



**АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ
ПРОБЛЕМА**

**КОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА: СТРУКТУРА И СВЯЗИ**

**ДЕЙСТВИЕ, ДВИЖЕНИЕ, РАЗВИТИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ
ТЕКСТЕ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Материалы конференций аспирантов
Российского института истории искусств

**АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ
ПРОБЛЕМА**

**КОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА: СТРУКТУРА И СВЯЗИ**

**ДЕЙСТВИЕ, ДВИЖЕНИЕ, РАЗВИТИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ
ТЕКСТЕ**

Санкт-Петербург

2009

ББК 87.8
УДК 7.03

Сборники материалов конференций аспирантов РИИИ выходят в соответствии с планом научной работы института

Редактор-составитель А. А. Кириллов

Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: Структура и связи. Действие, движение, развитие в художественном и искусствоведческом тексте: Материалы конф. аспирантов Рос. ин-та истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов – СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. – 144 с.

ISBN 978-5-86845-144-7

© ГНИИ «Институт истории искусств», 2009
© Коллектив авторов, 2009

От составителя

В сборник включены статьи, написанные на основе докладов, прочитанных на ежегодных конференциях аспирантов Российского института истории искусств в 2006, 2007 и 2008 гг. Все они в той или иной мере посвящены проблемам анализа художественного текста. В искусствоведении анализ художественного текста, пожалуй, главная и первоочередная задача. Особенно актуальной представляется она на ранних этапах профессионального «ориентирования» исследователя, одним из которых и является «этап аспирантуры». Именно художественный текст в широком его понимании, к какому бы роду и виду искусства он ни принадлежал, является «продуктом» творческой деятельности художника и объектом исследования искусствоведа. Естественно, что адекватное исследовательское «прочтение» художественного текста невозможно без знания историко-культурного и художественно-эстетического контекста и наличия методологической оснащённости. Исследование предполагает учет обусловленности как самого текста, так и его восприятия и анализа. Не последнее значение имеет, таким образом, вопрос об адекватности исследовательского метода параметрам изучаемого текста. Так, например, отдельные «клинические диагнозы», предлагавшиеся для определения едва ли не самой знаменитой роли гениального М. А. Чехова – его Хлестакова в «Ревизоре» (МХАТ, 1921), не учитывали ни эксцентрическую природу исполнительского метода актера, ни метафорическую природу создаваемого им сценического образа.

Разнообразные творческие эксперименты по конструированию художественного текста и его изучению, особенно активизировавшиеся в начале XX столетия и увенчавшиеся в России сложением в 1910 – 1920-х гг. формальной школы, в дальнейшем привели к парадоксальному результату. Глубокие методологические разработки, способствовавшие формированию новых исследовательских направлений, создали почву для своего рода «методологической саморефлексии» в ущерб тексту, оказавшемуся на периферии внимания. Инструментарий исследования порой рассматривался (и рассматривается) как величина самоценная и са-

модовлеющая, а объект исследования – художественный текст – «подгонялся» под метод. В результате текст оказывался «повернутым» к исследователю лишь одной своей стороной, и многие его аспекты и выразительные возможности затрагивались лишь «по касательной» или игнорировались вовсе. Такое положение нередко наблюдается в искусствоведении и сегодня. Другой проблемой, осложнявшей и осложняющей исследование художественного текста, явились углубляющиеся интегрально-дифференциальные тенденции синтеза в искусстве XX в.

Текст как данность существует весьма условно. Реальностью он становится лишь в процессе его восприятия и анализа. Между тем сам анализ уже содержит в себе код интерпретации. Образно-символическая природа искусства способствует переосмыслению художественного текста в меняющихся обстоятельствах времени, открывающих в нем новые аспекты и новые смыслы. В этих «трансформациях» текста его собственные особенности и параметры имеют такое же значение, как и приоритеты воспринимающего, осознанно и неосознанно проецируемые на/в воспринимаемый текст. Современники «основоположника» отечественной «натуральной школы» Н. В. Гоголя в XIX в. и предположить не могли, какие интерпретации и толкования его творчества выдвинут в XX в. символисты и их последователи. Другим примером может служить метод стилизации, распространенный в искусстве рубежа XIX и XX вв., который при исследовании его в советское время в параметрах нестилевого толка зачастую пренебрежительно определялся как сугубо «внешняя» пустая декоративность. При этом методологический, символический и интерпретаторский потенциалы стилизации оставались нераскрытыми и не востребованными.

Всякий анализ текста предполагает его препарирование и, как следствие, осмысление его интегральных параметров и механизмов синтеза. Составителю настоящего сборника, на протяжении многих лет анализовавшему со студентами драматические произведения А. П. Чехова, доводилось обращать внимание, например, на роль притягательных местоимений в речи персонажей

«Чайки». Каждое из действующих лиц появляется в пьесе в первый раз как «декларация» собственного «я» («мой», «мне», «меня», «моей»). Один лишь Константин Треплев включается в действие, думая и говоря не о себе, а о «ней» («она», «ей», «ее»), Нине Заречной. Эти интро- и экстравертные «местоименные» автохарактеристики персонажей «Чайки» сразу обозначают «фронт» драматического противостояния, исподволь подготавливая читателя и зрителя к более явным и «действенным» выражениям конфликта. Отсюда, из этих «мелких» и неважных на первый взгляд местоимений, вырастает и «большая» тема некоммуникабельности в драматургии Чехова. Из текста пьесы возникают и все те значения, которые привычно определяются как чеховский «подтекст». Между тем никакого «подтекста» в пьесах Чехова нет, есть лишь текст. Подтекст же (неявный или скрытый смысл) возникает как «следствие» текста и его восприятия, «вытекает» из текста. Всякая констатация «недосказанности» в тексте может иметь место лишь как результат восприятия и анализа высказанного.

Другой пример из чеховской «Чайки» – значение знаменитого монолога Мировой Души (пьеса К. Треплева), вокруг которого сломано столько критических копий. Представляется, что в драматической конструкции пьесы важнее не «смысл» монолога, а то, как к нему относятся окружающие. Профессиональный писатель Тригорин, например, такое написать не может «по определению». Более того: ни один из персонажей не в состоянии понять этот текст, включая и произносящую его Заречную. Монолог Мировой Души выполняет функцию «катализатора» драматического конфликта, ту же, что и «чернота» мавра Отелло у В. Шекспира. В ситуации «Отелло» важно не то, почему драматург «делает» своего героя черным, а то, зачем он это «делает». «Чернота» Отелло мгновенно противопоставляет его всем другим персонажам шекспировской пьесы. Отелло *другого* цвета, и этим он априори противопоставлен, противоположен остальным героям. Он изначально «конфликтен», потому что он *другой*.

Помимо системно-структурных параметров художественного текста большое значение имеют и его динамические характерис-

тики. Движение есть жизнь не только в жизни, но и в произведении искусства. Для возникновения движения необходимы «полноса», напряжение между ними, необходима «разность потенциалов», обеспечивающая «электричество» движения. Наконец, само движение осуществляется в широком спектре различных его способов и типов. Оно необязательно линейно, необязательно осуществляется в одном измерении. Соотношение разных измерений также обеспечивает динамическую составляющую художественного текста. Искусствоведу ближе художественно-эстетические параметры движения. Ему необязательно наличие буквального, «физического» движения, чтобы усмотреть динамику. Самые наглядные примеры «подвижной» конструкции художественного текста могут предложить музыка и театр, с его «конфликтной» природой. Самые неявные – живопись, скульптура, архитектура, кажущаяся статичность которых на самом деле всегда насыщена динамикой пластики, как бы ни был монументален или «покоен» предлагаемый художником сюжет или объект. Движение заложено уже в самой природе ритмической организации произведения, его композиции, синтеза и т. д. По сути все интегральные и интегрирующие (организующие) категории и средства искусства основаны на движении. Не следует забывать о том, что и восприятие также динамично. «Напряжение» возникает не только между разнозаряженными полюсами художественного текста, но и между произведением искусства и воспринимающими его субъектом или традицией, с их ожиданиями, приоритетами, опытом и т. д. и т. п.

Даже по количественному составу настоящего сборника видно, что в сравнении с выпусками более ранних лет значительно снизился показатель «собираемости» аспирантских статей. Гонимые новыми реформами в «резервации» изданий особого перечня ВАК, аспиранты несут туда и тексты своих публикаций. Сборник, созданный для публикации статей аспирантов по темам их диссертационных исследований, оказался заложником новых требований, предъявляемых к процедуре защиты диссертаций.

Философская система А. Н. Скрябина
или путь к пониманию его музыкальных
произведений

Творчество А. Н. Скрябина представляет собой явление исключительное, которое не укладывается в дисциплинарные рамки музыкальной науки. Синтетический тип мышления обусловил стремление осознать универсальные законы мироздания, истуканов, мистическое убеждение в божественности человеческой природы в близости момента экстаза, в статическом воссоединении человечества с Богом предопределенности.

**АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Конференция состоялась 27 ноября 2006 г.

Философская система А. Н. Скрябина как ключ к пониманию его музыкальных произведений

Творчество А. Н. Скрябина представляет собой явление, осмысление которого не укладывается в дисциплинарные рамки музыкальной науки. Синтетический тип мышления, неуправляемое стремление осознать универсальные законы мироздания, интуитивное, мистическое убеждение в божественности человеческой природы и близости момента экстатического воссоединения человечества с Богом предопределили вектор развития Скрябина-композитора. Идеей Мистерии, которую Скрябин разрабатывал на протяжении последних тринадцати лет его жизни, было преображение мироздания через синтез творческой деятельности всего сущего. Замысел этот, пожалуй, можно отнести к самым смелым и масштабным проектам синтеза в истории искусства.

Образ Скрябина-творца практически абсолютно соответствует теургическому «определению» символиста, предложенному А. А. Блоком. «Символист уже изначала – *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие»¹. Характерно, что Л. Л. Сабанеев считал Скрябина «единственным (русским. – Д. Ш.) музыкантом-символистом»². Действительно, творчество и эстетические воззрения композитора вполне гармонично вписываются в общую панораму русского символизма. В «ретроспективном» же осмыслении «истоков» музыкального символизма Скрябин по праву может считаться достойным преемником Р. Вагнера.

Скрябинский музыкальный символизм в качестве своих денотатов имеет, как правило, философские понятия и кате-

¹ Блок А. А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 427.

² Сабанеев Л. Л. Декаденты // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. М., 2004. С. 136.

гории. Каждое произведение среднего и позднего периодов творчества композитора есть воплощение той или иной философской категории, понятия, концепции, онтологических и гносеологических формул-процессов. Как истинный музыкант-философ Скрябин был уверен, что «если бытие может более или менее непосредственно открываться человечеству и говорить ему о себе, то, прежде всего и, может быть, исключительно языком музыки»³.

Философские «привязанности» и интересы Скрябина на протяжении его жизни менялись. Если в своей «Божественной поэме» он еще воплощает фихтеанскую идею «мирополагания», то в поздние годы обращается к архаическому символизму мировых религиозных, философских и оккультных систем. Композитор приходит к идее синтеза музыкальных и мифолого-исторических форм, воплощая в своих произведениях макроцикл Вселенной – День Браммы, манвантару, или же отдельные, различные по масштабу и содержанию его эпизоды. Отчетливо просматривается попытка Скрябина воплотить в своем творчестве тот *Ur-mythe*, который, верил он, лежит в основании всех религиозных и философских систем.

Синтез музыки и философии был предметом творческих исканий Скрябина. Он очень болезненно реагировал, если слушатели, воспринимая его музыку, игнорировали или же отторгали воплощенное в ней философское содержание, то есть саму идею произведения, ценя в авторе только лишь «композитора». Философское, «идейное» содержание произведения для Скрябина имело первостепенную важность. Поэтому воссоздание многомерной модели творческой вселенной композитора, ее структуры и законов существования невозможно без осознания философской составляющей творчества музыканта. Представляется, что ключевая задача искусствоведа, анализирующего скрябинский текст, – верно

³ Фохт Б. Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994. С. 209.

выявить взаимосвязи и параллели между философской концепцией Скрябина и его музыкальным творчеством. При этом наиболее целесообразной представляется следующая последовательность действий: а) изучение философской системы композитора; б) изучение его «гармоние-мелодической»⁴ и тональной систем; в) изучение взаимодействия этих систем.

Для исследователя «мостом», помогающим соединить философию Скрябина с его музыкальными произведениями, являются авторские программные литературные тексты к музыкальным сочинениям, дошедшие до нас в том или ином виде. Дополнительные «подпорки» и «перила» этого моста – опубликованные свидетельства современников композитора, в которых приводятся философские комментарии самого Скрябина к его произведениям. К этому ряду источников можно отнести и содержательные в философском плане ремарки, предпосылаемые композитором всем основным темам его поздних сонат, «Поэмы экстаза», «Прометея», а также другим поэмам и мелким произведениям позднего периода.

Средний период творчества Скрябина, вобравший в себя егоopus'ы с 30-го по 57-й, соответствует оформлению начального варианта его философской концепции, называемой композитором своим «учением». Здесь следует особо выделить Четвертую сонату (op. 30), имеющую развернутую программу философско-поэтического характера, и «Поэму экстаза» (op. 54), существующую, как известно, в двух формах – музыкальной и поэтической. В своем содержании программы этих сочинений отражают различные аспекты философской концепции Скрябина. Несложно заметить «когерентность» философских исканий композитора, стремления к распространению собственного «учения» и нарастания тенденции написания философских программ к музыкальным произведениям. Творчество Скрябина в указанный период

⁴ «Гармоние-мелодия» – термин самого Скрябина.

характеризуется тесной взаимосвязью музыкальной и философской его сторон.

Литературная «Поэма экстаза», представляющая собой философско-поэтический текст объемом около десяти страниц, была издана⁵ Скрябиным за свой счет еще до окончания работы над 54-м opus'ом. Неуспех этой затеи (практически весь тираж остался нераспроданным) стал объективным показателем неприятия общественностью Скрябина-философа и даже пренебрежения им. Это был своеобразный эксперимент композитора, ожидавшего, что литературная «Поэма» привлечет внимание и интерес широкого круга людей к его «философии». Плачевный результат эксперимента нанес существенный удар по авторскому самолюбию Скрябина и стал одной из причин, по которым он надолго отказался от подобных замыслов.

