф» Стриндберг, увлекаясь библейскими отсылками, демонстрирует хорошее знание Священного Писания. Главный герой отходит от службы Всевышнему и начинает служить своей гордыне, за что Господь карает его и, подобно Густаву Васе, насылает на него испытания, главным из которых является одиночество. Король осознает свою вину перед Богом, как осознает и то, что на нем лежит вина отца, поэтому понимает, что искупление возможно только ценой смерти. Густав Адольф сознательно не надевает доспехи, когда идет в бой, так как идет на самозаклание. Согласно ремарке, на заднем плане видны три горящие мельницы, напоминающие три креста, – возникает образ Голгофы. Смерть Густава Адольфа как крушение всех земных надежд с человеческой точки зрения является трагедией, с религиозной – победой [18, с. 52].

В отличие от Густава Васы и Густава Адольфа, у Эрика нет религии, о чем говорит герцог Карл. Религии нет и у Георга Перссона – в этом король и канцлер похожи. В отсутствии религии Стриндберг видит главную проблему Эрика – его внутреннюю пустоту. Тем не менее и в этой пьесе драматург прибегает к библейским отсылкам. Свадьба короля с Карин Монсдоттер, дочерью простого солдата, содержит аллюзии на притчу о брачном пире. Когда выясняется, что никто из герцогов не собирается на свадьбу Эрика, тот приказывает Нильсу Гиленшерне: «Пошли по улицам и базарам, пусть созовут всех нищих с помоек и всех потаскушек из кабаков!» [7, с. 212]. Но так как Эрик не верит в Бога, то уподобления его, созывающего пир, Царству Небесному, как в евангельской притче, не происходит. Контрастируя с библейским духовным пиршеством, жалкая, позорная пирушка Эрика символизирует его фиаско и предвещает последующее за ней свержение монарха.

Играя с Провидением, короли Стриндберга, сами того не замечая, оказываются в западне, превращаясь в игрушку в руках высших сил. Карл XII пользовался милостью Всевышнего, «но потом, – говорит Горн, – когда он восемнадцать лет назад вздумал идти своим путем и сам стал вершить судьбы людей и государств – Провидение взяло его за ушко и начало играть с ним в прятки!.. <...> Так играет Провидение с тем, кто хочет сам играть роль Провидения!» [6, с. 133–134].

Король признает, что Всевышний сильнее его, но не может склониться перед ним, как это сделали Густав Васа и Густав Адольф. Один, в отчаянии, он просит: «О, Боже! Да минует меня чаша сия!» [6, с. 120]. Однако готовясь к смерти, король не обретает мира ни с собой, ни с Богом. В финале драмы его настигает пуля. Когда начинают выяснять, откуда она прилетела, секретарь Фейх указывает на крепость: «Оттуда!», на что Сведенборг указывает на небо: «Оттуда!» [6, с. 138]. Стриндберг намеренно создает этот мистический финал, позволяющий интерпретировать историческую драму через призму символизма.

Королева Кристина, осмелившаяся играть Небом и адом, тоже становится марионеткой в руках высших сил. Осознав всю трагичность своей судьбы, королева сокрушается: «Несчастливые мы! Боги забавляются, а люди плачут!» [14, с. 223].

Актер Густав III, ученик Вольтера, верит в то, что может переиграть жизнь, и это ему удается. В этой драме Стриндберг поставил триумф актера выше религиозных взглядов и убеждений.

Для каждой из «королевских» драм Стриндберг выбирает свою драматургическую форму – единственно верную для раскрытия внутреннего мира главного героя, что для драматурга является первоочередной задачей.

При внимательном рассмотрении драматургической формы «Густава Васы», сотканной из отдельных эпизодов, становится очевидным, что драматург тщательно и скрупулезно выстроил пьесу вокруг главного персонажа и его несчастий, связанных с восстаниями в стране, посредством которых «великий слуга Всевышнего» подвергается испытаниям. Концентрация на Густаве Васе – неизменном центре внимания в пьесе – работает на раскрытие глубины его внутреннего мира. С этой точки зрения драматургическая форма пьесы абсолютно оправдана.

В «Эрике XIV» Стриндберг намеренно прибегнул к свободной, не отвечающей существующим нормам современного театра драматургической форме. Целью автора было раскрыть ненормативную природу и спонтанное поведение Эрика, повсеместно творящего хаос. Хаотичная структура пьесы идеально работает на образ главного героя.

В «Густаве Адольфе», самой амбициозной из исторических пьес шведского драматурга, задействовано более 50 действующих лиц, не считая бессловесных персонажей, которые тоже появляются на сцене. Сценическое действие полной версии пьесы может составить около семи часов. Стриндберг, который всегда ратовал за возможность сценического воплощения своих драматических произведений, на этот раз не учитывал реальные возможности сцены. Развернутые, картинные ремарки Стриндберга (который в жизни реализовывал свой многогранный талант и в роли художника) предполагают частые смены пейзажей, городских видов и интерьеров, грандиозные массовые сцены, присутствие на сцене лошадей и т. д. Реализовать все это под силу только кинематографу. В пьесе мало драматического действия, она написана в реалистической, близкой к натуралистической манере, подробно изложенной Стриндбергом в предисловии к «Фрекен Жюли». При жизни драматурга пьеса не ставилась; дальнейшие попытки поставить пьесу в сокращенном виде не увенчались успехом. Как пьеса для чтения «Густав Адольф», жанр которой можно определить как «драму идей и характера», безусловно, не лишена достоинств.

Исходя из образов главных героев – играющих монархов, Стриндберг выбирает для «Королевы Кристины» и «Густава III» драматургическую форму французской «хорошо сделанной драмы» в стиле Эжена Скриба, необыкновенно занимательной, в высшей степени театральной, выстроенной с геометрической точностью, но с идейной точки зрения оставляющей ощущение пустоты.

Однако Стриндберг наполняет заимствованную форму своим, присущим только ему содержанием, используя технику из ранних натуралистично-реалистических драм, как «Фрекен Жюли», а также экспрессионистский стиль, свойственный его драматургии после «кризиса Инферно». В результате Кристина представлена не просто играющей королевой, но и раздвоенным между тронном и человеческой природой «странным существом». Густав III не просто лишенный индивидуальности «танцмейстер» в духе Скриба, но и «герой» – сложный, динамичный, поддающийся только перу Стриндберга.

В «Карле XII» Стриндберг избирает совсем другую драматургическую форму. Мистическое измерение пьесы сближает ее с так называемыми пьесами снов («Игра снов», «На пути в Дамаск»). Сам Стриндберг, как отмечалось ранее, указывал на связь «Карла XII» с классической трагедией, однако напрашивается более очевидное сравнение атмосферы пьесы с меланхолическим настроением, присущим драматургии Мориса Метерлинка [9, с. 369]. Действие пьесы сопровождается траурным звучанием «Сарабанды» Баха, «короля страны Горя и королевства Боли», ее все время наигрывает Карлик, изгнанный шут короля [6, с. 110]. Когда печальная музыка не играет, мучительно звучит тишина, о которой король говорит: «Весь город молчит; вся страна молчит! Вокруг нас начинает сжиматься кольцо мертвой тишины!» [6, с. 119]. Страшен в своей злобещей горестности не только король, но и город Лунд, в котором он нашел временное пристанище: его жители тоже похожи на призраки. В финале четвертого акта реальность как будто тает, начинает преобладать ирреальность. Согласно ремарке, «решетчатые ворота открываются, и в них проскальзывают жуткие фигуры, молчаливые, похожие на призраки, любопытные, начинают ощупывать все вокруг; к ним присоединяются фигуры со стены» [6, с. 131].

Признаки экспрессионистской драмы можно проследить не только в «Карле XII», где в центре внимания оказывается субъективный внутренний мир главного героя, но и в «Эрике XIV», в котором «историческая хроника Стриндберга пропущена через поэтику сновидений» [19, с. 465]. Внутренний «крик» главного персонажа, вырывающийся истеричными интонациями, проецируется вовне. В то же время «внутреннее пространство» Эрика остается обособленным от внешнего мира, замкнутым в себе. В пьесу проникают элементы иррационализма, сгущающие действия и окрашивающие его в инфернальные цвета. В атмосфере чувствуется растущее мистическое напряжение.

Переосмысляя историческую драму стилистически и идейно, Август Стриндберг намного опережал свое время. Шведские короли, будучи сложными индивидуальностями, заговорили современным разговорным языком и впервые приблизились к зрителям-современникам. Стриндберга волновали животрепещущие проблемы своего времени, а не отражение исторической правды, когда он с исповедальной открытостью писал свои драматические описания о достопамятном прошлом Швеции, открывая в «королевских» драмах религиозно-символическую глубину и намечая новое направление для таких немецких драматургов-экспрессионистов, как Георг Кайзер, Райнхард Зорге, Ханс Хенни Янн, Арнольд Броннен и др.

1. Мацевич А. Август Стриндберг – драматург-новатор // А. Стриндберг. Пьесы. М.: Индрик, 2002.
2. Лисовская П. Историческая драма Стриндберга «Густав Ваза» // Скандинавская филология. Вып. 6. СПб., 1999. С. 149–157.
3. Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. М.; Л.: Искусство, 1940. – 419 с.
4. Бальзамо Е. Август Стриндберг: лики и судьба. М.: НЛО, 2009. – 324 с.
5. Мацевич А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М.: ИМЛИ РАН; Наука, 2003. – 257 с.
6. Стриндберг А. Пьесы. Густав Ваза. Карл XII. На пути в Дамаск. М.: Индрик, 2002. – 312 с.
7. Стриндберг А. Эрик XIV // Полное собрание сочинений : В 12 т. Т. 9. М.: Издание В. М. Саблина, 1911.
8. Johnson W. Strindberg and the Historical Drama. Seattle: University of Washington Press, 1963. P. 326.
9. Ollén G. Strindbergs dramatik. Stockholm: Sveriges Radio, 1961. – 546 s.
10. Стриндберг А. Натуралистическая драма. Предисловие к пьесе «Фрёкен Юлия» // Собр. соч. : В 5 т. Т. 2. М.: Кн. Клуб Книгоvek, 2010.
11. Зингерман Б. О театре Стриндберга // Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979.
12. Strindberg A. Open Letters to the Intimate Theater. Seattle; London: University of Washington Press, 1966. P. xii, 323.
13. Сандр. [Тавастерна А. В.] Исторические драмы Стриндберга // Вестник всемирной истории. 1900–1901. № 1. С. 168–176.
14. Стриндберг А. Королева Кристина // Полное собрание сочинений : В 12 т. Т. 2. М.: Издание В. М. Саблина, 1908.
15. Берлова М. Театр короля: Густав III и становление шведской национальной сцены. М.: АРТ, 2018. – 344 с.
16. Берлова М. Образ короля в пьесе Августа Стриндберга «Густав III». – Неизвестный Стриндберг. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня смерти Августа Стриндберга. Москва, 14–15 мая 2012 г. М.: РГГУ, 2015. С. 173–182.
17. Стриндберг А. Густав III // Неизвестный Стриндберг. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня смерти Августа Стриндберга. Москва, 14–15 мая 2012 г. М.: РГГУ, 2015. С. 254–338.
18. Johnson W. Introduction. In: A. Strindberg. Gustav Adolf. Seattle: University of Washington Press, 1957. P. 3–60.
19. Иванов В. Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Игра на краю, или Театральный опыт трансцендентального // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 464–478.

REFERENCES

1. Macevich A. Avgust Strindberg – dramaturg-novator [August Strindberg – playwright innovator]. In: A. Strindberg. P'esy [A. Strindberg. Plays]. Moscow: Indrik, 2002.
2. Lisovskaya P. Istoricheskaya drama Strindberga "Gustav Vasa" [Strindberg's historical drama Gustav Vasa]. In: Skandinavskaya filologiya. Vypusk 6. SPb., 1999. Pp. 149–157.
3. Ignatov S. Istorija zapadnoevropejskogo teatra Novogo vremeni [History of Western European theatre]. Moscow; Leningrad: Iskustvo, 1940. 419 p.
4. Bal'zamo E. Avgust Strindberg: liki i sud'ba [August Strindberg: faces and destiny]. Moscow: NLO, 2009. 324 p.
5. Macevich A. Avgust Strindberg. Zhizn' i tvorcestvo (1849–1912) [August Strindberg. Life and oeuvre]. Moscow: IMLI RAN; Nauka, 2003. 257 p.
6. Strindberg A. P'esy. Gustav Vaza. Karl XII. Na puti v Damask [Plays. Gustav Vasa. Charles XII. To Damascus]. Moscow: Indrik, 2002. 312 p.
7. Strindberg A. Erik XIV. In: Polnoe sobranie sochinenij : V 12 t. [Complete works in 12 v.]. V. 9. Moscow: Izdanie V. M. Sablina, 1911.
8. Johnson W. Strindberg and the Historical Drama. Seattle: University of Washington Press, 1963. P. 326.
9. Ollén G. Strindbergs dramatik. Stockholm: Sveriges Radio, 1961. 546 s.
10. Strindberg A. Naturalisticheskaya drama. Predislovie k p'ese "Fryoken Yuliya" [Naturalistic drama. Preface to Miss Julie]. In: Sobranie sochinenij : V 5 t. [Collected works in 5 v.]. V. 2. Moscow: Kn. Klub Knigovek, 2010.

11. Zingerman B. *O teatre Strindberga* [About Strindberg's theatre]. In: *Ocherki istorii dramy 20 veka* [Essays on the history of 20th-century drama]. Moscow: Nauka, 1979.
12. Strindberg A. *Open Letters to the Intimate Theater*. Seattle; London: University of Washington Press, 1966. P. xii, 323 p.
13. Sandr. [Tavastsherna A.V.] *Istoricheskie dramy Strindberga* [Strindberg's historical dramas]. In: *Vestnik vseмирnoj istorii* [Herald of world history]. 1900–1901, no. 1, p. 168–176.
14. Strindberg A. *Koroleva Kristina* [Queen Christina]. In: *Polnoe sobranie sochinenij: V 12 t.* [Complete works in 12 v.]. V. 2. Moscow: Izdanie V. M. Sablina, 1908.
15. Berlova M. *Teatr korolya: Gustav III i stanovlenie shvedskoj nacional'noj sceny* [Theatre of the King. Gustav III and the formation of Swedish national stage]. Moscow: ART, 2018. 344 p.
16. Berlova M. *Obraz korolya v p'ese Avgusta Strindberga "Gustav III"* [The image of the king in August Strindberg's play "Gustav III"]. In: *Neizvestnyj Strindberg* [Unknown Strindberg]. *Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii k 100-letiyu so dnya smerti Avgusta Strindberga* [Proceedings of the International scientific conference on the 100th anniversary of the death of August Strindberg]. Moskva, 14–15 maya 2012 g. Moscow: RGGU, 2015. Pp. 173–182.
17. Strindberg A. *Gustav III*. In: *Neizvestnyj Strindberg* [Unknown Strindberg]. *Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii k 100-letiyu so dnya smerti Avgusta Strindberga* [Proceedings of the International scientific conference on the 100th anniversary of the death of August Strindberg]. Moskva, 14–15 maya 2012 g. Moscow: RGGU, 2015. Pp. 254–338.
18. Johnson W. Introduction. In: A. Strindberg. *Gustav Adolf*. Seattle: University of Washington Press, 1957. Pp. 3–60.
19. Ivanov V. *Evgenij Vahtangov i Mihail Chekhov. Igra na krayu ili teatral'nyjo pyt transcendental'nogo* [Evgenij Vahtangov i Mihail Chekhov. Playing on the edge or the theatrical experience of the transcendental]. In: *Russkij avangard 1910–1920-h godov i problema ekspressionizma* [Russian Avant-Garde of the 1910s – 1920s and the problem of expressionism]. Moscow: Nauka, 2003. Pp. 464–478.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), независимый исследователь.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova – Cand. Sc. in Art Studies, PhD in Theatre Studies, Independent Scholar.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 25.06.2022

Отредактирована: 16.07.2022

Принята к публикации: 29.07.2022

Received: 25.06.2022

Revised: 16.07.2022

Accepted: 29.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Образ героя в «королевских» драмах А. Стриндберга // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 70–93.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-70-93

FOR CITATION

Berlova M. S. A theoretical look at the main characters in A. Strindberg's historical drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3. pp. 70–93.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-70-93

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116
УДК 792.03(460):792.09(460)

А. П. Сологуб
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-5705-1333

К истории режиссерского театра в Испании: «Медея» Сиприано де Риваса Черифа в античном театре Мериды (1933 г.)

АННОТАЦИЯ

В 1933 году Сиприано де Ривас Чериф – одна из центральных фигур режиссерского театра в Испании – представил спектакль «Медея» по трагедии Сенеки в развалинах Римского театра в городе Мэрида (Испания). На материале спектакля в статье принимается попытка охарактеризовать специфику испанской режиссуры в контексте истории испанского театра и рецепции в нем зарубежных идей. Уделено внимание культурной политике Второй Испанской Республики, в эпоху которой была осуществлена постановка, в частности, идея «распространения театра» (*extensión teatral*). В статье подробно рассматривается процесс создания спектакля с привлечением большого количества редких источников на испанском языке, анализируются отклики критиков и изобразительные материалы. В ходе исследования выявляются созвучные испанской постановке явления в западноевропейском театре, спектакль встраивается в широкий театральный контекст: от фестивалей в античных театрах Оранжа, Сиракуз и Дельф до концепта народного театра. Также речь идет о дальнейшей жизни постановки, в частности, о гастролях спектакля в Мексике в 1936 г. Уделено внимание отклику на постановку А. Арто. В контексте постановок на античный сюжет проводятся параллели со спектаклем «Медея» (1961) Н. Охлопкова, делаются выводы относительно специфики постановок под открытым небом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Испанский театр, античная трагедия, театр Второй Испанской Республики, С. де Ривас Чериф, М. де Унамуно, М. Ксиргу, М. Рейнхардт, Ж. Копо, Е. Палмер-Скилианос, Римский театр в Мериде.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116
УДК 792.03(460):792.09(460)

Anna P. Sologub
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5705-1333

On the history of the director's theatre in Spain: "Medea" by Cipriano de Rivas Cherif in the Roman Theatre of Mérida (1933)

ABSTRACT

In 1933, Cipriano de Rivas Cherif, one of the central figures of the director's theatre in Spain, presented the performance "Medea" based on the tragedy of Seneca. It was held in the ruins of the Roman Theatre in the city of Mérida (Spain). On the basis of the performance material the author attempts to characterize the specifics of Spanish directing in the context of Spanish theatre history and the reception of foreign ideas in it. Attention is paid to the cultural policy of the Second Spanish Republic, when the performance was staged, in particular to the idea of "spreading the theatre" (extensión teatral). In the article it is examined the process of creating the performance including the involvement of a large number of rare sources in Spanish language. The critics reviews are analyzed along with the visual materials. In the course of the study, similar things are identified in the Spanish production and the productions of the Western European theatre. The performance is placed into a wide theatrical context: from festivals in the ancient theatres of Orange, Syracuse and Delphi to the concept of a popular theatre. The author also mentions the production's life, in particular – the tour in Mexico in 1936. Attention is paid to the A. Artaud's review to the production.. In the context of performances based on an ancient plot, parallels are highlighted with the performance "Medea" (1961) by N. Okhlopkov, conclusions are drawn regarding the specifics of performances in the open air.

KEYWORDS

Spanish theatre, classical drama, theatre of the Second Spanish Republic, C. de Rivas Cherif, M. de Unamuno, M. Xirgu, M. Reinhardt, J. Copeau, E. Palmer-Sikelianos, Roman Theatre of Mérida.

Вопрос становления режиссуры в испанском театре по сей день требует внимания исследователей отечественного театроведения. Так как формирование режиссуры в Центральной Испании происходило позднее, чем, например, в Германии, Франции или России, она неизбежно испытала влияние уже существовавших режиссерских концепций. Таким образом, для наиболее полного понимания процесса зарождения испанской режиссуры важно не только определить ее специфический национальный компонент, но и восстановить ее связи с мировым театральным контекстом.

Испанский театр переходит к режиссерской модели в 1930-е гг., в период Второй Республики, главным образом, усилиями Сиприано де Риваса Черифа (1891–1967). Молодой режиссер начинал с экспериментов на подмостках камерных театров Мадрида в 1918 г.¹, а в 1930 г. получил возможность ставить в главном театре Испании – Театро Эспаньоль – в течение пяти сезонов в сотрудничестве с труппой известнейшей актрисы Маргариты Ксиргу. Эти пять сезонов ознаменовали собой новый этап в истории испанского театра и утверждение режиссерской модели в нем. Особенно наглядно это демонстрировал репертуар: на афише – весь цвет испанской новой драматургии, которую не удавалось успешно воплощать на сцене прежде. В первую очередь, речь о М. де Унамуно, Р. дель Валье-Инклане и, конечно, Ф. Гарсиа Лорке. То же касается классики Золотого века – Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон де ла Барка вернулись из забвения, на которое их обрекла национальная сцена XVIII–XIX вв., и снова зазвучали современно. Как показала практика, и для тех и для других необходимо было режиссерское прочтение.

Постановки на сцене Театро Эспаньоль составляли лишь часть новаторской режиссерской работы Риваса Черифа. Не менее существенны были его опыты за пределами театрального здания, в которых соединились эксперимент и возрождение традиции. Поразительным свойством его спектаклей было следование за новейшими тенденциями зарубежного театра, сочетавшееся с фундаментальностью и классичностью, присущими традиционному подходу. Спектакль «Медея» 1933 г. в Римском театре Мэриды² – в памятнике античной римской культуры, который в Новое время не использовался как театральное здание – с Маргаритой Ксиргу в главной роли сосредото-

чил в себе сразу несколько важных для режиссуры Риваса Черифа тенденций: отказ от привычной сцены-коробки, ориентирование на достижения мировой режиссуры, внимание и уважение к актеру, обращение к традиции и утверждение испанской культурной идентичности.

Важно оговорить, что мы имеем дело не с эпигоном великих новаторов. Ривас Чериф будучи не только режиссером, но и театральным критиком, всегда живо интересовался открытиями, происходящими в мировом театральном пространстве. В 1931 году он получил Национальную премию по литературе за работу на объявленную тему «Современные течения в зарубежном

1 *Постановка «Федры» М. де Унамуно в культурном центре Атенео, Мадрид.*

2 *Театр был построен в 16–15 гг. до н.э. Раскопки начались в 1910 г. под руководством крупнейшего археолога Х. Р. Мелида. В 1915 году он опубликовал работу, в которой дал подробную характеристику памятника.*

театре». Кажется, именно этот опыт осмысления современного театрального контекста стал для него точкой отсчета в поисках образа современного испанского театра – Ривас опирался в равной степени на свои знания о мировой режиссуре и на понимание испанского национального характера.

Обращение к Сенеке кажется не самым очевидным. Однако на сей счет Ривас излагает целую теорию, основанную на том, что античный классик Сенека был из испанской Кордовы: «Самое важное с театральной точки зрения – идея, которую Сенека реализует в первую очередь и особенно в “Медее”, ее можно было бы назвать “прямое действие”, то есть представление “перед взглядом публики” того ужаса, <...> который греческие трагики мыслили как путь к очищению; ему принадлежит слава предшественника Кальдерона во “Враче своей чести”, Эчегарая и Валье-Инклана – фигур, в отношении их литературного творчества противоположных; но они резонируют и связываются друг с другом на почве национального характера.

В истории испанской драмы первой вехой стала “Селестина”, а Сенека – это первая веха нашей римской предыстории» [1, р. 1] (здесь и далее перевод с испанского мой. – А. С.).

Впоследствии Ривас Чериф разворачивает мысль о преемственности между Сенекой и Кальдероном: «От зрителя не скрываются ни намерения, ни поступки; испанский театр впоследствии весь будет *действие*, а “Медей” Сенеки станет предшественницей кровавого “Врача своей чести” Кальдерона де ла Барки.

Говорил ведь Ромен Роллан, <...> что испанский театр – не помню, имел ли он в виду театр Кальдерона, думаю, да – его угнетает, как коррида. Испанская страсть к кровопролитию несомненна. Есть нечто неизбывное в нашем мироощущении, то героически, то низменно откликающееся на страсть и кровавую жестокость» [2, р. 111–112].

Таким образом, следует понимать обращение к Сенеке как обращение к национальной классике. А выбор в наследии Сенеки трагедии о Медее имел как минимум две явные причины. Во-первых, жизненный, понятный каждому зрителю эмоциональный аспект драмы: это история о женщине, от которой уходит мужчина, прельстившись более выгодной партией – дочерью царя. Подобный сюжет не требовал специальных разъяснений для того, чтобы сразу найти путь к сердцу зрителя. А во-вторых, сюжет древнегреческого мифа, ставший предметом театрального искусства во времена Еврипида, то есть в V в. до н.э., нес в себе опосредованно отсылку к афинской демократии. В том же ракурсе в честь установления Второй Испанской Республики была показана «Электра» Софокла в переработке Гофманстала, постановкой которой также руководил С. де Ривас Чериф.

Художественный мир языческой Античности мог рассматриваться как своеобразное противопоставление католическому, полному консервативных пережитков прошлого мышлению жителей испанских деревень. Идея о том, что испанская драма имеет конкретного предшественника в эпохе античного Рима, должна была оказать нужное Республике влияние на национальное

самосознание. Одной из центральных ее идей было ослабление власти церкви: «Важной задачей республики премьер-министр Асанья считал “упразднение католического мышления”. <...> Церкви не за что было любить Республику, а Республике – Церковь: в январе 1932 г. был запрещен Орден иезуитов, а в марте 1933 г. – принят закон о конфискации церковных земель и другого хозяйственного имущества» [3, с. 35].

Однако Ривас Чериф не предлагал полный отказ от религиозной картины мира. Скорее, он пытался разомкнуть рамки религиозного сознания – до светского, общемирового. В апреле 1933 г., после своей встречи с Рейнхардтом, испанский режиссер писал: «Художественная деятельность еврея Макса Рейнхардта в самом широком смысле слова универсальна и не ограничена “нацистским” империализмом, который, как побег сорной травы, снова прорастает в немецком духе» [4, р. 1]. В оригинале – “católica... en el más amplio sentido de la palabra”, что можно прочесть и как «католическая в самом широком смысле слова». Но прилагательное “católico” используется в своем втором значении – «всемирный», «универсальный». Слово то же, но смысл шире. В этом отчасти компромиссном подходе читается и главный принцип Риваса в работе над задачей, поставленной перед ним министром народного просвещения Ф. де лос Риосом, инициировавшим и субсидировавшим постановку «Медеи»: своим спектаклем он предлагал людям не постижение новых истин, не новые взгляды на жизнь, но возможность увидеть нечто больше в самих себе. А такой и была главная цель политики «распространения театра» по Испании – народное просвещение.

«Медея» Сенеки до 1933 г. не существовала по-испански. Перевести ее вызвался профессор античной философии и литературы, писатель, философ Мигель де Унамуну, которому ничего не стоило сделать перевод пьесы в прозе. Известно, что от авторских прав Унамуну отказался [5], поскольку перевод был сделан «без сокращений и комментариев» [6, р. 30], то есть не содержал, по его мысли, художественных дополнений.

Однако роль Унамуну в глазах критики была шире: его работа над «Медеей» воспринималась как очередное драматургическое новаторство, сродни его пьесам, которые уже были поставлены на испанской сцене – «Федра» (1918), «Тени сна» (1930) и «Другой» (1932). М. Фернандес Альмагро отзывался о переводе Унамуну именно в таком ключе: «С “Медеей” работа Унамуну была другой. Младший, просто переводчик? Никоим образом! Это не простое сотрудничество, сам этот глагол “сотрудничать” неверен. <...> Это “Медея” словами Унамуну, в прозе, у нее свободный ритм и высочайшая степень выразительности, она утверждает сама себя в тексте, который теперь принадлежит литературе нашей огромной и многочисленной Испании» [7, р. 149].

Текст Унамуну, в отличие от оригинала, был разделен на пять актов. Также исследователи отмечают частные смысловые расхождения. Например, в разговоре с Медеей Креонт в ответ на вопрос, за что она изгнана, говорит не: «Невинная, за что казнят, не ведает» [8, с. 11], а «Невинная шлюха [mujerzuela], спрашивает, за что ее выгнали» (в оригинале: “innocens mulier” – «невинная женщина») [6, р. 31].

Премьера состоялась 18 июня 1933 г. На спектакле присутствовало 3 тыс. человек – зрители приезжали из окрестностей Эстремадуры, где находится Мерида, а также из Мадрида, откуда предлагалось доехать на автобусе или на поезде. Для зрителя той эпохи было в новинку преодолевать более 300 км до места проведения спектакля. Комплексный билет с дорогой туда-обратно, двухдневным проживанием в гостинице и посещением экскурсии стоил немалых денег – 80 песет. Зрительские места делились в зависимости от того, располагались они в нижней части театрона, то есть ближе к сцене (10 песет) или в средней (5 песет), верхняя часть была довольно сильно разрушена, поэтому в ней зрители не размещались. Были также места у оркестры стоимостью 25 песет. В газетах писали, что для наибольшего распространения спектакль будут передавать по радио.

Спектакль позиционировался не как отдельное событие, а как часть специально учрежденного Фестиваля классического искусства в Римском театре в Мериде. И у этого «фестивального» подхода были свои предпосылки в недавнем прошлом европейского театра.

Один из рецензентов писал: «Разве не устраивались никогда в Греции и Италии подобные представления? Спектакли в Дельфах и Сиракузах, созданные при поддержке местного правительства и меценатствующих филантропов, известны на весь мир. Те, что идут на юге Франции, в антураже древних архитектурных памятников, уже давно стали привычными и даже рутинными» [9, р. 3]. Контекст, который учитывал Ривас Чериф, создавая фестиваль античного искусства в Мериде, был следующим: фестиваль в Театре Оранжа на юге Франции, постановки древнегреческих трагедий в Греческом театре в Сиракузах и Дельфийские фестивали в Театре Аполлона в Дельфах. В этих театрах происходило возрождение античной культуры. В Оранже в 1881 г. Муне-Сюлли представил «Эдипа-царя» Софокла, а Сара Бернар в 1903-м, после учреждения фестиваля «Хорегии Оранжа» в 1902 г., играла «Федру» Расина.

В 1914 году в Театре Сиракуз под руководством филолога-антиковеда Этторе Романьоли был поставлен «Агамемнон» Эсхила. После перерыва, вызванного военными потрясениями, были представлены «Просительницы» Эсхила (1921), «Вакханки» Еврипида (1922), «Эдип-царь» Софокла (1922), «Семеро против Фив» Эсхила (1924), «Антигона» Софокла (1924) – все в режиссуре Э. Романьоли. В 1925 году к власти пришло профашистское руководство, поддержавшее традицию ставить античную классику в античном театре Сиракуз. В этот период были представлены «Облака» Аристофана, «Циклоп» Еврипида, «Следопыты» Софокла, «Медея» Еврипида – все в 1927 г., в постановке Романьоли. Впоследствии его место занял Франко Либерати, поставивший «Ифигению в Авлиде» Еврипида (1930), «Агамемнона» Эсхила (1930), «Ифигению в Тавриде» Еврипида (1933), «Трахинянок» Софокла (1933), «Ипполита» Еврипида (1936), «Эдипа в Колоне» Софокла (1936).

К 1933 году, когда был задуман спектакль в Мериде, в Сиракузах уже было представлено большое количество спектаклей, часть из которых создавались в условиях фашистской цензуры. Это не могло не наложить отпечаток

на содержание и стиль тех спектаклей: «Упор делался на патриотизм и традицию. <...> Конкретно переход на традиционные позиции должен был выразиться в том, чтобы актер перестал “говорить” и вновь начал “декламировать”. <...> В эпоху псевдогероических мифов психологическое направление казалось опасным хотя бы вследствие того, что оно отражало некие живые реалии. А комедия дель арте, античный театр, Сальвини и Дузе принадлежали своему времени и в нынешнем театре могли воскреснуть лишь как музейные экспонаты, не имевшие с действительностью непосредственной связи» [10, с. 164]. Одним из излюбленных жанров нового правительства стали спектакли для масс под открытым небом, соответственно, в условиях вышеупомянутых эстетических ограничений роль режиссера сводилась к роли организатора массового праздника – «это была дань традиции “золотых веков” Италии» [10, с. 165].

На первый взгляд, наделение театра конкретной политической функцией перекликается с театральной политикой Второй Испанской Республики – пропагандистским/«просветительским» элементом. Поэтому необходимы оговорки. В Италии форма массового зрелища стала тогда в театре основной, в то время как в республиканской Испании она была «одной из», никоим образом не предполагавшей отказа от репертуара, могущего каким-либо образом «пошатнуть» основы режима. В республиканской Испании не было запрещено гонимое в Италии 1930-х гг. авангардное искусство³: драмы Валье-Инклана, Унамуну и Лорки свободно показывались наряду с национальной классикой и гастролями «Пражской труппы» в 1932 г. – эмигранты и бывшие актеры МХТ под руководством Поликарпа Павлова исполнили на сцене Театро Эспаньоль спектакли по А. Н. Островскому и Ф. М. Достоевскому, на русском языке и в русле русской психологической школы. Интересно, что на премьеру «Медеи» был приглашен посол Италии в Испании Рафаэле Гуарилья. Президент Правительства Второй Республики Мануэль Асанья вспоминал их встречу: «Я пришел в ратушу, где был прием, достаточно скучный и плохо организованный, как в комедиях Лопе. <...> Сеньор Гуарилья выступал, рассказывая про Империю, римскую культуру и другие ценности, в фашистском духе. Я ответил ему, стараясь соблюсти тонкую грань между неприятием фашизма и любезным отношением в адрес “сестры” Италии. Порешили на том, что все были романизированы, все вышли из Древнего Рима и все очень счастливы» [11].

Немаловажным мировым событием по возрождению античной культуры стали Дельфийские фестивали, проводившиеся в 1927 и 1930 гг. в Дельфах.

Их основатели – незаурядная пара, греческий поэт Ангелос Сикелианос и увлеченная культурой Античной Греции американка Ева Палмер-Сикелианос, последовательница Айседоры Дункан. На Первом Дельфийском фестивале в Театре Аполлона в Дельфах состоялась премьера «Прометея прикованного» Эсхила. Ввиду огромного успеха этот спектакль был показан и на втором фестивале, где также представили «Просительниц» Эсхила. Режиссером выступала Палмер-Сикелианос. В этих постановках актеры

³ «Установка даже на чисто формальный поиск была неприемлема для режима, который был заинтересован прежде всего в стабильности, и в стабильности эстетических форм в том числе» [10, с. 163].

играли в больших масках, отсылающих к эстетике древнегреческого спектакля, а хор океанид в туниках исполнял танец, составленный из движений с древнегреческих ваз VI–V вв. до н. э. Однако главным для Евы Сикелианос было слово, которому подчинялись движения хора и музыкальная составляющая [12, р. 67]. В испанских газетах выходили репортажи, посвященные этим фестивалям.