Однако музыка Скрябина отнюдь не стала менее программной. И «Прометей», и поздние сонаты чрезвычайно насыщены емкими символами и основываются на сложных философских программах. Произведения эти сочинялись параллельно с разработкой проекта Мистерии, замысел которой можно определить как кульминацию философского и музыкального творчества композитора в их синтетическом единстве, и являлись относительно Мистерии своего рода творческой лабораторией. Задачи, фабула и эстетика скрябинского мистериального проекта в общих чертах известны. Еще яснее дело обстоит с программой, а по сути – либретто «Предварительного действия» («безопасной Мистерией», как называли этот проект близкие друзья Скрябина). Частично эти материалы были опубликованы в 1919 г.⁶ Выявление взаимосвязей между текстами, оставшимися от работы над Мистерией и «Предварительным действием», с одной стороны, и opus'ами Скрябина с 58-го по 74-й – с другой,

⁵ См.: *Скрябин А.* Поэма экстаза. Женева, 1906.

⁶ См.: *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919.

позволяет исследователю раскрыть многие вопросы семантики поздних скрябинских сочинений.

Одновременно с переосмыслением собственной философской концепции, поводом для которого послужило изучение «Тайной Доктрины» Е. П. Блаватской, Скрябин пересмотрел и свое отношение к формальным аспектам теоретического музыкознания. В поисках системы звуковой организации, способной наиболее гибко выражать концепты его обновленной философской доктрины, Скрябин сформулировал «гармоние-мелодическую» теорию. «Чем больше верхних звуков у гармонии, тем она вообще лучезарнее, тем она острее и ослепительнее <...> Но мало того, чтобы накопить эти верхние звуки. Чтобы это было лучезарно, чтобы это отражало идею *света*, надо чтобы в этом аккорде было *наибольшее число повышенных звуков*»⁷. «Гармония и мелодия — это две стороны одного *принципа*, одной сущности, они сначала в классической музыке все разъединялись — это процесс дифференциации, это падение Духа в Материю, пока не стала мелодия и сопровождение, как у Бетховена. А теперь у нас начинается синтез: гармония становится мелодией и мелодия — гармонией»⁸. «Трезвучие — это наиболее материальное, а в этих гармониях (гармониях Скрябина — *Д. III.*) <...> уже есть эта астральная оболочка, появляется аура — это следующий, высший план»⁹. Эти и другие высказывания Скрябина, характеризующие его «гармоние-мелодическую» систему, впервые в полной мере представленную в его шестидесятом opus'e — «Прометее», позволяют утверждать, что композитор мыслил эту систему как некую «матрицу», своеобразный «энергоемкий кристалл». «Матрица» эта является гениально построенной знаковой системой, где все движения и изменения синтактики тонко передают информацию

⁷ Цит. по: *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 256.

⁸ Там же. С. 223.

⁹ Там же. С. 118.

об определенных событиях, произошедших на уровне концептов скрябинской философии. «Гармоние-мелодическая» система Скрябина представляет собой своего рода материальную форму для *мира идей*, которые, как считал композитор вслед за теософами, наполняют нашу многомерную Вселенную. Эта форма была создана композитором в соответствии с теософическими представлениями: по принципу тождества и взаимосвязи миров различных уровней.

Скрябин считал, что «Прометей» по форме, структуре и содержанию очень близок к Мистерии. При тщательном рассмотрении можно заметить, что в основе его лежит несколько схематизированный сюжет Мистерии. Прямое доказательство тому обнаруживается в строке *Luce*, комментированной самим композитором следующим образом. «У меня тут в течение всей поэмы две линии света. Одна соответствует музыке, гармониям и потому идет часто с басом гармонии. А другая соответствует целотонной гамме, идет от *фа-диез* по целым тонам опять к нему же... Эта вторая соответствует инволюции и эволюции рас. Сначала духовность – синий цвет, потом он проходит чрез другие к красному – цвету материальности, а потом опять возвращается к синему...»¹⁰. Творческое воплощение истории рас является также и сюжетной канвой Мистерии. Об этом можно безошибочно судить как по материалам, оставшимся от работы над грандиозным проектом, так и по свидетельствам близких друзей и биографов композитора. «Поэму огня», таким образом, вполне можно определить как масштабный эскиз «Последнего свершения»¹¹.

Система цветозвуковых соответствий Скрябина, на основе которой построена партия *Luce*, во многом помогает исследователю понять принципы выстраивания композитором тонального развития и соотношения различных тоналностей в «Поэме огня» и в «постпромеевских» *opus'ax*.

¹⁰ Цит. по: *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 258.

¹¹ Так часто называл свою Мистерию сам композитор.

Само название последнего завершённого симфонического произведения Скрябина «Прометей. Поэма огня» содержит смысл больший, чем может показаться на первый взгляд. Трактую содержащиеся в нем символы в их теософских значениях, композитор ассоциировал Прометея с духом, создающим все мироздание и проводящим его по эволюционному витку спирали – от первой до седьмой рас. Мало кто из отечественных скрябиноведов обращал должное внимание на наличие в партитуре «Поэмы огня» литературного текста. Речь идет о мистическом слове ОЕАОНОО, распеваемом хором в заключительном разделе репризы «Поэмы». А ведь ОЕАОНОО есть одно из наиболее емких понятий эзотерической философии.

Многое могут подсказать и ремарки композитора, щедро рассыпанные в текстах 60-го и последующих *opus*'ов. Например, ремарка *Contemplatif*, сопутствующая теме «Разума» в «Прометее» и предпосланная Прелюдии №2 из 74 *opus*'а, кроме традиционного значения «созерцательный, умозрительный» может переводиться еще и как «монах мистического ордена». Трудно представить, что Скрябин, прекрасно владевший французским языком и подолгу живший во франкоязычных странах, не знал об этом. Между тем, такой вариант перевода открывает в теме «Разума» своеобразный художественный подтекст, подчеркивая ее концентрированность на сфере духовного. В Прелюдии та же ремарка характеризует молитвенный, созерцательный и мистический экстаз при видении главным героем «Предварительного действия» «Белой сестры», пришедшей для того, чтобы воззвать его Дух к «Предвечному Отцу»¹².

Интересен генезис знаменитой ремарки *vertige*, которая фактически превратилась у Скрябина в обозначение важнейшей типовой части его драмы. Происхождение скрябинско-

¹² Об этом см.: *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 313–316, 326–329; *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. С. 224 – 226.

го *vertige*, танца, завершающего «Прометей» и некоторые более поздние сонаты, становится понятным из следующего фрагмента, особо выделенного композитором в его собственном экземпляре французского издания «Тайной Доктрины» Блаватской: «Пляска, совершаемая Давидом вокруг Ковчега, была «кружением» (*vertige!* – Д. Ш.), которое, как говорят, было предписано Амазонками для Мистерий. <...> Несомненно, что пляска эта была вакхическим иступлением»¹³.

Сложность исследования семантики «постпромеевских» сочинений Скрябина объясняется тем, что их «программы» воплощены непосредственно в звуках. Более или менее достоверно лишь то, что все они в разной степени отражают идею Мистерии. Поэтому для выявления смыслового содержания этих произведений исследователь вынужден опираться в основном на символику «гармоние-мелодической» и тональной систем композитора. До некоторой степени специфику музыкально-символического языка «позднего» Скрябина характеризует следующий пример.

Развитие «гармоние-мелодической» системы композитора в его 60–70-х *opus*’х связано с тенденцией к «заполнению» двенадцатиступенного пространства темперированного строя. Скрябин осуществляет последовательную «апробацию» музыкальных и символических возможностей большинства тонов «промеевой» первоструктуры¹⁴ (кроме основного). В каждой из поздних сонат он альтерирует один или несколько тонов первоструктуры и уделяет им в процессе развития произведения особое внимание. Последние пять сонат Скрябина «осваивают» все 12 тонов темперированной октавы, очерчивая тем самым контуры новой музыкально-символической системы композитора, которую, по всей видимости, он широко применял при сочинении в оставшихся

¹³ *Blavatsky H. P. La Doctrine Secrete. Vol. 4. Le symbolisme archaïque des religions. Appendice. Paris, 1907. P. 17.*

¹⁴ Многомерная звуковая система. В одном из своих видов – лад 222121 (интервалы в полутонах).

незаписанным 75-м opus'е – «Предварительном действии». Символическое значение этих альтераций определяется скрябинской трактовкой повышения и понижения звуков в гармонии и позволяет трактовать сонаты как воплощающие определенные аспекты философской и композиционной формулы Мистерии.

Соединение музыки и философии, замысел Мистерии, свето-музыкальный «Прометей» и другие творческие достижения гениального музыканта-философа обусловили междисциплинарную направленность исследований скрябиноведов. Несомненно, что многоуровневая структура скрябинского музыкального текста довольно жестко детерминирована философским подтекстом. Музыка Скрябина насыщена философскими идеями и символами, в то время как проблема взаимосвязи философской системы композитора и его музыкального творчества еще далека от ее исчерпания.

О музыкально-театральной природе балетов Игоря Стравинского

В современном музыкознании «текстологическое» изучение музыкально-сценических жанров¹ приобретает особую актуальность. Связано это, прежде всего, с дальнейшим осознанием специфики оперы и балета, обусловленной синтетической природой сценического искусства. Музыка, литература, сценография, живопись, хореография, режиссура образуют единый культурный текст, сохраняющий общие признаки жанровой принадлежности и в то же время отображающий индивидуальные особенности авторского стиля. К анализу оперы в контексте «порождающей» ее культуры обращаются в своих работах Л. Н. Березовчук, М. Л. Мугиншейн, Л. О. Акопян, В. В. Горячих, М. Г. Раку².

Балет также изучается и как театральное искусство, и как явление музыкальное. Исследованию музыкального текста в балете посвящены труды В. Н. Холоповой, С. И. Савенко,

¹ Понятие «жанр», имеющее различное «дисциплинарное» толкование применительно к театру, литературе, изобразительным искусствам и музыке, в данной статье используется в его музыковедческом значении, где принадлежность музыки опере или балету понимается как жанровая принадлежность. В театроведении опера и балет определяются как разные виды театрального искусства. (Прим. ред.)

² *Березовчук Л.* Опера как синтетический жанр // Музыкальный театр: Сб. тр. РИИИ. Вып. 6. СПб., 1991; *Закс Л., Мугинштейн М.* К теоретической поэтике оперы-драмы // Там же; *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995; *Горячих В.* «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999; *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2.

Л. С. Дьячковой, М. Г. Арановского, Е. Н. Дуловой³. Существенным представляется выявление закономерностей его музыкальной организации в неразрывной связи с другими составляющими музыкально-театрального целого: литературными либо живописными первоисточниками, хореографическим решением и т. д.

Очевидно, что в исследовательском процессе возможно и автономное изучение музыкального текста балета. В то же время при анализе балетной партитуры необходимо учитывать жанровые особенности, которые зависят от ряда *внемusикальных* факторов. К числу последних следует причислить сюжет и/или либретто, предлагаемые композитору; постановочный сценарий, которым композитор руководствуется в процессе сочинения; указания или пожелания балетмейстера и дирижера и т. д. Сюда же следует отнести и такие «слагаемые» балетного театра, как режиссура, сценография, литература (в широком спектре возможных вариантов: от названия балета до развернутого сценарного плана). Принадлежность балета именно *музыкальному* театру является определяющей. В то же время балетная традиция впитывала и адаптировала и опыт литературы и других видов искусства, поскольку в основе балетного жанра «лежат, по крайней мере,

³ *Холопова В.* Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. М., 1982; *Савенко С.* «...Считаю себя из племени, порожденного Чайковским...» // Советская музыка. 1990. № 9; *Савенко С.* Мир Стравинского. М., 2001; *Дьячкова Л.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М., 1996; *Арановский М.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998; *Дулова Е.* Балетный жанр как музыкальный феномен. Минск, 1999; *Дулова Е.* Музыкальный текст – произведение – контекст: Театральные метаморфозы // Теоретическое музыкознание на рубеже веков. Минск, 2002.

три фактора: содержательный – в виде **драматургии** (сюжетной, постановочной, музыкальной), конструктивный в виде **композиции** и процессуально-динамический в виде **формообразования**»⁴, присущие не только балету. Однако если в XIX в. музыка в балете зачастую выполняла функцию, прикладную по отношению к танцу (даже П. И. Чайковский иногда вынужден был уступать требованиям балетмейстеров), то в XX в. композиторы отстаивали свое право на первенство в создании балетных опусов.

Впрочем и в XX столетии создание музыки для балета было результатом сотрудничества композитора, балетмейстера и сценариста. Отождествление балетной драматургии с драматургией музыкальной по сути неверно. Ю. И. Слонимский предлагает понимать балетную драматургию как «разработку системы музыкально-хореографических образов, воплощающих поэтический замысел, ход действия, характеристику его носителей». «Обеспечивая содержание спектакля, драматургия распространяется и на вспомогательные сферы, имеющие чрезвычайно большое значение, – на живописное оформление, костюмы, технику сцены»⁵. Успех балетного спектакля зависит от творческой воли всех его создателей – балетмейстера, драматурга, композитора, дирижера – и от способности адекватно реализовать общий замысел.

Балетный театр XX в., сохранивший и углубивший лучшие традиции предшествующих эпох, стал поворотным в истории развития жанра. «Путь от жанра литературно-драматического и хореографического к музыкально-хореографическому и музыкальному – именно таков путь эволюции понятия “жанр” и его содержания, решающим образом изменивший суть авторского начала в русском балетном театре конца XVIII – начала XX века»⁶. Едва ли не самое красно-

⁴ Дулова Е. Балетный жанр как музыкальный феномен. С. 71.

⁵ Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки, либретто, сценарии. М., 1977. С. 24.

⁶ Дулова Е. Указ. соч. С. 75.

речивое тому свидетельство – жизнь и творчество И. Ф. Стравинского, которым посвящены многие труды отечественных и зарубежных музыковедов. Его сочинения не раз становились объектом научного исследования Б. В. Асафьева, М. С. Друскина, А. В. Вульфсона, С. И. Савенко, Б. М. Ярустовского, М. К. Михайлова, Г. А. Жуковской, В. В. Гливинского, А. И. Демченко, Ч. Джозефа и др.