Стоит отметить, что античные постановки во Франции, Италии и Греции не были созданы профессиональными режиссерами, будучи либо порождением актерского театра, как во Франции, либо организованными зрелищами, как в Италии, либо любительскими спектаклями-реконструкциями, как в Греции. Что же касается профессиональных режиссерских спектаклей – предшественников «Медеи», это прежде всего масштабные постановки античной классики Рейнхардта: «Эдип» в Цирке Шумана (1910), «Орестея» в «Театре пяти тысяч» (1919). Однако здесь стоит сделать оговорку – Ривас, конечно, вдохновлялся Рейнхардтом, но постановочные обстоятельства, в которых ему случилось работать, были сложными, недаром австрийский режиссер братья за такую постановку отказался. Испанскому же пришлось искать подобающее сценическое решение.

Постановку «Медеи» Сенеки инициировал министр народного просвещения Фернандо де лос Риос. Однако это решение было в некоторой степени компромиссным. Незадолго до начала репетиций «Медеи», в апреле 1933 г., Ривас Чериф ездил в Берлин к Максу Рейнхардту: «Главной целью моей поездки в Берлин было просить сотрудничества Макса Рейнхардта в каком-нибудь масштабном спектакле – с тем, чтобы возродить в Испании прекрасную традицию нашего театрального универсума» [4, р. 1]. В дальнейшем Ривас писал в воспоминаниях, что ездил просить, по личной просьбе де лос Риоса, об участии Рейнхардта в постановке «“Дантона”, которого он сделал популярным» [2, р. 290]. Речь шла о возможной постановке «Смерти Дантона» Бюхнера под открытым небом на Пласа де Торос. Однако, узнав о тех скудных технических возможностях для спектаклей под открытым небом, которыми располагали испанцы, Рейнхардт от постановки отказался [13, р. 39]. В результате, вспоминает Ривас, «Фернандо де лос Риос удовольствовался моим предложением поставить “Медею” в античном театре Мерида, что выходило гораздо дешевле» [2, р. 290]. Сотрудничество с Рейнхардтом не состоялось, но тень его присутствия в спектакле безусловно ощущалась.

«РОМАНТИЧЕСКИЙ ДРАМАТИЗМ РАЗВАЛИН»: СЦЕНОГРАФИЯ И МУЗЫКА СПЕКТАКЛЯ

«Повторим еще раз для тех, кто имеет глаза и не видит: нет лучшей декорации, чем стена в глубине сцены Театра в Оранже; чем сена [templete] и разрушенные колонны Мерида» [2, р. 265], – в этом эмоциональном высказывании Риваса звучит протест против устаревшей сценографической формулы – расписного задника и занавесов. Ни того ни другого не было в «Медее».

Известно, что именитые актеры 1900–1920-х гг. Мария Герреро и Фернандо Диас де Мендоса еще до Маргариты Ксиргу и Риваса Черифа приезжали в театр Мериды и думали поставить там спектакль, но столкнулись с тем, что в Римском театре просто не было технических возможностей, чтобы установить задники и систему занавесов. И это сорвало их планы. Удача постановки 1933 г. была однозначной заслугой режиссера, для которого невозможность прибегнуть к театральной технике оказалась не препятствием, а напротив, преимуществом.

Режиссер стремился к тому, чтобы убранство Римского театра – главным образом колонны – продолжало играть свою роль и в разрушенном виде, привнося с собой дух времени, ощущение его хода: «В спектаклях в Мериде с Театром Эспаньоль я воздержался от добавления каких-либо декоративных элементов к величественным развалинам [театра], понимая, что невозможно конкурировать с камнем и мрамором. Для передачи трагической атмосферы “Медеи” <...> я воспользовался впечатлением, которое на зрителя производит вид разбитых колонн, впечатлением, обусловленным романтическим восприятием развалин, которое вот уже почти полтора века усиливает поэтическую восприимчивость в человеке. Такое было бы абсолютно невозможно ни в Древнем Риме, ни в Древней Греции. Но повторюсь, я никогда не хотел заменить чувства, которые у зрителя вызывает современная постановка, на археологическую реконструкцию, какой бы точной она ни казалась» [2, р. 264]. Из этого рассказа очевидно, что в спектакле была сделана попытка не реконструкции, а стилизации эстетики античного театрального действия, как визуально, так и на уровне символического языка пространства: «Появление персонажей он [Ривас Чериф] подчинил классическому порядку, какой был свойственен римскому театру. Из центральных ворот всегда появлялась протагонистка, Медея; слева выходили второстепенные персонажи; а справа антагонист Ясон. Из обоих проходов справа и слева от “орхестры” появлялись участники хора и становились вокруг жертвенника в центре» [14, р. 6].

Несмотря на то что и С. де Ривас Чериф, и М. Ксиргу выступали за то, чтобы актер знал текст роли наизусть, в постановке не удалось обойтись без суфлера: «Суфлерской будки, конечно же, не было, хотя актеры заинтересованно строили теории о том, что ни для чего другого не могло предназначаться одно из двух равноудаленных от жертвенника отверстий по обе стороны просцениума, в центре орхестры. Я полагаю, и с моим мнением был согласен сам глава раскопок, что, возможно, их присутствие обусловлено строением сцены или они были нужны для какого-то простейшего декорационного приспособления. Поскольку я должен был предугадать любую случайность, а также учитывать вечную неуверенность Борраса [исполнитель роли Ясона. – А. С.], необходимо было нанять суфлера. Он расположился в одном из отверстий в полу, наиболее для этого подходящем; и чтобы лучше его спрятать, не нарушая гармонии мрамора, сеньор Мелида предложил нам две каменные надгробные плиты из музея Мериды. Увидев их, Маргарита Ксиргу

сразу же объявила, что красный цвет ее туники будет хорошо смотреться на фоне этого опалового мрамора с отсветами золота в сцене колдовства над одеждой ненавистной Креусы. И поскольку во время этой сцены уже начинало смеркаться, свет прожекторов, усиливая свет появляющейся на небосклоне луны, подчеркнул романтический драматизм развалин, в то время как несколько аистов загадочно и многозначительно кружили над теньми трагического театра» [2, р. 265–266]. Почти все критики отметили, что во время спектакля над театром действительно зловеще и символично летали черные аисты.

Главный световой эффект спектакля был обусловлен естественной переменной освещенности – закат, сумерки и ночь: «У нас был обязательный и полностью соответствующий моему намерению эффект: спектакль начинался ближе к вечеру, и шел ночью; при помощи простой магии наших прожекторов мы поддерживали последние лучи солнца на сцене и первые отсветы луны, которая, по счастью, была яркой в те ночи» [2, р. 247]. Один из критиков отмечал связь перемены освещенности с ходом сюжета: «Вечереет. Прожекторы, установленные сверху, по двум сторонам над сценой, освещают с роковой <...> ясностью фигуру Медеи, которой рабыня, в такт плачущей флейте оркестра, приносит микстуры и яды для ужасного жертвоприношения» [9, р. 3].

Как видно из приведенной выше цитаты, не менее, чем освещением, действие структурировалось музыкальным ритмом. Филармонический оркестр под руководством Б. Переса Касаса располагался в левом проходе. Фрагменты для исполнения Ривас Чериф подобрал совместно с дирижером, это были отрывки из «Ифигении в Авлиде», «Альцесты» и «Орфея и Эфридикы» Глюка [15, р. 4]. Но прежде оркестру было необходимо сыграть гимн Риго – под него торжественно появлялись почетные гости: возглавляющий Республику М. Асанья, а также министры, алькальды Мадрида и Мерида, итальянский посол и другие. Начало сценическому действию давало исполнение увертюры из «Ифигении в Авлиде».

Решение включить отрывки именно из этих опер напрашивалось ввиду их античной темы. Известно, что постановку «Прометей прикованный» (1927) на Дельфийских фестивалях также сопровождал оркестр. А первым спектаклем в возрожденном античном Театре Оранжа была опера Мегюля «Иосиф в Египте» (1869). Ривас Чериф был тонким ценителем и знатоком оперного искусства, так что музыка Глюка была выбрана неслучайно. Позднее режиссер рассказывал о том, что обратился к Глюку по причине того, что в своих операх композитор возрождает греческую трагедию спустя многие века. И прибавлял к этому, что в собственной постановке делал то же самое⁴.

⁴ Выступление С. де Риваса Черифа 1950 г. по поводу «Медеи» сохранилось в звукозаписи, впоследствии расшифрованной и прочитанной его сыном Э. Ривасом Черифом на конференции в Мериде в 2008 г. С этим текстом можно ознакомиться на сайте, посвященном М. Ксиргу [5].

«ГАРМОНИЯ ПРЕКРАСНОГО ТОРСА ВЫКОПАННОЙ ИЗ ПЕСКА СТАТУИ»

Что касается актерской игры, сложно сказать, что речь шла о полном подчинении ее режиссуре. Ривас Чериф с огромным уважением относился к актрисе, возглавлявшей труппу Театро Эспаньоль, Маргарите Ксиргу, и доверял ее собственному пониманию роли, тем более Ксиргу имела большой опыт в трагическом репертуаре («Саломея» Уайльда, «Электра» Гофмансталя).

Описание критика отражает монументальность образа: «Драпировки ее алой туники трепещут на ветру. Она наполняет пространство возвышенными стенаниями, а прошлое яркими образами, прекрасными, словно барельефы, найденные поэтом-провидцем Унамуно на мраморе стихов Луция Аннея Сенеки» [16, р. 15]. Просматривая фотографии, можно заметить, что с точки зрения жеста роль Медеи была решена не слишком многообразно: Ксиргу появляется то с обращенными к небу, то с разведенными руками. Инфернальная сторона героини передавалась в уже упомянутой сцене колдовства над дарами, когда Ксиргу металась по земле, а над театром в этот момент зловеще кружили аисты – этот непостановочный момент тем не менее стал наиболее яркой характеристикой Медеи.

Обращает на себя внимание трактовка Медеи как романтической героини – имеющей связь с природными стихиями, подвижной сильными эмоциями, поступающей аморально, однако наделенной безусловной симпатией зрителей. Критик отмечал неидеальное совпадение темперамента актрисы и содержания роли, и, думается, из этого контрапункта выросло уникальное воплощение роли актрисой: «Работа Маргариты Ксиргу была героической. Она сражалась с ролью, превосходящей ее физические возможности и не вполне соответствующей ее темпераменту, и при этом ей ни разу не изменили изящество, энтузиазм, мужество и сила. Она достигала ровно того величия, которого требовала от нее эта роль – например, в сцене, когда она предстает перед Креонтом и осыпает его проклятиями» [14, р. 6]. В соответствии с заветами романтического театра, сколь бы ни были неоднозначны поступки героя – зритель все равно сочувствовал ему, раздираемому несправедливыми обстоятельствами судьбы.

На одной из фотографий (фото 1) Ксиргу-Медея позирует, стоя лицом к зрителю и обхватив нервным жестом головы сыновей, лицо актрисы напоминает античную трагическую маску ужаса. Художник по костюмам Мигель Ксиргу действительно стремился привнести в ее образ черты изваяния: красная туника в пол с драпировками и вышивкой, убранные наверх волосы, оголенные шея и руки. В жизни Ксиргу не была высокого роста, но в образе Медеи, судя по фотографиям, она производила впечатление колосса, ее фигура будто становилась соразмерна гигантской сцене театра Мериды.

На высокой фигуре Ясона в исполнении Энрике Борраса был, судя по сохранившемуся эскизу Мигеля Ксиргу, ярко-синий хитон в пол и светло-желтый гиматий, накидка ниже колен, с геометрическим орнаментом по нижней



Фото 1. Энрике Боррас – Ясон и Маргарита Ксиргу – Медея (1933). Постановочное фото.

© Коллекция Музея Бадалоны. Архив изобразительных материалов. Фонд Энрике Борраса-и-Уриол / Enrique Borrás as Jason and Margarita Xirgu as Medea (1933). Staged photography.

© Collection of Museum of Badalona. Image archive. Foundation of Enric Borràs i Oriol.

URL: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm>

части. Гиматий полностью закрывал левую руку, справа же был разрез, соответственно правая рука оставалась непокрытой, что давало богатые возможности для театральных жестов. На голове – венок. Не только костюм Ясона контрастировал с красным одеянием Медеи, контрастны были его окаменевшая степенность и ее живая яростность: на одном из фото Боррас простирает к Ксиргу руки, застывшие в отточенном жесте. Боррас оттенял страстную игру Ксиргу, прямого столкновения между ними не происходило. Этот Ясон был демонстративно бесстрастен и слаб рядом с этой Медеей. Критик отмечал: «Сомнения слабого духом и пасующего перед лицом неведомой силы Ясона скрываются за демонстративно мужественной наружностью Энрике Борраса. Напряжение и немое потрясение проступают на его лице перед неминуемо свершающейся трагедией, безразлично сметающей все на своем пути и приходящей к эмоциональному очищению и гармонии прекрасного торса выкопанной из песка статуи» [16, р. 15]. Снова не обошлось без упоминания статуй. Кажется, будто они, тени прошлого, также принимали участие в действии.

После реконструкции в театре были установлены гипсовые копии статуй, обнаруженных при раскопках. Во время одной из репетиций на Маргариту Ксиргу напал рой пчел, которых пришлось отгонять при помощи огня. «Это было зрелищно и страшно» [2, р. 265], – вспоминает Ривас. Оказалось,



Фото 2. Сцена из спектакля. Выступление хора. © Баррера. Частная коллекция Хосе Луиса де ла Баррера / A scene from the performance. Choir performance. © Barrera. Private collection of José Luis de la Barrera. URL: <http://emeritospatrimonio.blogspot.com/2014/06/medea-1933.html>

что за одной из гипсовых копий находился улей. Хосе Мелида, директор памятника, распорядился унести статуи. «И вместе с ними ушел уродливый контраст бедной, вызывающе пустой белизны и пожелтевших от времени мраморных колонн» [2, р. 265]. Сохранилась одна фотография из зала, сделанная из центра срединного отделения театрона. На ней можно увидеть, что в правой части убранства сцены, между колонн, находилось три статуи: одна целая, у другой – отсутствовала голова и от третьей остался только торс. Критик писал: «Никогда не забудем ту луну, которая вышла точно, когда Медея ее призвала, выходя из “царских ворот” <...> луна искупала в своем свете великолепно исполненные репродукции статуй Цереры и Прозерпины. И даже сам Плутон под луной, казалось, улыбался» [18, р. 4]. Статуя Цереры находилась в глубине центрального выхода из сцены, по этой причине ее невозможно увидеть на фотографии. Статуя Плутона – единственная сохранившаяся целиком из трех статуй правой стороны сцены⁵. Ривас Чериф утверждал, что гипсовые копии унесли, но ничего не говорил о том, что на их место поставили оригиналы статуй. Таким образом, вероятно, статуями, в которых находился улей

и которые унесли из театра, были копии разрушенных статуй из левой части сцены – на фотографии со спектакля там нет ни одной статуи (фото 2) (в современной реконструкции театра там располагаются две полуразрушенные фигуры). Однако остается вопрос, каким образом исчез контраст между белыми копиями и пожелтевшими

5 В настоящее время в ансамбле из трех статуй она находится не по центру, а слева.

от времени колоннами. Возможно, все-таки в правой части находились оригиналы, и критик ошибся в своей оценке их как репродукций, однако подтверждений этому не обнаруживается.

РЕШЕНИЕ ХОРА

Не вполне понятно, как в спектакле были решены сцены хора. По всей видимости, хоров в спектакле было несколько: «В одной из галерей скрывался оркестр, под чью музыку звучали голоса, он подчеркивал поэтическое настроение хора или выделял сюжетные повороты» [14, р. 6], – говорится в статье Х. Чабаса. Можно предположить, что «поэтически настроенный» хор – актерский, а «голоса» – участники Мадридского хора. За несколько месяцев до премьеры у Риваса Черифа спросили, каким образом в постановку будет включен хор, на что режиссер отвечал: «Музыкальная часть поручена Оскару Эспла⁶. Спектакль будет сопровождаться оркестровыми комментариями. Это будет сделано по системе, которую изобрел в свое время Клаудио Монтеверди для “Орфея”; эти спектакли послужили отправной точкой для итальянской оперы. Мы хотим, чтобы хор был очень простым. Они произнесут свои речи нараспев. В этом начинании с нами будут сотрудничать Филармонический оркестр и Мадридский хор. Великий праздник искусства» [19, р. 460–461]. Сотрудничества с Эспла не случилось, так как он не успел в срок завершить работу, поэтому, как уже говорилось, для постановки были выбраны фрагменты опер Глюка. Из сказанного становится понятно, что реплики хора произносились нараспев и что к сотрудничеству был приглашен профессиональный хор. Однако все еще непонятно, кто произносил речи хора из пьесы – Мадридский хор или актерский, или же они делали это совместно.

Выступление хора критик описывает следующим образом: «Хор располагается вокруг жертвенника и рассказывает об ужасных преступлениях Медеи из-за любви к Ясону во время похода аргонавтов. Хор танцует в вакхических ритмах точно в такт “Орфею” Глюка. Сливаясь своими голосами с оркестром, они поют свадебные трели в честь свадьбы дочери Креонта» [9, р. 3]. Здесь, вероятно, «поют» нужно понимать как «произносят нараспев». То, что хор танцует, также наводит на мысль о том, что на оркестре в тот момент находились актеры, а не участники Мадридского хора.

Известно, что в спектакле (актерский) хор делился на хор девушек и хор юношей. У Сенеки указания на пол хора отсутствуют, в отличие от Еврипида. Так, мужское и женское полухория в спектакле можно рассматривать как хор Ясона, становившийся своеобразным отражением хора Медеи, что визуально обостряло противостояние персонажей. В преддверии спектакля газеты писали, что в ролях предводителей хора выступают актеры Энрике Дьосадо и Энрике Гитарт [20, р. 5]. Но не вполне

⁶ Оскар Эспла (1886–1976) – испанский композитор, президент «Хунта Насьональ де Мусика» (Национальное музыкальное объединение) и профессор Консерватории в годы Второй Республики.

понятно, почему оба корифея – мужчины, хотя один из актерских хоров был женским?

На одной из фотографий (см. фото 2) общего плана запечатлена сцена выступления мужской части актерского хора. 13 человек и предводитель хора. Примечательно, что в первом ряду – приставные стулья – остаются пустыми 13 мест подряд. На других фото можно разглядеть, что эти стулья отличаются от соседних, то есть, вероятно, не предназначались для публики. Таким образом, можно предположить, что хор юношей выходил на оркестру из зала, что могло быть задумано как метафора активной роли народа в жизни государства, то есть приравнивало зрителей спектакля к активным, сознательным гражданам в соответствии с политическим измерением спектакля.

В финале появлялась группа воинов Ясона, в шлемах и с щитами, одетых в синих и коричневых тонах. Можно предположить, что хор Ясона в финале переодевался в воинов Ясона. Критик написал о них: «Солдаты с щитами и копьями ждут, растянувшись среди руин, в глубине мелькают их туники и хламиды, будто тени, которые ложатся на камни» [16, р. 15]. Помимо того, что можно отметить активное использование пространства на высоком фундаменте за колоннами, внутри сцены, привлекает внимание пассивная роль воинов, которые, несмотря на отсутствие прописанного для них в пьесе действия, все равно были нужны режиссеру на сцене. И в этом также можно увидеть противопоставление активной Медеи и слабого Ясона.

ФИНАЛ: ПОДВИЖНЫЙ ФРИЗ И КРЫЛАТАЯ КОЛЕСНИЦА

Финал спектакля играли уже при ночном небе. Его апофеоз – пожар в городе и появление массовки, состоявшей, по одним свидетельствам, из 90, по другим – из 120 статистов. В этой сцене о себе давало знать впечатление от массовых сцен в постановке Макса Рейнхардта. Режиссерское решение заключалось в создании из толпы живого пластичного фриза. Критик пересказывает увиденное: «Входит вестница, сообщая о пожаре в городе и во дворце. <...> За ней – хор, образующий своими позами прекрасный фриз. Ночное небо окрашивается в красный» [9, р. 3]. «Фриз» был растянут вдоль фундамента сцены.

Массовая сцена начиналась песней хора («Кровавая менада! / Куда любовь слепая / Влечет?...») и продолжалась разговором хора с вестницей. Среди массовки были молодые люди из Бадахоса, на репетицию с которыми, как вспоминал режиссер, у него ушло всего два дня. Указания Риваса были следующими: «Смотреть не на публику, а только на того, кто говорит в тот момент, поворачивать голову в его сторону, не двигаясь телом, вращаться на пятках, это действительно помогало им создавать гармоничные фигуры, соотнося движения рук с *эвритмией* (курсив мой. – А. С.), не подчинявшейся той музыке, с которой статисты появлялись и уходили» [5]. Можно провести параллели с массовой мизансценой в финале «Царя Эдипа» Рейнхардта: «Все поворачивают голову

к тому, кто говорит в данное мгновение; самые оживленные места диалога сопровождаются более сильными или более слабыми стонами» [21, с. 392]. Однако стоит отметить также возможное влияние на организацию этой сцены в спектакле ритмики Э. Жак-Далькроза, швейцарского педагога по танцу и постановщика эффектных массовых празднеств. Примечательно, что в 1912 г. в сотрудничестве с А. Аппиа он впервые применил ритмику в театре, поставив второе действие «Орфея и Эвридики» Глюка в Хеллерау, а в 1913 г. – оперу целиком. Главным действующим лицом этой постановки было коллективное тело, создаваемое учениками Далькроза, в новаторских декорациях Аппиа – на широкой лестнице. Не исключено также, что Ривас Чериф вдохновлялся при постановке этой сцены теорией эвритмии Рудольфа Штейнера, не прямое указание на это содержится в приведенном высказывании режиссера.

Критик продолжает рассказ о финале: «Медея и Ясон ссорятся в последний раз. <...> Ясон зовет своих солдат; слышны крики охваченных ужасом женщин, пожар перекинулся через стену, и среди публики пробежала волна с трудом сдерживаемого изумления, исполненного тревоги в ожидании развязки. Медея появляется в... колеснице, в которую запряжены драконы (работа бесспорно талантливого декоратора Пити Бартолоцци...). Ясон сдерживает натиск своих закаленных в боях войск. <...> Они кричат, хотят расправиться с Медеей. Она бесчеловечно убивает детей на глазах у отца и даже бросает ему ужасающее детское тело, на что Боррас, обладающий сильнейшим голосом, раздражается тонким воплем, он кричит своей ужасной жене: “Посмотри на дно небесного купола, чтобы убедиться, что нет богов там, где ты”⁷. Оркестр играет последние аккорды увертюры к “Альцесте”. С финальными нотами мы видим, как Боррас бежит с мертвым сыном в объятиях, и толпа яростно движется, взмахивая руками и крича, вслед за колесницей Медеи. Гаснет огонь, рассеивается дым» [9, р. 3].

Остается не до конца ясно, как именно Медея убивала детей и взмывала вверх на колеснице. В спектакле не было никакой машинерии, поэтому, вероятно, сама фраза Медеи «в крылатой колеснице уношусь я прочь» [8, с. 34] стала поводом для того, чтобы ее уход со сцены под звуки литургии был охарактеризован критиками в сходных выражениях (в испанском переводе «уношусь я в небо»). В колесницу были запряжены условные драконы – их изображали двое мужчин. На фотографии в колеснице запечатлены Медея со скипетром и двое детей – один жалобными глазами смотрит прямо на зрителя (фото 3). Поза Борраса – глядя вверх, он обращает руку к небу. Мизансцена похожа на финальную, но, вероятно, в этой сцене убийство еще не было совершено Медеей (либо оно было решено условно и обозначалось только в монологе). Однако критик свидетельствует, что Медея бросала труп ребенка Ясону, который уходил с ним за колонны и там, на третьем плане, завершал спектакль [см. 2, р. 247]. А значит, скорее всего, сцена была решена как «прямое действие» – именно такие развязки отличают Сенеку от древнегреческих трагиков, и именно

⁷ В переводе С. А. Ошерова финальные строки звучат так: «Лети среди эфира беспредельного, / Ты всем докажешь, что и в небе нет богов» [8, с. 34].



Фото 3. Сцена из спектакля. Финальная часть. © Брангули-и-Солер, Жозеп. Музей сценических искусств. Театральный институт (Барселона) / A scene from the performance. Final. © Brangulí i Soler, Josep. MAE. Institut del Teatre. URL: <https://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:319085>

за это разрешение конфликта на глазах у публики Ривас Чериф предлагал считать его предком Кальдерона.

Спустя годы Ривас вспоминал о приключившихся во время работы над спектаклем и на премьере мистических совпадениях (летающие аисты в сцене колдовства над дарами или нападение пчел на Ксиргу). Одна из таких вещей произошла в финале: «Когда Медея – Маргарита в своей богато украшенной колеснице, запряженной двадцатью обнаженными по пояс мужами⁸, потерявшими человеческое обличие – с бесформенно оплетенными руками и ногами, пересекала сцену, охваченная ужасом, среди толпы из 400 статистов⁹ с факелами, а волшебный голос Борраса произносил: “Нет больше богов, там где ты”, Олимп послал новый знак своего присутствия: девушка, которая последней бежала за адской колесницей, запнулась о полы туники и выронила факел. <...> Пламя затихло с последними звуками музыки» [5].

Музыка была важнейшим выразительным средством спектакля. Ривас Чериф рассказывает о финале «Медеи» в сравнении с финалом своей же «Электри», показанной в театре Мерида годом позже: «Моя “Электри” должна была покидать сцену эффектно, на щите – голова опущена, волосы разметались по лицу,

рука безжизненно повисла, – на плечах шести греческих воинов, под звуки траурного марша из оперы “Гибель богов”, сопровождаемая тем же шествием с горящими факелами, что и спускающаяся в ад Медея. Но в другом ритме. Медленно, на этот раз торжественно, в отличие от звуков, сопровождающих уход Медеи – воинственных, полных насилия и морока («Альцеста» Глюка. – Прим. автора). “Занавес опускается медленно” или “занавес опускается быстро» [2, р. 248].

8 На сохранившихся фотографиях видно только двоих.

9 Количество статистов преувеличено Ривасом, вероятно, потому что в приведенной цитате он рассказывает о спектакле спустя годы после премьеры.

«Медея» была показана в Мериде дважды (июнь 1933 г., сентябрь 1934 г.). Один раз в Греческом театре Барселоны (сентябрь 1933 г.). Также была сделана версия спектакля для сцены Театро Эспаньоль с декорациями Сигфридо Бурманна¹⁰, стилизованными под архитектуру античного театра (октябрь 1933). Спектакль возили на гастроли в Мексику (Дворец изящных искусств, Мехико, апрель 1936 г.). Там его посмотрел французский режиссер и теоретик театра А. Арто и написал об увиденном в статье «Медея без огня» (“Una Medea sin Fuego”): «В “Медее” Ксиргу повешено три грязных, драных тряпки, которые призваны производить впечатление циклопических размеров гор. И хуже всего то, что эти горы стилизованы. Я отказываюсь проглатывать эту стилизацию, собранную из грязных, пыльных тряпок. Еще Гордон Крэг придумал проделывать это в Европе. Но мы уже буквально задыхаемся от стилизаций а-ля Крэг» [22, р. 237]. Спектаклю не пошло на пользу перемещение в сцену-коробку и в условия стилизованной Античности: не хватало природы и старинного мрамора, попытка дать им абстрактный сценографический эквивалент провалилась.

Слова Арто заставляют думать о жанровой специфике «Медее». Как выясняется, ключевым в нем оказалось то, что это был спектакль для масс и для открытого пространства. Величественный романтизм «Медее» зиждился на ночном небе, полуразрушенном мраморе и трагическом пафосе игры Маргариты Ксиргу, в условных декорациях успех спектакля в Мериде повторить не удалось. В этом отношении привлекает внимание другая «Медея», тоже романтического размаха, которой, напротив, выход из театрального зала на многотысячную аудиторию придал большую художественную убедительность.

В 1963 году «Медея» Николая Охлопкова на гастролях в Минске была показана прямо на площади, перед колоннадой Дворца профсоюзов¹¹: «Намеревались выступить в цирке, но однажды, проходя по центральной площади и поразившись масштабу естественной декорации, Охлопков изменил решение. Милиция перекрыла движение по прилегающим улицам, темнеющее небо осветили специально привезенные прожектора, 18 микрофонов на сцене усиливали актерские голоса. «Начинается какой-то грандиозный, неведомый нам до этого прекрасный театр, – вспоминал Е. Лазарев. – Тысячи глаз устремлены на сцену, в едином волнении бьется сердце гигантской, невиданной стихии людей. Нервный подъем такой, что хватит на четыре “Медее”. Тут уж никто бы не сказал, что режиссерски это было решено неинтересно» [23, с. 137]. Несмотря на то, что Концертный зал им. Чайковского, где изначально был поставлен спектакль, в своей идее апеллировал к античной театральной чаше, только выход из здания на площадь дал возможность спектаклю зазвучать в полную силу.

¹⁰ Сигфридо Бурманн – театральный художник, испытывавший влияние М. Рейнхардта. Сотрудничал с режиссером Г. Мартинес Сьеррой и сценографом М. Фонтаналсом в «Театро де Арте». В 1930-е годы был приглашен в Театро Эспаньоль для оформления спектаклей труппы М. Ксиргу.

¹¹ Созвучными по форме видятся показы «Медее» Риваса Черифа перед Королевским дворцом Мадрида (Пласа-де-ла-Армерия) и Дворцом Анайя в Саламанке.

Со спектаклем Риваса в Мексике случилось ровно обратное. «Медея» Риваса, на первый взгляд, классически монументальна, но опыт перенесения спектакля в сцену-коробку показал хрупкость этой гармонии. Театр в Мериде оказался больше, чем пространство, где игрался спектакль, вокруг него концептуально сходились все остальные элементы.

«ГРАЖДАНСКАЯ ЛИТУРГИЯ»: «МЕДЕЯ» РИВАСА ЧЕРИФА И ИСПАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ НАРОДНОГО ТЕАТРА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для кого-то, как, например, для Арто, наивный романтизм «Медеи» Риваса Черифа стал следствием того, что спектакль создавался для многочисленной аудитории. В развалинах античного театра это выглядело органично, в условиях сцены-коробки – пошло. И сей факт вводит размышления о спектакле в дискурс такого явления в режиссерском театре XX в., как «народный театр». Ф. Жемье, Р. Роллан, А. Луначарский, Ж. Копо, Ф. Гарсиа Лорка исповедуют и воплощают на практике идею народного театра, которая в не меньшей степени, чем на эстетическом, зиждилась на этическом основании – особом отношении к публике из народа.

Луначарский был лишен всякого пессимизма в своих суждениях о советской народной публике, которой между тем не хватало образования и восприятия искусства как неотъемлемой части жизни (что можно сказать и о народной публике Испании того времени): «Луначарский <...> уверен, что “народ – идеалист искони”, и сколь не становятся его идеалы “реалистическими по мере того, как он сознает свои силы”, у него всегда хватает способности “объективно наслаждаться” и “ярко расцветенными храмами египтян, и эллинским изяществом, и экстазами готики, и бурной жизнерадостностью Ренессанса; что народ сможет потрястись и “сокрушительным гневом Ахиллеса”, и погрузиться “в бездонное глубокомыслие Фауста”» [24, с. 30]. Не исключено, что взгляды Луначарского и связанные с ним надежды оказались для Ф. де лос Риоса источником его собственной политики на посту не комиссара, но министра народного просвещения во Второй Испанской Республике.

Приоритетным направлением театральной политики времен Второй Республики было «распространение театра» в народной среде. В рамках этой программы возникает университетский театр Ф. Гарсиа Лорки и Э. Угарте «Ла Баррака».

Однако «распространение театра» не было спущенным сверху госзаказом. Творческая интеллигенция в 1930-е гг. интуитивно потянулась к людям, возложила на народ роль равного себе собеседника, как бы предчувствуя потрясения, которые готовит будущее и которые уравниют всех – Гражданскую войну. В 1936-м Лорка, незадолго до смерти от рук фалангистов, рассказал в интервью о своем обращении к народному театру: «Серьезный человек не может возлагать надежд на эти бирюльки – на чистое искусство, на искусство ради искусства. Наше время чревато трагедией, и художник должен быть вместе с народом,

рыдать, когда рыдает народ, и хохотать, когда он хохочет. Довольно любоваться лилиями, пойдем к тем, кто, увязая в грязи, ищет лилии, и поможем им. Что касается меня, то я всей душой жажду общения с людьми. Эта жажда привела меня в театр и заставила посвятить ему все душевные силы» [25, с. 178].

Отклик народной публики на спектакль Риваса был грандиозным. Так он сам вспоминает об этом: «Показы в Мериде <...> опровергли мнение, будто трагедии Сенеки были для “утонченных” любителей странностей, далеких от чувства общности народа. <...> Опыт в Мериде был важен именно потому, что представление давалось не перед избранной публикой. Не набралось бы и пятисот сведущих людей, которые бы в связи со своим официальным положением, работой в органах печати или самоотверженной любовью к искусству стали бы претерпевать неудобства поездки и плохие условия для проживания... в Эстремадуре. Публика, которая смотрела, слушала и горячо аплодировала “Медее” Сенеки, наивная и вместе с тем необычайно восприимчивая, состояла из жителей Мериды и ближайших областей; это публика, любящая ярмарки и бой быков. <...>

Так как, по своему безграмотному простоудию, наша публика не имела никакого представления о Сенеке и, соответственно, предрассудков относительно его творчества, оно было постигнуто ей через глаза и слух – собственно театральными чувствами» [2, р. 110–111].

Но, пожалуй, точнее всех сформулировал этот «парадокс о зрителе из народа» Унамуну: «А народная публика (простые люди), неграмотная (но не бескультурная), публика деревень и улиц? Должно быть, ей все это казалось музыкой. Вероятно, она услышала отголоски многовековой культуры, похороненной под землей, которой эти люди принадлежат всей душой. Спектакль был в некоторой степени торжественной литургией, гражданской и языческой. Ну и что, что они не понимали жутких порывов страсти Медеи. <...> Так же они не понимают христианской мифологии в мессе и латинских песнопениях, но в них отзывается первооснова веры, которую они несут в своей душе и которая возрождается с каждым звуком литургии» [6, р. 29–30].

Осмысляя опыт мировой режиссуры в своем спектакле, Ривас сумел представить народной публике театр, не отстающий от новейших исканий европейской режиссуры, при этом он не пожертвовал смыслом в погоне за успехом, как это происходило в коммерческих театрах. Большая часть деревенского населения в эти годы была безграмотна. Однако предположение, что народная публика может быть готова к столь насыщенному художественному опыту, при всей кажущейся абсурдности, оказалось верно и открыло большие перспективы. Следующим масштабным спектаклем режиссера стал «Саламейский алькальд» Кальдерона для 20 тыс. зрителей на той самой Пласа де Торос, где прежде отказался ставить Рейнхардт. В отличие от австрийского режиссера Ривас с самого начала шел не по пути внешних эффектов, но по пути упрощения – как театрального пространства, так и актерской игры. И в этом он оказался ближе всего к Копо, который в зрелый период своей театральной деятельности пришел к идее народного театра. В том же 1933 г., когда Рейнхардт не поехал в Мадрид, он отправился во Флоренцию по приглашению властей, чтобы

поставить «Сон в летнюю ночь» в Садах Боболи. Параллельно во Флоренции, в монастыре Санта Кроче, осуществил постановку «Представления о Святой Уливе» [25, с. 63–67] на 1500 зрителей Копо. «Много писали, что глазам итальянских зрителей предстали два противоположных по сути, но равно прекрасных воплощения “чистой духовности”: языческое у Рейнхардта и религиозное у Копо» [25, с. 67]. И опыт «Медеи» Риваса Черифа встраивается в этот ряд как соединение двух противоположностей, являясь, по словам Унамуну, «языческой литургией» (которая вдобавок была еще и гражданской).

Испанский режиссер соединяет черты варварской и фантастической античности с романтическим проживанием чистых эмоций. В интерпретации Ривасом Черифом идеи народного театра зрелищная античность преломлялась сквозь призму религиозного народного сознания, парадоксальным образом приобретая качества, сравнимые по силе и уровню воздействия с литургией. При том, что спектакль был призван обозначить новые для народа республиканские ценности, он не вызывал противоречий и относительно той идейной платформы, на которой основывалось единство народа в прошлом – религии. С точки зрения зрительского восприятия, следуя Унамуну, понятия «языческое» и «религиозное» в контексте спектакля оказываются синонимичны.

Претворение в жизнь нового театра в Испании было наравне с искренним и деятельным участием режиссера в политике Республики делом жизни Риваса Черифа. В «Медее» театр чистого искусства и жизнь сплетены воедино, а художественные образы спектакля наполнены ощущением политической реальности Второй Республики и тонким пониманием испанского национального характера, что делает эту постановку уникальным явлением в истории испанского театра XX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Rivas Cherif C. de ¿El porqué de Séneca? // El Sol. 1933. 14 mayo. P. 1.*
2. *Rivas Cherif C. de Cómo hacer el teatro. Madrid: Pre-Textos, 1991. – 377 p.*
3. Шубин А. Великая испанская революция. М.: Либроком, 2012. – 640 с.
4. *Rivas Cherif C. de El gran Reinhardt // El Sol. 1933. 5 abr. P. 1.*
5. *Xirgu X.R. Medea. URL: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm> (Дата обращения: 03.06.2022).*
6. *Senabre R. La “Medea” de Unamuno // Séneca L.A. Medea. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. P. 13–35.*
7. *Antonio González B. Nationalizing Medea: Rivas, Xirgu and Unamuno in Mérida, June 1933 // Hecho Teatral. 2011. Vol. 11. P. 147–166.*
8. *Сенека Л. А. Медея / Пер. С. А. Ошерова // Трагедии. М.: Наука, 1983. С. 5–34.*
9. *Una representación memorable de la “Medea”, de Séneca, en el teatro romano de Mérida // El Sol. 1933. 20 junio. P. 3.*
10. *Бушуева С. Полвека итальянского театра. 1880–1930. Л.: Искусство, 1978. – 191 с.*
11. *Medea. 1933 // Eméritos: [Blog de los Voluntarios Culturales del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida]. 2014. 28 jun. URL: <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.com/2014/06/medea-1933.html> (Дата обращения: 30.06.2022).*
12. *Antoníou M. Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles: Submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Goldsmiths, University of London. – 390 p. URL: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6383/> (Дата обращения: 10.07.2022).*

13. Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999. – 593 p.
14. Chabás J. La representación de “Medea” en el Teatro Romano de Mérida (crónica telefónica de nuestro redactor) // Luz. 1933. 19 jun. P. 6.
15. La “Medea” de Mérida // La Voz. 1933. 7 jun. P. 4.
16. Un espectador de buena fe “Medea” en el teatro romano de Mérida // Crónica. 1933. 25 jun. P. 15.
17. Séneca L. A. Medea / Trad. M. de Unamuno // Séneca L. A. Medea. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. P. 37–86.
18. “Medea”, en el teatro romano de Mérida // La Libertad. 1933. 20 jun. P. 4.
19. García-Ramos Merlo J. El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif // UNED. Revista Signa. 2014. Nº23. P. 443–469.
20. El festival clásico de Mérida // Heraldo de Madrid. 1933. 7 jun. P. 5.
21. Lohmeyer W. Die Dramaturgie der Massen / Пер. А. Г. Мовшенсона // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 391–393.
22. Sánchez León J. C. Antonin Artaud y la “Medea” de Séneca // Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua. 1999. Nº. 12. P. 229–239.
23. Казьмина Н. «Античное приключение» русской сцены // Вопросы театра. PROSCAENIUM. 2009. Nº 1–2. С. 107–168.
24. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 1995. – 255 с.
25. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость... : Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. – 512 с.
26. Некрасова И. А. Католический театр в Западной Европе 1920–1930-х годов: возрождение Средневековья // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. Nº2. С. 55–76.

REFERENCES

1. Rivas Cherif C. de ¿El porqué de Séneca? *El Sol*. 1933, 14 mayo, p. 1.
2. Rivas Cherif C. de Cómo hacer el teatro. Madrid: Pre-Textos, 1991. 377 p.
3. SHubin A. *Velikaya ispanskaya revolyuciya* [The great Spanish revolution]. Moscow: Knizhnyj dom “Librokom”, 2012. 640 p.
4. Rivas Cherif C. de El gran Reinhardt. *El Sol*. 1933. 5 abr., p. 1.
5. Xirgu X. R. Medea. Available from: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm> [Accessed 10th July 2022].
6. Senabre R. La “Medea” de Unamuno. In: *Séneca L. A. Medea*. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. Pp. 13–35.
7. Antonio González, B. Nationalizing Medea: Rivas, Xirgu and Unamuno in Mérida, June 1933. *Hecho Teatral*. 2011, vol. 11, pp. 147–166.
8. Seneka L. A. Medeya [Medea] / translated by. S. A. Oshero. In: *Seneka L. A. Tragedii* [Tragedies]. Moscow: Nauka, 1983. Pp. 5–34.
9. Una representación memorable de la “Medea”, de Séneca, en el teatro romano de Mérida. *El Sol*. 1933, 20 junio, p. 3.
10. Bushueva S. *Polveka ital’yanskogo teatra. 1880–1930* [A Half of a century of Italian theatre. 1880–1930]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 191 p.
11. Medea. 1933. In: *Eméritos*: [Blog de los Voluntarios Culturales del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida]. 2014. 28 jun. Available from: <http://emeritosdelpatrimonio.blogspot.com/2014/06/medea-1933.html> [Accessed 30th June 2022].
12. Antoniou M. Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles: Submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Goldsmiths, University of London. 390 p. Available from: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6383/> [Accessed 10th July 2022].
13. Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999. 593 p.
14. Chabás J. La representación de “Medea” en el Teatro Romano de Mérida (crónica telefónica de nuestro redactor). *Luz*. 1933, 19 jun., p. 6.

15. La "Medea" de Mérida. *La Voz*. 1933, 7 jun., p. 4.
16. Un espectador de buena fe "Medea" en el teatro romano de Mérida. *Crónica*. 1933, 25 jun., p. 15.
17. Séneca L. A. *Medea* / Trad. M. de Unamuno. In: Séneca L. A. *Medea*. Mérida: Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2008. Pp. 37–86.
18. "Medea", en el teatro romano de Mérida. *La Libertad*. 1933. 20 jun., p. 4.
19. García-Ramos Merlo J. El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif. *UNED. Revista Signa*. 2014, no. 23, pp. 443–469.
20. El festival clásico de Mérida. *Heraldo de Madrid*. 1933, 7 jun., p. 5.
21. Lohmeyer W. Die Dramaturgie der Massen / translated by A. G. Movshenson. In: *Hrestomatiya po istorii zapadnoevropejskogo teatra* [Reader on the history of Western European theatre]. Saint Petersburg: SPbGATI [Saint-Petersburg Theatre Arts Academy], 2007. Pp. 391–393.
22. Sánchez León J. C. Antonin Artaud y la "Medea" de Séneca. In: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*. 1999, no. 12, pp. 229–239.
23. Kazmina N. "Antichnoe priklyuchenie" russkoj sceny [The "Classical Adventure" of the Russian Stage]. *Voprosy teatra. PROSCAENIUM* [Problems of the theatre. PROSCAENIUM]. 2009, no. 1–2, pp. 107–168.
24. Titova G. V. *Tvorcheskij teatr i teatral'nyj konstruktivizm* [Creative theatre and theatrical constructivism]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatral'nogo iskusstva, 1995. 255 p.
25. Garsia Lorka F. *Samaya pechal'naya radost'...: Hudozhestvennaya publicistika* [The saddest joy...: Artistic publicism]. Moscow: Progress, 1987. 512 p.
26. Nekrasova I. A. *Katolicheskij teatr v Zapadnoj Evrope 1920–1930-h godov: vozrozhdenie Srednevekov'ya* [Catholic theatre in Western Europe during in 1920–1930's: the revival of the Middle Ages]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2011, no. 2, pp. 55–76.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сологуб Анна Петровна – магистр искусствоведения (театральное искусство), выпускница аспирантуры Российского института сценических искусств¹².

E-mail: anna.asp23@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5705-1333

ABOUT THE AUTHOR

Anna P. Sologub – Master of Arts (Theatre Studies), graduate of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: anna.asp23@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5705-1333

Статья поступила в редакцию: 16.07.2022

Отредактирована: 13.08.2022

Принята к публикации: 15.08.2022

Received: 16.07.2022

Revised: 13.08.2022

Accepted: 15.08.2022

12 Научный руководитель:
Некрасова Инна Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств / Scientific supervisor Nekrasova Inna Anatolievna, D. Sc. in Art Studies, professor of the Department of Foreign Art in Russian State Institute of Performing Arts.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сологуб А. П. К истории режиссерского театра в Испании: «Медя» Сиприано де Риваса Черифа в античном театре Мериды (1933 г.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №3. С. 94–116.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116

FOR CITATION

Sologub A. P. On the history of the director's theatre in Spain: "Medea" by Cipriano de Rivas Cherif in the Roman Theatre of Mérida (1933). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 94–116.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-94-116

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-117-136
УДК 791.43-252.5:791.44.071

С. Н. Дединский
Киностудия «Союзмультфильм»,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1396-8251

Геннадий Шпаликов приходит в анимацию: материалы к истории создания фильма «Жил-был Козявин»

АННОТАЦИЯ

Считается, что дебютный анимационный фильм Андрея Хржановского «Жил-был Козявин» позволил раскрыться с новых неожиданных сторон прославленному сценаристу эпохи оттепели Геннадию Шпаликову («Я шагаю по Москве», «Застава Ильича», «Долгая счастливая жизнь» и т. д.), который впервые выступил в качестве автора сценария мультфильма. В действительности при детальном знакомстве с текстом первых вариантов литературного сценария «Жития Козявина», созданного на основе нескольких произведений Л. Лагина, выясняется, что к моменту завершения съемок мультфильма на экране уже мало что осталось от первоначальных идей сценариста. Фактически первые работы Хржановского в кино (как «Жил-был Козявин», так и «Стеклянная гармоника») имеют не так уж много общего с замыслами Шпаликова, который, как показывает анализ его кинодраматургии, тонко чувствовал природу анимационного языка и хорошо разбирался в мультипликации.

В рамках статьи впервые публикуются отрывки из разных версий литературного сценария «Житие Козявина», которые не были экранизированы или оказались существенно изменены при разработке режиссерского сценария, а также сохранившиеся стенограммы обсуждений постановки на заседаниях Художественного совета киностудии «Союзмультфильм» (выступления Г. Шпаликова, А. Хржановского, Ф. Хитрука, Л. Атаманова, В. Брумберг, А. Снесарева, М. Валькова и др.).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советский кинематограф эпохи оттепели, «Жил-был Козявин», «Житие Козявина», Геннадий Шпаликов, Андрей Хржановский, Лазарь Лагин, Фёдор Хитрук, «Союзмультфильм», Микки Маус, «Диснейленд».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-117-136
УДК 791.43-252.5:791.44.071

Stanislav N. Dedinskiy
Soyuzmultfilm Film Studio,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1396-8251

Gennady Shpalikov enters animation: Documents related to the production history of “There Lived Kozyavin”

ABSTRACT

It is believed that Andrei Khrzhanovsky's debut animation “There Lived Kozyavin” allowed the famous screenwriter of the Thaw era Gennady Shpalikov (“I'm Walking Around Moscow”, “Ilyich's Gave”, “A Long Happy Life”, etc.), who first acted as an author of a script for an animated film, to reveal new unexpected aspects of his talent. In fact, upon a closer inspection of the first versions of the screenplay (“literary script”) called “The Life of Kozyavin”, created on the basis of several works by Lazar Lagin, it turns out that by the time the filming was completed, little was left on the screen of the screenwriter's original ideas. Moreover, the first film works of Khrzhanovsky (both “There Lived Kozyavin” and “The Glass Harmonica”) do not have that much in common with the ideas of Shpalikov, who, as an analysis of his screenwriting shows, had a keen appreciation of the nature of the animation language and was quite well versed in animation in general.

In this article, excerpts from different versions of the screenplay “The Life of Kozyavin” are published for the first time: they were not filmed or were significantly changed during the development of the shooting script. The article also includes excerpts from the surviving transcripts of the production's discussions during the meetings of the Artistic Council of the Soyuzmultfilm Studio (including speeches by Shpalikov, Khrzhanovsky, Fyodor Khitruk, Lev Atamanov, Valentina Brumberg, Arkadiy Snesev, Mikhail Valkov, and others).

KEYWORDS

Soviet cinema of the Thaw era, “There Lived Kozyavin”, “Life of Kozyavin”, Gennady Shpalikov, Andrei Khrzhanovsky, Lazar Lagin, Fyodor Khitruk, Soyuzmultfilm Studio, Mickey Mouse, Disneyland.

Поразительно, насколько плохо изучено и осмыслено литературное наследие одного из наиболее прославленных авторов эпохи оттепели – Геннадия Шпаликова. С одной стороны, относительно недавно были опубликованы его биография, изданная в серии «Жизнь замечательных людей» [1], и сборник воспоминаний, составленный кинорежиссером Андреем Хржановским [2]. С другой – до сих пор нет сколько-нибудь полного и комментированного собрания сочинений Шпаликова, охватывающего все этапы жизни этого поэта и сценариста: существующие книги преимущественно тиражируют лишь архивные находки прежних лет. Но что удивительно, по-прежнему никем не проведена серьезная текстологическая работа с кинематографическим наследием кинодраматурга, не сличены друг с другом многочисленные версии сценариев к тем или иным фильмам, не прослежены и не выявлены связи между произведениями разных лет, не осмыслена их поэтика... Особенно плохо обстоит дело в области, которая в России традиционно лишь по касательной интересует киноведов и историков кино, – истории отечественной анимации.

При чтении биографии сценариста, написанной исследователем А. Кулагиным, может сложиться впечатление, что «недолгий – и непростой – «роман» Шпаликова с мультипликацией» [1, с. 217] начался лишь во второй половине 1960-х гг., когда его карьера уже пошла под гору после «провала» «Долгой счастливой жизни» и снижения интереса к его творчеству со стороны крупных киностудий [2]. В действительности этот «роман» начался на пике карьеры Шпаликова, еще до премьеры ленты «Я шагаю по Москве» (1964) и выхода многострадального фильма «Застава Ильича» (в 1965-м – под прокатным названием «Мне двадцать лет»): 24 февраля 1964 г. Шпаликов подписал договор на подготовку литературного сценария звукового художественного мультипликационного фильма в двух частях под условным названием «Житие Козявина», который в дальнейшем превратился в анимационный дебют Андрея Хржановского «Жил-был Козявин» (1966).

«Диплом мне предложили – в порядке эксперимента – делать на студии “Союзмультфильм”, – вспоминал Хржановский. – Это было неожиданное предложение, и я не сразу на него согласился. Все решила тема: мне были предложены на выбор несколько сказок М. Салтыкова-Щедрина. Г. Шпаликов согласился написать сценарий. Художник А. Бойм уже начал работать над эскизами... Как вдруг является Гена в своем пальто и достает из кармана книгу сатирических сказок Лазаря Лагина, автора популярного “Старика Хоттабыча”. “Прочти-ка вот это”, – протягивает он мне книгу, раскрытую на сказке “Житие Козявина”» [3, с. 351].

Версия истории начала работы Шпаликова в анимации, которую излагает в своих мемуарах Хржановский, в деталях несколько отличается и даже противоречит фактам, зафиксированным в документах и деле фильма, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). «Сказка [“Житие Козявина”] действительно была замечательной. И хотя бюрократы и подлецы, описанные Щедриным, оказались воистину бессмертными – это нас и привлекало в экранизации его сказок, – возможность сделать сатирический

фильм на современном материале выглядела предпочтительней. Мы только решили, что конец будет другой: герой не будет умирать, как в сказке, ведь тип этот – неумирующий», – вспоминает режиссер в своих мемуарах [4, с. 281]. Однако в заявке Шпаликова фигурирует не одно произведение Лагина, а сразу три – «Кузя», «Житие Козявина» и «Про Ахмета», да и судьба главного героя завершается все-таки печально – в финале он умирает (как и в сказке Лагина):

«Л. И. Лагин написал множество сказок. Две из них я предлагаю вашему вниманию в качестве предполагаемого фильма: “Кузя” и “Житие Козявина”. Для автора (Л. И. Лагина) эти сказки сюжетно никак не находятся вместе, а лишь представляют из себя две короткие современные истории о людях, которые среди нас, но не являются украшением нашего общества – напротив – они являют из себя объект сатиры. Вот вам краткое их изложение в той последовательности, в которой я собираюсь писать сценарий, хотя в книге Л. Лагина, повторяю, сюжетно они не соединяются.

Жил некий мальчик Кузя, который попал под влияние своих недалеких родителей, всячески оберегавших его от реальной жизни с ее реальными трудностями. Оберегая Кузю, родители советовали ему всегда и всюду смотреть под ноги, ибо в этом – единственное спасение ото всех бед. И Кузя прилежно смотрел себе под ноги всю жизнь, так и не заметив ни синего неба, ни солнца, ни облаков, ни человеческих лиц.

Вторая история как бы продолжает первую.

“Житие Козявина” – это история жизни взрослого Кузи, эпизодов из нее. История поистине трагическая.

Козявин (он же – Кузя в детстве и юношестве) был исполнительным человеком, но всякой исполнительности есть свой предел. А исполнительность Козявина предела не знала. Он был беспредельно исполнительен, и это обстоятельство заставило его в поисках какого-то Сидорова, которого нужно было найти по случаю зарплаты, обогнуть весь земной шар. Причем всюду Козявин спрашивал: “Не видали товарища Сидорова? А то кассир пришел, зарплату выдавать будут”. Три года он потратил на розыски, вернулся ободраным, усталым, но исполнительского рвения не потерял.

Я уже писал выше, что история с Козявиным кончилась трагически: умер Козявин и по той же причине: не в меру был исполнительный человек, лишенный здравого смысла, инициативы и просто всякой нормальной человеческой самостоятельности, без которой жизнь не жизнь. Физкультурник, у которого он в санатории занимался утренней гимнастикой, сказал ему: “Вдох”. Козявин вдохнул, а физкультурника позвали в контору, и он забыл сказать Козявину “Выдох”. Козявин, поскольку приказаний на “выдох” не было, терпел сколько мог, но возможности любого живого существа находиться без кислорода ограничены небольшим временем, и Козявин стал жертвой собственного характера: умер Козявин.

Вот, вкратце, изложение этого сценария, который я бы назвал по второй сказке, – “Житие Козявина”. История эта, как мне кажется, поучительная и нужная. В нашем обществе нет места Козявиным и не должно быть.

Кроме того, я бы хотел использовать в сюжете этого сценария небольшую сказку “Про Ахмета”. Она может быть включена как рассказ родителей Козявина (Кузи), который (рассказ) должен отвратить Кузю смотреть на звезды, ибо случай с древним астрономом Ахметом, лишившимся из-за этой страсти головы, наглядно подтверждает мораль Кузиных родителей.

Г. Шпаликов» [5, л. 1–3] (фото 1).



Фото Г. Г. Шпаликов. Из личного архива Ю. А. Файта / Gennady Shpalikov. From the private collection of Yu. A. Fait

Козявин, описанный Шпаликовым в заявке, имеет еще очень мало общего с тем образом, который потом воплотит на экране Хржановский: это не абстрактный утрированный бюрократ, который ради достижения поставленной начальством цели разрушает все на своем пути, а вызывающий сочувствие мелкий исполнительный чиновник, бывший любознательный мальчик, психологически травмированный в детстве своими родителями. В первой версии сценария Шпаликов подробно описывает сцены детства Козявина, в которых происходит коренной перелом в характере главного героя:

«Ребенок [Кузя] в коляске продолжает улыбаться, протягивает руки к небу. И тут его перекрывает резко опущенный навес коляски. Снова экран темен. Представим себе, что дно коляски не мешает нам видеть маленького Козявина, и увидим его, лежащего лицом вниз. И то, что в свою очередь увидит он: серый асфальт, сточные решетки, окурки и прочий сор, потом большую лужу, и больше – ничего, из-за наступившей темноты, какая могла произойти от того, что коляску ввезли в подворотню.

Темный экран.

На нем появляются два нельзя сказать чтобы светлых пятна: это родители Кузи. Они смотрят вниз.

В руках у папаша – концы вожжей: вожжи эластичны и растягиваются, как резиновые.

Мы видим родителей в раме окна, вписанных в темный фон комнаты.

Духовой оркестр играет праздничный марш.

Мы попадаем под свод из разноцветных шаров и флагов.

На нас надвигаются смеющиеся лица, цветы, вот летит над головами “квадрига влюбленных коней” Большого театра: таким пока видит мир Кузя, скачущий, задрав голову, среди этого мира, натягивая продетые подмышки вожжи.

Папаша, с трудом сдерживая скакуна, говорит неодобрительно, глядя вниз:

– Как бы шею себе не сломал! Под ноги, под ноги себе смотри...

В соответствии с этой командой Кузя глянул вниз, но поздно: перед ним было зияющее отверстие люка. Не понервничай Кузя, не зачасти он ногами, услышав родительский окрик, пронесся бы он над люком, словно его и не было, а так... Лишь родительская рука спасла Кузю от жалкой участи, повис он, как мячик, набитый опилками, на резинке, над люком, качается, а голос над ним вещает:

– ...По горной тропинке подниматься будешь – опять-таки смотри под ноги: не ровен час, скатишься с верхотуры в самый овраг... Спускаться с горы будешь – пуще прежнего под ноги себе смотри, а то и до растяжения мышц недалеко...

Смотрит Кузя вниз, а под ним – темнота люка...

В темноте теплятся огоньки – то ли звездочки, то ли свечи горят – не поймешь.

Потянулся к одному из них Кузя, к той звезде, что поближе, только вскрикнул тут же и отдернул руку: это была свеча, горевшая у окна, в котором виделось звездное небо.

– Господи, смири гордыню неразумного раба твоего Кузьмы, – загундосила Кузина бабка, стоя на коленях и кладя поклоны...

И опустил на колени, и повесил голову Кузя...

Теперь их трое, распластанных на полу: бабка, Кузя и шкура убитого медведя...» [5, л. 20–22].

Хржановский вспоминает, что после того, как заявка на сценарий была принята и Шпаликов получил аванс, он «терпеливо ждал, когда Гена сможет приступить к сценарию. Он долго обещал начать писать “немедленно” (его любимое слово), но этого так и не случилось» [4, с. 283]. Документы, сохранившиеся в деле фильма, противоречат этой версии: согласно им, Шпаликов сдал на студию первый вариант литературного сценария на два месяца раньше, чем должен был это сделать по договору (до 20 июня 1964 г.). Спешка сценариста объяснима – 16 апреля того же года он был зачислен в штат киностудии «Ленфильм» в качестве режиссера-постановщика фильма «Долгая счастливая жизнь» по собственному сценарию.

«Уважаемый Михаил Михайлович, дела складываются так, что я должен немедленно уехать в Ленинград для постановки картины, – писал Шпаликов в письме на имя директора киностудии “Союзмультфильм” Михаила Валькова 14 апреля 1964 г. – Единственное, что меня задерживало, это ответственность перед вашей студией. <...> Если возникнут замечания по сценарию, я думаю, студия сочтет возможным послать Хржановского в Ленинград, где я смогу найти время для необходимой работы. Все денежные расчеты по сценариям я прошу производить через Хржановского» [6, л. 2].

Замечания не заставили себя долго ждать. Спустя десять дней, 25 апреля 1964 г., редактор «Союзмультфильма» Раиса Фричинская отправила сценаристу письмо со списком правок:

«При дальнейшей работе над сценарием “Житие Козьявина” вам необходимо учесть следующие замечания:

1. Точнее определить характер главного героя, а следовательно, и тему будущего фильма.

2. Подробнее разработать экспозицию сценария, определив его тематическую и сюжетную направленность. Пока что эпизоды, связанные с детством Козявина, не являются необходимыми в сценарии. Они требуют более точной разработки и более выразительного и характерного диалога.

3. Мы считаем также, что история Ахмета не связана с общей направленностью сценария, его смыслом и поэтому выглядит в сценарии инородной.

4. Что касается эпизодов, связанных с путешествием Козявина, то они, на наш взгляд, требуют отбора с точки зрения их художественной полноценности и необходимости для развития сюжета и характеристики главного образа.

5. Обратите внимание на диалог сценария. Сделайте его более сатирически заостренным» [6, л. 3].

Вставная новелла «Сказка об Ахмете» тормозила действие фильма и как будто бы уводила его сюжет в сторону, но для Шпаликова, не так давно напрямую столкнувшегося с советской цензурой и пережившего тяжелый опыт во время работы над «Заставой Ильича», это вряд ли был случайный эпизод. Его действие разворачивалось во время посещения семейством Козявиных Планетария, где под куполом, на сводчатом потолке проецировались диапозитивы с картинками из средневековой сказки об ученом-астрономе с комментариями лектора-чтеца:

«Будто не в нашем царстве, не в нашем государстве, жил в стародавние времена один сотрудник. Астроном. По имени Ахмет. И будто бы тот Ахмет придумал, как гасить небесные светила. По представившейся чрезвычайной надобности». Картинка сменяется следующей, на ней изображен султан («Прослышал про это султан, велел представить Ахмета пред его ясные очи. Представили...»). В том же кадре, как по волшебству, появляется Ахмет...

Новая картина: султан приставил палец к астролябии. Подпись такая: «А ну, – султан говорит, – погаси-ка мне во-о-о-он то светило! И ткнул пальцем в небо». Пререкания ученого и султана показаны очень быстрой сменой их изображений – в позах и жестах спорящих людей.

Все кончается повелительным жестом султана.

Ахмет таким же волшебным образом, каким он появился, исчезает на некоторое время, затем появляется вновь.

Тем временем сбегал Ахмет под конвоем к себе домой за надлежащим инструментом, что-то такое с тем инструментом проделал и докладывает:

– О, мудрейший отец и друг всех ученых и мыслителей, погашено светило согласно твоему гениальному указанию.

На новом кадре видно: задрал султан голову кверху...

“...а звезда как до того светила, так и сейчас горела ровным белым светом”.

Султан в разгневанной позе.

– Ах ты, – говорит, – вражий сын! Над родным султаном изгиляться вздумал?! Эй, слуги!..

На экране – умоляющий Ахмет.

Надпись гласит: “Отец и друг, – повалился ему в ноги Ахмет. – Не вели казнить, вели слово молвить!.. Я тебе всю объясню!..”

Мы видим султана, повернувшегося к ученому.

– На том свете объяснишь, подонок!..

И вот картина, изображающая толпу на площади перед эшафотом, где должны казнить Ахмета. Следующая картинка: мертвая голова Ахмета выставлена на городской стене – “всем другим Ахметам в поучение”.

На экране рядом с головой Ахмета появляется тень козявинской головы, недолго головы обращены друг на друга, но тут же голова-тень, отвернувшись, быстро удаляется.

Таким образом, для Козявина фильм-притча кончился на гибели Ахмета, поплатившегося за свою страсть к истине, которую он искал среди звезд» [5, л. 22–24].

Редакторы киностудии, разумеется, не могли не заметить двусмысленный подтекст этой сказки: даже для еще вполне «либерального» оттепельного 1964 г. эпизод про астронома Ахмета выглядел вызывающе. Однако вопреки замечанию Фричинской сказка, да и вся в целом первая часть сценария, описывающая детство Кузи, не выглядела «инородной» и работала на создание того образа Козявина, каким он получился в первом варианте «Жития». Повзрослевший Козявин – это «человек с опущенной головой» [5, л. 24], который всегда смотрит вниз и за плечами которого постоянно «кружат, обгоняя и оттесняя друг друга, два ангела: в том, который в сапогах, мы узнаем Козявина-старшего, второй ангел – мама Кузи, они наперебой поучают его:

– Смотри, сынок, не забывай: всегда смотри себе под ноги – как бы не споткнуться, не поскользнуться, шею себе не сломать!..» [5, л. 25].

Катаясь на коньках, Козявин не слышит ни звона льда, ни звуков музыки, в его ушах – «тишина, мертвая тишина», так как «он плотно и толсто укутан» и «смотрит себе под ноги, на галоши и осторожно ступает по льду катка, который он сам пересекает напрямик» [5, л. 25]. Даже столкновение с фонарным столбом и падение на голову сосульки не способны заставить его поднять голову и лишь повергают в длительное оцепенение, в котором он пребывает и на работе: «Аппарат наезжает на козявинское темя... Наплывом возникает темнота, перечеркнутая прутьями сточной решетки, и мы слышим девственно-простой звук, как если бы кто провел по решетке палкой – туда и обратно – дрын-дрын» [5, л. 27].

Хржановский в своих мемуарах утверждает, что работа Шпаликова не продвинулась дальше заявки (!): «В какой-то момент, во время очередной встречи, Шпаликов вдруг говорит: “Знаешь, Андрей, у меня столько договоров, под которые я получил аванс, – я не знаю, что делать... Авансы надо отрабатывать, а времени не хватает. Зачем тебе сценарист? Ты и придумать сможешь, и записать не хуже любого сценариста”. Честно сказать, я пришел в уныние. Увидев мое состояние, Шпаликов сел за пишущую машинку и выбил слова стихотворения, которое, по моему первоначальному замыслу, должно было прозвучать в фильме в виде песни во время кругосветного путешествия Козявина: “Ах, утону ли в Западной Двине...”» [4, с. 283].

Действительно, стихотворение Шпаликова «Ах, утону ли в Западной Двине» фигурирует в двух первых версиях сценария: «Песня Козявина» возникает в тексте в момент наивысшего отчаяния главного героя после того, как он попадает на некий архипелаг, населенный стаей пингвинов. Выбившийся из сил Козявин, изможденный бесконечным путешествием в поисках Сидорова, принимает пингвинов за своих двойников-козявиных и начинает петь песню, завершающуюся строчками «Страна не пожалеет обо мне, / И сослуживцы горько не заплачут...».

Все путешествие Козявина, описанное у Лагина несколькими предложениями, в первых двух вариантах литературного сценария превращено в бесконечный набор сцен, каждая из которых изощреннее и эффектнее предыдущей. Пожалуй, самый поразительный эпизод первой версии сценария «Козявина» – сцена в «Диснейленде», куда главный герой попадает после встречи с пингвинами:

«...А когда рассвело, Козявин понял, что находится в джунглях: на него просыпался град кокосовых орехов. Они падали ему на голову и под ноги, но Козявин не поднял головы и, следовательно, не мог видеть обезьян, забавлявшихся таким образом. А Козявин глядел под ноги и поплатился за это роковым образом.

Удав, свесившись сверху, замкнул Козявина в свое кольцо и обвился вокруг него раз, и другой, и третий. Видимо, жить Козявину оставалось недолго.

Когда последним перехватом змея сдавила горло, Козявин прохрипел, глядя ей в глаза:

– Сидорова не видала?

Змеиная усмешка была ему ответом.

Но тут случилось необычайное: змея по своей воле разомкнула кольцо. Высвободившись, Козявин продолжал стоять на месте, не получив от змеи никаких указаний насчет дальнейшего поведения.

И тогда к нему подскочил заяц – заяц не обыкновенный, а такой, каким его впервые нарисовал Уолт Дисней в своих фильмах.

Этот заяц, обращаясь с Козявиным так же бесцеремонно и задорно, как он обращался со своим приятелем – олененком Бэмби, выталкивает Козявина к воротам, отделяющим сказочную страну от прочего мира.

Мы читаем название этой страны, этого городка, построенного сказочником: Дисней-Ленд.

(По дороге к выходу Козявину будут встречаться Микки Маус, Дональд, Белоснежка и др[угие] персонажи Диснея. Надо, чтобы персонаж “Козявин” отличался от них примерно так, как отличается мультипликация наших дней от мультипликации того времени, когда эталоном ее достижений были фильмы У. Диснея)» [5, л. 40–41].

Учитывая все это, все-таки с трудом верится, что сценарист ограничил свой вклад в работу только одной песней «Ах, утону ли в Западной Двине...». Фабула короткого рассказа-фельетона Л. Лагина здесь превратилась в развернутое повествование из множества эпизодов, в которых характер Козявина раскрывался

с новых сторон. Для сравнения вот отрывок из текста Лагина: «— Есть! — сказал Козявин. И пошел в указанном направлении и пропал. Два года не было о нем ни слуху ни духу. На третий год является. Голодный, ободранный, худой-прехудой. Бородачица по колению. Оказывается, он вокруг всего земного шара в указанном направлении прошел и у каждого встречного спрашивал:

– Не видали товарища Сидорова? А то кассир пришел, зарплату выдавать будут» [7].

Специфическое чувство юмора автора сценария и неожиданные драматургические повороты выдают в авторе сценария «Житие Козявина» опытного литератора, которым начинающий режиссер Андрей Хржановский на момент своего дебюта в кино все-таки не был. Например, финал сценария дает разгадку секрета беспрепятственного пересечения Козявиным границ разных стран – преграды на его пути в виде пограничных шлагбаумов остаются позади, как только он показывает голубую книжечку с золотыми буквами на обложке. После гибели главного героя волны выносят на берег «козявинскую книжечку, теперь мы можем прочесть, что было написано золотыми буквами: “Член общества содействия озеленению города Тамбова”» [4, л. 47]. Даже фантазия Лагина не заходила так далеко: в его рассказе Козявин, в присутствии которого от скуки дохнут даже мухи, всего лишь становился чуть более эффективным средством борьбы с насекомыми, чем ДДТ (фото 2).

17 июля 1964 г. на киностудии «Союзмультфильм» состоялось заседание Художественного совета, на котором обсуждали вторую версию литературного сценария «Жития Козявина». Судя по стенограмме, Шпаликов присутствовал на нем лично (по всей видимости, он был в эти дни в Москве, так как 23 июня 1964 г. решением Государственной экзаменационной комиссии ему была присвоена во ВГИКе квалификация кинодраматурга – известно, что он защищался фильмом «Я шагаю по Москве» [8]):

«Вальков М. М.: Переходим к третьему вопросу – литературный сценарий “Житие Козявина”. Какие будут замечания?