Обращаясь к балетному жанру на протяжении всего своего творческого пути (от «Жар Птицы», 1910 до «Агона», 1957) и каждый раз по-новому, композитор создал уникальный феномен Театра Игоря Стравинского. Театр этот предполагает и наличие зрелой авторской идеи, сформулированной композитором, и реализацию ее в нотном тексте, и воплощение ее при помощи хореографов, режиссеров, дирижеров, актеров, музыкантов, певцов. Стравинский не только писал балетную музыку, но и много размышлял о балете, причем взгляды его на балетное искусство на протяжении жизни менялись. На пороге своего тридцатилетия Стравинский признавался, что его интересует хореографическая драма, а позже, в беседах с Р. Крафтом (Robert Craft) уточнял коррекцию собственных приоритетов. «Становясь старше, я все яснее понимал, что балет как таковой закостеневаает и что фактически он уже является строго условным искусством. Разумеется, я не мог считать его средства столь же способными к развитию, как музыкальные, и выразил бы большое недоверие, если бы кто-нибудь стал утверждать, что новейшие тенденции в искусстве будут исходить от него»⁷. Тем не менее, Стравинский продолжал сочинять балеты и время от времени возвращался к давно законченным партитурам для их редактирования.

В ряде статей и в монографии «Мир Стравинского» С. Савенко содержатся ценные наблюдения, относящиеся к творческому процессу композитора, обозначен его подход к интер-

⁷ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971. С. 163–164.

претации балетного жанра. «Сочинение жанра, которое можно проследить и на других образцах музыки Стравинского⁸, выступает как генеральный творческий метод композитора. С этой точки зрения, Стравинский никогда не писал “абсолютную музыку”. И тут смысл художественного высказывания, и его форма, и то, из чего оно сделано, совпадали у него полностью»⁹. Убежденность Стравинского в том, что ни один художник не может творить вне традиции, никогда не мешала композитору. Жанровая локализованность была присуща ему лишь на начальном этапе творчества: «Начиная же со швейцарских лет, жанр, даже внешне обозначенный как традиционный, каждый раз сочинялся заново»¹⁰.

Сценические сочинения Стравинского очень разнообразны и в стилистическом отношении: в его произведениях можно наблюдать неповторимый синтез универсального и единичного, «своего» и «чужого». Для каждого опуса композитор находил новое решение. Замечательна оценка «хореографических» открытий музыки Стравинского, принадлежащая Баланчину. «Подобно Делибу и Чайковскому, которые разработали танцевальные вариации и на их основе сочинили крупные произведения для балетного театра, он создал крупные танцевальные формы. Но в то же время он постоянно вводит элементы танца и в нетанцевальную музыку. Ради танца он расширил область музыки. В музыку он вносит свое собственное, особое красноречие жеста, непрерывно ощущаемого и выраженного со всей полнотой»¹¹. На это указывает и сам композитор, утверждая, что содержание балета необходимо воспринимать независимо от зрительных впечатлений, сопровождающих действие.

⁸ Речь идет о сочинениях Стравинского «Месса», «Threni» и «Requiem Canticles». (Прим. автора.)

⁹ Савенко С. Мир Стравинского. С. 163.

¹⁰ Там же. С. 153.

¹¹ Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. 268.

На формирование музыкального «языка» театральных сочинений Стравинского, по мнению А. Г. Шнитке, определено влияла эволюция отношения композитора к роли музыки. «В театральных произведениях Стравинского “допереломного” периода музыка была компонентом *тавтологического* спектакля, она дублировала всё – и действие, и атмосферу, и события, и персонажи. В “послепереломных” произведениях музыка стала компонентом *контрапунктического* спектакля – она не претендовала на всестороннее изображение героев и обстоятельств – в условном театре достаточно нескольких музыкальных сигналов, контура “предмета”, символа, его *иероглифа*»¹². С течением времени изменился и способ обращения Стравинского с музыкальным материалом. Здесь также задачей стало «изобретение» музыкального языка, который не столько передавал бы переживания, чувства, эмоции, сюжет театрального действия, сколько способствовал бы театрализации и выразительности самой музыки в связи с конкретной сценической ситуацией и исторической эпохой. Иначе говоря, начав с «реалистического» театра (хотя и с элементами эстетики символизма), Стравинский в процессе творческих поисков ярко проявил себя в театре «условном», где «музыкальные характеристики – это маски, атмосфера – декорации, в общем же – музыкальные *символы*»¹³.

Стравинский великолепно чувствовал специфику балетного жанра, и это стало залогом успешного, продуктивного сотрудничества композитора с ведущими балетмейстерами и танцовщиками его времени. Приобретенный с годами опыт работы дал Стравинскому право не только реализовывать свою творческую волю наравне с хореографом-постановщиком, но и выстраивать музыкальное развитие балетов соответственно предполагаемой сценической драматургии спектакля.

¹² Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 385.

¹³ Шнитке А. Там же. С. 384.

«Работа композитора, – писал И. Стравинский, – это процесс восприятия, а не осмысления. Он схватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении. Все, что он знает и о чем заботится, это уловить очертания формы, так как форма это все. Он абсолютно ничего не может сказать о смысле»¹⁴. И если в первых балетных опусах Стравинский выступал только как автор музыки, то с течением времени он стал «сочинять» вместе с Дж. Баланчиным хореографический план балета. Такое сотрудничество привело к постепенному «сближению», «срастанию» музыкальной и хореографической драматургии в балетах Стравинского. Вместе с тем, стремление композитора к «чистой» музыке обеспечило ее известную художественную самодостаточность, гарантируя от иллюстративности по отношению к сценическому действию.

¹⁴ Савенко С. Мир Стравинского. С. 216.

«Аида» Новосибирского театра оперы и балета: Проблема взаимодействия музыкального и сценического текстов

Споры о том, вправе ли режиссер вмешиваться в замысел композитора, делать купюры, менять местами части музыкального текста будоражили театральное и музыкальное сообщества еще недавно. Сегодня очевидно, что если автором оперы является композитор, то режиссеру принадлежат авторские права на новое художественное произведение – спектакль. Изменились и принципы взаимодействия музыкального и сценического текстов. Театральная постановка предполагает перевод-перекодирование произведения одного искусства, музыкального, в другое, театральное, что, по сути, означает и изменение законов его построения и «функционирования». Спектакль Новосибирского театра оперы и балета «Аида» в постановке Дмитрия Чернякова в этом смысле является программным, показательным.

В дорежиссерском оперном театре музыкальная концепция доминировала и спектакль часто был лишь ее иллюстрацией. Позднее на разных этапах развития театра отношения музыки и сценического действия складывались по-разному и в широком диапазоне возможных вариантов: от «равноправного» взаимодействия до принципиального противостояния или независимого параллельного сосуществования, при котором музыкальный и сценический тексты вообще «не соприкасались». В новосибирской «Аиде» старые принципы суммируются, переосмысляются, используются на новом содержательном уровне.

С первых тактов оперы режиссер Д. Черняков демонстрирует один из своих основных приемов соотнесения музыкального и сценического текстов. В интродукции звучит тема Аиды – затаенный порыв, тоска слышатся в этой хрупкой, гармонически изменчивой теме, которая будет сопутствовать

образу героини на протяжении спектакля, порой возникая в оркестре у разных инструментов, в различных тембрах, приобретая новые эмоциональные оттенки. Музыка эта выражает душевное состояние главной героини, становится ее внутренним голосом, монологом. Между тем режиссер выстраивает в интродукции сценический пролог таким образом, что уже здесь понятно: Аида – чужая. В первом «стоп-кадре» Аида стоит одна, застыв в прорезающем темноту луче света, мечтательно и блаженно улыбаясь. Второй стоп-кадр – Аида возле своего подвала-каморки. В этой жизни ей отводится весьма незначительное место. Ранним утром она вместе со своими «сослуживицами» – штатом уборщиц в синих халатах – пойдет мыть пол в огромном здании, будет накрывать столы, прислуживать на банкете.

Как и в предыдущих своих спектаклях, Черняков не дает точного указания на время действия. Моделируя общество, в котором суждено жить трем главным героям – стойкой в своем терпении Аиде, разнузданной, но тоже несчастной Амнерис, олицетворяющему мощь и ужас военной системы Радамесу – режиссер смешивает эпохи тоталитаризма, брежневского застоя, современности, представленной как время столкновений в горячих точках. На сцене воссоздан некий абстрактный город – центральная площадь, окруженная мощными зданиями, – который может находиться где угодно (художником спектакля является сам Д. Черняков). Из этого города постепенно уйдет жизнь, он будет разрушен войной. В условном пространстве история конкретных людей обретает надличный характер.

Массовые сцены в спектаклях Чернякова имеют особое значение и часто несут основную смысловую нагрузку. Это вполне естественно, так как хоровые сцены являются самым сильным эмоционально-выразительным средством оперной драматургии. Тяготея к укрупнению и обобщению драматургической формы, Черняков иногда использует массу в «Аиде» там, где она не предусмотрена композитором. Так, Радамес поет свой знаменитый романс на фоне толпы, повернувшей-

ся к нему спиной. Экзистенциальная «лейттема» одиночества среди людей проводится режиссером во всех его спектаклях. Сцена, включающая романс Радамеса «Милая Аида» в первой картине, содержит в себе ключ к пониманию основного режиссерского приема соотношения музыки и сцены в спектакле. Сценическое действие намеренно принижает пафос страстного монолога героя. Радамес закуривает сигарету, пьет чай, завязывает шнурки на массивных солдатских ботинках. Несоответствие бытовых, будничных действий и любовной арии-признания становится драматургическим ходом. Противопоставление внешних действий и внутренней эмоциональной наполненности героя придает сцене дополнительный объем.

Другим примером намеренного несоответствия музыки и сценического действия является обряд посвящения Радамеса в главнокомандующие. Д. Верди несколько раз просил либреттиста переделывать эту сцену, чтобы придать ей большее значение. «Надо сделать из нее не какой-то безразличный гимн, а подлинное сценическое действие»¹, – настаивал композитор. Звучит торжественная ария Радамеса. «Священный трепет в преддверье славы пронизывает всю мою душу. Вперед! Поспешим к победе!» Между тем Черняков выстраивает сценическое действие на смысловом контрасте музыкальному. Полуобнаженного, истерзанного человека бросают к ногам его начальников, пинают кирзовыми сапогами, насильно вручают ему оружие. В финале эпизода Радамес, стоя на коленях, палит в воздух из автомата – от безысходности и в знак протеста. Остальные вояки подхватывают бессмысленную стрельбу. Выстрелы заглушают музыку оркестра, как бы разрывая ее. Тем самым режиссеру удается прояснить главный для него смысл эпизода: война отодвигает человеческие чувства, «лирику» на второй план, выдвигая на первый силу механическую и бездушную.

¹ Цит. по: Соловцова Л. Джузеппе Верди. М., 1981. С. 290.

Прием намеренного столкновения музыкального и сценического текстов может быть реализован и благодаря неожиданным ритмическим «подменам». Таково решение второй картины первого акта – сцены триумфа Радамеса. Картина начинается с выхода официанток. Их механически-синхронное переодевание в профессиональную униформу («белый верх, черный низ») подано иронично и по контрасту с танцевальной музыкой, обычно сопровождаемой балетной интермедией. Под звуки ликующего марша медных духовых, медленно, игнорируя бодрый ритм, бредут усталые, израненные, зомбированные солдаты. Идут и падают: кто на руки любящих жен и матерей, кто просто на пол. Далее дирижер (Теодор Курентзис) выдерживает долгую, неподвижную паузу в оркестре, во время которой «победителей» рассаживают за столы (одна обнимающаяся пара так и остается лежать на полу в нарочито некрасивой, неловкой позе). Наконец, под изящную музыку «танца жриц» на сцену выбегают балерины в пачках, с парадными лентами через плечо. Официоз марша продолжится официозом балета. В паузе истошно закричит женщина, осознавшая потерю: она будет заходиться в крике невыносимо долго. Мощный контраст трагического шествия изуродованных войной победителей и торжественной, помпезной, фанфарной музыки триумфального марша поднимает эту сцену до уровня высокого художественного обобщения за счет полифонии ритмов, наложения разных содержательных планов, смысловой многослойности образов. Действие продолжит «шествие пленных», которые выбегут «вразнобой» с медленной уже музыкой в окутавших лица узнаваемых черных платках и рухнут на планшет сцены. А затем вспыхнет ослепительный фейерверк, в свою очередь неожиданно обрываемый страшным взрывом. Сцена триумфа завершится террористическим актом. Таким образом, вся эта картина (в спектакле объединены первая и вторая картины второго действия) наиболее сложно выстроена по ритмам, пластике, нарочитому неподчинению музыкального и сценического рядов – она является кульминацией спектакля.

Черняков переосмысливает музыкальную драматургию Верди, выстраивая отношения с ней по принципу диалога.

Опера заканчивается мелодией последнего дуэта на нежнейшем *piuissimo* в высоком регистре. Вопреки либретто в спектакле Радамеса не бросают в подземелье, а оставляют на площади разрушенного, мертвого города. Включенная аварийная сигнализация на машинах, остановившихся в арках искореженных домов, мерцающий свет рухнувшего фонаря нагнетают атмосферу беды, страха. На безлюдной площади остается один привязанный к стулу, брошенный Радамес. И появляется Аида.

Финальный дуэт Аиды и Радамеса становится не дуэтом смерти, как определено сценической традицией, а песнью просветления и внутреннего освобождения. На сцене начинается дождь – настоящие потоки настоящей воды низвергаются сверху. Дождь будто смывает военную пыль. Герои сбрасывают с себя одежды, и словно счастливые дети танцуют в струях воды.

В связи с «Аидой» Чернякова важно отметить наличие разных подходов режиссера к музыкальному материалу внутри одного спектакля. В «Аиде» содержится несколько основных приемов соотнесения музыкального и сценического текстов. Первый, наиболее гармоничный тип взаимодействия, когда музыка выражает внутренний мир героя, как правило, соответствует статичной мизансцене. В другом случае «внутренний монолог» персонажа напрямую согласуется с его музыкальной темой, а сама сцена (например, обыденно-бытовая) соотносится с ним по принципу контраста. В третьем – музыка может служить лишь фоном сценическому действию, которое, как правило, музыке намеренно противоречит. Четвертый вариант – сознательное противопоставление музыкального и сценического ритмов. Пятый связан с «перерывом» звучания музыки, заглушаемой бытовыми шумами (крики, взрывы, выстрелы и т. д.), отчего рождаются дополнительные смыслы спектакля. В шестом варианте музыка используется в значении метафоры и вступает в противоре-

чие с изначальным композиторским замыслом, как это происходит в финале спектакля, где тема любви и смерти решается режиссером сценическими средствами как тема внутреннего освобождения и счастья.