Никитин В. А.: Мне сценарий очень нравится. Я прочитал и по первому впечатлению могу сказать – очень смешной сценарий и очень интересно сделан, по-моему. У меня нет желания откровенно говорить по деталям, хотя тут есть многое, что можно немножко по-другому сделать во имя выразительности будущей картины. Но я думаю, надо доверять режиссеру и его вкусу, иначе это значит уже влезать в чужую кухню.

А по литературному замыслу, мне кажется, можно вещь сделать очень интересно. А главное, у нас таких фильмов еще все-таки мало, и это будет развивать какую-то нашу линию, только недавно начатую.

Я не знал режиссера, который будет делать [этот мультфильм], только впервые узнал, что это будет молодой режиссер [Андрей Хржановский], поэтому у меня не предвзятое мнение, несмотря на некоторые очень осторожные слова, которые я слышал.

Я обеими руками за.

Снесарев А. Г.: Мне кажется, что все здесь зависит от режиссера. Материала здесь хватит. Очень много остроумного, по-настоящему тонкого. И очень приятно, что автор принял замечания Сценарного отдела, выкинув, например, эпизод с марширующими солдатами. <...> Это элегантней, интересней и тоньше.

[Фрагмент из первой версии сценария, о котором говорит А. Г. Снесарев, следующий: «Козявин не видит неба, расцветенного фейерверками по случаю национального



Фото 2. «– Есть! – сказал Козявин». Кадр из мультфильма «Жил-был Козявин». © «Союзмультфильм» / “– Will do! – said Kozyavin”. A frame from the animated film “There Lived Kozyavin” © Soyuzmultfilm Studio

праздника... Его подводят к центральной ложе, где в окружении приближенных сидит... Козявин. Да-да, он самый. То есть, конечно, не то чтобы он, но очень похож.

Козявины здороваются друг с другом, не поднимая голов, и садятся рядом.

Начинается парад. О его ходе мы узнаем из разговоров иностранных послов с козявинским двойником.

За кадром звучит то чеканный шаг пехоты, то рев танков.

К Козявину-местному наклоняется один из послов и говорит на несуществующем языке, напоминающем английский (мы читаем перевод в субтитрах):

– Ваше Величество, вы сможете сегодня наглядно убедиться, какую мощь представляют мои соотечественники, преданные и Вашему, и нашему Величеству.

Мы видим марширующие шеренги, но что это: солдаты все на одно лицо, и лицо это нам хорошо знакомо. Впрочем, только чудесной игрой природы можно объяснить такое сходство многих людей между собой и с Козявиным.

Затем к потупившему голову королю наклоняется другой посол и через переводчика на языке, похожем на немецкий, говорит (субтитры):

– Непереводаемая игра слов. Буквальный перевод означал бы: Ваше Величество, Вы непобедительны, и это не удивительно, ибо вполне убедительно.

В этот момент послышался гул самолетов, и тогда третий посол почти склонился над королем и сказал почти по-французски:

– Ваше Величество. И в лужах отражаются звезды, взгляните вниз. Там, наверху, Ваши соколы шлют Вам привет от нашей державы.

И король, а вместе с ним Козявин, еще ниже опустили головы и увидели тени, носящиеся в лужах...

А потом стемнело, и в лужах зажглись звезды» [5, л. 37–39].]

Все основные пожелания, которые могут быть, – к режиссеру, которому надо точно соблюсти развитие действия как снежный ком, чтобы все это было до предела идиотизма, со спадом и зарядкой. Это дает конструкция сценария, который очень уточнился, [стал] прямой и ясный, это идет как кода.

Так что я тоже за этот сценарий, считаю, что можно запустить.

Два слова о метраже. Желательно, чтобы это было все-таки в одну часть, потому что как бы это не было на две части растянуто, но это опять-таки [задача] для режиссера. Если сейчас запускать, не стоит даже пока точно определять метраж. Для автора можно считать, что это две части.

Атаманов Л. К.: Мне нравится тут очень многое, и я считаю, что тут много мультипликации и остроумного. <...> Выхваченный из толпы сам Козявин – я боюсь вот чего: его столкновения с окружающим миром, – оно должно быть, по-моему, ясней. Потому что в некоторых эпизодах непонятно: а может быть, и другие такие? Это очень неприятное ощущение. Для меня такой человек интересен в своем столкновении с окружающим миром. <...>

Фричинская Р. И.: У меня положительное отношение к этому сценарию. У меня даже и замечаний нет по нему. Мне кажется только, что тут многое будет зависеть от работы художника и режиссера, потому что этот характер будет складываться в поведении, в движении, в деталях и в рисунке. Скажем, проезд в троллейбусе или проход в учреждении – это тоже зависит от того, как он будет себя вести и как к нему будут относиться окружающие.

Мне кажется, что в экспозиции, может быть, еще дать один эпизод – некоторого отношения к нему сослуживцев. Может быть, какое-то мелкое поручение еще, чтобы мы окончательно знали, с кем имеем дело. <...>

И в заключение хочу сказать, очень приятно, что к нам пришел такой автор, как Шпаликов. Эта вещь сатирическая, такие вещи рождаются тяжело, и еще, конечно, будем вас мучить в работе.

Вальков М. М.: Для меня самое главное – хорошо, что он не плюнул, а продолжал работать. Это очень ценно. За это мы его уважаем. <...>

Никитин В. А.: Говорят, что не ясно отношение окружающих. В конце, в финале все становится на свое место, – все настолько довольны, что наконец похоронили Козявина. Нет, оказывается, он жив. Это великолепно. Какой же может быть еще показ отношения окружающих?

Единственный «недостаток» сценария, мне кажется, это от щедрости автора, потому что тут столько всего напридумано, что режиссеру надо только взять свой вкус в руки и отбирать, что оставить, что выкинуть.

Абрамова Н. Н.: Я уже говорила с режиссером, у меня были свои какие-то по этому поводу предложения. Мне казалось, что нужно больше стилизовать все это дело именно под житие. Мне казалось, что это даст ключ к большей шутейности и большей стилистике. Но оказалось, что это уже пробовали. <...> А вообще очень интересно, что из этого всего получится, потому что очень много всяких возможностей. Просто очень интересно, какой будет режиссерский сценарий. Литературного материала очень много. <...>

Хитрук Ф. С.: По-моему, можно работать. Хотя я более чем уверен, что многое в процессе работы изменится, уже многое изменилось по первому варианту, не исключено, что кое-что даже утеряно... <...> Как же понимать образ этого Козявина? Я больше всего боюсь, если это получится Акакий Акакиевич, какой-то мученик. Мне представляется, что от этого Козявина в свое время намучились немало. Ему не дана власть в руки, но не все еще выкорчевано из того темного времени, это осталось, это живуче, и этот образ Козявина в какой-то степени нарицательный. Поэтому трактовка Козявина должна быть очень точной.

Опять же, это не унтер Пришибеев. Тут должно быть абсолютно точно.

Мне кажется, автор сценария в этом отношении для себя точно уяснил, и за этим надо проследить.

Меня очень радует этот альянс. Я видел здесь [художника Ильдара] Урманче, думаю, что он не случайно здесь сидел. Думаю, что само по себе это дает нам право ожидать интересной вещи.

И хорошо, что Андрей [Хржановский] начинает сейчас с такой трудной вещи, очень трудной. Никто этого не скрывает. Вещь необычайно трудная, во-первых, потому, что она очень важна по мысли, во-вторых, по своему построению требует новых, во многом для нас самих еще не изученных средств и приемов, но этим, вероятно, она и интересна.

Я хочу только выразить надежду, что в процессе режиссерской разработки, если к этому делу пойдет, по возможности принял бы участие и автор сценария. Без него здесь будет очень трудно.

Вальков М. М.: Я тоже хотел начать и кончить только одним: очень трудное дело. Поэтому не будем обольщаться хорошими отзывами о сценарии, в общем предстоит большая, кропотливая работа. Будем держать серьезный экзамен на зрелость мультипликации.

Мы много мультипликаций сделали, последние годы поднята очень важная проблематика в нашем искусстве, но это, мне кажется, еще один шаг вперед в этом направлении. Так что надо, с сознанием ответственности за работу, ее продолжать. Полагаю, что сценарий позволяет эту работу продолжать. Нам предстоит показать сценарий еще в разных инстанциях. Предстоит не одно согласование. Но надеемся, что сценарий будет поддержан и в других местах.

Хитрук Ф. С.: Я думаю, поскольку мы его одобрили здесь, надо будет его и защищать, если это потребуется.

Вальков М. М.: Несомненно. Я лично убежден, что это дело стоящее, беспспорно. Значит, есть предположение сценарий одобрить и запустить в режиссерскую разработку.

Шпаликов Г. Ф.: Во-первых, я хотел поблагодарить Федора Савельевича [Хитрука], потому что он очень помог работе, и вообще студию, потому что работа, действительно, очень сложная, и я убежден, что она только началась. И то, что она долго шла, наверное, свидетельствует о сложности. И она будет, наверное, необычайно сложна по той работе, которая предстоит Андрею и художнику. Но надеюсь, что, если студия так же решительно,

как сейчас, будет во всех инстанциях это говорить, это во многом облегчит работу. Потому что, как только начнутся начальственные окрики по этому делу, может нарушиться внимание. Со своей стороны я обещаю делать все, чтобы работа была завершена в самом хорошем виде. И, конечно, я дальше буду работать с Андреем, хотя мне и трудно будет по многим обстоятельствам» [6, л. 16–23] (фото 3).

Несмотря на то что вторая версия литературного сценария «Жития Козявина», в которой уже не было ни детства Кузи, ни сказки об Ахмете (не ее ли держал в голове Шпаликов, когда говорил о «начальственных окриках?»), была единогласно одобрена и поддержана членами Художественного совета, работа над следующим этапом затянулась до 1965 г. Возможно, Шпаликов «пропал» именно в этот момент, когда возникли новые претензии к литературному сценарию. Через пару лет, в 1966-м, нечто похожее произойдет во время работы над сценарием «Стеклянной гармоникой»: Шпаликов точно так же «исчезнет» после сдачи второй версии литературного сценария, и Хржановскому придется завершать работу уже самостоятельно.

«Теперь я могу сказать, что благодарен Шпаликову за то, что он пустил меня в самостоятельное плавание в качестве сценариста под его именем, как ходят морские суда многих стран под флагом покровительницы торгового флота Либерии. Без этого поступка Гены, давшего свое авторитетное имя в титрах моих первых работ, не было бы этих фильмов. И уж во всяком случае, не было бы у меня возможности сделать их такими, какими они получились», – пишет Андрей Хржановский в своих воспоминаниях [4, с. 284]. На самом деле в мемуарах режиссера определенно есть абберрация памяти, но нет противоречия: последние версии режиссерских сценариев его первых анимационных фильмов и финальный результат на экране имеют мало общего с замыслами и текстами Шпаликова. Сценарист «не сдавал» свое имя в аренду – выполнив свои обязательства по договору, он просто самоустранился после появления очередных претензий к литературному сценарию.

К тому моменту, когда была официально начата режиссерская разработка сценария «Козявина» (27 апреля 1965 г.), у Художественного совета и сценарно-редакционной коллегии киностудии «Союзмультфильм» накопился новый набор претензий к литературному сценарию. Режиссеру было рекомендовано следующее:

«1. Точно определить образ главного героя Козявина, который в литературном сценарии выглядит не столько как объект сатиры, сколько как фанатик долга и, вопреки авторскому замыслу, может вызвать лишь сочувствие зрителей.

В этой связи особенное внимание нужно обратить на экспозицию сценария, которая в литературном варианте, по существу, отсутствует и в которой нужно точно определить: кто такой Козявин.

2. В литературном варианте драматургическое действие сценария ослаблено, в нем присутствуют случайные эпизоды, придающие ему фрагментарность. В работе над режиссерским вариантом нужно точно отобрать эпизоды

по смыслу и по нарастающую действию, с тем чтобы у зрителей не ослабевал интерес к фильму, и идея его была ясна.

3. Следует серьезно подумать над введением в сценарий дикторского текста, который в манере житийной литературы иронически комментировал бы поступки Козявина, полнее очерчивая его характер, и который мог бы стать стилистическим приемом фильма.



Фото 3. Кадр из мультфильма «Жил-был Козявин».
© «Союзмультфильм» / A frame from the animated film
“There Lived Kozyavin” © Soyuzmultfilm Studio

4. При разработке сценария нужно избегать непонятных эпизодов, формальных ребусов, т. к. картина “Житие Козявина” должна быть обращена к самым широким кругам зрителей.

Гл. редактор студии Н. Родионов
23 апреля 1965 г.

Соглашаюсь с рекомендациями худсовета и сценарно-редакционной коллегии и думаю, что при более подробной разработке режиссерского сценария “Житие Козявина” будут выполнены эти пожелания.

26 апреля 1965 г.

Профессор [ВГИК] С. К. Скворцов» [6, л. 5].

При обсуждении режиссерского сценария «Житие Козявина» 9 июня 1965 г. фамилии Шпаликова среди участников уже нет, мало того, он даже не упоминается, а Хржановский отвечает на замечания старших коллег уже с немалой долей раздражения:

«**Брумберг В. С.:** Сценарий чрезвычайно растянут. Эпизодов много, и у них нет смысловых точек. Поэтому сценарий очень трудно читать. У Лагина это маленькая сказка – анекдот, и фильм должен быть коротким, в одну часть.

Материал сценария еще не организован. Его обязательно нужно интересно организовать. От обилия эпизодов теряется основная мысль. Нельзя насильно растягивать метраж. В этом основная ошибка сюжета. Здесь есть разрыв между содержанием и разработкой его. Такая тема требует другой формы.

Атаманов Л. К.: Мне нравится основная мысль сценария. Но я кое в чем согласен с В. С. Брумберг. Сценарий очень растянут. Повторы со стрелками могут надоесть. Хотя отдельные эпизоды мне нравятся.

Я советую режиссеру делать этот фильм в одну часть. Нужно организовать материал так, чтобы было интересно смотреть, как этот человек ходит по земле, выполняя задания начальника. <...>

Хитрук Ф. С.: Каждый по-своему видит эту вещь. И я ее вижу по-своему, поэтому в чем-то можно ошибиться.

Я считаю, что интерес к сценарию пропадает от чрезмерного метража. Некоторые эпизоды слишком велики и не стоят на месте. Например, эпизоды с женщиной и бандитами. Такие эпизоды могли бы быть, если бы фильм был о приключениях Козявина, а не о его житии. Это чувствуется и в раскадровке.

Характер Козявина еще не очень точен. Что это за человек? Может быть, он вообще бесхарактерный? Но ведь у него есть характер и страшный. Сценарий все это мельчит. Раскадровка сделана хорошо, но еще нет стилистики фильма, нет самого героя, его «мучений».

Сценарий можно сократить, но если не будет четкого характера Козявина, если не будет ясно, против кого направлен этот сценарий, то мы не достигнем цели.

Что касается отдельных деталей и конкретных замечаний по эпизодам, об этом я могу сказать потом режиссеру. Повторяю, метраж завышен. Мне жаль, что некоторые эпизоды выпали. Например, «Северный полюс».

Нужно обратить также внимание и на ритм вещи.

Считаю, что режиссер мало сделал за 5 месяцев работы. <...>

Снесарев А. Г.: Я не считаю, что Хржановский мало поработал над сценарием. Много в этом варианте стало яснее, чище. Идет нагнетание одних и тех же эпизодов. И получается, конечно, не житие, а приключения Козявина.

Нужно отобрать эпизоды. Экспонировать героя. Придумать прием для дикторского текста. Нужно показать тупого исполнителя, доводящего любое порученное ему дело до абсурда.

Хотелось бы стилизовать текст под житийную литературу.

Обо всем этом мы говорили режиссеру и раньше.

Хржановский А. Ю.: Мне очень трудно отвечать на критику – из-за ее чрезвычайной неконкретности. Если, резюмируя все высказывания, можно считать, что сценарий заслуживает продолжения работы над ним, то необходимо указывать на конкретные эпизоды, требующие пересмотра. Ведь немыслимо же требовать механических сокращений. Поэтому я должен сказать, что выступления членов худсовета, к сожалению, не дают возможности сделать конкретные выводы для дальнейшей работы.

По поводу упреков в затянутости я могу ответить следующее. В основе сценария – анекдот, взятый от Лагина: Козявин обошел вокруг земного шара. Для создания этого образа необходимо определенное количественное накопление, которое бы суммировалось в качество – в образ. Если этого не делать, придется писать по сути дела новый сценарий. Но таких требований я не слышал. Парадокс налицо.

Что касается характера Козявина – у него вполне определенный характер: Козявин боится ответственности и, как следствие этого, предпочитает

выступать в роли бездумного исполнителя. Найдены новые детали, которые прояснили экспозицию именно в этом плане.

В каждом столкновении Козявин раскрывается разными гранями своего характера. Своими действиями он наносит вред, прямо или косвенно.

Я жалею, что художественный руководитель работы [С. К. Скворцов] не смог присутствовать на худсовете. У него положительное мнение о сценарии. Михаил Михайлович [Вальков] собирался довести его до сведения членов худсовета. <...>

Ефимов Б. Е.: Я согласен с замечаниями В. С. Брумберг. В этом сценарии есть какая-то диспропорция между основной мыслью и ее разработкой. Я не понял, для чего это все придумано. Если бы сценарий был короче, тогда было бы все гораздо яснее. А пока я не понял, кто такой Козявин. Сценарий нуждается в сокращении.

Родионов Н. И.: У меня критическое отношение к сценарию. Эти же недостатки были в первых вариантах сценария. Здесь произошло жанровое смещение. Тут и памфлет, и комедия с бытовыми элементами. (Амур, женщина.)

Нужно придерживаться определенного жанра, определенной стилистики вещи.

Мы неоднократно говорили режиссеру о том, что прием нельзя использовать до бесконечности. Сценарий требует лаконизма, памфлетности. Сейчас же эпизоды не связаны идеей, смыслом.

Вальков М. М.: Согласен с критикой сценария. Над ним еще нужно много работать. И все-таки мне бы хотелось поставить этот сатирический фильм, высмеивающий подобных Козявиных. Вещь сложная. Автор мало знаком с мультипликацией, а режиссер еще не имеет профессионального опыта, поэтому работа идет трудно.

Художественный руководитель постановки С. К. Скворцов не видит в сценарии крупных недостатков. Он считает, что сценарий сложился, верит в режиссера и художника и просит доверить им эту вещь. Что касается сокращений, то ему кажется, что они приведут к невнятности рассказа.

Однако следовало бы поддержать мнение тех товарищей, кто рекомендует сократить и прояснить сценарий.

Закадровый текст, видимо, необходим, и его нужно написать уже сейчас. Студия будет работать над этой вещью, но режиссеру следует серьезно потрудиться над сценарием.

Решение: Поскольку представленный на обсуждение режиссерский сценарий “Житие Козявина” не может послужить основой для дальнейшей работы, Художественный совет рекомендует режиссеру переработать сценарий с учетом следующих замечаний:

1. Ликвидировать фрагментарность сценария, отобрав наиболее важные для характеристики Козявина эпизоды и организовать их четким дикторским текстом. В связи с этим желательно ограничить материал фильма одной частью.

2. Все эпизоды, которые войдут в фильм, должны быть разработаны весело и изобретательно, поскольку основная задача фильма – высмеять людей, подобных Козявину.

3. Следует отметить, что в связи с недостаточной разработкой режиссерского сценария раскадровка получилась неинтересной и не отвечающей своей задаче эскиза зрительного ряда будущего фильма» [6, л. 7 – 11].

В конце концов, во второй половине 1965 г. студия привлекла к затянувшейся работе над «Козявиным» автора литературной основы – самого Лагина. 7 октября 1965 г. с ним был подписан договор, согласно которому писатель должен был сделать переработку литературного сценария по утвержденному студией либретто и получить за это вторую часть гонорара Шпаликова. 27 октября 1965 г. члены сценарно-редакционной коллегии А. Снесарев и Р. Фричинская подали директору студии объяснительную записку с просьбой выплатить писателю деньги: «В связи с тем, что литературный сценарий Г. Шпаликов “Житие Козявина” имел существенные недостатки и нуждался в серьезной доработке, мы привлекли к работе автора сказки “Житие Козявина” известного писателя Л. Лагина. Л. Лагин коренным образом перестроил сценарий, написал дикторский текст, ввел новые сцены и эпизоды, обогатил сценарий новыми деталями, придумал новый финал» [6, л. 26].

«Сценарий этот должен послужить основой для сатирического фильма о человеке, лишенном всякой инициативы, привыкшем механически, формально подходить к делу, во всем перегибать палку, – говорилось в либретто. – Именно такие люди способны опозлить любую, даже самую верную идею, даже самое доброе дело. Именно они представляются нам особо нетерпимыми в нашем обществе, где большинство занято творческим созидательным трудом. Это большинство противостоит нашему герою, и это делает его еще более несостоятельным. Значительность этой темы, подсказанная нам одноименной сказкой писателя Л. Лагина, как нам кажется, позволит создать интересный и нужный фильм» [6, л. 6].

В версии сценария Лагина Козявин лишился последних остатков свободы воли: направление движения в кадре ему теперь указывала пунктирная линия, а фирменная реплика – «Не видали Сидорова? Его начальник зовет: кас-сир пришел» – озвучивалась не его собственным, а закадровым голосом диктора. И что важнее – он так и не достигал своей цели, не находил товарища Сидорова, не получал избавления. В отличие от сценария Шпаликова:

«Собравшись с последними силами, дошел Козявин до родного учреждения. И вот что он услышал, входя в него. Перекрыв волнение зала, оратор говорил:

– Торжественно-траурный митинг, посвященный третьей годовщине с того дня, как от нас своевременно и навсегда ушел самозабвенный товарищ Козявин, разрешите считать открытым. Слово имеет товарищ Сидоров...

Раздались аплодисменты.

Но что это? Расступилась толпа, давая дорогу Козявину, который приближался к цели своих исканий – к товарищу Сидорову.

И только Сидоров в неподдельной горести произнес:

- Прощай, Козявин! – как:
- Здравствуй, Сидоров, – слышалось рядом. – Зарплату дают...

Здесь силы покинули Козявина, пошатнулся он всем своим слабым телом и с грохотом, какой могло произвести лишь падение чугунной статуи, повалился на землю...» [5, л. 20–22].

Автор публикации выражает признательность М. Закоян за помощь в архивной работе во время подготовки текста статьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кулагин А. Шпаликов. М.: Молодая гвардия, 2017. – 278 с.
2. Долгая счастливая жизнь. Инструкция для начинающих / Под ред. С. Дединского и Н. Рябчиковой. М.; СПб.: Искусство кино; Подписные издания, 2021.
3. Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову: Воспоминания, дневники, письма, последний сценарий / Сост. А. Ю. Хржановский. М.: Рутения, 2018. – 816 с.
4. Хржановский А. Ю. Дорогие мои... хорошие... М.: Рутения, 2020. – 744 с.
5. «Житие Козявина» (литературный сценарий) Г. Ф. Шпаликова по мотивам сказок Л. И. Лагина (варианты). 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 2. Ед. хр. 113.
6. Дело фильма «Жил-был Козявин» (протоколы, договор, переписка) // РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 2. Ед. хр. 115.
7. Лагин Л. Житие Козявина // Лагин Л. Съеденный архипелаг. Сатирические сказки и памфлеты. М.: Советская Россия, 1963.
8. Я шагаю по Москве. Возвращение в утопию. Под ред. С. Дединского и Н. Рябчиковой. М.; СПб.: Искусство кино; Подписные издания, 2022.

REFERENCES

1. Kulagin A. *Shpalikov*. Moscow: Molodaya gvardiya, 2017. 278 p.
2. *Dolgaya schastlivaya zhizn'. Instruktsiya dlya nachinayushchikh Pod. red. S. Dedinskogo i N. Ryabchikovoy* [A long happy life. An instruction for beginners. Ed. by S. Dedinskogiy & N. Ryabchikova]. Moscow; Saint Petersburg: Iskustvo kino; Podpisnyye izdaniya, 2021.
3. *Segodnya vecherom my prishli k Shpalikovu: Vospominaniya, dnevniki, pis'ma, posledniy stseneriy* [Tonight we've come to see Shpalikov: Memoirs, diaries, letters, the last screenplay] / Sost. A. Y. Khrzhanovsky. Moscow: Ruthenia, 2018. 816 p.
4. Khrzhanovsky A. Y. *Dorogie moi... khoroshie...* [My dear ones... my good ones...]. Moscow, Ruthenia, 2020. 744 p.
5. *"Zhitie Kozyavina" (literaturnyy stseneriy) G. F. Shpalikova po motivam skazok L. I. Lagina (varianty)*. 1964 g. ["The life of Kozyavin" (screenplay) by G. F. Shpalikov based on the tales of L. I. Lagin (versions)]. RГАLI. F. 2469. Op. 2. Ed. khr. 113.
6. *Delo fil'ma "Zhil-byil Kozyavin" (protokoly, dogovor, perepiska)* [Materials on the production of the film "There lived Kozyavin" (minutes, contract, correspondence)]. RГАLI. F. 2469. Op. 2. Ed. khr. 115.
7. Lagin L. *Zhitie Kozyavina*. In: Lagin L. *S'yedennyi arhipelag. Satiricheskiye skazki i pamflety* [The life of Kozyavin. The eaten archipelago. Satirical tales and pamphlets]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1963.
8. *Ya shagayu po Moskve. Vozvrashchenie v utopiyu* [I walk around Moscow. A return to utopia]. Ed. S. Dedinskogo i N. Ryabchikovoy. Moscow; Saint Petersburg: Iskustvo kino; Podpisnyye izdaniya, 2022.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дединский Станислав Николаевич – магистр искусствоведения (искусство кино), продюсер издательских проектов киностудии «Союзмультфильм», главный редактор киноведческого проекта 1895.io, главный редактор журнала «Искусство кино».

E-mail: mnm1zm@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1396-8251

ABOUT THE AUTHOR

Stanislav N. Dedinskiy – Master of Arts (film studies), producer of publishing projects at Soyuzmultfilm film studio, editor-in-chief of film scholarly project 1895.io., editor-in-chief of film magazine “Iskusstvo Kino”.

E-mail: mnm1zm@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1396-8251

Статья поступила в редакцию: 12.07.2022

Отредактирована: 06.08.2022

Принята к публикации: 12.08.2022

Received: 12.07.2022

Revised: 06.08.2022

Accepted: 12.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дединский С. Н. Геннадий Шпаликов приходит в анимацию: материалы к истории создания фильма «Жил-был Козявин» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 117–136.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-117-136

FOR CITATION

Dedinskiy S. N. Gennady Shpalikov enters animation: Documents related to the production history of “There Lived Kozyavin”. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 117–136.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-117-136

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160
УДК 791.43-252.5

Н. Г. Кривуля
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4580-1357

Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах¹

АННОТАЦИЯ

В современной анимации активно используются разные виды аллюзий: на живописные и музыкальные произведения, на игровые или анимационные фильмы, на литературные тексты, на исторические или политические события. Аллюзии создают поле интертекстуальности, позволяя осмыслить фильм и как сложный, многоплановый текст, и как ироничную, пародийную игру авторов со зрителями. Они не только формируют подтекст, но выполняют различные функции, среди которых сюжетообразующая, оценочно-характеризующая, комическая.

В статье основное внимание уделяется рассмотрению форм и видов аллюзий в анимации, выявлению специфики их использования и функциям в структуре сюжета.

На фоне развития аллюзивных приемов применение аллюзий на литературные произведения в мультфильмах не столь распространено. Их дешифровка требует от зрителя начитанности. Так как интерес к чтению падает, используемые в фильмах литературные аллюзии упрощаются.

Литературные аллюзии могут быть имплицитного и эксплицитного характера. Они реализуются как в вербальной форме через речь, имена персонажей, названия фильмов, различные текстовые включения в изображение, так и в визуальном воплощении через пластические мотивы, действия, образы персонажей. Структурообразующие литературные аллюзии не так часто находят применение в анимации, тогда как аллюзии фрагментарного и деконструированного типа, сводимые к растиражированной литературной фразе, становятся частью современного экранного языка.

Практика анимации показывает, что с помощью аллюзий и приемов постмодернистской поэтики создаются ленты, которые легко воспринимаются как начитанными зрителями, так и неискушенной аудиторией. Эти ленты, будучи частью мейнстрима, представляют интерес для интеллектуалов, способных за внешней стороной сюжетного действия проследить контекст и скрытый интертекстуальный диалог с текстами искусства и культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анимация, аллюзии, интертекстуальность, цитирование, литература.

¹ Исследование выполнено в рамках программы развития Междисциплинарной школы МГУ «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

Natalia G. Krivulya
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-4580-1357

Allusion as an element of intertextuality in animated films

ABSTRACT

Different types of allusions are actively used in the contemporary animation. The research is devoted to the study of both forms and types of literary allusions used in animation, to identify the specifics of their use and the functions performed. Allusions to literary works used in animation can be implicit or explicit. They create an aspect of intertextuality that makes it possible to comprehend the plot both as a complex, multifaceted text and as an ironic, parodic game of the filmmakers with the audience. Literary allusions in the structure of an animated film not only form the subtext, but perform various functions, including plot-forming, evaluative and characterizing, comic. A screen work with literary allusions, representing a multidimensional structure, cannot belong exclusively to an elite or mass type of art. Against the background of the growing role of allusive techniques usage in modern animation, the use of literary allusions is not so common compared to other types of allusions. This is due to the fact that deciphering a literary allusion requires the viewer to have a certain cultural background, in other words, erudition. Since the reading level of the modern viewer is falling, the complexity of literary allusions used in films is also simplified. Structure-forming literary allusions are not often used in animation, while allusions of a fragmentary and deconstructed type, reduced to a recognizable or replicated literary phrase, become the most commonly used stylistic device.

The artistic practice of animation shows that using literary allusion and the techniques of post-modernist poetics help to create different types of films. Ones that will be easily perceived not only by a person who is well acquainted with literature and art, but also by a simple, inexperienced viewer. And another type a work of mass culture, which includes mainstream animation, interesting for a literate viewer, who is able to catch the hidden meanings and intertextual dialogue with the texts of art and culture.

The including of literary allusions to the structure of the artistic image of the film contributes to the creation of a parody-game effect and opens up the possibility for numerous interpretations.

KEYWORDS

Animation, allusions, intertextuality, citation, literature.

Современные анимационные фильмы являются интертекстуальными работами, обладающими вариативными связями с другими произведениями культуры. Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой [1, с. 454; 2], но изначально идея «диалога между текстами» принадлежала М. Бахтину [3, с. 6–71; 4, с. 7–175]. По поводу интертекстуальности Р. Барт писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. <...> Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [5, с. 226].

Концепции интертекстуальности в кинематографе получили рассмотрение у М. Ямпольского [6], при этом материалом его анализа были игровые ленты. Интертекстуальным связям в художественных фильмах посвящено исследование Е. Иванова, одним из положений которого являлось то, что «интертекстуальные отношения художественного кинотекста выражаются на содержательном, жанрово-стилистическом, формально-знаковом уровнях» [7, с. 7].

Одна из главных функций интертекста – кодирование определенной информации путем сочетания уникального текста и созданного ранее, в виде так называемой цитаты без кавычек, то есть без графического выделения ее на письме. Декодирование информации в таком случае зависит от степени компетенции читателя или зрителя.

Проявление интертекстуальности связано с включением фрагментов, образов, мотивов и идей претекстов или прецедентных текстов в художественную ткань создаваемых произведений. Включения представляются тремя видами: *цитатами*, *аллюзиями* и *реминисценциями*, причем граница между последними двумя видами прецедентных текстов трудно определяема. Наличие прецедентных текстов создает широкое интертекстуальное поле и делает произведение многоплановым и интересным для разновозрастной аудитории. Наряду с фрагментацией, коллажностью, монтажными приемами, деканонизацией традиционных эстетических ценностей, деконструкцией эстетического субъекта Н. Б. Маньковская обозначает эти приемы в качестве основных характеристик постмодернистского письма [8].

В анимационных фильмах интертекстуальность проявляется на аудиальном (вербальном и музыкально-шумовом) и визуальном (изобразительном, сюжетном, монтажном и пластическом) уровнях.

На аудиальном уровне наиболее яркой и выразительной представляется вербальная, или лингвистическая, интертекстуальность, в основе которой отсылки к известным медиапроектам и литературным произведениям, реализованные посредством прямого или косвенного цитирования, намеков, перекличек и реминисценций. Также в мультфильмах используется собственно звуковой интертекст – внедрение в контекст фильма песен, звуков и музыки из других произведений, создающих дополнительные смыслы.

На визуальном уровне интертекстуальность проявляется не только в воспроизведении фрагментов произведений изобразительного искусства, но и в стилистических, колористических или пластических заимствованиях или подражаниях.

Синтетичный по своей природе кинотекст, каким является и анимационный фильм, представляет собой пример синтетичной интертекстуальности, формируя такое явление, как интермедиальность. Уже само обращение анимации к произведениям литературы, изобразительного искусства, музыки и включение их фрагментов в ткань экранного образа может рассматриваться как форма интермедиальности. Интермедиальные взаимосвязи строятся, как правило, не на цитации или не только на цитации, но на соотношениях, переложениях, переводах и рефлексиях. В этой связи в ином ракурсе предстают взаимоотношения литературного и любого художественного текста и экранного произведения, актуализируя тот корпус проблем, который не рассматривается при разговоре об экранизациях в широком смысле этого слова.

Анимационный фильм как интертекст возникает, когда в его структуре можно обнаружить визуальные, пластические, музыкально-аудиальные стилистические элементы киноречи, в основном такие, как цитаты, аллюзии и реминисценции. Однако Н. А. Фатеева, анализируя литературу, выделяет шесть классов интертекстуальных элементов, образующих различные виды межтекстовых связей [9].

Представление фильма как интертекста связано с выявлением в нем заимствований, которые в первую очередь обнаруживаются в виде *цитат*. М. Ямпольский в отношении кинотекстов писал, что цитата – это «фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста» [6, с. 61]. Цитата предполагает семантически оправданное интегрирование в текст неизмененного фрагмента или элемента из другого текста с расчетом, что он будет идентифицирован реципиентом.

Аллюзия – это преднамеренная форма или частный случай интертекстуальности. Она отсылает зрителя к другому произведению, фрагменту претекста либо прецедентному (или исходному) тексту, который обязательно должен быть знаком. Его элементы воспроизводятся не точно, а через намек. Но аллюзией может быть и обращение к художественному приему, колориту, мотиву. Аллюзия вызывает ассоциации, «которые являются чем-то большим, чем просто замена знака» [10, с. 288], она актуализирует скрытые смыслы или привносит новые.

Заимствованным фрагментом может быть все что угодно – фраза, имя, событие, мотив, пластический образ, узнаваемая мелодия, колорит, стилистическое (графическое) решение или же любой известный зрителю факт, например, обращение к историческим или недавним общественно-политическим и спортивным событиям, имеющим значимый характер. Однако стоит подчеркнуть, что не каждая аллюзия будет понятна зрителю по прошествии определенного времени, так как за основу берутся громкие новостные поводы, которые со временем, как правило, теряют значимость и забываются, а такие аллюзии перестают вызывать моментальные ассоциации. Таким образом, большинство аллюзий-эпитропов актуальны только на момент выхода мультфильма и для определенной культуры или страны.