Разнообразие принципов подхода к партитуре, характерное для новосибирского спектакля «Аида», доказывает возможность усложнения связей всех компонентов, которые составляют оперный спектакль как таковой. Их согласованное единство, выстроенное режиссером Д. Черняковым, образует собственный сверхсюжет. В обстоятельствах этого художественного со-единения вовлеченный в него музыкальный материал обнаруживает новые концептуальные и содержательные возможности, более значительные ассоциативные «токи», нежели это казалось возможным прежде, в традиционных постановках.

**Анализ художественного текста
оперного либретто М. С. Лебедева «Жар-птица,
или Приключение Левсила царевича»**

На разных этапах развития русского оперного театра в создании спектакля доминировали те или иные его участники и компоненты. Так, в первой половине XIX столетия в постановочном процессе велика была авторская роль либреттиста. Его ремарки определяли место каждого из составляющих элементов постановки: характер и продолжительность музыкальных номеров, перемены декораций, мизансценический рисунок. Впрочем, не все либретто были в этом отношении равнозначны.

Среди сохранившихся материалов выделяется либретто оперы «Жар-птица», поставленной на императорской сцене в 1822 г. Его автором является М. С. Лебедев, занимавший должность оперного режиссера петербургской императорской труппы с 1816 по 1848 г. И хотя функции режиссера в ту пору рассматривались как вспомогательные и преимущественно «технические», реальная деятельность Лебедева всегда выходила за рамки его штатных обязанностей. Работая над созданием спектакля, Лебедев делал в тексте либретто массу пометок, относящихся к вопросам собственно творческим, а именно: планы передвижений актеров по сцене, характер вокального и драматического исполнения ролей. При написании «Жар-птицы» Лебедевым были учтены все постановочные нюансы и традиции исполнения волшебной оперы.

Опера написана на сюжет русской народной сказки. Жар-птица ворует золотые яблоки из сада царя Бронислава. Царевич Левсил отправляется на поиски чудесной птицы. Функции сказочного серого волка, помощника царевича, в опере выполняет Асмодей, слуга волшебницы Световиды. Он является перед Левсилом в образе пилигрима с лютней и ко-

томкой за плечами. Асмодей переносит Левсила в царство хана Тимучина, в саду которого и живет Жар-птица. Он помогает молодому царевичу похитить чудесную птицу, одолеть всех врагов и благополучно вернуться домой с прекрасной дочерью хана, царевной Зораидой.

Лебедев подробнейшим образом описывает декорации. Среди них: великолепный сад, грот, поле с холмами и пригорками, лес, восточный сад, восточный дворец, площадь с триумфальными воротами. Скорее всего, Лебедев знал, какие именно декорации будут использованы при постановке, так как в то время они были модульными – взаимодополняющими и взаимозаменяемыми. В типовой набор входили: Тронная зала, Зеленая зала, Готическая зала, Дворцовая передняя, Кориморская зала (в восточном стиле). Среди пейзажных декораций были: сад, Азиатский сад, горы, темный лес, светлый лес. Они находились в распоряжении театральной дирекции и хранились совместно: «Всеми этими запасами ведал смотритель. Он, согласно монтировке, определял, какую декорацию выдать в каждом отдельном случае»¹.

В афише «Жар-птицы» значится, что декорации написаны С. П. Кондратьевым, А. Каноппи и А. Тозелли². К сожалению, монтировки этого спектакля утеряны, но благодаря их подробному описанию в либретто можно судить о том, как выглядели декорации. Дополнить картину помогают сохранившиеся работы Антонио Каноппи. В их числе эскизы декораций к балету «Мечь и торжество Амура» (1828) и к опере «Олимпия» (1829)³. Например, в декорациях ко второ-

¹ Абалаева Б. В. Проблемы формирования театрально-постановочного комплекса императорских театров. Создание и оснащение сцены Александринского театра. (1828–1832). Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001. С. 83.

² См.: Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л., 1959. С. 306.

³ См.: Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978. Приложения № 44, 45.

му акту оперы «Олимпия» на заднем плане был изображен роскошный дворец. Вниз от него спускалась мраморная лестница, на которой стояли скульптуры. На переднем плане располагался таинственный парк со скалами и водопадами, освещенный лунным светом. Особенность работ Каноппи заключалась в том, что он совмещал перспективную архитектурную декорацию, в манере П. Гонзага, с романтическим пейзажем, где широко применял световые эффекты (отблески пожара, лунного света и т. п.).

Лебедев описывал декорацию первого действия «Жар-птицы» по композиции очень напоминавшую оформление «Олимпии». «Театр представляет великолепный сад, в котором находятся разные деревья и одна яблоня, на которой растут золотые яблоки. В конце этого сада роскошный дворец с крыльцами, на коем стоят разные фигуры»⁴.

На протяжении первого действия происходили четыре смены декораций, так называемые *чистые перемены*. Эффект внезапности достигался благодаря сложной системе кулисных машин и задников. В одно мгновение зритель переносился из сада царя Бронислава в грот волшебницы Световиды (в первом действии), из чертогов хана Тимучина – в дикую гористую местность (в третьем действии). За сценические чудеса в спектакле отвечал машинист Ф. Тибо. Из афиши известно, что Тибо изготовил специальные приспособления для полетов Жар-птицы и Дракона, новые машины и «параллель с облачною декорацией». «Левсил царевич сидит под яблоней и стережет Жар-птицу. – Значится в ремарке Лебедева в первом действии. – При поднятии занавеса музыка изображает полет Жар-птицы, которая летит и срывает два яблока. Одно роняет и этим будит Левсила, который хватается за хвост. Но она так сильно им махает, что вырывается у

⁴ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. Суфлерский экземпляр либретто. Государственная театральная библиотека. 1. XXI. 3. Л. 2.

него из рук, оставляя одно только из хвоста перо»⁵. Следующий полет происходит в конце первого действия: «Асмодей ударяет посохом по камню и кричит: “Сивка-бурка, вещь каурка! Стань передо мной, как лист перед травой”»⁶. Показательно, что на этот зов из-под земли является дракон — традиционный персонаж западной романтической оперы. Он уносит Левсила и Асмодея. Для осуществления полетов использовались специальные устройства.

Самым излюбленным эффектом в постановках волшебной оперы были внезапные появления героев «из-под земли» и их исчезновения-«провалы». Для исполнения таких трюков использовались люки: «на каждом плане в промежутках между группами кулисных машин во всю ширину сцены предусматривалось устройство люков»⁷. Момент появления персонажа обычно сопровождался вспышками света или огня: «Световида машет жезлом. Из-под земли выходит огонь и является Асмодей, повергающийся к ее ногам»⁸.

Зрелищные эффекты и чудеса театральной машинерии занимали в опере «Жар-птица» большое место, но не имели самодовлеющего значения и были подчинены сюжету. Автор либретто подчеркивает, что при дворе славянского царя Бронислава «нравы простые», и сцена встречи и чествования его народом лишена внешнего блеска: «Во время торжественного хора поселянки и дети усыпают путь цветами, другие же из гирлянд, ровно как и поселяне из посошков, составляют красивую аллею»⁹. По этой аллее шествует из

⁵ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3. Л. 2.

⁶ Там же. Л. 8.

⁷ *Абалаева Б. В.* Проблемы формирования театрально-постановочного комплекса императорских театров. Создание и оснащение сцены Александринского театра. (1828–1832). Дисс. ... канд. искусствоведения. С. 86.

⁸ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3. Л. 5.

⁹ Там же. Л. 7.

дворца царь в сопровождении своего воинства. Завершается сцена балетом. «Бронислав берет за руку Левсила и садится в приготовленной им беседке. Кубки с медом выносятся из дворца и обносятся всем боярам, витязям и борцам. Начинаются славянские танцы с гирляндами. После этого – борьба и рыцари, сражающиеся на больших топорах»¹⁰.

Противопоставление двух миров, в данном случае славянского и восточного, было характерно для волшебных опер. Контрастными сценам при дворе Бронислава являются сцены, происходящие в царстве хана Тимучина. Здесь господствуют восточная пышность и роскошь. Действие разворачивается в прекрасном саду, в котором «на мраморном подножии стоит богатая клетка с Жар-птицей», затем в чертогах Тимучина и, наконец, на городской площади, где происходит сражение Левсила с персидским князем Багарамом. Лебедев подробно и живо описывает эту сцену. «В конце театра триумфальные ворота, украшенные трофеями. Впереди приготовлены места для хана, его дочери и витязей. По обеим сторонам простираются полукружием золотые решетки. Везде расставлена стража. В отдалении видны царские чертоги и сады. Изю всех окон выпущены парчовые материи. Народ стоит за решетками. Торжественное шествие открывают всадники с трубами и отряд телохранителей хана Керантского. Тимучина и Зораиду несут в богатом паланкине, окруженном юношами и девушками в багряных одеждах. Потом следуют царедворцы, а за ними ведут слона и двух верблюдов, обремененных роскошными дарами. Багарам и Левсил выезжают на великолепных конях, подле каждого идет щитоносец. Шествие замыкается отрядами войск персидских и керантских»¹¹. Сцена самого сражения была поставлена актером К. И. Гомбуровым. Его ход так же подробно прописан в либретто. Звук трубы возвещает победу

¹⁰ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3. Л. 7.

¹¹ Там же. Л. 31.

Левсила и начинается пир в честь героя. «Действие завершает блестящий балет, в котором забавы и воинские игры должны изображать веселье народа при воспоминании о незабвенной победе над арабами»¹².

Из афиши следует, что музыка к танцевальным номерам и единоборствам была написана капельмейстером балетной группы Ф. Антонолини. Здесь существовала своя специфика. Известно, что Ш.-Л. Дидло, с которым обычно работал Антонолини, сочинял план каждого танцевального номера, его метроритмическую схему и протяженность. Композитору приходилось создавать партитуру как бы по клеткам, составленным Дидло.

Все остальные музыкальные номера принадлежали К. А. Кавосу, который по должности главного капельмейстера «обязан был сочинять все российские оперы и балеты, какие от Дирекции поручены будут»¹³. В своем либретто Лебедев постоянно делает акцент на характере музыки, которая должна звучать в том или ином эпизоде. Он пишет, что «при поднятии занавеса музыка должна изображать полет птицы». Особенно показательны в этом отношении ремарки третьего действия: «Раздается приятная гармония, и по воздуху пролетает Гений, он машет рукой и в это время, как Зораида и Левсил оборачиваются к мраморному подножию, появляется корабль. Гений улетает, клетка распадается на две части, и Жарптица летит на корабль. Зораида и Левсил идут за ней в сопровождении приятной гармонии»¹⁴. В следующей сцене Лебедев отводит музыке не просто иллюстративную роль, но делает ее неотъемлемой частью драматургии. Действие происходит на берегу моря, где стоят братья Левсила – Гордай и Свенельд.

¹² Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3.

¹³ Блох Г. И. К.А. Кавос // Ежегодник императорских театров 1896/97. Кн. 2. Приложение. СПб., 1897. С. 24.

¹⁴ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3. Л. 17.

«Свенельд. Левсил торжествует, а нам должно сгорать от стыда!

Гордай. Ужасно! *(Начинается музыка, изображающая бурю.)* Какая сильная гроза! *(Идет к морю, возвращаясь, поспешно берет Свенельда и ведет его на одну из скал.)* Я замечаю корабль! *(Музыка прерывает его реплику.)*

Левсил с Жар-птицей в руках, поддерживаемый братьями, выходит на берег, делает несколько шагов и повергается без чувств в руки братьев. Они ведут его наперед сцены и кладут на камень (эта пантомима должна происходить по музыке). Несколько громких аккордов – гроза утихает, и царевич мало-помалу приходит в себя»¹⁵.

Из партитуры «Жар-птицы» видно, что Кавос учел все замечания либреттиста и разработал музыкальные формы, превосходившие по богатству прежние сочинения этого жанра. В опере «много ансамблей – трио, квартетов и развитых хоров», – свидетельствовал историк русского музыкального театра А. А. Гозенпуд. «Для усиления эмоционального напряжения действия Кавос прибегает к приемам мелодрамы. Такова, в частности, одна из последних сцен спектакля. Братья Левсила, тщетно пытавшиеся найти Жар-птицу, видят корабль, на котором находится их младший брат. Тревожное тремоло скрипок. Следует монолог старшего брата Гордая на музыке. Отдельные реплики прерываются музыкальными фразами, переходящими в оркестровую картину морской бури, сопровождающей крушение корабля»¹⁶.

Читая либретто Лебедева, можно живо представить, что происходило на сцене. В его ремарках отмечено всё – характер произносимых реплик, каждый жест и каждое действие исполнителя. Примером может служить фрагмент сцены в саду Тимучина из второго действия.

¹⁵ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3.

¹⁶ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. С. 375.

«Зораида, погруженная в глубокую задумчивость, и ее служанка Темира медленно возвращаются с прогулки.

Темира (*смотрит на нее несколько времени с живейшим участием*). Царевна, я не узнаю тебя. Отчего ты так печальна?

Зораида (*вздыхает*). Могу ли я быть спокойною. Скоро наступит роковая минута, в которую ненавистный Багарам назовет меня своею супругою! Страшная мысль видеть себя в объятиях надменного перса! Нет, Темира! (*в сильном волнении берет ее за руку и останавливается*). Лучше смерть!

Я слышу какой-то шум. Никто не должен быть свидетелем моих слез (*поспешно уходит в сторону, противоположную той, откуда раздался шум*).

Левсил (*перелезает через решетку. Примечает Жар-птицу, осматривается, хочет взять клетку, но, услышав трубный звук, оглядывается и видит вдали Зораиду и Темиру. Невольно содрогнувшись, он отступает*). А, кто-то приближается, что мне делать? Скрыться? Нет, уже поздно (*решительно*) Останусь! (*удаляется на несколько шагов от беседки*)¹⁷.

При чтении либретто складывается ощущение, что Лебедев прописывал роли, ориентируясь на конкретных актеров, с учетом их темперамента и артистических данных. Этим можно объяснить и подробность описаний либреттиста и тонкую нюансировку поведения персонажей. Анализ же художественного текста «Жар-птицы» в целом позволяет утверждать, что либретто Лебедева представляет собой настоящий режиссерский план спектакля, помогающий реконструировать его в достаточной мере детально и достоверно.