Фото 1. Кадр из мультфильма «Красавица и Чудовище» (1991) / A frame from the animated film “Beauty and the Beast” (1991). URL: https://m.imdb.com/title/tt0101414/mediaviewer/rm1941024768/?ft0=name&fv0=nm0641314&ft1=image_type&fv1=still_frame (a). Картина Гр. Вуда «Американская готика» (1930) / Gr. Wood “American Gothic” (1930) (б). Кадр из мультфильма «Мулан» (1998) / A frame from the animated film “Mulan” (1998). URL: <https://jessica-agreatread.blogspot.com/2016/08/random-thursday.11.html> (в)

В анимации встречаются вербальные, визуальные и аудиальные виды аллюзий. Каждый вид отсылает к различным текстам. Так, визуальные аллюзии могут отсылать к анимационным и игровым фильмам, к произведениям изобразительного искусства, к рекламе и плакату. В фильмах «Красавица и Чудовище» (1991) и «Мулан» (1998) есть кадры, отсылающие к узнаваемой картине Гранта Вуда «Американская готика» (фото 1). Изображения в мультфильмах воспроизводят не только композицию живописного полотна, но и позы и атрибуты персонажей картины. Визуальные аллюзии постоянно присутствуют в сериале «Смешарики»: в серии «Симулянты» (2013) клоны Кроша, Ёжика и Ньюши вышивают крестиком Мону Ньюшу, тем самым заставляя вспомнить «Джоконду» Леонардо да Винчи. Аллюзия на это произведение имеется и в серии «1001 гвоздь» (2020), и в серии «Пин-код. Контакт»: Кар Карыч говорит Лосяшу, что позировал Пикассо для его знаменитого рисунка «Голубь мира». Магритовский человек в котелке становится персонажем многих лент, в том числе он появляется в «Лабиринте» (1963) Я. Леницы, в «Стеклянной гармонике» (1968) А. Хржановского.

Создание аллюзий на музыкальные произведения – весьма распространенная практика в анимации. По преимуществу они вносят комические интонации в повествование. Это особенно характерно для отечественного сериала «Смешарики». В одной из его серий «Прощай, Бараш!» (2006) с самого начала в музыкальной интонации улавливается мелодия известного марша «Прощание славянки». Аудиальные аллюзии также встречаются в анимации, хотя и не столь часто. Можно привести следующий пример из фильма «Иван Царевич и Серый волк-2» (2013): Волк с Иваном летят на Луну на пушечном ядре (что является отсылкой к барону Мюнхгаузену), в этот момент звучит запись голоса Юрия Гагарина во время его первого полета в космос.

Отдельное место в фильмах занимает визуальный интертекст. Авторы демонстрируют изображения произведений искусства, образы из других фильмов или театральных постановок. Также они включают некоторые визуальные элементы, которые могут быть отнесены не только к визуальному интертексту,

но и к продакт-плейсменту (например, всевозможные логотипы). На визуальных аллюзиях строится весь образный ряд фильма «25-е – первый день» Ю. Норштейна, аналогичный прием визуальной аллюзивности использовал Ж. Швицгебель в фильме «Сюжет картины» (1989), построив действие на игре с сюжетами произведений живописи.

Как только на экраны вышла серия 86 в сериале «Смешарики» – «Ёжик в туманности» (2007), стало понятно, что фильм представляет аллюзию на ленту Ю. Норштейна «Ёжик в тумане» (1975). Хотя серия была о съемках фильма про героя-космонавта, которого «играл» Ёжик, некоторые части истории, часть фраз, а также основная музыкальная тема отсылали к фильму Ю. Норштейна. Аллюзии на кинофильмы периодически появляются в сюжетах сериала. Так, в серии 141 «Бутерброд» (2009) присутствует аллюзия на ленту А. Хичкока «Психо» (1960), а эпизоде 32 «Тайное общество» (2005) Крош с Ёжиком уходят в закат – так, как это было показано в фильме «Неуловимые мстители» (1966). Авторы сюжета воспроизводят всю мизансцену, цветовое решение и даже песню – Крош и Ёжик напевают слова песни из указанного кинофильма.

Аллюзии в анимационных фильмах чаще всего представлены отсылками к другим текстам, но бывают случаи автоаллюзий, когда автор экранного произведения делает отсылки к собственным работам. Использование визуальных и аудиальных автоаллюзий характерно не только для творческого стиля того или иного режиссера, но становится частью игры со зрителем в фильмах студии Disney или Pixar. Они возникают в ткани фильма ненавязчиво в виде мелких деталей, но помогают связать новые фильмы с ранее снятыми. Внимательные зрители сразу же заметили, что в «Аладдине» (1992) в какой-то момент Джинни превращается в Пинокио, а в ленте «Тайна Коко» (2017) при внимательном просмотре можно увидеть коллекцию пиньят в виде персонажей ранее снятых фильмов Pixar. Список отсылок можно было бы продолжать. Поклонники этих студий создают отдельные сайты, посвященные поиску спрятанных в фильмах деталей из ранее снятых картин.

Если аллюзия – это явный намек, то *реминисценция* – неочевидное обращение, воспоминание или припоминание образа либо фрагмента из другого текста. В отличие от аллюзий, которые включаются в текст преднамеренно, реминисценции могут возникать произвольно, вне зависимости от желания автора. Н. А. Фатеева, выделяющая интертекстуальные элементы и связи между ними, считает, что аллюзии, и в первую очередь именные, могут представать как реминисценции, и наоборот [11].

В связи с тем что аллюзия активизирует смыслы сразу двух текстов, это делает ее емкой стилистической фигурой. Будучи небольшим по объему фрагментом, благодаря связям с исходным произведением, аллюзия позволяет значительно расширить смысловое поле художественного произведения, в который она включена. Е. М. Дронова, анализируя функции аллюзий, пишет, что они применяются «в качестве общепризнанного средства повышения интертекстуальной плотности произведения, создания его смыслового, эмоционально-эстетического потенциала» [12, с. 5] Но аллюзия не всегда актуализирует

конкретный смысл, как это делает цитата, она задействует ряд коннотаций. Если автор фильма решится назвать одного из героев Кутузовым, у зрителей это вызовет ассоциации с великим русским полководцем, но они могут быть разными. Одни вспомнят о его доблестных победах, тогда как другие – о физическом изъяне.

Автор, использующий аллюзии, стремится к тому, чтобы они были поняты зрителем, поэтому он обращается к текстам, знакомым аудитории. Выявление аллюзивной составляющей происходит только в случае наличия определенных фоновых знаний у зрителя, позволяющих уловить намек и считать скрытую информацию.

Увлечение аллюзиями, реминисценциями и цитатами ведет к усложнению визуальной и смысловой структуры фильма, что сокращает зрительскую аудиторию. Ленты аллюзивно-ассоциативного типа становятся интеллектуальным кинематографом. Это видно, если обратиться к фильмам А. Хржановского, творческому стилю которого свойственны аллюзивные приемы. Его фильмы полны не только прямых и скрытых литературных, визуальных и музыкальных цитат, но и аллюзий на те или иные тексты культуры, искусства и кино.

Аллюзии активно использует Н. Шорина. Ее ленты («Сон», «Второе Я», «Комната смеха», «Сквозняк») не являются прямыми экранизациями. В них воспроизводятся интонации, пересекаются темы произведений литературы и появляются литературные аллюзии.

Аллюзивно-ассоциативные приемы присутствуют в лентах Д. Геллера. Его «Маленькая ночная симфония» (2003) отсылает к миру гофмановских текстов. По словам режиссера, толчком к фильму послужил рассказ «Угловое окно», хотя сам фильм не является его экранизацией. В нем есть отсылки не только к Гофману, но и аллюзии на ленту А. Хичкока «Окно во двор» (1954), снятую по мотивам рассказа К. Вулрича² «Наверняка это было убийство», близкому по теме к гофмановскому тексту. Скрытые аллюзии присутствуют в фильме «Мальчик» (2008), сложная образная ткань которого пронизана аллюзиями на толстовского «Холстомера».

Аллюзии встречаются не только в авторской, интеллектуальной анимации, их используют и в коммерческих проектах. Здесь они чаще всего применяются для создания комических эффектов, пародирования, усиления игрового характера. Аллюзиями наполнены сюжеты таких сериалов, как «Симпсоны», «Гриффины», «Гравити фолз», «Смешарики», они вплетены в ткань полнометражных фильмов компаний DreamWorks, Pixar, «Мельница».

Чаще аллюзии можно встретить в анимационных лентах, рассчитанных на взрослую или молодежно-подростковую аудиторию, либо в произведениях, предназначенных для семейного просмотра, реже они представлены в детской продукции. Особенно это касается литературных аллюзий, потому что их идентификация напрямую связана с включенностью зрителя, его культурным полем, способностью идентифицировать аллюзию и распознать привносимые ею смыслы.

² Корнелл Джордж Хопли Вулрич публиковался под псевдонимами Уильям Айриш и Джордж Хопли.

ТИПЫ АЛЛЮЗИЙ

В литературоведении предпринимались попытки систематизировать аллюзии и аллюзивные единицы [13; 14; 15]. Существует тематическая классификация аллюзий по источнику обращения [16; 17]. В анимационных фильмах наиболее часто можно встретить аллюзии на произведения литературы, музыки, изобразительного искусства, кинематографа, на политические и исторические события, на имена собственные. Каждый вид аллюзий требует отдельного исследования, в данной статье основное внимание уделено рассмотрению литературных аллюзий. Они представляют собой различные формы заимствований из литературных произведений, начиная от упоминания названия, имен героев или авторов, воспроизведения тем и мотивов и заканчивая сюжетными конструкциями.

Аллюзии разделяют по характеру заимствования. К наиболее популярным типам аллюзий следует относить прямое (эксплицитное) и завуалированное (имплицитное) заимствование претекста или текста-реципиента. Эксплицитные аллюзии представляют собой разновидность «неавторского» слова и являются «простейшим типом литературной связи» [13]. В анимации используются оба типа аллюзии.

В имплицитном типе заимствования выделяют различные виды трансформации исходного конструкта. От вида и степени трансформации зависит то, насколько явной или узнаваемой будет аллюзия.

В сериале «Дочь Двадцатилетнего» (2008) цитируется стихотворение Поля Элюара «Добрая справедливость». Это тип эксплицитной аллюзии. Стихотворное включение явно выделяется в прозаическом тексте и обладает повышенной узнаваемостью.

Эксплицитные аллюзии формируются за счет упоминания или включения в сюжет не только фрагментов, но и названий произведений. В одних случаях в фильмах звучит название литературного текста, в других – герои ленты апеллируют к нему, упоминая его название или говоря о нем. Упоминание произведения может возникать не только в аудиальной, но и в графической форме, когда авторы специально фокусируют внимание зрителей на изображении книги и ее названии. К примеру, в сериале «Призрак в доспехах: Синдром одиночки» (2002–2003) в эпизодах мелькают книги «Цветы для Элджерона» Д. Киза, «Эгоистичный ген» Р. Докинза и «Я, робот» А. Азимова. В 10-й серии сериала «Эврика 7 АО» (2012) упоминается книга «Гамельнский крысолов» Р. Брэнда, а в сериале «Буря потерь: Истребление цивилизации» (2012–2014) неоднократно появляется изображение книг с пьесами У. Шекспира «Буря» и «Гамлет».

При использовании имплицитной цитаты не указывается ни автор, ни произведение. В эпизоде «Книжная жизнь» (2004) (фото 2) из сериала «Волшебные покровители» сюжет выстраивается вокруг названий классических произведений и путешествия героя по их сюжетам. Среди книг, которые упоминаются в фильме, – «Шерлок Холмс», «Приключения Тома Сойера», «Моби Дик»,

«Франкенштейн», «Тарзан: Повелитель обезьян», «Три мушкетёра», «Ясон и аргонавты», «Крыса в гетрах»³. В эпизоде используются не только цитаты и аллюзии, но и парафразы упомянутых литературных сюжетов, кроме того, действующими лицами помимо трех основных героев сериала – Тимми, Космо и Ванда – становятся главные персонажи упоминаемых книг..



Фото 2. Кадр из мультфильма «Книжная жизнь» (2004) / A frame from the animated film "Shelf Life" (2004). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IDLQNqG2-OU>

В фильме могут одновременно использоваться как эксплицитные, так и имплицитные аллюзии. Приведем в пример сериал «Буря потерь: Истребление цивилизации».

Его сюжет насыщен библейскими и шекспировскими аллюзиями. Название сериала отсылает к пьесе Шекспира, а его серии наполнены аллюзиями и цитатами из шекспировских текстов, причем они предстают не только в вербальной форме, но и в изобразительных образах, и в событийном ряде. Для сериала особенно значимыми становятся две пьесы – «Гамлет» и «Буря». Их темы вплетаются в сюжет и определяют мотивы поведения героев. Выбор пьес неслучаен. Оба произведения о мести, но их финалы противоположны: «Гамлет» – это история, где главный герой погибает во имя мести, в «Буре» же, хотя герои в начале и одержимы мстью, в конце обретают прощение и живут долго и счастливо.

Трое главных героев сериала – Айка, ее сводный брат Махино и его друг Ёсино являются поклонниками Шекспира. Они не только постоянно читают и цитируют его пьесы, обсуждают их сюжеты и мотивы поведения героев, но действуют, подобно им. Причем из всех троих Айка не просто увлечена Шекспиром – ее речь наполнена цитатами. Между героями сериала и персонажами пьес прослеживаются параллели. Махино Фува живет по сценарию «Гамлета», через призму шекспировского текста раскрывается его психология. Так же, как и Гамлет, Махино жаждет мести за свою убитую сестру Айку. В отличие от Гамлета для него не важно восстановить справедливость, его интересует сама цель, и он безрассуден в движении к ней. Ёсино Такигава в отличие от Махино живет по законам «Бури». Он стремится к счастливому финалу.

В сериале аллюзии возникают на уровне не только персонажей, но и тем. В 16-й серии «Блуждающий дух» вводится тема призрака, являющегося эксплицитной аллюзией на «Гамлета». Ёсино, рассуждая о призраке, приводит строки из пьесы:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется <...>, –

³ «Крыса в гетрах» – название книги является пародией на книгу доктора Сьюза (Т. Гейзеля) «Кот в колпаке».



Фото 3. Кадр из мультфильма «Буря потерь: Истребление цивилизации». Эпизод № 16 «Блуждающий дух» (2013) / A frame from the animated film the "Blast of Tempest / Zetsuenno Tempest: The Civilization Blaster". Episode № 16 "The Wandering Apparition" (2013). URL: <https://lostinanime.com/2013/02/zetsuen-no-tempest-17/>

которые некогда ему читала Айка, уподобив себя призраку. Он не только называет произведение, из которого были заимствованы слова, но и объясняет Хакадзэ Кусарибэ, хранительнице великого Древа Начал, причину их упоминания. Ёсино кратко рассказывает историю о призраке короля-отца, который явился Гамлету и призвал отомстить за свое убийство. Для Ёсино, влюбленного в Айку, призрак, если его можно видеть, – это часть реальности. И если бы возможно было встретить призрак Айки, он бы хотел с ним встретиться. Буквально в следующей сцене зритель видит Махирос читающим «Гамлета» (фото 3). Он тоже рассуждает о призраке, опираясь на шекспировский текст, но в своих размышлениях придерживается совсем иной точки зрения. Для него призраки не существуют. Махирос прагматик и реалист, он полагает, что призраки – это выдумки людей, которые что-то не успели сказать умершим и нуждаются в диалоге с ними, чтобы избавиться от тяготящего их чувства вины.

В отличие от «Гамлета», который представлен в сериале по большей части эксплицитными аллюзиями, «Буря» дана имплицитно, благодаря чему в сюжет вводится ряд образов и тем. Это и образ сверженного могущественного волшебника, пользующегося своими чарами для восстановления справедливости: возвращения себе власти и приведения обидчиков к покаянию. В связи с ним возникает и образ одинокого острова, находящегося вдали от земли и людей, на котором живет в заточении могущественная волшебница; и образы двух деревянных кукол-посредников, или помощников, которых она оживляет и через них налаживает общение с людьми.

Через литературные аллюзии авторы сериала «Буря потерь: Истребление цивилизации» расширяют смысловое поле, наполняя его философскими рассуждениями. Вырванные из контекста фразы утрачивают глубину, а диалоги, построенные на цитировании и аллюзивных единицах, порой тормозят развитие сюжета, создавая ощущение затянутости действия.

Цель введения аллюзий заключается в том, чтобы актуализировать определенные смыслы, усилить комедийные интонации, вовлечь публику в их обнаружение. Аллюзия становится одним из механизмов привлечения зрителей к участию в творческом процессе, самостоятельному привнесению дополнительных смыслов, их узнавание усиливает удовольствие от просмотра.

Аллюзии могут работать на макроуровне, охватывая весь текст, а не его отдельный фрагмент (микроуровень). Например, в сюжете фильма может угадываться история того или иного литературного произведения или воспроизводиться его драматургическая схема. Диснеевская лента «Король Лев», воспроизводящая сюжет шекспировского «Гамлета», – яркий пример имплицитной аллюзии на макроуровне. Создавая фильм, авторы не задавались целью экранизировать первоисточник. Но лента содержит пластические и образно-смысловые ассоциации по отношению к литературному тексту, его темам и персонажам. В его структуре прослеживается идентичность повествовательной схемы, драматургических ситуаций, присутствуют прямые или скрытые цитаты.

Имплицитная аллюзия на макроуровне возникает в фильме «Покахонтас». Его сюжетная схема отсылает к шекспировской «Буре»: капитан Джон Смит уподобляется Фердинанду, но кораблекрушение заменяется пленом. Любовь Покахонтас и Смита отражает историю любви, которая возникает в «Буре» между Мирандой и Фердинандом.

Более сложный, не столь явный тип взаимосвязей между экранным и литературным текстом обнаруживается в мрачной, мистической ленте «Хозяйка Медной горы» (2020) (фото 4). Название фильма – цитата названия текста П. Бажова, но, используя его, режиссер не экранизирует сказку, а снимает



Фото 4. Кадр из мультфильма «Хозяйка Медной горы» (2020) / A frame from the animated film “The Mistress of the Copper Mountain” (2020). URL: <https://www.oblgazeta.ru/culture/movies/118145/>

оригинальное произведение на основе уральского горнозаводского фольклора, в котором есть свои легенды и боги. Центральная фигура этих историй – хозяйка Медной горы. В фильме используется прием двойного цитирования: в пиковый момент развития сюжета в анимационное повествование вставлен фрагмент из фильма А. Птушко «Каменный цветок», который был снят по сказке П. Бажова. Появление киноцитаты помогает понять суть произошедшего. Геолог в фильме Д. Геллера, как и Данила-мастер, спускается под землю на поиски самоцветов. Если Данила-мастер не поддается искушению хозяйки Медной горы и не прельщается самоцветами, то геолог не может противостоять соблазну и извлекает драгоценный камень из земли. Но он не приносит ему счастья, а становится причиной его странной гибели и смерти всех последующих владельцев. Цитируемый фрагмент игровой ленты обозначает ключевую точку в развитии сюжета. Героиня – возлюбленная геолога – оказывается в кинозале на сеансе фильма. В момент его просмотра она как будто прозревает, осознавая, что произошло в реальности. Героиня решает отомстить хозяйке Медной горы за смерть возлюбленного. Их дуэль разворачивается в цехах сталелитейного завода, где героиня работает крановщицей, участвуя в переплавке природных богатств в богатства человека. Исход сражения человека с природой не в пользу последнего, если у одних властная волшебница, хранительница недр, забирает жизнь, то вступившую в схватку с ней женщину она лишает разума.

ИМПЛИЦИТНЫЕ АЛЛЮЗИИ НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Использование аллюзий является одной из тенденций современной, и в первую очередь американской, анимации, которая не тяготеет к литературоцентричностью. Обращаясь к литературному наследию, американские авторы чаще всего создают экранизации аллюзивно-интерпретационного характера или по мотивам, не заботясь о сохранении первоисточника. Аллюзии характерны не только для американской анимации, литературные аллюзии активно используются японскими аниматорами. В основном они обращаются к европейской литературе. Это становится одним из факторов, определяющих популярность аниме у европейского зрителя, который обнаруживает в фильмах известные ему сюжеты, мотивы или героев из любимых книг.

Поклонники И. В. фон Гёте, а также европейской литературы могут заметить параллели между «Чёрным дворецким» (2008–2010) и легендой о Фаусте. Существует несколько версий этой истории, но гётевская является сегодня одной из наиболее известных. В «Чёрном дворецком» мальчик по имени Сиэль Фантомхайв меняет свою душу на услуги демона, предложившего ему отомстить тем, кто убил его родителей и пытался убить его. В сюжетах второго сезона «Чёрный дворецкий 2: Спецвыпуски» (2010–2011) авторы расширяют аллюзивное поле и вводят аллюзии на «Алису в Стране чудес» Л. Кэрролла. Роль Алисы

передается Сизлю Фантомхайву, а роль Белого Кролика – Себастьяну, дворецкому-демону.

Некоторые литературные произведения становятся настолько популярными, что расходятся на цитаты, а их образы и мотивы можно обнаружить во многих фильмах. Это видно на примере сказки «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла, которая считается одним из наиболее цитируемых текстов после Библии и пьес Шекспира [18, с. 78]. Аллюзии различных типов на этот текст встречаются в десятках мультфильмов и сериалов. Зачастую названия лент предстают как аллюзии на текст

Кэрролла. Они могут поддерживаться аллюзиями в драматургии, но могут лишь косвенно относиться к претексту, становясь поводом для привнесения дополнительных, сторонних смыслов. Подобный прием использовал Дж. Дейч в ленте «Алиса из Страны чудес в Париже» (1966). Название фильма – трансформированная цитата названия литературного произведения. В фильме та же героиня, что и в сказке, а его сюжет представляет альтернативную историю ее приключений. Алиса мечтает посетить Париж, но сделать это не так-то просто, ведь для путешествия ей нужны средства. В фильме есть эпизод, в котором она говорит, что попасть в Париж гораздо сложнее, чем в волшебную страну: «Попасть в Страну чудес было легко – все, что мне нужно было сделать, это упасть в кроличью нору. Но давайте посмотрим правде в глаза – чтобы добраться до Парижа, нужны деньги!» Если проводником в волшебной стране был Белый Кролик, то по Парижу Алиса путешествует вместе с мышью по имени Франсуа (фото 5). Он предлагает Алисе отведать сыр, который производит его компания. Один из ингредиентов сыра – это, как и в сказке, волшебный гриб, съев который, Алиса уменьшилась в размерах, когда была в волшебной стране. Отведав предложенного сыра, Алиса становится размером с мышонка и отправляется в путешествие по Парижу. Таким образом, авторы фильма используют и образ Алисы, и тему путешествия, и отдельные мотивы, описанные у Кэрролла, но меняют место, в которое отправляется героиня, и ее попутчика. В фильме возникает параллель между Страной чудес и Парижем, который, с точки зрения Алисы, столь же невероятен и удивителен.

Переклички между литературным и экранным текстом представлены в ленте «Алиса в Стране сердец: Расчудесный Мир чудес» (2011) (фото 6). Этот фильм – сумбурная фантазия-пародия на сказку Кэрролла. Отсылка дается в названии фильма, кроме того, имена героинь двух произведений идентичны, повторяются и отдельные темы. Согласно сюжету героиня оказывается в ином



Фото 5. Кадр из мультфильма «Алиса из Страны чудес в Париже» (1966) / A frame from the animated film “Alice of Wonderland in Paris” (1966). URL:<https://www.youtube.com/watch?v=-VkJ0FnFe4U>



Фото 6. Кадр из мультфильма «Алиса в Стране сердец: Расчудесный Мир чудес» (2011) / A frame from the animated film “Alice in the Country of Hearts: Wonderful Wonder World” (2011). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=biGAx9zOTxE>

пространстве – в Стране сердец. Проводником Алисы становится похитивший ее некий молодой человек с кроличьими ушами. Его внешний вид – это визуальный намек на Белого Кролика из кэрролловской сказки. Несмотря на имеющиеся переключки с претекстом и заимствование отдельных мотивов, сюжет фильма запутан, а смыслы, которые привносятся за счет литературных аллюзий, только усложняют его восприятие.

Аллюзии использованы в ленте «Код Гиас: Наннали в Стране чудес» (2012). Ее название также частично воспроизводит название сказки Л. Кэрролла, представляя собой аллюзию на основе трансформации исходной конструкции. По сюжету Наннали Ламперуш – одна из главных героинь и младшая сестра Лелуша – оказывается поклонницей «Алисы в Стране чудес». Стремясь исполнить одно из желаний своей сестры, Лелуш вместе с ней отправляется в приключение по миру сказки. Наннали превращается в Алису, а ее брат – в Шляпника.

ИНТЕРФИГУРАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ

Связи между персонажами фильма и героями литературного произведения представляют малоисследованную сторону интертекстуальности. Их аллюзивное соотнесение сознательно используется авторами лент как способ создания контекста, использования популярности претекста и привлечения внимания аудитории. Такой тип взаимосвязи В. Мюллер определил как «интерфигуральную аллюзию» [19], которая предполагает полную

или частичную идентичность имен героев литературного произведения и фильма. Заимствование имени, по мнению В. Мюллера, ведет к трансформации не только формы, но и содержания.

Интерфигуральные аллюзии бывают разных типов: полные, или номинальные, аллюзии, когда имя известного литературного персонажа полностью или частично присваивается герою фильма, и трансформированные, или компликативные, когда имя героя фильма представляет измененную форму имени литературного героя или образуется соединением нескольких имен известных литературных персонажей.

Примерами использования интерфигуральной номинальной аллюзии являются указанные выше фильмы, а также сериалы «Ариа» (2007–2008), «Отряд волшебниц Алисы» (2004–2005), «Алиса в Пограничье» (2020 – по наст. время). Не только названия почти всех этих лент отсылают зрителя к тексту Л. Кэрролла, но и имя главных персонажей – Алиса, причем ни по тому, что с ними происходит в сюжетах, ни внешне, ни по характеру они не похожи на кэрролловскую героиню. Аллюзии возникают в первую очередь из-за имени. Так, в сериале «Алиса в Пограничье» главный герой 18-летний парень Рёхэй Арису, его фамилия – японское произношение имени Алиса.

Зачастую имя героя работает на ассоциативном уровне и являет собой маркер абсурдности и алогичности, а также его способности перемещаться между мирами. Такой тип аллюзии часто используется в анимации. В указанных выше фильмах получает вариативную разработку мотив перемещения главного героя в другое пространство. Например, в сериале «Алиса в Пограничье» таким пространством становится мир жестокой игры, в «Отряде волшебниц Алисы» главная героиня попадает в таинственный мир ведьм.

Фильм «В поисках Немо» (2003) может стать еще одним примером использования интерфигуральной номинальной аллюзии. Немо – это имя сына рыбака-клоуна, которого ищет отец и протагонист фильма. Оно отсылает зрителя к образу капитана Немо из романа Жюль Верна «20 тысяч лье под водой», который путешествует по океану на подводной лодке. Но в данном случае это пример конфлатации, когда аллюзия отсылает не к одному, а сразу к нескольким произведениям. Здесь имя героя указывает и на гомеровский текст, повествующий о путешествии Одиссея, одним из имен которого было Немо. Тема путешествия является главной в фильме, организуя его сюжетную ткань. Вспомним и комикс В. Мак-Кея «Малыш Немо: Приключение в Стране снов». Немо в переводе с латыни – «никто», и путь Марлина в поисках своего сына есть путь преодоления психологической травмы, поиска самого себя, открытия своих слабых и сильных сторон, извлечения важных уроков.

Интерфигуральные трансформированные аллюзии присутствуют в сериале «Чип и Дейл спешат на помощь» (1989–1990). Он полон так называемыми говорящими именами, особенно активно их использовали, давая имена злодеям. Руководит бандой крыса Капоне, ее имя вызывает устойчивую ассоциацию с известным американским гангстером Аль Капоне. Один из участников банды, силач Арнольд Мышенеггер назван в честь киноактера и культуриста



Фото 7. Кадр из мультфильма «Франкенвини» (2012) / A frame from the animated film "Frankenweenie" (2012). URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kaGORGKbEtQ>

небольших рассказов «Жемчужная нить». Имена Арнольда Мышенеггера и Миссис Суини являются примером трансформированной интерфигуральной аллюзии.

Полон интерфигуральными аллюзиями фильм «Франкенвини» (2012). Имя Эльзы Ван Хельсинг (фото 7) – соседки и друга Виктора – это пример компилятивной аллюзии, оно отсылает сразу к двум именам: с одной стороны, к имени Абрахама Ван Хельсинга, персонажа из романа «Дракула» Бр. Стокера, а с другой – к имени актрисы Эльзе Ланчестер, сыгравшей в фильме «Невеста Франкенштейна». Имя черепашки Шелли – это отсылка к Мэри Шелли, написавшей роман «Франкенштейн, или Современный Прометей», по мотивам которого создан фильм Бёртона.

В сериале «Фронт кровавой блокады» (2015) одного из персонажей зовут Уильям Макбет. Его имя – пример интерфигуральной компилятивной аллюзии, одновременно отсылающей к Уильяму Шекспиру и его пьесе «Макбет». Аналогично используется такой тип аллюзии в сериале «Детектив Конан» (1996), рассказывающем о детективе Шиничи Кудо, который, будучи отравленным, превратился в 7-летнего ребенка. Чтобы скрыть свое истинное состояние, он берет псевдоним Эдогава Конан, являющийся аллюзией на Артура Конан Дойла и Эдогава Рампо, писателей, сделавших немало для популяризации детективного жанра. Несмотря на то что псевдоним Шиничи Кудо есть аллюзия на автора историй о Шерлоке Холмсе (да и сам он, будучи его страстным поклонником, часто ссылается на своего литературного кумира), его образ, как отмечают критики, больше похож не на конандойловского героя, а на Лероя Брауна – персонажа из серии книг «Энциклопедия Брауна».

Аллюзии на имена собственные могут служить ключом к раскрытию художественного замысла фильма и мотивов поведения героев, кроме того, они выражают авторские намерения сообщить нечто своим зрителям, что осталось за рамками фильма.

Арнольда Шварценеггера, а ящерица Шугар Рэй – в честь профессионального боксера Леонарда Шугар Рэя. В сериале есть персонажи, получившие имена в честь литературных героев. Среди них Миссис Суини и ее сын Тодд. Их имена – отсылка к образу убийцы-цирюльника Суини Тодда, героя серии

АЛЛЮЗИЯ КАК ФОРМА ПАРОДИИ И СОЗДАНИЯ КОМЕДИЙНО-ИГРОВОЙ ИНТОНАЦИИ

Характер аллюзий может быть разным, так же как и искусство введения их в экранное повествование. Зачастую аллюзии имеют сатирический или пародийный характер. Яркий пример пародийного аллюзионизма – «Шрек» (2001) и его сиквелы. Цитаты и аллюзии пронизывают сюжет, который буквально соткан из них. Среди героев фильма персонажи из разных произведений. Здесь можно встретить персонажей из «Белоснежки», «Рапунцель», «Спящей красавицы», «Красной Шапочки», «Трёх поросят», «Пиноккио», «Пряничного человечка», «Кота в сапогах», «Питера Пэна», «Усатого няни», «Капитана Крюка», «Короля Артура» (фото 8). Каждый раз намек на тот или иной текст предстает как образ карнавального перевертыша, порождающего комедийно-ироничные интонации и доводящего ситуацию до абсурдности. Так, в первой сцене фильма, разворачивающейся на рынке, среди торговцев можно заметить Питера Пэна, продающего фею Динь-Динь, и папу Карло, желающего избавиться от Пиноккио. В фильме Волк носит бабушкину розовую ночную рубашку и чепец. Осыпанный волшебной пылью Осёл, взлетев в воздух, говорит: «Я могу летать». Эта фраза представляет отсылку к «Питеру Пэну» и «Дамбо», в устах Осла она придает сцене комедийный оттенок. За счет аллюзий сказка о Шреке превращается в пародийное произведение.

Пародийными аллюзиями наполнен сериал «Симпсоны» (1989 – по наст. время). В одном из интервью М. Гроенинг сказал, что «Симпсоны» – «это шоу, вознаграждающее вас за внимательный просмотр» [18, с. 111]. Любой



Фото 8. Кадр из мультфильма «Шрек» (2001) / A frame from the animated film “Shrek” (2001).
URL: <https://kartinkin.net/20924-shrek-geroi.html>

поклонник сериала подтвердит это. Столь долгое пребывание сериала в культурном и медийном пространстве обусловлено широким и остроумным использованием аллюзий. В его сюжетах присутствуют пародийные аллюзии на многие произведения классической литературы, в том числе «Цветы для Элджернона» Д. Киза, «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека, «Сияние» С. Кинга, «Ворон» и «Падение дома Ашероу» Э. По, «Моби Дик» Г. Мелвила, «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса или «Вопль» А. Гинзберга. Возможно, одна из самых ярких пародийных аллюзий представлена в сюжете “Das Bus”, отсылающему к «Повелителю мух» У. Голдинга. Почитатели творчества А. Гинзберга оценят остроумие авторов, заставивших Лизу произнести следующую фразу:

Я видела лучшие завтраки моего поколения, уничтоженные
безумием моего брата.

Душа моя разрезана на части волосатыми демонами, –

являющуюся пародийной аллюзией на строки из поэмы «Вопль»:

Я видел лучшие умы моего поколения, уничтоженные безумием...

Наличие аллюзий разного типа, создающих замысловатый узор смыслов, связывает сериал как с элитарной, так и с массовой культурой.

Активное использование приемов пародийной аллюзивности становится одной из черт современной анимации и определяет ее интертекстуальный характер.

В фильмах используется не только дословное воспроизведение текста оригинала, аллюзивные цитации чаще всего употребляются в измененном виде. Оригинальный текст подвергается сокращениям, деформациям, компилированию и перефразированию. Это в значительной степени затрудняет его узнавание.

Нередко изменения при цитации применяются для создания комического эффекта. Деформации могут происходить за счет обрыва цитируемого фрагмента, замены в нем одних слов другими, нужный эффект достигается за счет появления в знакомой цитате совершенно неожиданного компонента. Стремление к неожиданности и создание комедийности заставляет авторов фильмов перефразировать всю цитату, превращая ее в литературную аллюзию.

Подобные приемы используются в сериале «Смешарики». В сюжете «Играй, гармония!» (2005) Бараш о себе говорит: «Ай да Бараш, ай да овечий сын!» (фото 9). Это восклицание является перефразированной цитатой из письма А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому, написанного по поводу окончания работы над трагедией «Борис Годунов», которое он завершает словами «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!». Включение такой аллюзии вполне уместно, ведь Бараш – поэт, преодолеваемый муками творчества. Эта аллюзия обладает повышенной узнаваемостью и обостряет момент игры.



Фото 9. Кадр из мультфильма «Играй, гармония!» (2005) / A frame from the animated film “Play, harmony!” (2005). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ggp6bUL23mk>

Использование аллюзий делает фильмы привлекательными для аудитории, ведь зритель получает удовольствие, узнавая в сказанном или показанном нечто знакомое. Стремление дешифровать аллюзию делает зрителя соучастником творческого процесса: узнавая скрытое, он заполняет смысловые лакуны, достраивает произведения, привнося смысл из культурного контекста или литературного текста. Узнавание доставляет зрителю больше удовольствия, чем получение прямой информации. Кроме того, в узнавании есть игровой момент. Включая аллюзии, авторы фильма приглашают зрителя вступить в игровые отношения, к тому же, у него появляется чувство причастности к особой категории тех, кто понял намек и стал сообщником авторов.

ЛИТЕРАТУРНАЯ АЛЛЮЗИЯ КАК ФОРМА РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ

Литературные аллюзии используются как форма речевого поведения героев фильмов. При этом они могут использовать отрывки речей литературных персонажей, указывая на их принадлежность, или просто присваивать себе принадлежащие им отдельные фразы или фрагменты речи, не упоминая источника. Изобилует цитатами из шекспировских текстов речь Айки, одной из героинь сериала «Буря потерь: Истребление цивилизации». Речь продавца

кренделей, обращенная к Мардж в «Симпсонах»⁴, – это парафраз речи Т. Джоуда из «Гроздей гнева» Дж. Стейнбека: «Когда молодая мать не знает, чем кормить свое дитя, ты придешь на помощь. Когда мексиканская еда начнет сдавать свои позиции, ты придешь на помощь. Когда баварец не сможет насытиться, ты придешь на помощь».

При произнесении заимствованной речи возникает отсылка к претексту, так актуализируется то смысловое поле, которое с ним связано. Например, в «Ледниковом периоде» (2002) ласка по имени Бак, живущая в подземном мире, предупреждает героев об опасности словами из «Божественной комедии»: «Оставь надежду всяк сюда входящий». У Данте эти слова выбиты над воротами ада. Но в контексте фильма обращение к Данте создает еще и комический эффект.

Между героями фильмов могут возникать своеобразные «цитатные» диалоги, когда каждый из них, высказывая свое мнение или точку зрения, использует в качестве убеждающего фактора фрагменты речи или высказывания, заимствованные у литературных героев. Персонажи могут воспроизводить текст целиком, частично трансформируя его, заменяя отдельные слова или словосочетания либо полностью меняя слова, создавая парафразы.

В сюжете «Диета для Ньюши» (2009) из сериала «Смешарики» стихи, читаемые Барашем, являются перефразом произведений «Весенняя гроза» Ф. А. Тютчева и «К***» («Я помню чудное мгновенье...») А. С. Пушкина. Перифраз так же хорошо акцентирует опознавание интертекстуального элемента, как и прямая цитация. Например, в упомянутом сюжете «Играй, гармония!» Бараш произносит: «Ночь, покой, луна, вода...», фраза является переделкой начала стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Аллюзии в форме перифразы, с одной стороны, менее узнаваемы зрителем, но с другой – более связаны с персонажем и носят более общий характер. Аналогично перифразированы первые строки поэмы «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в сюжете «День справедливости» (2006). В результате вместо пушкинского:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма,

– в фильме Пин говорит: «Нет никакой справедливости! Для меня так это ясно, как простая гайка!». «В свинке всё должно быть прекрасно: и лицо, и прическа, и одежда», – говорит Мышарик в ленте «Новогодняя почта» (2008), отсылая к чеховской фразе «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо,

и одежда, и душа, и мысли». Аллюзивные перифразы всегда проходят путь «дешифровки», в результате которой актуализируется проекция на оригинальный текст и интертекстуальные отношения. Они всегда рассчитаны на компетентную зрительскую аудиторию.

4 Эпизод № 164 «Запутанный мир Мардж Симпсон» (1997).

Отсылка к литературному произведению может быть формальной. Достаточно часто такой тип аллюзий используется в названии фильмов. В этом случае авторы рассчитывают, что аллюзия будет понята зрителем, и произойдет либо расширение семантического поля и актуализация смыслов, лежащих вне фильма, либо это создаст комедийный эффект за счет двусмысленности или смыслового перевертыша. Намекая на известное произведение, авторы сознательно вводят зрителя в заблуждение, используя его популярность в своих целях. Одна из серий сериала «Крэйзи Кэт» называлась «Бесплодные усилия любви» (1920). Название отсылало зрителя к одноименной комедии У. Шекспира, но фильм не являлся экранизацией. Его сюжет просто обыгрывал тему безответной любви.

Название фильма может представлять деформированную, фрагментированную или редуцированную форму аллюзии на название претекста.

Название как аллюзия на литературное произведение использовано в короткометражке «Уличный кот по кличке Сильвестр» / “A Street Cat Named Sylvester” (1953) из серии «Луни Тунз». Оно является парафразом «Трамвая “Желание”» / “A Streetcar Named Desire” У. Теннесси. Название фильма не имеет ничего общего с пьесой, от которой оно возникло, это лишь игра слов, ведь главный герой – кот. Такой же прием аллюзии на основе игры с буквами использован в названии ленты «Кролик Крузо» / “Rabbitson Crusoe” (1956) с кроликом Багзом Банни. Сюжет, как и название, представляют пример аллюзии пародийного характера на роман Д. Дефо.

Займствование названий у претекста без изменений или с перефразировкой часто используют для создания комедийного эффекта. Эту стратегию применяют авторы «Смешариков». Название сюжета «Педагогическая поэма» (2005) позаимствовано у одноименной книги А. С. Макаренко, серия «Нюша и медведь» (2013) отсылает к русской народной сказке «Маша и медведь», название серии «Отель “У весёлого альпиниста”» (2012) является аллюзией на повесть братьев Стругацких «Отель “У погибшего альпиниста”», а название сюжета «Пляшущие человечки» (2006) заимствовано у одноименного рассказа А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе.

Справедливости ради стоит отметить, что авторы мультсериалов⁵ гораздо чаще для названия сюжетов используют аллюзии на фильмы, телевизионные шоу и сериалы, реже встречаются аллюзии на картины и музыкальные произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В последние годы отмечается устойчивый интерес к феномену аллюзии, который помогает лучше понять замысел авторов фильма. Аллюзии на литературные произведения

⁵ В данном случае заключение сделано на основе анализа сериалов «Симпсоны» и «Смешарики».

выполняют в анимационных фильмах различные функции: начиная от создания подтекста и кончая сюжетообразующей, оценочно-характеризующей, комической функцией, иронически снижают пафос повествования и способствуют созданию пародийно-игрового эффекта.

При работе с литературным текстом используются разные стратегии, выбор которых может быть продиктован как творческими задачами, так и конъюнктурой рынка. Литература всегда предоставляет анимации материал для создания экранных произведений, подавляющее большинство которых нарративно. При этом есть опасность, что использование литературного текста в качестве основы для экранного высказывания не всегда может привести к появлению фильма надлежащего художественного уровня. Включение литературных аллюзий заключается в стремлении преодолеть разрыв между массовостью и элитарностью искусства. Художественная практика анимации показывает, что с помощью литературной аллюзии и приемов постмодернистской поэтики можно создать, с одной стороны, фильмы, которые будут легко восприниматься не только человеком, хорошо знакомым с литературой и искусством, но и неискушенной аудиторией, с другой стороны, сделать произведение массовой культуры, к которой относятся и анимация мэйнстрима, интересным для начитанного зрителя.

У аллюзий на литературные произведения есть и практическая ценность. Их присутствие в фильме – это способ устанавливать связи с текстами культуры, формировать контекст и делать фильм частью традиции, потому что благодаря аллюзии отдается дань уважения предшественникам или современникам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
2. Пьере-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. – 238 с.
3. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
4. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Собр. соч. : В 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–175.
5. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. – 453 с.
6. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
7. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. – 178 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
9. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. №5. С. 25–38.
10. Irwin W. What is an Allusion? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2001. №59 (3). P. 287–297.
11. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. – 280 с.
12. Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: На материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. – 178 с.
13. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. – 317 с.

14. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Дис.... канд. филол. наук.: 10.01.08. Тбилиси, 1984. – 168 с.
15. Thomas R. F. Virgil's Georgics and the art of reference // *Harvard Studies in Classical Philology*. 1986. Vol. 90. Pp. 171–198.
16. Гальперин И. П. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. – 139 с.
17. Семенова М. О. Аллюзии и их классификация применительно к сентимент-анализу // *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Филология. Серия: Гуманитарные науки*. 2022. № 1. С. 193–199.
18. Вихриева И. В. Рецепция «Алисы» Л. Кэрролла в Советском Союзе: анимационная версия // *Мировая литература на перекрестке культур и цивилизаций*. 2016. № 2 (14). С. 77–84.
19. Muller W. Interfiguralty. A Study of Interdependence of Literary Figures. In: *Intertextuality*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 1991. Pp. 176–194.
20. Ирвин У., Ломбардо Дж. П. «Симпсоны» и аллюзия: «Самое худшее эссе» // «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 111–128.

REFERENCES

1. Kristeva Y. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki* [Selected works: The Destruction of Poetics]. Moscow: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (ROSSPEN), 2004. 656 p.
2. Piégay-Gros N. *Vvedeniye v teoriyu intertekstualnosti* [Introduction to the theory of intertextuality]. Moscow: LKI, 2008. 238 p.
3. Bakhtin M. M. *Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve* [The problem of content, material and form in verbal artistic creativity]. In: Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1975. Pp. 6–71.
4. Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. In: Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenij: V 7 t. T. 6* [Collected works in 7 vols. Vol. 6]. Moscow: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. Pp. 7–175.
5. Ilyin I. P. *Poststrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm* [Poststructuralism, deconstructivism, postmodernism]. Moscow: Intrada, 1996. 453 p.
6. Iampolski M. *Pamyati Tiresija: Intertekstual'nost' i kinematograf* [The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film]. Moscow: RIK "Kul'tura", 1993. 464 p.
7. Ivanova E. B. *Intertekstual'nye svyazi v hudozhestvennyh fil'mah* [Intertextual connections in feature films]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Volgograd, 2001. 178 p.
8. Manykovskaya N. B. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2000. 347 p.
9. Fateeva N. A. *Tipologiya intertekstual'nyh elementov i svyazey v hudozhestvennoj rechi* [Typology of intertextual elements and connections in artistic speech]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1998, vol. 57, no. 5, pp. 25–38.
10. Irwin W. What is an Allusion? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001, no. 59 (3), pp. 287–297.
11. Fateeva N. A. *Kontrapunkt intertekstualnosti, ili Intertekst v mire tekstov* [Counterpoint of intertextuality, or Intertext in the world of texts]. Moscow: Agar, 2000. Pp. 122–129.
12. Dronova E. M. *Stilisticheskij priem allyuzii v svete teorii intertekstualnosti: Na materiale yazyka anglo-irlandskoj dramy pervoj poloviny XX veka* [Stylistic technique of allusion in the light of the theory of intertextuality: On the material of the language of the Anglo-Irish drama of the first half of the XX century]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Voronezh, 2006. 178 p.
13. Dyurishin D. *Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury* [Theory of comparative literature study]. Moscow: Progress, 1979. 317 p.
14. Tuhareli M. D. *Allyuziya v sisteme hudozhestvennogo proizvedeniya* [Allusion in the system of an artwork]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Tbilisi, 1984. 168 p.
15. Thomas R. F. Virgil's Georgics and the art of reference. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1986. Vol. 90. Pp. 171–198.

16. Galperin I. R. *Tekst kak objekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow: KomKniga, 2006. 139 p.
17. Semenova M. O. *Allyuzii i ih klassifikaciya primenitel'no k sentiment– analizu* [Allusions and their classification in relation to sentiment analysis]. *Modern science: actual problems of the theory and practice. Philology. Series: Humanities*. 2022, no. 1, pp. 193–199.
18. Vihrieva I. V. *Recepciya "Alisy" L. Kerrolla v Sovetskom Soyuze: animacionnaya versiya* [Reception of L. Carroll's Alice in the Soviet Union: animated version]. *Mirovaya literatura na perekrestke kulytur i civilizacij*. 2016, no. 2 (14), pp. 77–84.
19. Muller W. *Interfigurality. A Study of Interdependence of Literary Figures*. In: *Intertextuality*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 1991. Pp. 176–194.
20. Irvin W., Lombardo Dzh. R. *"Simpsony" i allyuziya: "Samoe hudshee esse"* ["The Simpsons" and allusion: "The Worst Essay"]. In: *"Simpsony" kak filosofiya* ["The Simpsons" and Philosophy]. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2005. Pp. 111–128.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривуля Наталья Геннадьевна – доктор искусствоведения, профессор, руководитель научного отдела Высшей школы телевидения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; заведующая кафедрой мастерства художника мультимедиа художественного факультета Института кино и телевидения (ГИТР).

E-mail: hstv-sn@bk.ru

ORCID: 0000-0003-4580-1357

ABOUT THE AUTHOR

Natalia G. Krivulya – D. Sc. in Art Studies, professor, The Head of the Scientific Department, Higher School of Television at the Lomonosov Moscow State University; The Head of the Department of Artist of Multimedia at the Institute of Cinema and Television (GITR).

E-mail: hstv-sn@bk.ru

ORCID: 0000-0003-4580-1357

Статья поступила в редакцию: 05.07.2022

Отредактирована: 26.07.2022

Принята к публикации: 13.08.2022

Received: 05.07.2022

Revised: 26.07.2022

Accepted: 13.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Кривуля Н. Г. Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 137–160.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160

FOR CITATION

Krivulya N. G. Allusion as an element of intertextuality in animated films. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 137–160.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-161-174
УДК 7.038.6+7.067:792+

М. Э. Вильчинская-Бутенко
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-8874-4527

Стрит-арт и театр: первазивное искусство JR

АННОТАЦИЯ

В контексте стрит-арта, понимаемого как альтернатива институционализованного искусства в пространстве города, в статье рассматривается ряд художественных проектов французского уличного художника JR. Анализируются его стрит-арт проекты «Женщины – герои» (Рио-де-Жанейро, 2008–2009), «Портрет поколения» (Париж, 2004–2006), а также коллаборативные проекты: художественная серия «Нью-Йорк Сити балет. Арт-серия» (Нью-Йорк, 2014), фильм-балет “Les Vosquets” (Нью-Йорк, 2015). Отмечается, что специфика первазивного (всепроникающего) искусства JR определяется: 1) синтезом искусств – органичным соединением и равноправным взаимодействием фотографии, балетной хореографии и кино в едином художественном целом, эстетически организующем духовную среду бытия горожан; 2) размытием границ между высоким и низким искусством, которого художник достигает путем: а) вовлечения случайного (чаще – неподготовленного) зрителя в мир искусства, б) интеграции конкретного местного комьюнити, в том числе на правах полноправного участника, в художественный процесс создания объекта искусства в пространстве города; 3) объединением в художественном опыте коммерческого аспекта творчества и независимости художника (в частности, в коллаборативных проектах с нью-йоркским городским балетом). Через контаминативные отношения с театром, как и в предыдущих зрелых проектах, JR предпринимает попытку доказать, что цель искусства – заставить мыслить и менять восприятие.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Первазивное искусство, стрит-арт, театр, коллаборативные проекты, уличный художник JR.

Marina E. Vilchinskaya-Butenko
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-8874-4527

Street art and theatre: the pervasive art of JR

ABSTRACT

In this article, street art is understood as an alternative comparing to institutionalized art in the city space. In this context the article discusses a number of art projects of the French street artist JR. His street art projects are analyzed: "Women Are Heroes" (Rio de Janeiro, 2008–2009), "Portrait of a Generation" (Paris, 2004–2006), as well as collaborative projects – the art series "New York City Ballet Art Series" (New York, 2014), the film ballet "Les Bosquets" (New York, 2015). It is noted that the specifics of the pervasive art of JR is determined by: (1) the synthesis of arts – an organic combination and equal interaction of photography, ballet choreography and cinema in a single artistic production, which aesthetically organizes the spiritual environment of citizens' life; (2) blurring the boundaries between high and low art, which the artist achieves by (a) involving an accidental (more often – unprepared) viewer into the world of art, (b) integrating a specific local community as a full participant, into the artistic process of creating an art object in the city space; (3) combining the commercial aspect of the artist's creativity and independence in artistic experience (in particular, in collaborative projects with the New York City Ballet). It is noted that collaborating with the theatre, as well as previous mature projects, JR attempts to prove his idea that the purpose of art is to make people think and change perceptions.

KEYWORDS

Pervasive art, street art, theatre, collaborative projects, JR street artist.

Современная эпоха богата на трансформации привычного. К создаваемым художником произведениям искусства веками предъявлялось требование обладать эстетической ценностью и материальностью, а сегодня искусство, существуя в контексте «экономики впечатлений», становится синонимом события. Экономика впечатлений черпает жизненную силу из вовлечения в новые переживания, потребление новых символов и значений. Люди, покупая художественные предметы или потребляя культурные услуги, не обязательно уносят с собой материальный продукт – они забирают домой память о своем переживании и опыте, возможно, вместе с некоторыми сувенирами или памятными вещами – каталогом, программой, входным билетом. Безусловно, эти переживания имеют внутреннюю ценность с точки зрения обогащения личности и общественной пользы, однако сосредоточимся на первазивности художественного опыта: с точки зрения активного вовлечения или участия в искусстве существует фундаментальная связь между потребностью людей в новых источниках удовольствия и наслаждения и творческим стремлением рисовать, писать, танцевать и выступать.

Термин «первазивное (всепроникающее) искусство» принадлежит американскому художнику Гэри Бейсмену, объединившему в своем творческом опыте изобразительное искусство и массовую культуру (коммерческое искусство). Бейсмен использует этот термин дидактически, чтобы описать размывание границ между высоким и низким искусством [1]. До недавнего времени эстетика первазивного искусства ограничивалась комиксами, мультфильмами, обложками музыкальных альбомов и граффити. Однако за последние 20 лет всепроникающее искусство расширило среду своего бытования на множество сфер деятельности: графический дизайн и реклама, фильмы и музыкальные клипы, дизайн одежды и игрушек. Но что в наибольшей мере характерно для первазивного искусства – это сочетание (точнее – размывание границ) коммерческого аспекта творчества и независимости художника: по мнению Бейсмана, искусство не может быть «ограничено одним миром, будь то мир галереи, мир редакции или мир художественных игрушек» [2]. Одним из ярких примеров первазивного искусства выступает городское (урбанистическое) искусство в многообразии своих форм (граффити, стрит-арт, паблик-арт, перформанс, акционизм). Поле развития урбанистического искусства предполагает самые разные эксперименты по вовлечению зрителя в мир искусства, в том числе на правах полноправного участника, как это, в частности, делает французский уличный художник JR.

Однако прежде, чем приступить к исследованию особенностей творчества JR, необходимо прояснить использование термина «стрит-арт», вынесенного в заглавие статьи, из-за ряда терминологических сомнений, присущих тезаурусу искусствоведения. Уличное искусство, по сути, является формулой, несущей несколько противоречий. С одной стороны, ограничивая себя строго буквальным обозначением искусства на улице, или – шире – в городском пространстве, мы вынуждены категорически исключить из него полотна или инсталляции, которые уличные художники выставляют в галереях. С другой

стороны, исключив галереи, мы обязаны к уличному искусству приписать монументальное искусство, все памятники и городские фрески, флешмобы, уличный театр и активизм, то есть все то, что производится совершенно разными художественными кругами. Чтобы охарактеризовать отличие от других видов городского искусства, вытекающих из институциональной структуры, альтернативные определения уличного искусства, в частности, были сформулированы Ульрихом Бланше («самочинное искусство») [3] и Рафаэлем Шактером («независимое общественное искусство») [4]. Однако эффективность таких формул останавливается именно там, где эти «самочинные» или «независимые общественные» художники отвечают логике арт-рынка, например, выставляясь в галереях, продавая картины с аукционов или выполняя настенные росписи под заказ муниципальных органов.

Вероятно, найти идеальное пояснение определения на сегодня не представляется возможным, поскольку мы сталкиваемся не с художественным жанром, стилем, тенденцией, движением или школой, а с разнородным и плюралистическим набором всего этого – альтернативой так называемого институционализированного искусства, причем альтернативой, не имеющей в то же время в отношении последнего четких граней различия. Вероятно, наиболее близким этому явлению можно считать определение «искусство уличной волны», встречающееся у Дмитрия Аске и Алины Зари [5]. Впрочем, если вспомнить, что еще 200 лет назад Гегель критиковал слово «эстетика» как неудачное и поверхностное определение, но предложил сохранить его, поскольку оно утвердилось в обычной речи [6, с. 13], то проблема концепта «стрит-арт» становится второстепенной.

Творческие эксперименты уличного художника JR, родившегося в пригороде Парижа в 1983 г., основываются на его видении искусства как мощного инструмента для изменения мировосприятия. Можно провести параллель между художественными амбициями JR и художниками-реалистами XIX в. Если романтизм и неоклассицизм охватывали идеализированную академическую красоту, величие и эмоциональность в искусстве, то художники-реалисты отражали действительность в ее многообразии и типичных чертах, показывали жизнь такой, какая она есть. Впервые художники изображали реальных людей в их повседневной жизни (рабочих, прачек, крестьян, пастухов), но изображали их чувственно, эмоционально и с достоинством не меньшим, чем писались исторические портреты аристократов. Парижская Академия художеств, ориентированная на классическую эстетику, в 1855 г. отвергла большинство картин реалистов, представленных на Всемирную выставку в Париже, что послужило поводом для Гюстава Курбье и некоторых других художников создать, наряду с официальным салоном Академии, собственную альтернативную выставку «Павильон реализма». Позже, в 1863 г., Академия отклонила около 3000 картин из почти 5000 представленных, и это тоже стало знаковым событием в истории искусств, ибо послужило поводом для создания Наполеоном III знаменитого «Салона Отказов», или «Салона Отверженных», который посетило больше публики, чем салон официальный. Отход реалистов



Фото 1. Тег и надпись JR «Моя выставка – это улица» (а) / The JR tag and inscription “My exhibition is a street”. Эпизод из фильма «Expo 2 rue, 2001 – 2004» (б) / An episode from the film “Expo 2 rue, 2001 – 2004”. URL: <https://www.jr-art.net/projects/expo-2-rue>

от академических канонов, вызвавший много скандалов, означал открытие нового художественного направления – модернизма – и рождение импрессионистского движения.

Становление карьеры уличного художника JR на первоначальном этапе чем-то похоже на историю с Гюставом Курбье, по крайней мере в том, что, во-первых, собственную художественную выставку и распространение произведений художник изначально взял в свои руки, а во-вторых, организовывал эти выставки в пространстве города для всех: и для тех, кто знает толк в искусстве, и для тех, кто никогда не бывал в музеях.

В 2001 году для одной из своих первых кампаний под названием Expo 2 Rue художник создал в Париже своеобразную уличную галерею, расклеивая черно-белые фотографии и фотопортреты своих друзей из предместий, напечатанные с помощью простого ксерокса в формате А4 и А3, обрамляя их стилизованными рамками в ярких цветах наподобие картинных багетов в музее. Со временем бумажные постеры под воздействием погоды исчезали, но рамки, выполненные аэрозольной краской, оставались, обозначая характерный след присутствия художника (фото 1а) и новый тип произведения искусства – тег¹, в который впоследствии можно было помещать новые фотографии (фото 1б).

По сути, первая уличная кампания JR была новаторской по меньшей мере в трех аспектах. Во-первых, она убедила в правильности выбора способа демонстрации: парижане (по крайней мере те, у кого это искусство находило отклик) могли видеть искусство бесплатно и вне музея, что весьма полезно (многие люди из предместий никогда

¹ Тегом называется метка в виде аббревиатуры, слова из случайного сочетания букв, символа, наносимая рядом или на арт-объект с целью обозначить авторство. У JR тег представляет собой стилизацию под бегущего человечка двух букв – J и R (сам художник часто фотографируется в форме своего тега – в прыжке-штапеге с раскинутыми в сторону руками)

не бывали в музеях) и демократично (уличная галерея уравнивала зрителей в отношении доступа к искусству). Во-вторых, первая уличная кампания JR определила способ продвижения авторских работ: он смог, не тратя времени на доказывание своей состоятельности как художника, достойного галерейных и музейных залов, получить так много внимания публики, что его хватило для старта успешной карьеры. В-третьих, JR, пока еще наивно, поднял философские вопросы искусства: его цель, его намерение, место в обществе, эффективность / долговечность арт-объекта.

В ряде своих проектов JR поднимает этические и философские вопросы и предлагает непосредственным заинтересованным сторонам ответить на них. Например, разобраться, почему правительство Бразилии не замечает страдания тех, кто является первичными жертвами войны, преступлений, изнасилований, политического или религиозного фанатизма – бразильских женщин из фавел Рио-де-Жанейро, – и заставить посмотреть огромными расклеенными по периметру фавелы фотографиями-глазами² местных женщин и на холм, и на фавелу (проект «Женщины – героини», Бразилия, 2008–2009) (фото 2). Ответить, почему в конфликте 2005 г., вспыхнувшем в Париже, французские СМИ изображают молодежь предместий так, как того хочет истеблишмент, – подонками и головорезами, хотя размытые контуры в газетных фотографиях свидетельствуют о том, что съемки ведутся издалека, следовательно, журналисты не общались с молодыми людьми, не интересовались причинами их поведения (проект «Портрет поколения». Париж, 2004–2006). JR ставит задачу представить этих молодых жертв предрассудков в другом образе и строит свою работу на антитезе: очень долго и тщательно выстраивает широкоугольным объективом крупный план – получают четкие снимки карикатурных портретов, поскольку художник просит модели гиперболизировать образ «подонков», навязанный им газетами (фото 3).

Впоследствии к проблемам молодежи предместий JR будет возвращаться не раз, но проект «Портрет поколения» задает тренд для всего последующего творчества художника. Особенность проекта заключается в том, что JR дает голос немым [7] и лицо – «людям без лица», он очеловечивает и демистифицирует маргиналов, не замечаемых за пределами их сообщества.

Район Боске, ставший объектом «Портрета поколения», был построен в 1960-х гг. как жилье для иммигрантов. Хотя в переводе название района означает «роща», здесь нет ни грамма пасторальности, он, скорее, похож на спальные районы депрессивных российских городов: мусор, сломанные лифты, грязные стены, отсутствие инфраструктуры (район относительно изолированный, без железной дороги и метро, на автобусе до Парижа ехать полтора часа). В закулисных кадрах фильма «28 мм. Портрет поколения» художник-видеооператор Ладж Ли, работавший с JR, характеризует Боске так: «Добро пожаловать в ад. Это настоящее гетто».

Используя 28-миллиметровый объектив, JR поощряет незнакомых молодых людей из Боске подходить

2 Глаза – важная черта в творчестве JR, его универсальный перцептивный визуальный код.



Фото 2. Проект JR «Женщины – герои»: флайпостинг на стенах, крышах домов (а), железнодорожном составе (б) / JR's project "Women Are Heroes": flyposting on walls, roofs of houses, railway train. URL: <https://www.jr-art.net/projects/rio-de-janeiro>

ближе – многие из них гримасничают, делают «страшные» глаза, надувают щеки, высовывают язык, скалят зубы, и это выглядит совсем не страшно, а напротив, смешно. Когда JR расклеивал портреты поколения в местах, где люди



Фото 3. Проект JR «Портрет поколения», Париж, 2004–2006 гг. / JR's project "Portrait of a Generation", Paris, 2004–2006. URL: <http://www.jr-art.net/projects/portrait-of-a-generation>

дурачиться и кривляться, как все другие подростки, представлены в средствах массовой информации отребьем и подонками?

Пародия на стереотипы – необычный способ привлечь внимание и осудить шаблонность мышления, способ поставить зрителя в тупик из-за его собственных предубеждений. Так, например, все реагируют одинаково, когда в первый раз видят фотографию с Ладжем Ли на фоне группы чернокожих ребят и расписанных граффити стен (фото 4).



Фото 4. Ладж Ли в проекте «28 миллиметров. Портрет поколения». «Держись, Ладж Ли». 2004 г. / Ladj Ly in the project "28 Millimeters. Portrait of a Generation". "Hold-up, Ladj Ly". 2004. URL: <https://jr-art.net/projects/portrait-of-a-generation>

никак не ожидали встретиться с искусством – на стенах жилого комплекса Cité des Bosquets парижского пригорода Монфермейль, – он обозначал в них имя, возраст и номер дома каждого участника проекта; «Ты можешь пойти и постучать в его дверь», – говорит JR в видео на своем сайте. С вызывающей наглостью проект заставлял прохожих смотреть этим молодым людям в глаза и спрашивать, почему же эти обычные ребята, способные

Первое впечатление от этой фотографии – страх. Изображение может быть истолковано как апология агрессии и насилия. Но более пристальный взгляд – и предмет в руках Ладжа Ли (фотокамера) дает понять, что смысл изображения не так прост. Название фотографии – “Hold up (Ladj Ly)”. Это игра слов: среди разных значений hold up – направление оружия на цель. Но аналогичные термины используются и фотографами: *целиться, взять в объектив, держать в кадре*. Таким образом, эти слова подходят как для описания агрессии, так и для фотографии. В кого целится Ладж Ли? В нечистоплотных журналистов, однобоко освещающих беспорядки? В публику, которая с удовольствием потребляет стряпню журналистов и кричит «Распни!»? Ладж Ли использует камеру как оружие для защиты подростков, стоящих за его спиной, от опасностей. Метафора понятна: искусство и есть защита. Именно камера в руках Ладжа Ли позволяет понять, что этот образ – не апология насилия, а осуждение стереотипности мышления. JR и Ладж Ли говорят: с помощью художественной деятельности можно бороться с насилием и осуждать дискриминацию.

Когда СМИ начали освещать беспорядки в Les Bosquets и близлежащих районах, крупномасштабные портреты поколения, выполненные JR, появились в газетах и на телевидении в качестве визуального фона и быстро распространились по всему миру через Интернет. Жители района внезапно привлекли к себе внимание и стали известны, люди специально приезжали в район посмотреть фотографии (в 2005 г. еще не было социальных сетей).

Создавая искусство на собственных условиях и разрушая стереотипы истеблишмента, JR остается уличным художником: он считает, что получение одобрения властей изначально подрывает жизнеспособность проектов, поэтому большинство из них выполнены без юридических согласований с муниципалитетами. JR решительно отказывается от любого корпоративного спонсорства или политической принадлежности, и это позволяет ему, не теряя свободы творчества, расширять художественную практику, делая действительно первазивные проекты, например, на синтезе фотографии, балетной хореографии и кино.

В 2014 году JR делает коллаборативный проект в рамках «Нью-Йорк Сити Балет. Художественная серия». Балет Нью-Йорк Сити (NYCB) – динамично развивающееся культурное учреждение, постоянно ищущее новые способы привлечения аудитории и имеющее давнюю традицию коллаборации с выдающимися деятелями мира искусства. В совместных проектах с нью-йоркским балетом участвовали как звезды – Кит Харинг, Энди Уорхол, Джулиан Шнабель, так и молодые художники, пришедшие из разных художественных практик.

JR начал работать с артистами нью-йоркского балета в 2014 г. по поручению администрации NYCB, создав масштабную фотоинсталляцию площадью почти 2 тыс. кв. м, где танцоры балета, одетые в белое и завернутые в большие белые листы бумаги, образовали гигантский «Глаз балета Нью-Йорк Сити». Глаз, как уже упоминалось, – повторяющийся мотив его творчества, универсальный перцептивный визуальный код, его иконический знак. В данном

случае JR обосновывал свой выбор тем, что из зала невозможно рассмотреть лица танцоров: «Вы на самом деле не видите глаз танцоров. Они слишком далеко. Они на сцене, а в театре 3000 человек, так что вы не можете видеть их глаз» [8].

Работая с артистами балета, художник неожиданно превратил их тела в живые текстуры арт-объекта, описывая позы танцоров как благодатный сон. При этом стоит подчеркнуть эгалитарный характер кастинга JR: главные исполнители представлены бок о бок с танцорами кордебалета, что особенно примечательно для всякой сферы искусства (и для балета в том числе), где карьерное продвижение жестко конкурентное.

Еще один важный момент – художник изначально делал акцент на интерактивном качестве произведения: зрители, пришедшие на балет, могли прилечь на пол рядом с любимым танцором, дополнить арт-объект, влиться в него, сфотографироваться (фото 5). Поскольку произведения публичного искусства JR всегда сосредоточены на достижении результата, генерируемого через интерактивный опыт зрителя, основное его усилие заключалось в перенесении этого опыта в просторный холл NYCB. Таким образом, французский художник изменил пространство холла, как концептуально, так и визуально, создав тип современного эфемерного зрелища, сочетающего в своем творении несколько искусств.

Вдохновленный успешным коллаборативным опытом с нью-йоркским городским балетом, в 2015 г. JR при помощи главного балетмейстера NYCB Питера Мартинса дебютировал в качестве режиссера. Художник поставил



Фото 5. Проект JR «Глаз балета Нью-Йорк Сити». 2014 / JR's project "The Eye of the New York City Ballet". URL: <https://www.com/wp-content/uploads/2014/02/nycb02.jpg?w=683>



Фото 6. Лил Бак и Лорен Ловетт на репетиции фильма-балета *Les Bosquets* (a) / Lil Buck and Lauren Lovett at the rehearsal of the film ballet *Les Bosquets*. Фрагмент из фильма-балета "*Les Bosquets*" (б) / A fragment from the film-ballet *Les Bosquets*. Заключительная сцена из фильма-балета *Les Bosquets*: стереограмма с изображением глаз (в) / The final scene from the film-ballet *Les Bosquets*: stereogram with the image of the eyes. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UXkEmi3-4ho>

спектакль о своем художественном опыте и привлек к работе друзей – певца, режиссера и продюсера Вудкида, танцовщика Лила Бака; в короткометражном фильме была использована также музыка Фаррелла Уильямса, Бенджамена Уоллфиша и оscarоносного композитора Ханса Циммера. Композиции, которые Вудкид написал для этого фильма-балета, очень напоминают по звучанию его дебютную пластинку, в частности, сингл “Run Boy Run”.

Фильм-балет “Les Bosquets” рассказывает о начале художественной карьеры JR и назван в честь района, где появилась его первая работа – Cité des Bosquets. В процессе создания фильма художник использовал различные средства выражения и повествования: видеоархивы, хореографию, свидетельства очевидцев.

Фильм переносит зрителя в место, где переплетаются искусство и сила образа с явными постмодернистскими акцентами, как, например, у Киры Муратовой [9]. Визуальное воссоздание беспорядков 2005 г. во Франции³ рассказано средствами балета и документальных кадров. Повествование развивается в самом сердце района Боске на фоне натуральных декораций из жилых многоэтажек, а в качестве сцены выступает заасфальтированный двор. Роль Ладжа Ли исполняет Чарльз «Лил Бак» Райли (танцующий в кроссовках так, как если бы это были пуанты), а журналистки – балерина Лорен Ловетт (фото 6а). Целая команда танцоров из Парижской оперы воссоздает беспорядки, танцую на красном фоне из пламени и дыма (фото 6б).