¹⁷ Жар-птица, или Приключения Левсила царевича. 1. XXI. 3. Л. 9.

**Работа Ф. И. Шаляпина над образом царя Бориса
в контексте эволюции постановочных решений
«Бориса Годунова» М. Мусоргского
1898, 1908 и 1911 гг.**

Анализ работы артиста невозможен вне соотнесения его с художественным текстом самого спектакля. И не только потому, что образ, созданный на сцене, является составной частью художественного целого, но потому, что эти соотношения – целого и его составляющих – бывают порой драматичны и конфликты. Иногда они представляют собственный содержательный сюжет.

Работа Ф. И. Шаляпина над партитурой Бориса Годунова неразрывно связана с тремя этапными спектаклями: постановкой 1898 г. в Частной опере С. И. Мамонтова; спектаклем А. А. Санина 1908 г. в Париже, в рамках «русских сезонов» С. П. Дягилева; постановкой В. Э. Мейерхольда 1911 г. в Мариинском театре.

Спектакль Мамонтовской оперы был осуществлен на основе редакции Н. А. Римского-Корсакова, которая применительно к партии царя Бориса учитывала новейшие тенденции русского искусства – обостренный интерес к постижению противоречивого внутреннего мира личности. Постановщики спектакля С. И. Мамонтов и М. В. Лентовский ориентировались на исторический подход и привлекли в качестве консультанта историка В. О. Ключевского. Шаляпин вспоминал о беседах с ним летом 1898 г. на даче в Ярославской губернии: «Когда я попросил его рассказать мне о Годунове, он предложил отправиться с ним в лес гулять. Никогда не забуду эту сказочную прогулку среди высоких сосен по песку, смешанному с хвоей. Идет со мной рядом старичок, постриженный в кружало, в очках, за которыми блестят узкие, мудрые глазки, с маленькой седой бородкой, идет, и, останавливаясь через каждые пять-десять шагов, вкрадчивым голосом,

с тонкой усмешкой на лице, передает мне, точно очевидец событий, диалоги между Шуйским и Годуновым, рассказывает о приставах, как будто лично был знаком с ними, о Варлааме, Мисаиле и обаянии Самозванца»¹.

Но исторические сведения как таковые еще не достаточны для воссоздания целостного образа Бориса. «Ведь я играю не историю, – пишет Шаляпин, – а лицо, изображенное в данном художественном произведении <...>. История колеблется, не знает, виновен ли царь Борис в убиении царевича Дмитрия в Угличе или не виновен, Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке, мятется преступная мука»². Художественная «поправка» к истории открывала артисту возможность для авторского, субъективного толкования своего героя и такого отбора выразительных средств, которые были бы наиболее эффективны для сценического воплощения образа. Среди таких средств важное место отводилось гриму. Шаляпин не побоялся отступить от исторической правды и решил, что Годунов – монгольского происхождения, а значит, зритель ожидает увидеть царя с черной бородой. Дошедший же до нас исторический облик безбородого Годунова оказался бы для зрителя менее правдивым.

Шаляпину было принципиально важно, чтобы через грим передавались мучительные переживания его героя. «В “Борисе Годунове” грим видоизменяется от картины к картине, зритель наблюдает, как страдания и макбетовские муки разъедают человека, как проявляются все новые и новые морщины, как проступает седина в волосах и бороде Бориса <...> по мере того, как актерский образ Годунова разрабатывался и утончался, Шаляпин усиливал черты страдания в образе Бориса»³.

¹ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М., 1989. С. 116.

² Там же. С. 115.

³ Янковский М. Федор Шаляпин // Театральный альманах. М., 1946. Кн. 3. С. 179.

Б. В. Асафьев справедливо отмечал, что в постановке 1898 г. произошло смещение акцентов «в коллизию личную, душевную»⁴, во многом благодаря шаляпинской трактовке образа Бориса внимание зрителей сосредоточено на «судьбе человеческой» – и в меньшей степени на «судьбе народной».

Парижский спектакль под руководством С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа и в режиссуре А. А. Санина поразил зрителей необыкновенным великолепием и ввел «Бориса Годунова» Мусоргского в мировую культуру. Эскизы декораций были сделаны А. Я. Головиным и на месте воплощались «в материале» художниками Е. Е. Лансере, К. Ф. Юоном, С. П. Яремичем и Б. И. Анисфельдом, костюмами занимался И. Я. Билибин. Принципы сценического воссоздания истории корректировались здесь законами красоты в понимании художников «Мира искусства».

Образ Годунова в исполнении Шаляпина принципиально не менялся, скорее, оттачивался и углублялся, подчеркивались этапы эволюции героя. Шаляпин отказался от показа при первом же появлении следов физических страданий – страдания Бориса приобретали высокий духовный смысл. В этом спектакле впервые была сыграна сцена с курантами, которая произвела неизгладимое впечатление: «Мысль проговорить текст под восстановленную музыку курантов явилась как-то внезапно, Федор Иванович сразу ухватился за нее, поняв какой силой воздействия обладает эффект вторгающегося в музыкальную стихию говора, к тому же говора, которому вторили жуткие шипы и переливы заморского механизма»⁵. Актер подводил своего героя к постижению важнейших проблем столкновения человека и власти, человека и истории. Народный мир в массовых сценах, решенных Саниным по-мейнингенски, индивидуализировано и подробно, жил жизнью, непонятной и чуждой Борису.

⁴ Глебов И. (Асафьев Б.) «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 9.

⁵ Александр Бенуа размышляет. М., 1968. С. 495.

В постановке Санина тема народа впервые прозвучала «в полный голос», прежде всего, благодаря удачному решению сцены под Кромами, предварявшей сцену смерти Бориса Годунова. Спектакль остался в истории не только потому, что явил миру гений Мусорского, но и потому, что произошло это в наиболее адекватном, с точки зрения современников, сценическом воплощении. Драматическое соотношение «судьбы человеческой» и «судьбы народной» было реализовано как главный, а не номинальный конфликт.

В постановке 1911 г. В. Э. Мейерхольда, казалось, ничего не менялось в сценах, в которых был занят Шаляпин, — он категорически сопротивлялся любым нововведениям, касавшимся его партии. Спектакль создавался Мейерхольдом в острой полемике с режиссурой Санина и, формально не меняя шаляпинскую трактовку образа царя Бориса, изменил ее по существу. Мейерхольд и Головин стремились перенести конфликт во «вневременной» план за счет отказа от исторического и бытового правдоподобия: «С помощью причудливо-фантастических декораций, далеких от обычного представления о Руси XVI века, достигалось известное “отстранение”, отрыв действующих лиц от реальной жизненной почвы, определяющей их характер и поступки»⁶.

Устоявшаяся шаляпинская психологическая трактовка образа Бориса попадала в новый контекст, и от столкновения с этим контекстом не могла не измениться: герой Шаляпина в мейерхольдовской постановке противостоял целостному миру, конфликт «героя и мира» был трагическим и катастрофическим. Б. В. Асафьев писал об этом как о противоречии спектакля. «Рядом с психологически утонченной трактовкой Шаляпиным главной роли возникает как окружение его центральной фигуры стилизованное живописное претворение Московской Руси. И никто не почувствовал вопиющего противоречия между Борисом по Шаляпину — со-

⁶ Келдыш М. Оперный театр // Русская художественная культура конца XIX—начала XX века: 1908 — 1917. М., 1977. Кн. 3. С. 333.

временным человеком, интеллигентным преступником чуть ли не типа Раскольникова, которого следовало судить судом присяжных, понимающих толк в психоанализе, и указанной стилизацией»⁷. Современники сочли постановку неудачной – содержательность конфликта романтического толка, конфликта «человека и мира» не была понята и осмыслена. Слишком непривычным оказался ход режиссерской мысли – столкнуть два способа подачи текста оперы: средствами психологического театра (Шаляпин) и условного (решение массовых сцен). Строя сценический текст на подобном конфликте, Мейерхольд фактически подчинял трактовку образа главного героя законам театральности. Он писал о великом певце: «В игре Шаляпина всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью – эта несколько разукрашенная правда искусства»⁸.

Несмотря на то, что личные взаимоотношения двух великих реформаторов оперной сцены так и не сложились, между ними было много общего. Оба они тяготели к крайним жанрам, комедии и трагедии, оба создавали на сцене художественный мир по законам субъективного, личного, поэтического видения, по законам красоты.

Каждая из постановок «Бориса Годунова», в которых принимал участие Шаляпин, вносила коррективы в восприятие современниками образа главного героя. Менялся конфликт, образный строй спектаклей, способы взаимодействия героев–личностей и героя–массы, пространственно-временной континуум. Новый художественный текст спектакля, режиссура, меняющаяся историческая реальность накладывали свой отпечаток и на образ шаляпинского Годунова, тонируя и высветляя в нем иные выразительные краски и смысловые акценты.

⁷ Глебов И. (Асафьев Б.). «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 9.

⁸ Мейерхольд В. Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 144–145.

Герой-подросток в постсоветском кинематографе: «Игры мотыльков» режиссера Андрея Прошкина

Для кинематографа определенных направлений и жанров реалистичность произведения является характеристикой, позволяющей уменьшить разночтения в восприятии зрителей. Конечно, степень реалистичности условна, так как речь идет о произведении искусства. Однако например в подростковом кинематографе ее необходимость зачастую актуальна, поскольку помогает самоотождествлению молодых зрителей с героями фильмов. Между тем в сегодняшних кинокартинах, в которых главными героями являются подростки, такие параметры, как реальность и современность образов персонажей, далеко не всегда совпадают, прежде всего, по вине авторов кинокартин.

Кинофильм «Игры мотыльков» был снят в 2003 г. режиссером Андреем Прошкиным. Уже в его дебютной ленте «Спартак и Калашников» (2002) рассказывалось о судьбе подростка: мальчик оказывается на улице, он скитается по стране со своим любимым другом – овчаркой по кличке Спартак. Главный герой «Мотыльков», Костя, – гитарист, участник молодежной группы, популярной в небольшом уральском городке. Парень мечтает о победе на предстоящем музыкальном конкурсе в Москве, но «попадает в историю». Как-то вечером Костя и его друзья-поклонники ради развлечения угоняют машину. Катаясь по городу, подвыпившие подростки сбивают прохожего, который вскоре умирает в больнице. Костя, заняв в конкурсе лишь обидное третье место, возвращается домой, где к этому времени уже накопились доказательства того, что именно он был за рулем машины.

Вернувшись после заключения, Костя не может прижиться в окружающем его мире. Музыка им забыта, а суровые тюремные правила общежития ему более привычны и понятны. Со своими близкими Костя неоправданно жесток, и, кажется, это уже невозможно изменить. Впрочем, последняя

сцена картины оставляет надежду на то, что герой найдет в себе силы справиться с собой и с обстоятельствами.

Окружение главного героя – это его мать, соседи, дворовая компания и поклонники. Все они любят Костю, гордятся его успехами, надеются, что он сможет вырваться из серой, убогой провинциальной жизни и отправиться в другую, полную достатка, смысла, достоинства. Представление, что где-то там, например «в Москве», жизнь лучше, чем в месте, где ты родился, не ново. Отношение к нему может быть различным и зависит от конкретной жизненной ситуации. В картине А. Прошкина «красной нитью» проходит мысль о непредвзятом отношении человека к жизни, не зависящем от социальных условий.

Персонажи, окружающие главного героя, отзывчивы до самопожертвования. Мать героя, пытаясь помочь ему, заявляет своему старому знакомому, работающему в суде, что Костя – его сын. Правда ли это, зритель так и не узнает. По мнению самого Кости, мать просто обманывает бывшего друга, который сейчас может спасти ее сына. Подруга Кости, Зоя, решается на участие в ограблении квартиры, чтобы раздобыть денег и «откупить» его от наказания. Девушка, одна из участниц злополучной поездки на автомобиле, вынужденная рассказать правду об аварии, осознав, что она предала друзей, хочет покончить с собой. Вернувшийся из Москвы Костя, обнаружив все эти «жертвы», принесенные ради него, решает сам отвечать за то, что совершил.

Мастерская работа оператора (Ю. Райский) позволяет увидеть и оценить неповторимую красоту уральской природы. На этом фоне страстное желание Кости изменить свою жизнь по образу и подобию расхожих стереотипов выглядит тем более нелепо. Герой не способен правильно оценить ни красоту окружающей его жизни, ни доброту связанных с ним людей. С другой стороны, стремление Кости в фильме представляется мотивированным, поскольку реалии показанной в нем действительности не исчерпываются красивыми пейзажами и добрыми, сочувствующими людьми.

В картине порой используется эффект давящего пространства: город, зажатый Уральскими горами, тесные квартиры, стиснутые стенами домов. Вероятно поэтому прочитывается и противоположный смысл: герой во многом не волен изменить свою судьбу. Город подавляет, он словно поглощает широту пространства, создавая ощущение предопределенности бытия – существование героя возможно только в этой, ограниченной тесной среде. Родной город держит, «не отпускает» Костю, рвущегося в столицу.

В связи с выходом фильма на экран авторы газетных статей единодушно приветствовали долгожданное появление героя, «как в жизни»: «В первый раз за последнее десятилетие молодой человек на экране – не функция («бандит», «бизнесмен», «артист», «козел»), а именно человек, со всем комплексом человеческих свойств, хороших и не очень»¹. Действительно, герой фильма, каким он показан в «Мотыльках», кажется понятным и близким. Костя – веселый, бесшабашный парень, жизнь которого омрачает лишь то, что мать слишком часто встречается с разными мужчинами. Он любит писать песни и играть на гитаре. Достоверно передан простой, скромный быт, окружающий героя, и характерный для подростка тип поведения, сопряженный с необдуманными поступками. Все это знакомо зрителям и по реальной жизни, и по фильмам прошлых лет.

Отождествление зрителей с героями, узнавание в персонажах себя происходит вследствие запоминающейся игры актеров. По возрастным параметрам они близки своим персонажам. Костя, в исполнении А. Чадова – амбициозный и ранимый юноша со смешным хвостиком волос в начале фильма, после возвращения из тюрьмы оказывается бритоголовым молодым человеком, по одному взгляду которого понятно, что он уже не нуждается в чужих советах. Контур экранного образа героя четок, понятен, но при этом раскры-

¹ Павлова И. Будем жить! // Санкт-Петербургские ведомости. 2004. 8 апр. С. 4.