Финальная сцена балета – еще одна отсылка к «Портрету поколения». Костюмы артистов украшены типичным для JR черно-белым принтом неодинаково, поэтому, когда в финале танцовщики выстраиваются в ряд в определенном порядке, их тела превращаются в стереограмму с изображением глаз, смотрящих точно на зрителя (фото 6в).

Этот сложный визуально-пространственный текст, составленный из конфигурации точек на костюмах, задает программу построения перцептивного образа у зрителя, организует, точнее – ставит точку в процессе восприятия художественного повествования.

Итак, проекты JR вписываются в понятие первазивного искусства по нескольким направлениям. Во-первых, эгалитарность искусства и интеграция комьюнити в художественный процесс. Съемки в конкретном месте и вовлечение местного сообщества – эта присущая JR инклюзивная практика провозирует людей включаться в создание первазивного искусства. Работая

над фильмом, художник особенно акцентировал внимание на том, что многие жители Боске никогда не видели балета, и тот факт, что сообщество позволило команде снять там фильм, стал экстраординарным опытом. Более того, в районе благодаря местным жителям сохранились фотографии 11-летней давности из проекта «Портрет поколения». Как и граффити, эти объекты были незаконны, их могли удалить власти, но жители защитили изображения, участвовавшие в проекте, и даже 11 лет спустя от них

3 Массовые беспорядки с погромами и поджогами во Франции осенью 2005 г. начались после того, как двое подростков североафриканского происхождения погибли от удара током, прячась от полиции в здании энергоподстанции.

все еще оставались какие-то следы. Во-вторых, успешное сочетание коммерческого аспекта творчества и независимости художника. В коллаборациях с театром, как и во всех своих зрелых проектах, JR всякий раз пытается доказать, что цель искусства – заставить мыслить и менять восприятие. Художник определяет свое кредо в книге под говорящим названием «JR: Может ли искусство изменить мир?»: искусство не должно менять мир, но искусство может изменить восприятие, то, как мы видим мир [10]. Вся его работа – не поиск правильных ответов, а попытка ставить правильные вопросы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bryant G. S. Interview: Gary Baseman // CrownDozen.com. URL: <https://web.archive.org/web/20150815201847/http://www.crowndozen.com/main/archives/001409.shtml>.
2. Baseman G. // WideWalls. Galleria Anna Marra. URL: <https://www.widewalls.ch/artists/gary-baseman/artworks>.
3. Blanché U. Qu'est-ce que le Street art? Essai et discussion des définitions // Cahiers de Narratologie [Online]. 2015. №29. URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/7397>.
4. Schacter R. Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon. London: Routledge, 2014. – 312 p.
5. Зоря А. А. Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования // Эстетика стрит-арта: Сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 18–22.
6. Гегель Г. Лекции по эстетике / Пер. Б. Г. Столпнер. М.: Юрайт, 2019. – 550 с.
7. Cadwalladr C. JR: «I realised I was giving people a voice» // The Guardian. 2015. October 11. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/11/artist-jr-i-realised-i-was-giving-people-a-voice-les-bosquets-french-banksy>.
8. Torgovnick May K. «I wanted to put my eye in there»: JR on his collaboration with the New York City ballet // TED Blog. 2014. February 6. URL: <https://blog.ted.com/jr-on-his-collaboration-with-the-new-york-city-ballet/>.
9. Эвальд В. Д. Эстетика хаоса в фильмах Киры Муратовой рубежа 1980–1990-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №3. С. 128–141.
10. Thompson N., Remnant J. JR – Can art change the world? Paris: Phaidon Press, 2015. – 295 p.

REFERENCES

1. Bryant G. Sh. Interview: Gary Baseman. Available from: <https://web.archive.org/web/20150815201847/http://www.crowndozen.com/main/archives/001409.shtml>
2. Baseman G. Available from: <https://www.widewalls.ch/artists/gary-baseman/artworks>.
3. Blanché U. Qu'est-ce que le Street art? Essai et discussion des definitions. In: *Cahiers de Narratologie*: [Online]. 2015. no. 29 Available from: <https://journals.openedition.org/narratologie/7397>.
4. Schacter R. Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon. London: Routledge, 2014. 312 p.
5. Zorya A. A. *Iskusstvo hudozhnikov "ulichnoj volny" kak ob'jekt iskusstvovedcheskogo issledovaniya* [The art of "Street wave" artists as an object of art criticism research]. In: *Estetika strit-arta* [Aesthetics of street art]: ed. by K. A. Kukso. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2018, pp. 18–22.
6. Hegel G. *Lekcii po estetike* [Lectures on aesthetics]. Trans. B. G. Stolpner. Moscow: Yurajt, 2019. 550 p.
7. Cadwalladr C. JR: "I realised I was giving people a voice". *The Guardian*. 2015. October 11. Available from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/11/artist-jr-i-realised-i-was-giving-people-a-voice-les-bosquets-french-banksy>.
8. Torgovnick May K. "I wanted to put my eye in there": JR on his collaboration with the New York City ballet. Available from: TED blog. 2014. February 6. <https://blog.ted.com/jr-on-his-collaboration-with-the-new-york-city-ballet/>.

9. Evallyo V.D. *Estetika haosa v fil'mah Kiry Muratovoy rubezha 1980–1990-h gg.* [The Aesthetics of chaos in Kira Muratova films of the 1980th – 1990th]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2021, no. 3, pp. 128–141.
10. Thompson N., Remnant J. JR – Can art change the world? Paris: Phaidon Press, 2015. 295 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.
E-mail: marina.gutd@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8874-4527

ABOUT THE AUTHOR

Marina E. Vilchinskaya-Butenko – Cand. Sc. in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.
E-mail: marina.gutd@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8874-4527

Статья поступила в редакцию: 04.01.2022
Отредактирована: 01.07.2022
Принята к публикации: 29.07.2022
Received: 04.01.2022
Revised: 01.07.2022
Accepted: 29.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Вильчинская-Бутенко М. Э. Стрит-арт и театр: первазивное искусство JR // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 161–174.
DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-161-174

FOR CITATION

Vilchinskaya-Butenko M. E. Street art and theatre: the pervasive art of JR. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3, pp. 161–174.
DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-161-174

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-175-192
УДК 792/03

А. В. Ахреев
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3643-5271

Методология «действенного анализа» и наследие ленинградской театральной школы: Третьи «Кнебелевские чтения»

АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор ежегодной научной конференции «Кнебелевские чтения», в 2022 г. посвященной ленинградской театральной школе, ее методологии и методике.

Истоки сценической методологии – в режиссерско-педагогическом творчестве К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, в наследии А. Д. Попова и Г. А. Товстоногова. М. О. Кнебель во многом определила теоретические и педагогические пути развития методологии русской театральной школы во второй половине XX в., а творчество режиссеров и педагогов Ленинграда 50 – 80-х гг. прошлого столетия (Б. В. Зона, З. Я. Корогодского, Г. А. Товстоногова, А. И. Кацмана и др.) легло в основу выдающегося явления в истории русского театра – ленинградской театральной школы, живущей и развивающейся поныне в Санкт-Петербурге.

В докладе В. М. Фильштинского сделан акцент на его личном прочтении теоретического наследия Станиславского – Немировича – Кнебель, с которым он ведет исследовательский диалог в своей новой книге «Этюд. Этюдность. Этюдный метод». В выступлении Н. А. Колотовой наряду с историческим очерком становления педагогики Б. В. Зона сделан анализ его методических принципов обучения актера. В. А. Богатырёв поделился воспоминаниями о годах ученичества на курсе З. Я. Корогодского и обрисовал приемы его авторской педагогики, продолжившей и развившей методическую систему его учителя Б. В. Зона.

В ходе конференции состоялась актуальная дискуссия. Ее инициатором выступил А. А. Бармак. Тревожный, с его точки зрения, методологический контекст современного концептуального театра, выстраиваемый молодой режиссурой и новым поколением театральных педагогов, требует обращения к истокам метода действенного анализа, а также внимательного изучения традиции отечественного театрального образования. В завершение конференции был сделан обзор литературного наследия ленинградской театральной школы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Методология действенного анализа, М. О. Кнебель, Б. В. Зон, З. Я. Корогодский, актерское мастерство, ленинградская театральная школа.

Anatoly V. Akhreev
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3643-5271

The methodology of “active analysis” and the heritage of the Leningrad theatre school: The Third “Knebel readings”

ABSTRACT

The article provides an overview of the annual scientific conference “Knebel Readings”. In 2022, dedicated to the Leningrad Theatre School, its methodology and educational process.

The origins of stage methodology are set in the directorial and pedagogical work of K. S. Stanislavsky, V. I. Nemirovich-Danchenko, E. B. Vakhtangov, V. E. Meyerhold, in the legacy of A. D. Popov and G. A. Tovstonogov. M. O. Knebel largely determined the theoretical and pedagogical ways of developing the methodology of the Russian theatre school in the second half of the 20th century. The work of directors and theatre-teachers of Leningrad in the 50s – 80s of the last century (B. V. Zon, Z. J. Korogodsky, G. A. Tovstonogov, A. I. Katsman and others) formed the basis of an outstanding phenomenon in the history of the Russian theatre – the Leningrad theatre school, which is still existing and developing in St. Petersburg.

The report of V. M. Filshinsky focuses on his personal understanding of the theoretical heritage of Stanislavsky–Nemirovich–Knebel, with whom he conducts a research dialogue in his new book. N. A. Kolotova, in her speech, made an analysis of methodological principles of teaching an actor by B. V. Zon (along with a historical report of his pedagogy formation). V. A. Bogatyrev shared his personal memories of his learning in the group of Z. J. Korogodsky and outlined the methods of his master, which continued and developed the methodological system of B. V. Zon.

During the conference, a topical discussion took place. It was initiated by A. A. Barmak. The disturbing, from his point of view, methodological context of modern conceptual theatre, built by young directors and a new generation of theatre teachers, requires an appeal to the origins of the method of effective analysis, as well as a careful study of Russian theatre education.

At the end of the conference, a review of the literary heritage of the Leningrad theatre school was made.

KEYWORDS

Methodology of acting, M. O. Knebel, B. V. Zon, Z. J. Korogodsky, the skill of the actor, Leningrad theatre school.

В ГИТИСе 24 марта 2022 г. состоялась третья открытая научная конференция «Кнебелевские чтения», на которой собрались преподаватели, аспиранты, ассистенты-стажеры, магистранты и студенты. Вел конференцию заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор А. А. Бармак. На экране видеосвязи присутствовали гости из Санкт-Петербурга.

А. А. Бармак представил гостей и напомнил о цели «Кнебелевских чтений» – актуализировать разговор о сценической методологии, переживающей, с его точки зрения, не лучшие времена. «Конечно, методология – это не догма, а мы все, собравшиеся здесь, не охранители прошлого и понимаем, что каждое новое театральное поколение привносит новое в процесс ее постижения. Но все чаще мы сталкиваемся с тем, что новое режиссерское поколение считает, что прошлое ничего не значит и что “театр начинается с меня”. Это заблуждение вдвойне опасно, если так считает не только режиссер, но и театральный педагог», – подчеркнул А. А. Бармак.

Истоки методологии – в режиссерско-педагогическом творчестве К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, А. Д. Попова. Мария Осиповна Кнебель, чьему имени посвящены чтения, во многом определила теоретические и педагогические пути развития методологии русской театральной школы во второй половине XX в. Творчество режиссеров и педагогов Ленинграда 50 – 80-х гг. прошлого столетия (Б. В. Зона, Г. А. Товстоногова, А. И. Кацмана и др.) легло в основу выдающегося явления в истории русского театра – ленинградской театральной школы, живущей и развивающейся поныне в Санкт-Петербурге. Гостями чтения стали представители этой школы – В. М. Фильштинский и Н. А. Колотова (на экране видеосвязи), а также В. А. Богатырёв.

В. М. Фильштинский возглавляет кафедру актерского искусства Российского государственного института сценических искусств. Он автор книг по театральной педагогике, наследник и продолжатель традиций своих учителей. Закончив ЛГИТМиК в 1967 г. (мастерская Р. Р. Суловича), Вениамин Михайлович работал педагогом мастерских А. И. Кацмана, Л. А. Додина, а с 1989 г. возглавляет собственные актерские и режиссерские классы.

Наталья Анатольевна Колотова – выпускница ЛГИТМиКа 1979 г., училась в актерской мастерской Л. А. Додина и А. И. Кацмана, в 2003 г. закончила режиссерскую мастерскую Г. Р. Тростянецкого в СПбГАТИ. Профессор кафедры режиссуры РГИСИ, в 2014 г. выпустила книгу дневников Б. В. Зона «Учить слушению» [1].

Владимир Александрович Богатырёв – педагог ГИТИСа, режиссер Российского академического молодежного театра (РАМТ), выпускник ЛГИТМиКа (мастерская З. Я. Корогодского, 1975 г.).

В. М. Фильштинский приветствовал встречу московских и петербургских театральных педагогов, отметив, что надо чаще общаться, обсуждать и спорить. «Наша профессия контактная, объединяющая, – сказал он, – а педагог, режиссер и актер – это равные профессии. В то же время я давно настаиваю

на том, что режиссер-педагог и режиссер-постановщик – это самостоятельные специальности и должны обучаться по разным программам».

Свой доклад «Ленинградская театральная школа и этюдный метод М. О. Кнебель» В. М. Фильштинский начал с рассказа о том, как, еще будучи студентом ЛГИТМиКа, виделся с М. О. Кнебель, общался и даже хотел переводиться в ГИТИС, чтобы учиться у нее. Поэтому свою последнюю книгу «Этюды, этюдность, этюдный метод» он посвятил ее памяти, а некоторые главы этой книги стали основой содержания его доклада.

Выступление Вениамина Михайловича продемонстрировало его живое, личное отношение к наследию Марии Осиповны. В русле творческого спора с методом, положения которого она впервые обобщила и понятия которого сформулировала, В. М. Фильштинский предложил оценить разницу подходов К. С. Станиславского и М. О. Кнебель к репетиционной стратегии. В главе «Мои придирики» В. М. Фильштинский пишет, что если, по М. О. Кнебель, после предварительного разбора пьесы начинается этюдный разбор и этюдом предшествует «разведка умом», то, по позднему К. С. Станиславскому, – «завтра пожалуйте играть». Огромная предварительная разведка умом делается не актером, а режиссером, он приходит подготовленным, но до поры молчит, и ко времени первых этюдов у режиссера одна задача – «довлюбить» актера в пьесу, с помощью этюдных проб на площадке напитать его чувством, любовью к материалу. Так выглядит, по В. М. Фильштинскому, начало этюдного метода.

В докладе прозвучала мысль о том, что необходимо расширить смысл слова «этюды». Если М. О. Кнебель в центр метода действенного анализа ставила этюды с импровизированным текстом (и она мастерски владела этим приемом), то с точки зрения докладчика, этюдный метод – более универсальное и глубокое понятие: это, конечно, и этюды с импровизированным текстом, но в целом этюд налаживает связи актера не только с текстом, но и с жизнью («Этюдом мы вспоминаем жизнь», – как говорил К. С. Станиславский), поэтому в понятие «этюды» входят и этюды на «преджизнь», на биографию, ассоциативные, на линию дня, на стиль, на сцепку, «этюды-наговоры», «демидовские» этюды. М. О. Кнебель не отрицала многообразие этюдов, но сердцевиной метода считала этюды с импровизированным текстом. Она называла этюд репетиционным приемом актера и режиссера, но с точки зрения докладчика, – это метод творчества актера, проба на талант актера, а не на текст автора.

В главе «Венец или не венец, или Прав ли Немирович-Данченко?» В. М. Фильштинский спорит с известным утверждением Владимира Ивановича: «Слово – венец творчества актера». По М. О. Кнебель, этюды – ступеньки к авторскому слову. «Но только ли для освоения текста нужен этюд? Или для нерва, пафоса, сюжета? И почему слово – главное средство актерской образности? А мизансцена, а пауза, а дыхание, а ритм, глаза, тело?» – ставил вопросы В. М. Фильштинский. Если это не так, то этюдный метод – не основа, не философия актерского и режиссерского творчества, а всего лишь один из репетиционных приемов освоения авторского текста.



Фото 1. А. А. Бармак ведет конференцию. © Пресс-служба Российского института театрального искусства – ГИТИС / A. A. Barmak leads the conference. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

По ходу доклада возникла дискуссия (фото 1). А. А. Бармак, отдав должное своеобразию и новизне мыслей В. М. Фильштинского, уточнил смысл положений действенного анализа и этюдного метода, как они понимались и изменялись его учителем М. О. Кнебель, обобщившей и продолжившей творческий поиск К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. А. А. Бармак заметил, что К. С. Станиславский не сокращал застойный период, а видоизменял его и ни в коем случае не отменял. Константин Сергеевич предложил не утомлять долго анализировать пьесу, а действовать. Действенный анализ – это анализ действием, актер анализирует не действие, а действием, то есть своим телом, всей психофизикой проверяет логику своего поведения в сценическом событии. В условиях этюда естественно возникает цель присвоить, сделать своим текст персонажа. А как исполнитель сможет это сделать, если не проверит логику персонажа в этюде? Задав себе вопрос, что бы я делал в этом событии, актер логику персонажа делает своей логикой и после этюда все равно возвращается к пьесе, в «застойный период», потому что чужая логика, о которой можно бесконечно говорить за столом, теперь становится личной, когда «ногами» проверено событие и действие.

Отметив, что В. М. Фильштинский поставил парадоксальный вопрос об отмене понятия «действия» как неременной физической активности, А. А. Бармак в свою очередь задался вопросами – а бывают ли на сцене моменты, когда действия якобы нет? И что в таком случае проблема восприятия – события, партнера? Разве это не действие? Даже если понимать

действие как волевое усилие в движении к цели, то восприятие – это уже начало действия, которое порождает в актере цель поменять физически своего партнера.

Что касается понятия «физических действий», то, по мысли А. А. Бармака, К. С. Станиславский боялся, что актер уйдет в «психику», ограничится поиском чувств, поэтому педалировал «физику». Но актер, конечно, мастер «психологических» действий, хотя и существует опасность механического действия вместо физического. Об этой подмене писали, анализируя «метод физических действий», М. О. Кнебель и М. Н. Кедров.

Поскольку В. М. Фильштинский затронул проблему «физического самочувствия» как одного из важнейших выразителей внутренней действенной энергии актера (в «Трёх сёстрах» Вл. И. Немировича-Данченко), А. А. Бармак счел необходимым добавить, что успех знаменитого мхатовского спектакля, помимо выдающегося актерского состава, в значительной степени заключался в найденном сквозном действии, которое гениально и навсегда определил Немирович – тоска по лучшей жизни и чувство долга. В контексте 30-х годов прошлого века этот точно найденный конфликт сделал спектакль бессмертным. Физическое самочувствие, на поиске которого настаивал Владимир Иванович, было не просто приемом, оно играло образную роль, открывало перед актером творческие шлюзы. С помощью метода физических действий, или этюдного метода, нельзя поставить спектакль, но это такие методы работы с актером, которые обогащают его творческий процесс, способствуют обретению им импровизационного самочувствия, делают выразительным его сценическое поведение.

В продолжение доклада В. М. Фильштинский обратился к Б. В. Зону, зафиксировавшему то, как поздний К. С. Станиславский искал и формулировал законы репетиционного поиска в 1933 – 1938 гг. Есть мнение, что К. С. Станиславский был уже болен и все главное успел сказать, но, судя по записям, именно в последние годы жизни он был особо пронизателен, и эти драгоценные знания дошли до нас благодаря воспоминаниям Б. В. Зона [2, с. 451 – 538].

В них есть энергичное выражение К. С. Станиславского: «Сегодня читаем, завтра пожалуйста играть». В. М. Фильштинский считает, что эти слова – панегирик этюдному методу, предполагающему, по Станиславскому, прямую связь актера с автором, не опосредованную режиссерской «разведкой умом». Что касается текста, то актер к нему подойдет шаг за шагом через этюдный поиск логики действий, а куски и задачи для позднего Станиславского не имеют прежнего значения, сквозное – проще задач, а этюды результативнее предварительного анализа, потому что актер вспоминает интуицией, а задачу фиксирует умом. Главное для актера – «бросаться жить»! На репетиции «Севильского цирюльника» Константин Сергеевич говорил, что «этюдами мы вспоминаем жизнь» и что их надо делать всю жизнь.

Закончил свой доклад В. М. Фильштинский фразой Станиславского, сказанной им на одной из последних репетиций: «Есть только один путь, а остальное вздор». Этот путь – поиск живого человека на сцене.

Этот поиск положил в основание своей школы Б. В. Зон, став верным последователем метода позднего К. С. Станиславского, поверив в этюды и построив свою методику воспитания актера на поэтапном и разнообразном этюдном поиске.

Логическим продолжением положений, заявленных в выступлении В. М. Фильштинского, стал доклад Н. А. Колотовой «Педагогические принципы Бориса Зона и система Станиславского».

Докладчик оттолкнулась от высказывания своего учителя Л. А. Додина, крупнейшей фигуры в режиссуре и театральной педагогике современной России: «Школу движет последовательность и вера». Именно эти качества – вера в систему Станиславского и последовательность применения ее методических открытий – определили педагогическую систему его непосредственного учителя, а курс 1961–1965 гг., на котором учился Л. А. Додин, стал вершиной педагогического творчества основателя ленинградской театральной школы Б. В. Зона (1898–1966).

К 1933 году Б. В. Зон был уже известным режиссером и педагогом Ленинграда (за его плечами была студия при ТЮЗе, тюзовский курс при Театральном техникуме, студия БДТ), когда он начал свои регулярные поездки в Москву, чтобы присутствовать на занятиях К. С. Станиславского, задавать ему вопросы, проверять ответы на практике со своими учениками и актерами Нового ТЮЗа, а потом приезжать к Станиславскому с новыми вопросами. Так продолжалось в течение пяти лет, до ухода Константина Сергеевича в августе 1938 г. Б. В. Зон в то время оказался единственным из режиссеров и педагогов Ленинграда, кто стал свидетелем рождения «метода физических действий», кто наследовал последним рекомендациям Станиславского и преемственно воплощал их в собственной практике.

По его признанию, сохранившемуся в дневниках, еще в 1927 г. он поставил цель создать «методологически выверенный курс», но впервые построил его к 1945 г., когда набрал свой второй режиссерский класс (первый расформировала война). С этого этапа началось строительство его авторской педагогики, открытиями и наработками которой пользуются до сих пор.

После объединения в 1936 г. всех театральных училищ Ленинграда и техникума при ТЮЗе возникло Центральное театральное училище под руководством Б. М. Сушкевича, а затем Ленинградский театральный институт (1939) под его же началом. Будучи учеником Станиславского и одним из руководителей Первой студии МХТ, он настаивал на едином методе обучения актера, основанном на открытиях Константина Сергеевича. В статье 1941 г. [3] Б. М. Сушкевич классифицировал типы педагогов по отношению к наследию своего учителя. Были те, кто прочитал Станиславского и, не узнав ничего нового, продолжил работать так, как работал раньше. Педагоги второго типа поверили в Станиславского, как в Библию, как в нерушимый закон, параграфы которого надо «вбивать в головы» учеников, выполняя все до мелочей, как описано в «Работе актера над собой» [4]. Б. В. Зон не принадлежал ни к одному из этих типов, потому что лично знал, чем Станиславский занимался в последние

годы, – это была проблема воплощения. Именно поэтому он оказался в стороне от многочисленных споров по поводу термина «от себя» (а дискуссии на эту тему развернулись в то время нешуточные). Б. М. Сушкевич же был единомышленником Зона и предостерегал в своей статье тех, кто результаты первых месяцев обучения («я в предлагаемых обстоятельствах») объявлял конечным результатом.

После смерти К. С. Станиславского и особенно после юбилея МХАТа в 1948 г. в стране началось то, чего великий реформатор театра боялся больше всего. МХАТ и его художественный метод были объявлены вершиной «социалистического реализма», началось «омхачивание» театров и насаждение трудов Станиславского на государственном уровне.

«И все же, несмотря на весь хаос мыслей, дошедших через внимательное или невнимательное прочтение книги Станиславского, через бесконечные рассказы учеников о его работе, в театральное искусство пришло что-то существенно новое. Оно заключалось в том, что по дилетантству был произведен сокрушительный удар, и вся многочисленная актерская братия так или иначе узнала, что их работа не есть просто наитие, шаманство, одно сплошное вдохновение или, напротив, – глупое ремесло, а есть или скорее должна быть сознательным творчеством, что существуют такие, например, понятия, как серьезный анализ, и что этот анализ строится на определенных правилах» [5, с. 81], – процитировала А. В. Эфроса Н. А. Колотова. По ее мысли, именно в эту историческую эпоху развития русского советского театра складывалась, анализировалась и проверялась педагогическая методология Б. В. Зона, ставшая фундаментом ленинградской актерской и режиссерской школы. Толчком послужило также то, что театр Зона – Новый ТЮЗ, один из самых знаменитых предвоенных театров Ленинграда – после возвращения из эвакуации прекратил свое существование, и вся режиссерская энергия Бориса Вольфовича воплотилась в его педагогической практике.

Н. А. Колотова остановилась на этических принципах и методических основах его педагогики. «Система Станиславского» – не справочник, а целая культура, ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, то есть впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. С целью фиксации и анализа этого процесса Зон придумал упражнение, которое было сначала на режиссерском, а потом на всех его последующих курсах – личный дневник. Зон отмечал в своем дневнике, что на занятиях со студентами он стремился как можно дольше совсем не давать им разговаривать, чтобы приучить слушать других, а не с упоением любоваться своими рассуждениями. Умение концентрироваться на своих наблюдениях и мыслях нужно развивать в письменных записях «для себя». Именно из этих записей «для себя» в целях самосовершенствования появились многие мысли Станиславского. Таким образом, модель самообучения, предложенная К. С. Станиславским, – «дневник ученика» – служит тому, чтобы опыт обучения сделать своим, проанализировать его, прожить на страницах дневника этапы постижения сценической теории через личную практику.

Для Зона было важно выработать в учениках как серьезное отношение к себе и своему труду, так и «святое» отношение к партнеру во время любых упражнений – не просто уважительное или доброжелательное, а именно святое. Необходимо было научить и слушать критику в свой адрес. В учебнике, который Зон пытался написать совместно с Т. Г. Сойниковой в начале 1960-х, он отмечал, что молодых людей нужно с самых ранних лет приучать к критике, к сторонним оценкам своей работы.

Б. В. Зон очень активно и очень продуктивно сам работал на всех своих курсах и тратил на подготовку дипломных спектаклей много времени. В 1961 году работа над дипломными спектаклями с помощью этюдов началась уже с первого курса и продолжалась даже после выпуска спектаклей. С помощью вопросов (что я делаю, зачем, что мне мешает идти к поставленной цели), отвечая на них и задавая новые вопросы, шаг за шагом его студенты постигали законы органической жизни, начиная от «я в предлагаемых обстоятельствах» и заканчивая перевоплощением в образ. Мастер считал, что пьесу нужно превратить в цепочку простейших этюдов, окружить ее различными заданиями – этюды на вольную тему, на мысленную речь, этюды на своем тексте с внутренним монологом и с переходом к авторскому тексту, тренинг на мизансцену, «стол» как «разведка умом» после этюдов. Б. В. Зон, хотя не называл свой способ работы со студентами «этюдным методом», был верен методической установке К. С. Станиславского – «этюдами мы вспоминаем жизнь».

Н. А. Колотова обратила внимание на то, что важной особенностью учебной атмосферы Б. В. Зона, «фирменным» знаком его педагогики были ритуалы и реликвии. В 1943 году, в эвакуации, он увидел в новосибирской комиссии красивый костяной нож для разрезания книг и тут же решил, что это будет особый символ, передающийся в учебном процессе от лучшего к лучшему из учеников. С набора 1947 г. этим символом стал колокольчик. Лучшего выбирали и награждали сами студенты – это был тот, кто стал полноценной творческой личностью, граждански ответственной, высокообразованной, способной передавать знания. На курсе 1961–1965 гг. колокольчик получила Н. М. Тенякова, он до сих пор хранится у нее. Такая игра оборачивалась очень серьезным отношением к профессии, бережным, но и творчески обостренным вниманием друг к другу, что создавало неповторимый коллектив людей, накрепко и на долгие годы связанный идеальным отношением к Театру.

Благодаря удачному актерскому набору 1947 г., Б. В. Зон ввел особый способ самостоятельной организации студентов – кураторство. Его студенты-режиссеры третьего курса стали кураторами сначала абитуриентов, а впоследствии и студентов-актеров, и этот принцип лег в основу системы обучения на последующих режиссерских и актерских курсах. Если поначалу это и было организационной мерой, то потом выяснилось, что когда студент учит и учится сам, – это не дисциплинарное, а очень творческое и продуктивное условие сотрудничества, при котором видны и преодолеваются свои и чужие ошибки.

О вступительных экзаменах Б. В. Зон говорил – «улавливать души». Возможно, что удача набора 1947 г. определилась тем, что Б. В. Зон изменил

порядок вступительных экзаменов, чтобы точнее выявить способности абитуриентов (впервые на третьем туре они играли отрывки). Этот порядок вступительных испытаний на драматическое отделение сохранился на всех его последующих наборах и действует в основном по сей день. Он включает вступительную беседу-коллоквиум (сегодня это отборочная консультация), чтение подготовленного материала (здесь возможны этюды и упражнения), подготовка к конкурсу (раздача и репетиции отрывков), экзамен по речи и голосу с определением музыкальных способностей (в том числе пение), экзамен по движению, медосмотр (терапевт, ларинголог, невропатолог) и итоговый конкурс (на конкурсе показываются только отрывки), к началу которого имеются все заключения педагогов вспомогательных дисциплин и врачей медосмотра.

Для него всегда было важно понять, как отобрать талант, как его увидеть. И для себя он это сформулировал опять-таки по Станиславскому, который определял талант актера способностью жить жизнью вымышленного лица, его мыслями и чувствами, то есть способностью к перевоплощению. К концу своей рано оборвавшейся жизни Зон понял, что это действительно главная способность, и если она есть, значит, пред тобой артист.

Важнейшим принципом педагогики Б. В. Зона была фундаментальность и доказательность критериев оценки студента, которые он вырабатывал и уточнял с каждым набором. Понятие обученности для него было важным и конкретным, с его помощью он кратко и сдержанно определял результаты педагогического труда своих коллег. Но оно не исчерпывало те результаты, к которым он стремился сам, – он хотел воспитывать не только профессионала для работы в театре, ему была важна личность ученика, ее духовные усилия, стремление к знаниям, сознательная творческая дисциплина, гражданский заряд. Потому кроме тех результатов, которые ученик показывал на экзамене по мастерству, кроме успехов в профильных и общеобразовательных дисциплинах, ему важна была творческая инициатива студента, его профессиональная дисциплина, умение фиксировать и развивать результаты сценического поиска, а также тяга к повышению собственной культуры, самообразованию, участию в институтской жизни. Он бесстрашно провел в жизнь традицию ставить оценки друг другу (тайным голосованием и в открытом разговоре), он учил студентов не бояться высказываться и мужественно слушать ради того, чтобы достичь единого понимания, что такое непрофессионализм и штамп и что такое живой человек на сцене и сценическая правда. Никто из его учеников впоследствии не ушел из профессии – многие стали известными режиссерами, кто-то очень знаменитым артистом, кто-то стал педагогом, кто-то просто работал в театре рядовым артистом, но никто не ушел в другую профессию. (Н. А. Колотова занималась этим вопросом подробно.) Это было результатом качественного набора и бескомпромиссного отчисления «сомнительных», как Зон выражался. Зон пытался (ему это не удалось) привлечь к системе обучения в мастерской всех педагогов курса, включая теоретические дисциплины. Ни одна дисциплина

не должна читаться в отрыве от уроков актерского мастерства, считал он. Программы обучения танцу, речи, движению согласуются с мастером курса, с ним также обсуждаются и все программы теоретических предметов. Они перестраиваются либо ужимаются, когда кажется, что нужно сосредоточить внимание на чем-то одном, может, и в ущерб остальному. Читают студенты мало, и не нужно перегружать их слишком большим количеством информации, которая, в общем-то, не пригодится. На глазах у Зона Станиславский признал свою ошибку, когда пытался в 1933 г. переучивать артистов, заставляя их делать тренинг с воображаемыми предметами. Ничего хорошего из этого не вышло, потому что артист начинает что-то тренировать только в связи с ролью. В результате своих размышлений и практики Б. В. Зон убедился, что артист может качественно освоить только те разделы учебной программы, которые нужны ему непосредственно для роли. Он способен выучиться играть на музыкальном инструменте то, что ему нужно играть по роли, он способен прочесть и обязательно прочтет все, что нужно, и в любом объеме, если это нужно по роли. Когда у актера есть цель, его не нужно заставлять заниматься тренингом. Просто занятия тренингом для поддержания формы, как правило, не дают плодов, а получил роль – и все начинает работать. В последней мастерской Зон пытался построить учебный процесс именно так, чтобы все работало на одно, чтобы все помогало артисту заниматься своим прямым делом – внутренним и внешним воплощением жизни человеческого духа.

В конце доклада Н. А. Колотова рассказала о том, как в мастерской Л. А. Додина удалось воплотить в жизнь замысел Б. В. Зона подчинить все вспомогательные и общеобразовательные дисциплины программе освоения мастерства актера.

«Преподаватели теоретических дисциплин должны были бы встать на нашу позицию», – резюмировала докладчик. Необходимо помнить последний наказ Станиславского – актер-ученик должен быть нацелен на пьесу, на роль, не должно быть никаких абстрактных упражнений ни в тренинге, ни в роли. Получается – работа над ролью и работа над собой строится как единое целое. И главное – мы обязаны не водить ученика по лабиринтам, но искать тех путей, которые нам завещаны. Б. В. Зон – блестящий пример такого подхода, он «не изобретал велосипед», не придумывал терминов, он их не отрицал, он в них поверил и воплотил эту науку на практике.

Выступление В. А. Богатырёва (фото 2) было посвящено его учителю З. Я. Корогодскому (1925 – 2004). Зиновий Яковлевич Корогодский был выпускником Б. В. Зона 1950 г. С 1959 года, после работы в провинции, он служил в АБДТ им. М. Горького, в 1962 – 1986 гг. был художественным руководителем Ленинградского ТЮЗа, в 1990 г. создал ленинградский Эстетический центр «Семья» и «Театр поколений». Театральная педагогика была его вторым призванием – с 1961 г. он преподавал в Ленинградском театральном институте им. А. Н. Островского, а в 1992 г. основал кафедру актерского мастерства и режиссуры в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов.



Фото 2. В. А. Богатырёв – ученик З. Я. Корогодского. © Пресс-служба Российского института театрального искусства – ГИТИС / V. A. Bogatyrev – a student of Z. Y. Korogodsky. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Выступающий подчеркнул, что его учитель многое взял от М. О. Кнебель, базируя свои занятия с режиссерами на разработанном ею действенном анализе и этюдном методе. В студенческих режиссерских дневниках В. А. Богатырёва остались аналитические выписки из наследия К. С. Станиславского, М. О. Кнебель и Б. В. Зона. Отличительной особенностью методики З. Я. Корогодского является подробная разработка системы занятий первого курса, который он считал фундаментом актерского обучения. Методике преподавания основ актерской профессии были посвящены как его первые книги, вышедшие в серии «Библиотека художественной самодеятельности» [6–11], так и итоговая его книга «Начало» [12], получившая такое название не зря, в нем подчеркнута сердцевина педагогических устремлений Корогодского.