ты не все его стороны. Общение Кости с ребятами из музыкальной группы показано лишь за пределами сцены и представлено в фильме вскользь. У зрителей не возникает достаточного представления о творческой стороне личности героя, без которого образ кажется незавершенным и имеет меньше оснований для зрительских симпатий.

Зоя О. Акиньишиной трепетностью своего чувства напоминает героиню В. Глаголевой Варю из фильма А. Эфроса «В четверг и больше никогда». Внешне спокойная, почти незаметная среди своих подруг, в любой момент готовая заботиться о Косте, она кажется наполненной «до краев» молчаливой влюбленностью в своего кумира. Зоя настолько захвачена своим чувством, что порой выглядит незащищенной и даже невольно провоцирует Костю на жестокость. Он видит в ней потенциальную жертву.

В «Играх мотыльков» психологическая драма реализуется не столько на уровне конфликта фильма, сколько в масштабе отдельных образов, как подростковых, так и взрослых. Их драматизм основывается на ситуации выбора: в большей или меньшей степени каждый вынужден решать, готов ли он помочь ближнему (Косте) или предпочитает сохранить собственное благополучие. Режиссерский подход предопределяет реалистическую манеру киноповествования. Именно этот способ отображения действительности всегда преобладал в «подростковом» кинематографе.

Критик Н. Сирипля утверждала, что «бытовая история» «Мотыльков», «рассказанная без лишних ужасов и соплей, но достаточно жестко, с безупречной психологической достоверностью и забытой тщательностью в прорисовке всех фигур и деталей фона, невзначай возвращает в нынешнее кино систему ценностей традиционной культуры. Сделано это ненавязчиво, не назидательно, вполголоса, почти шепотом»². Автора статьи беспокоило лишь, будет ли услышан этот «ше-

² Сирипля Н. Преступление и наказание // Искусство кино. 2004. № 3. С. 53.

пот». Другой рецензент, А. Машкова, отмечая хорошую работу сценариста и качественную игру актеров, усматривала в фильме глубокое и серьезное противоречие. «Этот фильм – компромисс между желанием услышать чужую правду и быть актуальным. Своеобразный кентавр. Но стоило ли возрождать традицию отечественного детского кино только для того, чтобы показать на экране молодых артистов»³. Претензия критика состояла в том, что составленная из качественных «ингредиентов» картина не имеет «единого результата». Причину А. Машкова видела в отсутствии «внятного ответа на актуальные вопросы именно этого, последнего в детстве, первого в зрелости катарсиса идентичности. Обычно его называют “катарсис выбора места в жизни”». «Не у героев нет ответа – у авторов»⁴, – уточняла критик. Оба рецензента признавали возрождение принципов отечественного подросткового кино в картине «Игры мотыльков». Однако их мнения разнились по вопросу о том, стоило ли возрождать их так, как это было сделано режиссером А. Прошкиным.

При всей узнаваемости и достоверности фильм в целом не воспринимается как актуальное современное произведение. И дело не в атрибутивных приметах, определяющих время отображаемых событий. Представляется, что существует некоторая несогласованность между психологическими типами персонажей и современной манерой актерской игры. Психологический тип Кости, каким его играет Чадов, приближен к герою 1980-х гг., а Зоя Акиньшиной напоминает о еще более раннем периоде 1970-х.

Вероятно, сходство «Игр мотыльков» с подростковыми и молодежными фильмами 1980-х гг. возникает из-за общности сюжета: талантливый юноша не имеет возможности творчески реализовать себя. Однако если во «Взломщике», с К. Кинчевым, «Игле», с В. Цоем рок-музыка воспринимает

³ Машкова А. Сказка о приобретенном времени: «Игры мотыльков», не ставшие вторым «Чучелом» // Лит. газета. 2004. № 16. 21-27 апр. С. 10.

⁴ Там же.

лась как полноправный «персонаж» фильма, то в «Играх мотыльков» она присутствует лишь номинально. Названным картинам «Игры мотыльков» уступают и по степени драматической напряженности. Единственным трагически окрашенным эпизодом фильма является тот, где героиня Акиньшиной останавливает отца, вознамерившегося убить Костю. Протяжный вопль Зои рожден, кажется, не столько происходящим событием, сколько осознанием драматической перемены в любимом человеке.

«Игры мотыльков» совмещают в себе стремление к реалистичности и формальное наличие проблемности «подросткового фильма». Данная картина может быть оценена как произведение, созданное в определенных художественных традициях советского кино. Отчасти она выглядит повторением того, что было актуально и наиболее интересно еще в 1970-е гг. Если бы авторы картины перенесли действие в то время, возможно, они добились бы большей художественной целостности. «Игры мотыльков» воспринимаются как «хорошо сделанное кино», лишь «по касательной» затрагивающее проблемы молодежи.

Примером такого «переноса» во времени может служить кинофильм Л. Марягина «101-й километр» (2001), действие которого происходит в послевоенный период. Исторический срез фильма дает возможность зрителю проникнуть в атмосферу той эпохи. Психологический портрет подростка органично «вписан» режиссером в окружающий его мир. Криминальная среда и скудность быта исторически оправданы и типичны. Центральный персонаж этой картины Ленька (П. Федоров), в противовес Косте А. Чадова, не заставляет зрителя «узнавать» себя в героя, «подставлять» себя на его место. Самоотождествление зрителя с героем экрана здесь замещается активным сопереживанием ему. На протяжении всего фильма Ленька решает, как ему жить дальше: остаться в мире воров, в который он случайно попал, или постараться из него выйти, пока еще не поздно. Жизнь Леньки, как на аптекарских весах: перевешивает то одна, то другая чаша.

Внутреннее напряжение героя, который должен сам осознать, что для него наиболее приемлемо, способствует зрительскому сопереживанию. Временная дистанция не мешает зрителю отождествлять себя с героем, поскольку на экране предстает типический характер.

Другим путем пошел А. Звягинцев, создавая картину «Возвращение» (2003). Предметный минимализм кадра по-своему напоминает эстетику художественной фотографии. Это вовсе не означает, что кинофильм стал выглядеть набором хорошо сделанных снимков. Лишай кадр мелочей быта, избегая излишних объяснений происходящего, авторы создают атмосферу таинственной, напряженной недосказанности, а картина воспринимается как притча. Время и место в этом фильме лишь обозначены. Авторы фильма затронули глубокие социально-психологические проблемы российского общества, в котором происходит распад патриархальных связей. Кажется, что у юных исполнителей не было иной задачи, как играть самих себя. Фильм как раз и интересен психологическими портретами, характерами и конфликтными построениями, которые, с одной стороны, современны, а с другой, — имеют вневременное значение, как вечная тема «отцов и детей». В отличие от «Игр мотыльков», «Возвращение» привлекает не столько хорошей игрой актеров, сколько свежими и живыми неканоническими экранными образами.

Богатейший опыт советского подросткового кино приходит в столкновение с современным положением в культуре, когда прежние ценности и герои подвергаются осмеянию иронии, а нынешним молодым авторам нечего предложить взамен. Экранные подростки в фильмах 2000-х гг. в большинстве оказываются либо схематичными и плоскими и не дают четкого представления об их внутреннем мире, либо остаются за рамками современности. Дальнейшее творческое исследование художниками-кинематографистами образов юных героев сохраняет свою актуальность, а лучшие образцы искусства кино вселяют надежды на дальнейшие открытия и яркие эксперименты.

Об интерпретации органичных произведений эпохи барокко

Будущий образ, заключенный в нотном тексте, воплощается посредством исполнительской практики, связанной, в свою очередь, с ритмиком ряда и, главным из которых:

- 1) Сила, видя музыкального произведения в эпоху барокко;
- 2) Музыкальные настройки инструментов;
- 3) Тембрально-регистровое оформление произведения;
- 4) Особенности взаимодействия барочной музыки;
- 5) Эпоху барокко не существовало единого стандарта.

КОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: СТРУКТУРА И СВЯЗИ

Конференция состоялась 10 декабря 2007 г.

Об интерпретации органных произведений эпохи барокко

Художественный образ, заключенный в нотном тексте, требует воплощения посредством исполнительской интерпретации, связанной, в свою очередь, с решением ряда проблем, главные из которых:

- 1) фиксация музыкального произведения в эпоху барокко;
- 2) звуковысотная настройка инструмента;
- 3) тембрально-регистровое оформление произведения;
- 4) особенности артикуляции барочной музыки.

В эпоху барокко не существовало единого стандарта фиксации музыкального произведения, что приводило к его неоднозначной исполнительской трактовке. Например, Иоганн Пахельбель (1653–1706) писал некоторые свои произведения с использованием мензуральной нотации, в которой все головки нот пустые и нет тактовых черт. Такая система широко распространилась в XV в., но в течение XVI–XVII вв. была постепенно вытеснена современной. Обычно Пахельбель использовал мензуральную систему для фиксации произведений, написанных в старых стилях. Существует также версия, согласно которой такая нотация применялась Пахельбелем, чтобы исполнители, часто не знакомые с новой системой, смогли прочесть ноты. Характерен и пример Дитриха Букстехуде (ок. 1637–1707), писавшего музыку с применением специальной нотации, так называемой органной табулатуры. Впрочем, все его оригинальные манускрипты утеряны и сохранились только их копии.

Органы не имеют единого звуковысотного стандарта. Например, разница настройки инструментов эпохи барокко могла колебаться в пределах малой терции. Строй одного и того же инструмента повышается и понижается и в зависимости от уровня влажности и температуры. Любопытно, что в современной органной практике встречаются случаи транспонирования произведений при их исполнении музыкантом.

Так, например, прелюдию *fis-moll* Д. Букстехуде Р. Ойстер исполняет в *g-moll*, но с учетом настройки инструмента она звучит еще на тон выше.

Каждый орган представляет собой уникальный инструмент, построенный с учетом акустических, температурных и прочих особенностей помещения, в котором он установлен. Важную роль здесь играют также условия его функционирования. Если инструмент храмовый и предназначен, главным образом, для сопровождения богослужений, то он изготавливается, прежде всего, с учетом потребностей общины. Возможности концертирования на нем учитываются, но не являются определяющими. В эпоху барокко был широко распространен и особый тип инструмента – театральный орган, который использовался для сопровождения спектаклей. По количеству регистров театральный и церковный органы были соизмеримы, однако в свою диспозицию (состав регистров) театральный включал по большей части регистры-имитаторы различных инструментов, в том числе ударных, а также звуковые эффекты (пение кукушки, шум ветра и т. д.).

Органное исполнительство допускает значительные вольности регистровки произведения. Регистровый план по традиции чаще всего не фиксировался автором детально или вообще отсутствовал. Формально органист может делать с нотным текстом все, что ему заблагорассудится в сфере тембрового, динамического, звуковысотного воплощения исполняемого им произведения. Однако следует заметить, что подобная практика обусловлена вариантностью звуковых качеств инструментов, их диспозициями.

Согласно последним исследованиям в традиции органного барокко было принято исполнять произведение в одной регистровке. Если же в произведении подразумевалась игра на нескольких мануалах с переходами между ними, то регистровка для каждого мануала была сделана по одному принципу с учетом так называемой *звуковой пирамиды*. На основной (принципальный) регистр накладывались ок-

тавные удвоения, аликвоты (или высокие обертоновые регистры терции, квинты, септимы, ноны) и микстуры (составные регистры из 2–8 рядов труб), что придавало блеск и яркость звучанию. Формообразующими факторами являлись: вступление голосов, изменение фактуры, артикуляция, агогика, импровизация¹.

В основе построения диспозиции органа лежит так называемый *werkprinzip* (веркпринцип), согласно которому систематизированный комплекс рядов труб (регистров или голосов) разного тембра и звуковысотности образует как бы самостоятельный небольшой орган с присущим ему характерным общим звучанием и закрепляется за одной из клавиатур, например *Hauptwerk* (главный мануал), *Oberwerk* (верхний мануал). Количество мануалов зависит от величины органа. При работе над произведением органист управляет тембром и динамикой своего инструмента, агогикой и выбором штриха. Способность хорошо составить тембровый и динамический планы органного произведения, то есть умение выбрать из любой диспозиции нужные для конкретной ситуации регистры, и называют искусством регистровки². По поводу специфики артикулирования органной музыки барокко западные исследователи полагают, что легато не было преобладающим штрихом. В частности, нидерландский органист и музыковед Жак ван Ортмерссен в своем «Руководстве по игре в дуо- и триофактуре на органе» пишет следующее. «Основным способом прикосновения в эпоху барокко был один из *видов* легато, описываемый как “*ordentliches fortgehen*”³, в котором ноты всегда отделялись друг от друга. Начало звучания любой ноты никогда не было смазано окончанием звучания предыдущей. Атака начального звучания ноты была необходима для качества тона и обуславливала

¹ См.: Бакеева Н. Н. Орган: научно-популярный очерк. М., 1977. С. 17.

² См.: Процюк Д. Б. Техника и культура игры на органе. СПб., 2006. С. 57.

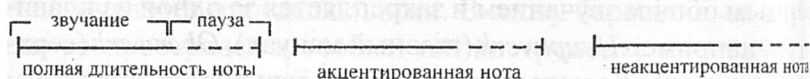
³ Правильное, аккуратное снятие.

прозрачность мелодии. Длительность ноты в записи на бумаге не равнозначна протяженности ее звучания.

Каждая нота состоит из двух частей:

- 1) часть, которая непосредственно звучит, – *tenué*;
- 2) часть, которая не звучит, – *silence d'articulation*.

Отношения между этими двумя частями могут варьироваться и зависят от структуры фразы, от позиции ноты в такте, выраженной метром (сильная или на слабая доля), и от характера произведения. Выделенная нота имеет более короткую паузу (“*silence d'articulation*”), следующую за нотой, нежели невыделенная.



Техника исполнения

Удерживать руку настолько неподвижно, насколько это возможно, достигая совершенного контакта между пальцем и клавишей, что дает возможность прочувствовать три фазы прикосновения: атака – удержание – снятие»⁴. Вероятно, подобная артикуляция была обусловлена особенностями акустики храма, где продолжительность реверберации может достигать пятнадцати секунд.

Адекватное прочтение нотного текста предполагает умение исполнителя распознать различные условности записи произведения, такие как орнаментика, изменения ритма и метра и другие. Причем распознать именно в тех их значениях, в которых они «зашифровывались» композитором. Осуществить это возможно, лишь учитывая такие факторы как: особенности нотной орфографии соответствующей эпохи; индивидуальный стиль автора; тембро-регистральные особенности инструментов соответствующей эпохи, их конструкцию; исполнительские приемы, принятые в художественной практике.

⁴ Oortmerssen J. van. A guide to duo and trio playing: studies in historical fingering and pedalling for the organ. Sneek: Boeyenga, 1986. P. 33.
Перевод автора.

О семантике музыкального текста в поздних произведениях А. Н. Скрябина

Философская система А.Н. Скрябина, представляющая собой оригинальный вариант теософической концепции, в полной мере определяла идейное содержание всех поздних музыкальных произведений композитора. Соответственно и в композиторской технике Скрябин стремился к созданию универсальной знаковой системы, которая максимально адекватно и гибко могла бы отобразить динамическую реальность его философии. В результате этих исканий в творчестве композитора возникли оригинальные «гармоние-мелодическая» концепция и семантически емкая система тональных соотношений¹.

Первым крупным произведением, декларирующим новый «гармоние-мелодический» стиль Скрябина стал его шестидесятый opus – «Прометей. Поэма огня». О том, как была сконструирована «основная гармония»² «Прометеея», композитор рассказывал Л. Л. Сабанееву. «Мне нужна была лучезарная гармония, которая бы отображала идею света. И я ее получил вот по какому соображению. Я рассудил, что чем больше верхних звуков у гармонии, тем она вообще лучезарнее, тем она острее и ослепительнее. Но надо было эти звуки так упорядочить, чтобы это было *единственно логичное*. Я взял расположенный по терциям обыкновенный терцдецимааккорд». «Но мало того, чтобы накопить эти верхние звуки. Чтобы это было лучезарно, чтобы это отражало идею света, надо чтобы в этом аккорде было *наибольшее число повышенных звуков*». «В “Прометее” все фигурации основаны на этой же основной гамме, тут ни одной лишней ноты нет. Это – *строгий стиль*...»³.

¹ См. статью того же автора в первом разделе настоящего сборника (прим. ред.).

² Определение А. Н. Скрябина.

³ Цит. по: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 256.

Из приведенных цитат ясно, что в основании «Поэмы огня» лежит некая *матрица*, или *первоструктура*, представляющая собой многомерную звуковую конструкцию. Традиционно в качестве такой матрицы признается «прометеевошестизвучие» – начальный аккорд «Поэмы огня». Седьмой звук, которого недостает «шестизвучию», чтобы стать полным «терцдецимааккордом», – квинтовый тон первоструктуры. Этот тон, действительно, довольно редко используется Скрябиным в «Прометее». Тем не менее, представляется, что правильно было бы считать первоструктурой⁴ именно полный семизвучный комплекс.

Обращает на себя внимание тот факт, что прометеевская «основная гармония» есть ни много, ни мало попытка воплощения *идеи света*. У Скрябина эта идея связана не с декоративным приемом музыкальной «живописи». Она концентрирует в себе сущностное философское содержание. В соответствии с традиционными толкованиями большинства символических систем мира в символической системе Скрябина понятие «свет» выражает более высокий уровень существования материи в утонченной, разреженной форме – в форме *световой материи*⁵ – и ассоциируется с понятиями «духовность», «гармония», «истина».

⁴ Ладово-гармоническая система позднего Скрябина – тема отдельного исследования. В разных фрагментах своих сочинений Скрябин использует различные модусы универсальной «основной гармонии», которые можно определить как «секундовый», «терцовый», «квартовый» и их обращения. Таким образом, *первоструктура* предстает соответственно либо в виде однооктавного лада-аккорда (например: *c-d-e-fis-g-a-b*), либо двухоктавного «терцового» лада-аккорда, который, собственно, и есть терцдецимааккорд (*c-e-g-b-d-fis-a*), либо трехоктавного «квартаккорда», который также есть лад-аккорд (*c-fis-b-e-a-d-g*), либо в виде их обращений.

⁵ Понятие «свет» в значении «световая материя» прочно укоренилось в философско-эстетическом лексиконе Скрябина после знакомства с теософией. Об этом можно судить уже по количеству

Смысловая дифференциация структуры его звуковой матрицы подразумевалась композитором изначально («чем больше верхних звуков у гармонии, тем она вообще лучезарнее»). Анализ особенностей использования гармонических и мелодических возможностей первоструктуры Скрябиным в его поздних произведениях убеждает в том, что данный принцип он зачастую применял в самых важных тематических образованиях. Как правило, в наиболее просветленных фрагментах композитор использует верхние звуки первоструктуры — ундециму и терцдециму, часто завершая ими построение.

Описанный выше принцип, который, используя выражение самого Скрябина, можно условно назвать «принципом накопления верхних звуков», зачастую сочетается в музыке композитора с символикой *нисходящего* и *восходящего* движения (мелодической линии, гармонического построения, тонального развития, альтераций тонов «основной гармонии»). Символика эта также обуславливается идеей полярности Духа и Материи. В целом она является философски углубленным продолжением и развитием общеизвестной традиции в музыкальной семантике европейского академического искусства⁶.

О принципах «знакового» использования нисхождения и восхождения говорил и сам Скрябин, сопровождая свои рассуждения соответствующими музыкальными примерами. «Вот тема самоутверждения из “(Поэмы. — Д. III.) Экстаза” — она же и тема полета, как вы знаете... В ней *все — на этом принципе*. Она все время как бы *забирает вверх* — в этом отражается идея экстаза, устремления... все выше, выше...»⁷.

ремарок в его поздних произведениях, включающих в себя определения, образованные от *lumen, clarté, flamme, fulguration, éblouir, étinceler* и т. п. Об особой роли «световой» темы в творчестве Скрябина свидетельствуют и большинство его биографов, в первую очередь — Б. Ф. Шлецер и Л. Л. Сабанеев.

⁶ Подробнее об этом см. например: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. СПб., 2006.

⁷ Цит. по: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 255–256.

Символическое значение *восхождения* в музыке Скрябина становится ясным, если учесть, что «экстаз» для композитора есть «абсолютное бытие», «восстановление мировой гармонии» и итог «божественного творчества», как он пишет в своих дневниках⁸. В противоположность этому различные аспекты инволюционного процесса в большинстве случаев символизируются Скрябиным посредством *нисходящих* последовательностей. «А вот в этой теме:



«Прометей». Тема «Движения»

тут идея в этом скачке на нону вниз. Вся тема – как бы раскрытие идеи этого скачка. Тут *ничего случайного нет*... И самая эта нона не случайная – она в связи с идеей материализации, нисхождения духа в материю...»⁹.

Направление движения в поздних *opus*'ах Скрябина становится емким и гибким символом. При этом композитор для выражения соответствующего содержания не ограничивает себя использованием лишь прямолинейного движения *вверх* или *вниз*. Яркий пример тому – тема «Разума» из «Прометей»:



«Прометей». Тема «Разума»

⁸ См.: Скрябин А. Н. Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919.

⁹ Сабанев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 256.

Эта тема начинается и заканчивается терцдецимой в мелодии.

В теме «Воли» из того же произведения первая интонация подчеркивает значимость ундецимы, на которой неизменно задерживается внимание слушателя. К ундециме же приходит и последний мотив темы:



«Прометей». Тема «Воли»

Как можно видеть, если тема «Разума» в своем развитии проходит от терцдецимы к терцдециме, то в теме «Воли» аналогичным способом используется ундецима. При этом ундецима есть наиболее удаленный, «полярный», по определению Скрябина, тон относительно основного звука перво-структуры (пика материальности). Такая полярность обусловлена акустическими параметрами, ведь обертоновые ряды звуков, отстоящих друг от друга на расстояние тритона, по сравнению с другими звуковыми сочетаниями в условиях двенадцатиступенной темперированной системы максимально не совпадают. Так что «воля» Скрябина в этой теме действительно направлена к максимально удаленной от «материальности» точке.

Примечательно и то, что тема «Воли» по общему ритмическому контуру и направленности движения как в строе-нии, так и в содержании очень похожа на первый сегмент темы «самоутверждения» из «Поэмы экстаза», который также состоит из трех волевых импульсов. Таким образом, сказанное Скрябиным о теме «самоутверждения» (см. цитату выше, сноска 7) во многом может быть отнесено и к теме «Воли».

В постпрометеевских сочинениях композитора часто используется прием знаковой интерференции. Чаше других встречаются случаи одновременного распространения

смысловых полей «направления движения» и «накопления верхних звуков». Так, в побочной партии Седьмой сонаты, в последних тактах побочной темы («заключительное восхождение», тт. 32-35) ясно ощущается просветление, контрастирующее с общим, несколько мрачноватым колоритом произведения. Достигается оно, помимо использования прочих ладогармонических средств, проведением мелодии по всем верхним звукам первоструктуры в ее гармоническом аспекте (от септимы к терцдециме). При этом трижды повторяется мелодический оборот ундецима-терцдецима (в экспозиции это *cisis-eis*).

В заключительных двенадцати тактах Сонаты, где звучит измененный вариант побочной темы, композитор запечатлевает «момент дематериализации»¹⁰. Так же как и в первом проведении побочной темы, в заключение ее в верхнем голосе слышна последовательность, состоящая из верхних звуков первоструктуры¹¹, трижды приходящая к терцдециме, превращаемой композитором в трель¹²:

В просветленных заключительных интонациях второй темы главной партии Шестой сонаты слышно подобное «заклучительное восхождение», приходящее к терцдециме через тоны ноны и ундецимы. По тем же тонам к терцдециме ведет мелодию и ясное, отчетливое стремление к свету (ремарка *clarte*) в побочной теме Сонаты.

¹⁰ Комментарий к этому фрагменту самого Скрябина см.: *Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине*. С. 122.

¹¹ В этом фрагменте к септимере, нонне, ундециме и терцдециме добавлена терция «основной гармонии».

¹² Трель как элемент фактуры наделяется Скрябиным в поздний период его творчества особым философским содержанием. В ней наиболее отчетливо проявляется *стремление к дематериализации*. В этой связи Сабанеев приводит следующий комментарий Скрябина. «Здесь звук истончается, – говорил композитор об эпизоде в Allegro 10-й сонаты – переходной теме, – эти трели – *это дематериализация звука (курсив мой. – Д.Ш.)*» (Цит. по: *Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине*. С. 263).

В Восьмой сонате в верхнем голосе первой темы вступления, ритмически и фактурно удивительно похожей на тему «Разума» из «Поэмы огня» и, по-видимому, денотированной сходным содержанием, слышны две восходящие интонации. Первая из них оканчивается ундецимой, вторая – терцдецимой. Эта терцдецима не перестает звучать до окончания темы:

Lento

The image shows a musical score for the beginning of the Eighth Sonata. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The tempo is marked 'Lento'. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'poco'. There are also some performance instructions like 'poco' with arrows pointing to specific notes. The score is written in a traditional musical notation style.

Восьмая соната, начало

В знаменитой Девятой сонате приход к терцдециме ярко подчеркнут в побочной теме (такты 40-41). Именно в этом и аналогичных ему фрагментах в музыке ощущается наиболее мощный порыв к свету. Приход к терцдециме «восходящей» темы главной партии (в экспозиции такты 5-7 и 15-19) можно также охарактеризовать как «порыв к свету», однако здесь он «безуспешен» – терцдецима понижена на полтона (вместо большой – малая), а завершает восходящую тему скрывающийся аккорд, состоящий из трех самых низких тонов первоструктуры (примы, терции и квинты) и *пониженной* ундецимы.

Выразительное восхождение к терцдециме слышится также и в нежной (ремарка *tendre*), светлой первой теме «Поэмы», оп. 69 № 1.

В Поэме «Vers la flamme», оп. 72 порыв к свету очень ярко проявлен в заключительной *восходящей* «гармоние-мелодической» последовательности, охватывающей весь диапазон клавиатуры. Начиная с основного звука первоструктуры в самом низком из возможных расположений, в восходящем

движении дважды проводится «основное» (лежащее в основании первоструктуры) трезвучие *e-gis-h*; затем, также дважды, – трезвучие, состоящее из средних (второго третьего и четвертого) тонов *первоструктуры* в ее «квартвовом» аспекте; а завершает это восхождение самый высокий звук *первоструктуры* – терцдецима *cis*. Так же, как и в заключительных тактах Седьмой сонаты, эта терцдецима тесситурно звучит в наиболее высоком из возможных расположении.

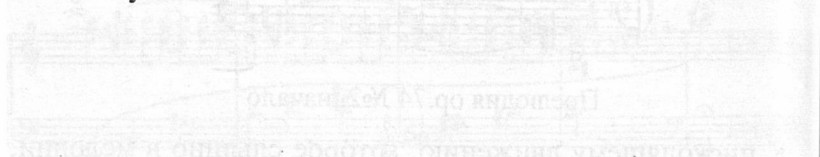


Поэма «*Vers la flamme*», заключительные такты

Первая (*legendare*) и вторая (*mysterieusement murmure*) темы главной партии Девятой сонаты являются наиболее красочными примерами нисходящего движения как символа инволюции, затемнения, удаления от Духа. Во второй теме Скрябин достигает предельной мрачности звучания. *Нисходящие* терцовые ходы (от терции к основному тону *первоструктуры*), подчеркнутая подмена большой, мажорной, «лучезарной» терции – минорной, как бы «побеждающей» ее, осуществляются в «низших слоях» *первоструктуры*, что подчеркивает «материальность» темы, олицетворяющей некий инволюционный предел. Таким образом, во второй теме главной партии Девятой сонаты Скрябин использует три музыкально-символических приема, способствующих воплощению идеи инволюции: 1) нисходящее движение; 2) использование наиболее низких тонов *первоструктуры*; 3) использование пониженных тонов (терции).

Стремление к «материализации» выражено в многочисленных нисходящих скачках к *пониженной* терцдециме в главной партии «Поэмы-ноктюрна», ор. 61. Эти интонации очень похожи на комментированный Скрябиным скачок в

философемой композитора дали поистине бесценные результаты. Интуитивно воспринятые истины определяли направление всей творческой жизни композитора и устремляли его дух к великим свершениям. И хотя самые сокровенные замыслы Скрябина не были им до конца реализованы, звучащие символы, в которых он воплотил вечные, идеальные категории, навсегда останутся неисчерпаемым источником божественного откровения и энергии. Божественного, как само искусство.