Во многом он унаследовал творческие принципы Зона, но расширил, обогатил и напитал их своим педагогическим темпераментом. Как и у Зона, студенты Корогодского писали творческие дневники, ставили друг другу оценки, вели летопись занятий, которые сопровождались «девизом дня» и всегда начинались с «зачина». Педагогический стол и полукруг из стульев составляли неизменную мизансцену регулярного тренинга. Дежурный украшал стол «икебаной», выставлял «напиток дня», выкладывал атрибуты игротеки для тренинга – кубики для «дворца», лоскутки, различные мелкие предметы для тренировки «сенсорки», как выражался Зиновий Яковлевич, здесь же стопкой лежали дневники для проверки и тетрадь Летописи. Полукруг должен был быть

«идеальным», разнообразие стульев поощрялось, потому что давало возможность тренировать внимание, выставляя их в различных сочетаниях для достижения цветовой гармонии и симметрии.

З. Я. Корогодский время от времени проводил занятия в необычных местах – в Пушкине, на кораблике, в парке, на крыше. Это подстегивало творческий энтузиазм студентов, будило их воображение и фантазию, вносило разнообразие и обогащало формы проведения тренингов.

Если на первом месте в его системе был тренинг, то на втором и равном по значению – этюды. Как и у Зона, они сопровождали студентов Корогодского с первого курса. В. А. Богатырёв вспомнил, как их курс подступался к дипломному спектаклю, как начинали делать этюды о некоей ферме, на которой живут и работают брат и сестра и где у каждого из них личная жизнь и любовь, как возникали в этюдах отношения и конфликты, физическая фактура быта и действий. Лишь через какое-то время, когда что-то уже было создано на площадке, студенты увидели авторский текст, который до того они импровизировали, подталкиваемые в нужном направлении педагогом, – это была пьеса Я. Райниса «Вей, ветерок!». Началом другой курсовой работы – «Бориса Годунова» – тоже были этюды. Так рождались спектакли, в процессе репетиций которых студентов учили сто раз повторять одно и то же, как в первый раз, в результате чего они понимали, что актера необходимо тренировать, чтобы в заданном рисунке, в заданной мизансцене, с заданным текстом и с заданными режиссером задачами он всегда был живым.

В своей книге «Этюд и школа» [6] З. Я. Корогодский предлагает проверенный им этюдный путь для воспитания актера и для работы над материалом – это этюды на разведку зерна, на разведку характера, на предлагаемые обстоятельства, на физическое самочувствие и множество других, воспитывающих импровизационное самочувствие актера. Этюды на басню, которые Корогодский сам прошел у Зона, были, как и этюд «молча вдвоем», этапом перехода к рождению сценического слова. З. Я. Корогодский, как и Б. В. Зон, любил упражнение с воображаемыми предметами (оно было важным и для Станиславского!), хотя студенты это упражнение «ох, как не любили». Отметив это, Богатырёв добавил, что сам оценил его пользу и смысл гораздо позднее, когда на гастроли приехала труппа М. И. Туманишвили и в профессиональной среде стало известно, что грузинские артисты занимаются тренингом (и не только речевым!), чтобы выйти и играть «Наш городок» Т. Уайлдера, весь построенный на беспредметных действиях.

Таким образом, З. Я. Корогодский, вооруженный школой Б. В. Зона и методологией М. О. Кнебель, создал свою методику, главными инструментами воспитания в которой были игровое тренинговое начало и этюдная импровизация.

З. Я. Корогодский, так же, как и Б. В. Зон, пытался объединить усилия всех педагогов, работающих со студентами мастерской. Как и Зона, кроме внутренней и внешней техники его интересовала личность ученика и ее развитие. «Этому помогали традиционные дневники, которые развивали и организовывали наши мозги, и где должны были быть зафиксированы все наши

занятия, – рассказал Владимир Александрович. – А занятия шли 24 часа в сутки, это была схема, но Корогодский говорил, что свою жизнь надо сделать адом, чтобы получать секунды рая на сцене».

Мастер следил за развитием каждого. Он входил на занятие, когда все сидели в полукруге, и каждому задавал порой даже неприятные вопросы. Обсуждалось все, от одежды и прически до того, кто и где вчера побывал; за каждым он следил пристально и развивал штучно. С одной стороны, это был индивидуальный подход, а с другой – Корогодский умел организовать коллективную атмосферу обучения и творчества. Способствовало этому и то, что курс занимался в театре на пятом этаже, и не всегда ученики выбирались в ЛГИТМиК. С утра до ночи все они жили в театре, ходили на спектакли и концерты всем курсом и обсуждали их вместе.

Его ученики благодарны Корогодскому вне зависимости от того, что из них получилось. Благодаря Учителю в студентах параллельно развивались и другие творческие возможности, и важно, что он научил их занимать гражданскую позицию, ставить перед собой не только профессиональные, но и человеческие, мировоззренческие цели. Он учил быть шире профессии. Корогодский требовал ежедневного тренинга, и тренинг продолжался почти до конца четвертого курса. Студенты садились в полукруг, и снова звучали его вопросы: что видели, что слышали, чем сегодня напिताлись, что нового захватили и приобрели, потому что личность должна расти, развиваться, и это бесконечный процесс.

Свое выступление В. А. Богатырёв подытожил так: «Мастер любил самодеятельность, двадцать лет был руководителем Всесоюзной лаборатории режиссеров народных театров и говорил, что самодеятельность для него – это “я-самодеятель”, поэтому мы должны “себя делать”, и что самодеятельность должна быть “профи”. Сейчас, к сожалению, “профи” – это самодеятельность в плохом смысле».

Подводя итоги конференции, добавим, что за пределами обсуждения остались значительные фигуры ленинградской театральной школы, своими корнями и признанной практикой связанные с наследием К. С. Станиславского и М. О. Кнебель. Они внесли особый вклад в осмысление теории и методологии русского сценического искусства. Это Г. А. Товстоногов и А. И. Кацман.

Г. А. Товстоногов создал свои режиссерскую и актерскую школы, соавтором и соратником творческого рождения которых был А. И. Кацман. Их совместная работа в ленинградском театральном институте в 60–80-х гг. XX в. стала плацдармом для творческих открытий в области театральной теории, педагогического эксперимента, постановочной практики.

В завершение конференции кандидат искусствоведения, доцент А. В. Ахреев представил краткий обзор литературно-методического наследия ленинградской театральной школы. Он начал с упоминания имени и трудов своего учителя О. Я. Ремеза, доктора искусствоведения, профессора ГИТИСа (1925–1989). Его книги «Мизансцена – язык режиссера» (1963) [13], «Азбука режиссуры» (1976) [14], позднее переработанные в «Режиссерский замысел

и мизансцена» (1981) [15] и «Мизансцена и сценическое действие» (1982) [16], а также «Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля» (1983) [17] и учебное пособие «Введение в режиссуру» (1987) [18] были существенным вкладом в гитисовскую методическую науку, его мышление высоко ценили ведущие кафедрой режиссуры профессора И. М. Туманов и А. А. Гончаров.

Оскар Яковлевич был автором учебных программ по драматической режиссуре в 70–80-е гг., базовые положения которых до сих составляют основу режиссерской подготовки в ГИТИСе, он был инициатором и автором кафедральных сборников «Мастерство режиссера», издаваемых по сей день.

Комментируя выставку книг из гитисовской библиотеки, А. В. Ахреев особое внимание уделил книгам З. Я. Корогодского, не потерявшим своей практической ценности. Процесс обучения актера на первом курсе, структура урока по мастерству актера, тренинговые упражнения, этюдные задания составили содержание книг З. Я. Корогодского «Первый год. Начало» (1973) [9], «Первый год. Продолжение» (1974) [10], «Этюд и школа» (1975) [6]. Обогащенные дальнейшим многолетним опытом преподавания, они значительно переработаны в его итоговой книге «Начало» (1996) [12]. Будучи наследником школы профессора Б. В. Зона, своего легендарного учителя, он расширил его методические принципы, обогатил, создав собственную педагогическую систему. Ему был присущ особый творческий почерк, личный педагогический инструментарий, а его театральные уроки отличали продуманная структура и особая рабочая атмосфера.

Главной книгой по актерскому тренингу и по сей день остается «Гимнастика чувств» [19] замечательного ленинградского педагога С. В. Гиппиуса (1924–1981), вышедшая впервые в 1967 г. Она несколько не устарела, многократно в разных видах переиздавалась.

Среди изданных трудов по актерскому тренингу необходимо выделить книги доктора искусствоведения, профессора Л. В. Грачёвой (1955–2019), научно-исследовательское и педагогическое творчество которой заслуживает отдельного разговора. Ее книги «Актерский тренинг: теория и практика» (2003) [20], «Тренинг внутренней свободы» (2006) [21], «Жизнь в роли и роль в жизни» (2010) [22], «Психотехника актера» (2015) [23] определили современную стратегию работы над творческим аппаратом актера в театральном вузе, основанную на новейших научных исследованиях. С 2004 года и на протяжении десяти лет она возглавляла в СПбГАТИ – РГИСИ Лабораторию психофизиологии исполнительских искусств, созданную совместно с Институтом мозга человека РАН.

Под редакцией Л. В. Грачёвой, ученицы Г. А. Товстоногова, вышло уникальное издание «Беседы о профессии: Стенограммы лекций на I–III курсе режиссеров драматического театра. 1982–1985 годы» (2019) [24]. Вместе с объемной книгой записей уроков и репетиций «Георгий Товстоногов репетирует и учит» Семёна Лосева (2007) [25] ленинградское театральное-педагогическое наследие поры его расцвета явлено в максимально возможной полноте. Сюда же входят упомянутые в ходе конференции дневники Зона «Учить Служению»

(сост. Н. А. Колотова, 2014) [1], книги «Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры» (сост. Вл. Львов, 2011) [2] и «Театральный педагог Аркадий Кацман» (сост. Н. А. Колотова, 2015) [26].

Особого внимания заслуживает книга И. Б. Малочевской «Режиссерская школа Товстоногова» (2003) [27], написанная ею на основе докторского исследования и вышедшая как учебное пособие по обучению режиссеров. Ирина Борисовна училась и работала в мастерской Товстоногова, она впитала, осмыслила и теоретически оформила его педагогическую систему. Книга вооружает будущего режиссера инструментами грамотного разбора, логикой создания замысла спектакля, последовательно и скрупулезно выстраивает систему профессионального ремесла.

Тему тренинга продолжают интересные практикам книги педагогов РГИСИ: учебное пособие М. Е. Александровой «Актерское мастерство. Первые уроки» (2014) [28], снабженное видеоуроком на диске в формате DVD; а также недавно вышедшая в гитисовском издательстве книга А. А. Ивановой «Актерский тренинг. Демидовский подход» (2021) [29].

Этой полезной и актуальной для аспирантов и молодых педагогов информацией закончились Третьи «Кнебелевские чтения».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зон Б. В. Учить Служению: дневники Б. В. Зона / [Сост. Н. А. Колотова]. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2014. – 429 с.
2. Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / Сост. В. Львов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2011. – 608 с.
3. Сушкевич Б. М. Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского театрального института. – М., Л.: Искусство, 1941. С. 9–21.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой: Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. М.: Гослитиздат, 1938. – 576 с.
5. Эфрос А. В. Продолжение театрального рассказа. М.: Искусство, 1985. – 399 с.
6. Корогодский З. Я. Этюд и школа. М.: Советская Россия, 1975. – 112 с.
7. Корогодский З. Я. «Играй, театр». М.: Советская Россия, 1982. – 160 с.
8. Корогодский З. Я. Режиссер и актер. М.: Советская Россия, 1967. – 133 с.
9. Корогодский З. Я. Первый год: Начало. М.: Советская Россия, 1973. – 125 с.
10. Корогодский З. Я. Первый год: Продолжение. М.: Советская Россия, 1974. – 107 с.
11. Корогодский З. Я. Репетиции... репетиции... репетиции. М.: Советская Россия, 1978. – 109 с.
12. Корогодский З. Я. Начало: [Зап. театр. режиссера и педагога]. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 1996. – 432 с.
13. Ремез О. Я. Мизансцена – язык режиссера. М.: Искусство, 1963. – 136 с.
14. Ремез О. Я. Азбука режиссуры. М.: Искусство, 1976. – 386 с.
15. Ремез О. Я. Режиссерский замысел и мизансцена. М.: ГИТИС, 1981. – 120 с.
16. Ремез О. Я. Мизансцена и сценическое действие. М.: ГИТИС, 1982. – 115 с.
17. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
18. Ремез О. Я. Введение в режиссуру. М.: ГИТИС, 1987. – 86 с.
19. Гилпиус С. В. Гимнастика чувств. Л., М.: Искусство, 1967. – 293 с.
20. Грачёва Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб.: Речь, 2003. – 163 с.
21. Грачёва Л. В. Тренинг внутренней свободы: актуализация творческого потенциала. СПб.: Речь, 2006. – 60 с.

22. Грачёва Л. В. Жизнь в роли и роль в жизни: тренинг в работе актёра над ролью. М.: АСТ, 2010. – 310 с.
23. Грачева Л. В. Психотехника актёра: Учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2015. – 384 с.
24. Товстоногов Г. А. Беседы о профессии: Стенограммы лекций на I–III курсе режиссёров драматического театра, 1982–1985 годы. 2-е изд. СПб.: Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2019. – 558 с.
25. Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. – 607 с.
26. Театральный педагог Аркадий Кацман / Сост. Н. Колотова. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2015. – 351 с.
27. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2003. – 158 с.
28. Александрова М. Е. Актерское мастерство. Первые уроки. СПб.: Планета музыки, 2014. – 96 с.
29. Иванова А. А. Актерский тренинг. Демидовский подход. М.: Издательство ГИТИС, 2021. – 138 с.

REFERENCES

1. Zon B. V. *Uchit' Sluzheniyu: dnevnik B. V. Zona* [To Teach Theatre Serving: diaries of B. V. Zon] / [comp. N. A. Kolotova]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy akademii teatral'nogo iskusstva, 2014. 429 p.
2. *Shkola Borisa Zona. Uroki akterskogo masterstva i rezhissury* / sost. V. L'vov [Boris Zon School. Acting and directing lessons / compiled by V. Lvov]. Saint Petersburg: Masterskaya SEANS, 2011. 608 p.
3. Sushkevich B. M. *Osnovnyye momenty vospitaniya aktora* [The main points of the education of the actor]. *Zapiski Leningradskogo teatral'nogo instituta* [Notes of the Leningrad Theatre Institute]. Moscow, Leningrad: Iskusstvo, 1941. Pp. 9–21.
4. Stanislavsky K. S. *Rabota aktera nad soboy: Rabota nad soboy v tvorcheskoy protsesse perezhivaniya: dnevnik uchenika* [An actor's work on himself: Work on oneself in the creative process of experiencing: a student's diary]. Moscow: Goslitizdat, 1938. 576 p.
5. Efros A. V. *Prodolzheniye teatral'nogo rasskaza* [Continued theatrical story]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 399 p.
6. Korogodsky Z. J. *Etyud i shkola* [Etude and school]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1975. 112 p.
7. Korogodsky Z. J. "Igray, teatr" ["Theatre, play"]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1982. 160 p.
8. Korogodsky Z. J. *Rezhisser i akter* [Director and actor]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1967. 133 p.
9. Korogodsky Z. J. *Pervyy god: Nachalo* [The first year: Beginning]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1973. 125 p.
10. Korogodsky Z. J. *Pervyy god: Prodolzheniye* [The first year: Continued]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1974. 107 p.
11. Korogodsky Z. J. *Repetitsii... repetitsii... repetitsii* [Rehearsals... rehearsals... rehearsals]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1978. 109 p.
12. Korogodsky Z. J. *Nachalo*: [Zapiski teatral'nogo rezhissera i pedagoga] [Beginning: [Notes of a theatre director and teacher]]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarniy universitet profsoyuzov, 1996. 432 p.
13. Remez O. J. *Mizanstsena – yazyk rezhissora* [Miscellaneous is the language of the director]. Moscow: Iskusstvo, 1963. 136 p.
14. Remez O. J. *Azbuka rezhissury* [The ABC of directing]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 386 p.
15. Remez O. J. *Rezhisserskiy zamysel i mizanstsena* [Director's intent and miscellanea]. Moscow: GITIS, 1981. 120 p.
16. Remez O. J. *Mizanstsena i stsicheskoye deystviye* [Miscellaneous and stage action]. Moscow: GITIS, 1982. 115 p.
17. Remez O. J. *Masterstvo rezhissera: Prostranstvo i vremya spektaklya* [The skill of the director: the space and time of the performance]. Moscow: Prosveshcheniye, 1983. 144 p.
18. Remez O. J. *Vvedeniye v rezhissuru* [Introduction to Directing]. Moscow: GITIS, 1987. 86 p.
19. Gippius S. V. *Gimnastika chuvstv* [Gymnastics of the senses]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo, 1967. 293 p.
20. Gracheva L. V. *Akterskiy trening: teoriya i praktika* [Acting training: theory and practice]. Saint Petersburg: Rech, 2003. 163 p.

21. Gracheva L. V. *Trening vnutrenney svobody: aktualizatsiya tvorcheskogo potentsiala* [Training of inner freedom: actualization of creative potential]. Saint Petersburg: Rech, 2006. 60 p.
22. Gracheva L. V. *Zhizn' v roli i rol' v zhizni: trening v rabote aktera nad rol'yu* [Life in a role and a role in life: training in the work of an actor on a role]. Moscow: AST, 2010. 310 p.
23. Gracheva L. V. *Psikhotekhnika aktera: Uchebnoye posobiye* [Psychotechnics of an Actor: A Study Guide]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo "Planeta muzyki", 2015. 384 p.
24. Tovstonogov G. A. *Besedy o professii: stenogrammy lektsiy na I–III kurse rezhisserov dramaticheskogo teatra, 1982–1985 gody* [Conversations about the profession: transcripts of lectures at the I–III courses of directors of the drama theatre, 1982–1985 / 2nd edition]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Rossiyskogo gosudarstvennogo instituta stsenicheskikh iskusstv, 2019. 558 p.
25. *Georgy Tovstonogov repetiruyet i uchit / literaturnaya zapis' S. Loseva* [Georgy Tovstonogov rehearses and teaches / S. Losev's literary transcript]. Saint Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2007. 607 p.
26. *Teatral'nyy pedagog Arkady Katsman / sost. N. Kolotova* [Theatre teacher Arkady Katsman / comp. N. Kolotova]. Saint Petersburg: Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal, 2015. 351 p.
27. Malochevskaya I. B. *Rezhissorskaya shkola Tovstonogova* [Tovstonogov's director's school]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva, 2003. 158 s.
28. Alexandrova M. E. *Aktorskoye mastersvo. Pervyye uroki* [Acting. First lessons]. Saint Petersburg: Planeta muzyki, 2014. 96 p.
29. Ivanova A. A. *Aktorskiy trening. Demidovskiy podkhod* [Actor training. Demidov's approach]. Moscow: GITIS Publ., 2021. 138 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ахреев Анатолий Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3643-5271

ABOUT THE AUTHOR

Anatoly V. Akhreev – Cand. Sc. in Arts, Associate Professor of the Music Theatre Acting and Directing Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3643-5271

Статья поступила в редакцию: 09.06.2022

Отредактирована: 03.08.2022

Принята к публикации: 13.08.2022

Received: 09.06.2022

Revised: 03.08.2022

Accepted: 13.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ахреев А. В. Методология «действенного анализа» и наследие ленинградской театральной школы: Третьи «Кнебелевские чтения» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 175–192.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-175-192

FOR CITATION

Akhreev A. V. The methodology of "active analysis" and the heritage of the Leningrad theatre school: The Third "Knebel readings". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 175–192.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-175-192

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-193-199
УДК 792.2(=161.1)+792.09

Г. А. Заславский
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Сверхсюжет для рассказа

АННОТАЦИЯ

Двухтомная театральная история А. А. Чепурова, известного театроведа, историка театра, имеет весьма амбициозный заголовок – «Театральный сверхсюжет». Такое название апеллирует не только к известному всем понятию сверхзадачи, введенному в театральный быт К. С. Станиславским, но и к сочинениям философским, особенно – к книгам русских философов, часто обращавшихся в своих размышлениях к той или иной театральной реальности.

Буквально в каждом абзаце двухтомника А. А. Чепурова чувствуется тоска автора по науке, стремление к строгости определений, научному подходу, готовность и способность автора вернуть разговор о театре в научное русло.

Чепуров – летописец Александринского театра, актерской игры, когда рассказывает о «пропорциях» спектаклей, о «ярусах» и сложносочиненных и сложно сооруженных ролях, и эту сложность и красоту игры автор находит в разные эпохи и в разные годы жизни Александринского театра.

Значительное место в первой части книги занимает сверхсюжет, названный «Чеховская революция в театре», большая часть которого связана с известным и легендарным сюжетом – провалом «Чайки» на сцене Александринского театра.

Среди многих достоинств книги А. А. Чепурова одним из важнейших представляется многолетняя работа автора по освобождению от современных и более поздних «наслоений» и искажений истории постановки, первого представления и последующей судьбы «Чайки» в Александринском театре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. А. Чепуров, история русского театра, Александринский театр, А. П. Чехов, «Чайка».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-193-199
УДК 792.2(=161.1)+792.09

Grigoriy A. Zaslavskiy
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0131-0791

The Superplot for a story

ABSTRACT

The two-volume theatrical history of A. A. Chepurov, a well-known theatre critic, theatre historian, has a very ambitious title – “Theatrical superplot”. This name appeals not only to the well – known concept of a super task introduced into the theatre life by K. S. Stanislavsky, but also to philosophical works, especially to the books by Russian philosophers, who often addressed to one or another theatrical reality in their reflections.

Literally in every paragraph of the two-volumed book by A. A. Chepurov, the author’s longing for science is felt, the desire for strictness of definitions, a scientific approach, the author’s willingness and ability to return to the conversations about the theatre in a scientific direction. Chepurov is a chronicler of the Alexandrinsky Theatre, of the acting, when he examines and talks about the “proportions” of performances, about “tiers” and complex and complexly constructed roles. And the author finds this complexity and beauty of the playing in different epochs and in different years of the life of the Alexandrinsky Theatre.

A large place in the first part of the book is occupied by a super – plot called “Chekhov’s Revolution in Theatre”, most of which is connected with the famous and legendary plot – the failure of “The Seagull” on the stage of the Alexandrinsky Theatre.

Among numerous Chepurov’s merits, one of the most important is his long-term work to free from modern and later “layers” and distortions the history of the production, the first performance and the subsequent fate of “The Seagull” at the Alexandrinsky Theatre.

KEYWORDS

A. A. Chepurov, history of the Russian theatre, Alexandrinsky Theatre, A. P. Chekhov, “The Seagull”.

648 страниц первой части [1] и к ним еще 472 страницы второй части [2], всего – больше 1100 страниц. Скромность автора проявляется в нежелании объявлять произошедшее двухтомником, хотя не только вес двух книг (не легкий труд!) заставляет отнести к проделанной автором работе с уважением. Дело в том, что двухчастная форма, скажем, в музыке, свойственна произведениям простым – романсам, например; она так и называется – простая двухчастная форма, при этом примеры сложной двухчастной формы в голову не приходят, их, кажется, и нет, имея в виду работы признанных мастеров-композиторов. А вот романы в двух частях – и тоже в толстых книгах – в истории встречались, и не раз.

Двухчастная (и все-таки – двухтомная, в двух книгах) театральная история Александра Анатольевича Чепурова, известного театроведа, историка театра вообще и историка Александринского театра в частности, имеет, несмотря на уже упомянутую и известную знающим людям скромность автора, весьма амбициозный заголовок – «Театральный сверхсюжет». Такое название апеллирует не только к известному всем понятию сверхзадачи, введенному в театральный быт Константином Сергеевичем Станиславским, но и к сочинениям философским, особенно – к книгам русских философов, часто обращавшихся к той или иной театральной реальности в размышлениях, например, о русском характере или противоречиях идейного мира Льва Толстого. . . В книге А. А. Чепурова Толстому и непростому переводу языка его прозы «на язык драматического действия» посвящена пространная и подробная работа «Вл. И. Немирович-Данченко инсценирует прозу Льва Толстого», работа тем более интересная в контексте сегодняшних частых опытов спектаклей, в основе которых не драма, а прозаические сочинения. В диалоге с этими, характерными для петербургской театроведческой школы, идеями о воздействии прозы – особенно толстовской – на судьбу русской сцены возникли и многие работы Н. С. Скороход [3; 4, с. 41–73, 144–151, 306–367].

В разговоре об этих двух книгах можно со всей справедливостью повторить слова, приписываемые разным известным режиссерам: в ответ на вопрос, как долго он работал над спектаклем, режиссер ответил – три месяца и всю жизнь. Две эти книги Александра Анатольевича Чепурова, как и вся его предыдущая жизнь театрального критика и историка театра, примечательны тем, что буквально в каждом абзаце чувствуется тоска автора по науке, строгости определений, которых в нашем нынешнем театроведении сильно недостает; к научному подходу автор стремится со всем ему присущим вдохновением. Но еще важнее – готовность автора, его способность вернуть разговор о театре в научное русло, чему автор находит косвенное подтверждение и в театральной практике: «Развитие театроведческой науки и, в частности, истории театра шло рука об руку с развитием режиссуры. Исследовательские экскурсии многих маститых режиссеров в начале XX века (Н. Н. Евреинов, Вс. Мейерхольд, например), их контакты с университетской профессурой были отнюдь не случайными, ибо позволили им, с одной стороны, живо и предметно ощутить природу развития и взаимодействия различных

стилей и моделей театра, а с другой – подтолкнуть науку к изучению спектаклей (в том числе и спектаклей предыдущих эпох) во всей их конкретно-материальной реальности» [1, с. 26–27].

Из одного этого абзаца можно начать дискуссию о развитии и тупиках режиссуры, о разнице между образованным и оснащенным критиком и зрителем и ценности мнений тех и других, о том еще, что серьезный научный разговор, оставаясь необходимо предметным, не может – поскольку мы говорим о театре – высушивать этот самый предмет, – нет, он может и должен быть ЖИВЫМ, и чувственно-эмоциональное восприятие театра в таком разговоре терять нельзя («ощутить природу развития и взаимодействия различных стилей и моделей театра» и через это эмоциональное, чувственное ощущение прийти к пониманию).

Чепуров – певец Александринского театра, красоты пропорций не только самого здания, но и актерской игры, когда рассказывает о «пропорциях» спектаклей, о «ярусах» и сложносочиненных и сложно сооруженных ролях, и эту сложность и красоту игры можно найти (и автор всё это находит) не только в вершинах, не только в моменты творческих подъемов в разные эпохи и в разные годы жизни Александринского театра, которым Александр Анатольевич был свидетелем и которым по объективным причинам свидетелем быть не мог, но и когда пишет о годах, что традиционно считаются не лучшими в истории театра. Тут, настаивая на том, что может позволить себе «говорить об Александринке <...> свободно, не отягощая себя ложным патриотизмом, но и не стремясь к нарочитому самоуничижению», выбирая «позицию не стороннего наблюдателя» [1, с. 519], А. Чепуров пишет, как в эти периоды театр находил вдохновение и силы в сохранении традиций, в том числе – традиций актерского искусства Александринской сцены, традиций большого стиля, возвращаясь к не раз приносившим этим подмосткам славу шедеврам Гоголя, например, его «Ревизору», «Женитьбе», к которым так неслучайно обратился Валерий Фокин, когда возглавил Александринский театр и задумался о новой жизни традиций. Гоголевской истории – как отдельному сверхсюжету, в котором разносторонние опыты Фокина в постановках гоголевской прозы восходят к его итоговым «александринским» спектаклям по текстам классика, Чепуров посвятил отдельную книгу, имеющую с новым двухтомником и общий стиль оформления [5].

Чрезвычайно интересно читать размышления Чепурова о том, как Александринская сцена – чуть ли не сами подмостки и самым что ни на есть мистическим образом, хотя и вполне понятными и объяснимыми (автор, как уже замечено выше, настаивает на возможности и необходимости научного подхода и научного знания в разговоре о театре!) путями, – делает своими, александринскими, актеров со стороны, приглашенных в труппу уже известными, уже сложившимися мастерами, не новичков. На примере выдающегося актера Виктора Гвоздицкого, чья фотография из спектакля Валерия Фокина «Двойник» украшает обложку книги; на примере Юрия Цурило, пришедшего в театр после шумного успеха в ленте Алексея Германа «Хрусталёв,

машину!», других, кто на Александринских подмостках почти мгновенно обнаруживал «особый “ген театральности”, о котором писал еще Мейерхольд» и «особую “каратыгинскую” статью» [1, с. 529]. Для Чепурова Александринский театр – во многих отношениях «образцовая сцена», разумеется, без иронического акцента, в том числе и потому, что ее пример позволяет весьма свободно рассуждать и о судьбах русской драматургии, и о разнообразии и развитии актерского искусства и т. д.

Претенциозное название – «Театральный сверхсюжет» – тут и там находит оправдание, поскольку автор, о чем бы ни начинал говорить, не забывает о главном, о том, что есть что-то выше – над конкретной ролью, над спектаклем, над театром. «Но есть театры, которые сами по себе являются своеобразные метасистемы, стремящиеся вбирать в себя многое и разное. Александринский театр представляет собой именно такую модель» [1, с. 519]. Повезло автору попасть со своей научной страстью в Александринский театр, повезло Александринскому театру обрести в лице Александра Анатольевича Чепурова не только восторженного поклонника и верного зрителя (что тоже важно!), но ученого-театроведа, определившего время и место театра в его длинной истории, ставшего соратником Валерия Фокина, с именем которого справедливо связывают взлет и новую эпоху в судьбе Александринского театра. И – продолжая перечень заслуг автора книги и того, что стало содержанием книги, – формулирующего сверхсюжет Александринского театра.

Кстати, о сверхсюжетах.

Значимое место в первой части книги занимает сверхсюжет, названный «Чеховская революция в театре», большая часть которого связана с известным и легендарным сюжетом – провалом «Чайки» на сцене Александринского театра.

Среди многих заслуг А. А. Чепурова-ученого одной из важных представляется многолетняя его работа по освобождению от современных и более поздних «наслоений» и искажений истории постановки, первого представления и последующей судьбы «Чайки» в Александринском театре. Впрочем, не только «Чайки», поскольку Чепуров не оставляет за бортом и успех, сопутствовавший в Александринке чеховским ранним водевилям, а потом и «Иванову», это, конечно, способствовало тому, что первую постановку «Чайки» Антон Павлович отдал сюда же. А дальше: «В силу свойственного театральным произведениям публичного, событийного характера, имманентно присущего театру как виду искусства, где не только драматург, актер, режиссер, но и зрители, и критика являются сотворцами, соучастниками самого процесса формирования сценического образа, такие “спектакли-события”, “спектакли-катастрофы” оказываются носителями эстетических конфликтов, которые характеризуют динамику сущностных процессов, свойственных искусству данного исторического момента, позволяют не только умопостигаемо представить, но и чувственно пережить, что называется, «выстрадать» диалектику художественного перелома» [1, с. 150]. Немного сложно, но главное – подводит к главному вопросу и послепремьерным спорам: «Кто же провалился: автор, актеры

или публика?» [1, с. 151]. То погружаясь в дебри тогдашних газетных споров, то апеллируя к развитию истории чеховской «Чайки» на Александринской сцене, а также впервые предпринимая «детальный постраничный анализ ходового экземпляра пьесы» [1, с. 160], Чепуров ищет сегодняшний ответ на этот вопрос, выстраивая одновременно и детективный, и научно-театральный сюжет. Нигде этого не подчеркивая, он одновременно подводит к мысли о закономерности тех перемен, которые произошли в театре с приходом в Александринку Валерия Фокина, поскольку, как и за сто с лишним лет до него, возникла такая же нужда в реформе «организационно-творческой и образной системы». И вновь оказалось «гораздо важнее и интереснее вскрыть механизм взаимодействия художественных законов, устанавливаемых новой драматургией, требующей специфического, авторского театра, с архетипами традиционной сцены» [1, с. 153].

Читая книги некоторых наших известных театроведов, увы, соглашаешься с теми, кто считал, что историк – это крупнокалиберный сплетник. А тут – вспоминаешь слова Шлегеля о том, что историк – вспять обращенный пророк.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чепуров А. А. Театральный сверхсюжет: исследования, статьи, впечатления : В 2 ч. Ч. 1. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. – 648 с.
2. Чепуров А. А. театральный сверхсюжет: исследования, статьи, впечатления : В 2 ч. Ч. 2. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. – 472 с.
3. Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. – 344 с.
4. Скороход Н. С. Русский роман и театр: формирование эпического состава действия: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2022. – 529 с.
5. Чепуров А. А. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 304 с.

REFERENCES

1. Chepurov A. A. *Teatral'nyj sverkhysuzhet: issledovaniya, stat'i, vpechatleniya* : V 2 chastyakh. Ch. 1 [Theatrical superplot: research, articles, impressions: in 2 parts. Part 1]. Saint Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2020. 648 p.
2. Chepurov A. A. *Teatral'nyj sverkhysuzhet: issledovaniya, stat'i, vpechatleniya* : V 2 chastyakh. Ch. 2 [Theatrical superplot: research, articles, impressions: in 2 parts. Part 2]. Saint Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2020. 472 p.
3. Skorokhod N. S. *Kak instsenirovat' prozu: proza na russkoy stscene: istoriya, teoriya, praktika* [How to stage a prose: Prose on the Russian stage: history, theory, practice]. Saint Petersburg: Peterburgskiy teatralnyj zhurnal [Petersburg theatre magazine], 2010. 344 p.
4. Skorokhod N. S. *Russkiy roman i teatr: formirovaniye epicheskogo sostava deystviya* [Russian novel and theatre: The formation of an epic composition action]. Dissertation thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2022. 529 p.
5. Chepurov A. A. *Gogolevskije syuzhety Valeriya Fokina* [Gogol stories by Valery Fokin]. Saint Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2010. 304 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

ABOUT THE AUTHOR

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

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Статья поступила в редакцию: 21.07.2022

Отредактирована: 29.07.2022

Принята к публикации: 08.08.2022

Received: 21.07.2022

Revised: 29.07.2022

Accepted: 08.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Заславский Г. А. Сверхсюжет для рассказа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №3. С. 193–199.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-193-199

FOR CITATION

Zaslavskiy G. A. The Superplot for a story. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3, pp. 193–199.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-193-199

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*
Литературный редактор *А. Наумко*
Редактор перевода *В. Федорова*
Корректор *С. Выгузова*
Оригинал-макет *Е. Бородина*
Верстка *Б. Зипунов*
Дизайн обложки *А. Зекеева*

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
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 15.09.2022. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12,5. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