Балет И. Стравинского «Агон»: Особенности художественного текста

Специфика композиторского дарования И. Ф. Стравинского – предрасположенность к сочинению произведений балетного жанра¹ – стала залогом успешного, продуктивного взаимодействия музыканта с выдающимися балетмейстерами и танцовщиками его времени. Большой опыт в сочинении музыки для балета и глубокое понимание природы балетного искусства позволили Стравинскому не только на равных сотрудничать с хореографами-постановщиками, но и выстраивать музыкальное развитие своих балетов с учетом предполагаемой сценической драматургии будущих спектаклей.

Балет в трех частях для двенадцати танцовщиков «Агон»² (1957) – последнее сочинение И. Стравинского в балетном жанре. Оно написано в додекафонной технике при сохранении неоклассицистских тенденций. Концепция балета как художественного целого складывалась из различных источников, таких как музыка барокко, классицизма и XX в. Свою роль сыграли и описания музыкально-танцевальных традиций Древней Греции. Косвенное влияние на ряд сочинений Стравинского, в том числе и «Агон», можно приписать и особому впечатлению, произведенному на него Симфонией ор. 21 А. Веберна. Не случайно «Агон» называют своеобразной «энциклопедией», отражающей весь композиторский

¹ Как и в предыдущей статье данного автора, публикуемой в первом разделе настоящего сборника, понятие «жанр» толкуется здесь исключительно в его музыковедческом значении. (Прим. ред.)

² «Агон (*греч.* борьба, состязание). Отличительная черта греческого быта – неудержимое стремление к любым состязаниям почти во всех сферах общественной жизни». (Словарь античности. М., 1989. С. 14).

путь Стравинского, включающий «русский», неоклассический и серийный периоды его творчества.

В немногочисленной исследовательской литературе об «Агоне» внимание авторов в основном сосредоточено на особенностях использования Стравинским додекафонной техники. Между тем, анализируя партитуру «Агона», необходимо учитывать особенности музыки балета, диктуемые *внемузыкальными* факторами. Для выявления общехудожественной, литературной, музыкальной составляющих партитуры Стравинского особое значение имеет одна из последних работ, посвященных творчеству композитора, – исследование Чарльза Джозефа «Стравинский и Баланчин»³. В своей книге автор использует значительный массив рукописных материалов композитора.

Известно, что предложение написать «балет на 45 минут» поступило Стравинскому от Л. Кирстайна (Lincoln Kirstein). Сочинение это должно было стать заключительной частью трилогии наряду с двумя другими балетами Стравинского: «Аполлон Мусагет» и «Орфей». В августе 1953 г. Стравинский дал свое согласие и уже 25 сентября писал Кирстайну: «Я планирую сочинить музыку без намека на сюжет»⁴. 30 января 1954 г. в интервью корреспонденту газеты «The Times-Picayune» композитор рассказывал: «Я предложил Баланчину ... чтобы он дал мне карт-бланш в новом балете (“Агон”) ... Я хотел бы написать особенную симфонию с танцем в главной роли. Это будет танцевальная симфония»⁵. Биограф композитора С. Уолш (Stephen Walsh) предполагал, что в свободном обмене идеями между Кирстайном и Стравинским в начале 1950-х гг. «возможно, имело место обсуждение сценария, в котором классический миф стал бы основой произведения о современной городской жизни или же о гибели

³ Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention. New Haven; London. 2002.

⁴ Цит. по: Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention. P. 224. Здесь и далее перевод автора.

⁵ Ibid. P. 400.

героизма в послевоенном мире»⁶. От замысла «Агона» до его воплощения прошло несколько лет⁷. Столь длительный процесс сочинения не был характерен для Стравинского: большинство балетов он воплощал на протяжении года, а то и меньше.

Мысли о новой балетной партитуре посещали композитора уже между 1948 и 1953 гг. В это время Стравинский отказывался от всех сценариев, предлагавшихся ему Кирстайном и другими авторами⁸. Такое «отсеивание» идей стало существенным этапом, предшествовавшим появлению «Агона». Кроме того, Джозеф отмечает глубокий интерес Стравинского к литературным источникам будущего балета. 8 августа 1954 г. Кирстайн отправил Стравинскому книгу⁹, имевшую непосредственное отношение к замыслу балета. «Я посылаю Вам книгу, которая может Вас заинтересовать. <...> Баланчин видит изумительное, удивительное космическое пространство, вписанное в четкую структуру, напоминающую больше архитектуру Палладио, чем барокко. Ваша музыка – драма¹⁰; его танцы могли бы полностью выразить

⁶ Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford, 1988. P. 228.

⁷ Одной из причин, по которой сочинение «Агона» затянулось, стало пережитое композитором потрясение, вызванное смертью Дилана Томаса (1954), с которым Стравинский обсуждал планы работы над оперой по «Одиссее» Гомера.

⁸ Известно, что Стравинский получил предложение написать музыку к фильму Майкла Пауэлла об Одиссее, которую необходимо было закончить к январю 1954 г., однако этот проект остался неосуществленным.

⁹ Речь идет о книге: *Lauze de F. Apologie De La Danse, 1623: A Treatise of Instruction in Dancing and Deportment: Given in the Original French with a Translation, Introduction and Notes by Wildeblood J.* London: F. Muller, 1952.

¹⁰ Джозеф утверждает, что, по Аристотелю, понятие «драма» подразумевает «ритуал, состоящий из набора повторяемых движений, который по существу являлся танцем». (*Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention.* P. 401). (Прим. автора).

это драматическое начало посредством хореографии, а костюмы исполнителей могли бы соответствовать историческим стилям. Но решать Вам»¹¹.

Книга эта действительно пригодилась Стравинскому: как позже свидетельствовал Баланчин, она стала «отправной точкой» в создании «Агона». В ней помимо описания танцев XVII столетия содержатся иллюстрации, повлиявшие на формирование «звукового образа» балета и его хореографической драматургии. Например, Второе *Pas de trois* начинается канонем двух труб, навеянным иллюстрацией «A Nobleman Leading a Bransle». Канону в музыке соответствовал канон хореографический. По первоначальному замыслу композитора трубачи исполняют канон, располагаясь на балконе, как бы созывая слушателей, а в это время два исполнителя на сцене «хореографически отражают» друг друга под музыку канона. Даже начало балета, *Pas de quatre* (фанфары двух труб), было вдохновлено той же иллюстрацией. Такое музыкально-хореографическое решение представляется неслучайным: канон выполняет функцию своеобразного знака стилизуемой эпохи¹².

Стравинский не сразу дал имя своему балету. По свидетельству Джозефа, в письме композитора Кирстайну от 8 августа 1954 г. слово «Агон» в качестве названия будущего произведения было вписано лишь карандашом. Решение озаглавить балет именно таким образом созрело у Стравинского после чтения древнегреческих авторов. «Большой агон между Эсхилом и Еврипидом в “Лягушках” Аристофана заинтересовал Стравинского соревнованием концепций и прочно засел в его памяти»¹³. Возможно, это обстоятельство обусло-

¹¹ *Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. P. 401.

¹² Традиции музыки XVII в. повлияли также на колорит инструментовки, обусловив включение в состав оркестра мандолины, ксилофона, кастаньет и тамтамов.

¹³ *Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. P. 400.

вило возникновение у Стравинского идеи «соревнования» в «Агоне», воплощенной в различных хореографических комбинациях четырех танцоров и восьми танцовщиц¹⁴. «Соревнуются» между собой и музыкальные инструменты: достаточно редкое в партитуре туттийное звучание оркестра компенсируют «выступления» отдельных инструментов или их групп, которые зачастую образуют непредсказуемые соотношения. В композиции «Агона», таким образом, присутствует особый тип контрастного, «конкурирующего» «действия», который пронизывает музыкальную драматургию сочинения.

В связи с замыслом и концепцией балета большую роль играют и идеи его постановщика Дж. Баланчина, которые формируют «хореографический уровень» художественного текста данного произведения. Наиболее важные из них, быть может, даже программные, были сформулированы в письме Кирстайна Стравинскому. «Он (Баланчин. – Н. К.) хотел бы балет, который оказался бы огромным финалом балета и завершил бы все балеты, какие когда-либо видел мир. <...> Он предложил соревнование перед богами; аудиторией были бы статуи; боги уставшие и старые; танцы вернут их к жизни рядом исторических танцевальных жанров, точные темпы которых Вы можете не соблюдать, – куранта, бранль, пассье, ригодон, менуэт и т. д.»¹⁵.

Первые музыкальные эскизы «Агона» датированы декабрем 1953 г. Из письма Стравинского Кирстайну, написанного год спустя, следует, что к этому времени структура балета уже была продумана и выстроена композитором и балетмейстером. Однако только 27 апреля 1957 г. партитура была закончена.

¹⁴ В балете важную роль сыграла разметка количества участников для каждого номера (сохранились выполненные Стравинским наброски с изображением танцовщиков в виде забавных человечков).

¹⁵ Цит. по: *Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. P. 227.

Бессюжетный балет «Агон» не случаен в творчестве Стравинского и Баланчина, совместная работа которых не раз приводила к значительным творческим результатам. В искусстве начала XX столетия идея бессюжетного балета нашла воплощение в так называемых *балетах на музыку*, не предназначенную для хореографии. Таковы, например, многие балеты, поставленные в антрепризе С. П. Дягилева В. Ф. Нижинским, М. М. Фокиным, Л. Ф. Мясиним. Знаменательно, что Баланчин категорически не принимал характеристику подобных спектаклей как «абстрактных», предпочитая определение «бессюжетный»¹⁶.

Балетмейстер разработал и поставил хореографию спектакля в соответствии с описаниями, изложенными в упоминавшемся выше труде о старинных танцах. К тому времени, когда Стравинский и Баланчин встретились в очередной раз для обсуждения постановки «Агона», композитор уже проштудировал книгу, полученную от Кирстайна. Серьезное внимание Стравинский уделил изучению ее многочисленных комментариев, а отмеченные в них композитором эпизоды свидетельствуют о его особом интересе к бранлю. В первую очередь он отметил фрагменты, касающиеся ритуального значения танца.

Придавая первостепенное значение в балете «Агон» сюите бранлей, Стравинский принимал во внимание следующее определение этого танца, предложенное в книге Ф. Лоза (Francois de Lauze). «Бранль, круговой танец, в котором танцоры образуют полный или неполный круг, основной, базовый признак одной из самых старых форм группового танца. В кругу танцевать естественно и легко: все танцуют вокруг какого-нибудь объекта поклонения, или просто взявшись за руки, или положив руки друг другу на плечи»¹⁷. В качестве

¹⁶ Подробнее об этом см.: *Баланчин Дж.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. С. 264–265.

¹⁷ Цит. по: *Joseph Ch. M. Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention.* P. 234.

примера Лоз приводит сюиту из пяти бранлей, сгруппированных в строго определенном порядке следования: Простой, Веселый, Двойной, Дубль Двойного и Последний. По аналогии с музыкальными названиями бранлей соответствующие наименования получили и хореографические движения. Поскольку в описаниях танца у Лоза отсутствовали сведения о характере его музыкального сопровождения, Стравинский обратился к книге известного ученого и теоретика музыки М. Мерсенна (Marin Mersenne) «Всеобщая гармония» («*Harmonia universelle*», 1636)¹⁸.

Как указывает Джозеф, истинное происхождение сюиты бранлей в «Агоне» становится очевидным при изучении ряда мелодий, приведенных в книге Мерсенна. Так, мелодия № 3 «Веселого бранля» из сборника Мерсенна практически точно использована Стравинским в «Веселом бранле» «Агона». Аналогичным образом Стравинский обошелся и с интонационными сегментами некоторых других мелодий, приведенных Мерсенном. Например, «Двойной бранль» Мерсенна был использован в качестве ритмической и метрической модели для «Двойного бранля» «Агона».

Сарабанда и гальярда не получили в книге Мерсенна такого же полного освещения, как бранль, что способствовало созданию собственной музыки композитора по известным канонам. Обращение к стилизации обусловило некоторые особенности «взаимодействия» Стравинского с эстетикой и традициями XVII в. «Стилизация нового типа не предполагает, как раньше, “подчинения” всей системы средств выразительности избранному стилю; скорее здесь имеет место обратное явление: подчинение “модели” современному художественному мышлению, очень искусное по оформле-

¹⁸ Этот фундаментальный труд содержит ценные сведения о музыке и инструментах XVII в., а его третий раздел полностью посвящен вопросам взаимодействия и взаимозависимости музыки и танца.

нию»¹⁹. Композитор тщательно изучил все имеющиеся в издании нотные образцы в плане их мелодической, ритмической, гармонической организации, и это обеспечило Стравинскому «напитанность» его музыки их специфическими качествами и особенностями. Композитор извлекал композиционные идеи из имевшихся в его распоряжении старинных нотных образцов, однако, сохраняя сущность оригинала, трансформировал его в системе современной додекафонной техники.

Вполне вероятно, что в классицизме, как и в древнегреческом искусстве, Стравинского привлекала сама идея соединения музыки и танца. Идея эта была близка и Балачину, стремившемуся к «симфонизации» танца. Яркий пример — *Pas de deux* из «Агона», где танцовщик наделяется «собственным» музыкальным материалом, который повторяется с небольшими изменениями в момент его следующего появления.

Музыкальный текст «Агона» наследует традиции инструментальной музыки, которые обуславливают наличие интонационных связей музыкального целого. Несмотря на параллельное сосуществование тональной и серийной техник в музыке балета, использование кратких интонационных попевок и сегментов серии в ходе развития обнаруживает их родство. Причем результатом развития музыкального материала, основанного на тональных принципах организации, становится появление эпизодов, написанных при помощи серийной техники, а итогом использования додекафонии является возникновение из ее «недр» тонально организованного звучания.

Конструктивной основой расположения номеров становится сочетание закономерностей традиционных для музы-

¹⁹ Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // *Стравинский И. Ф. Статьи и материалы*. М., 1973. С. 281. Помимо указаний на увлечение композитора музыкой классицизма следует отметить: Стравинский изучал закономерности древнегреческого стихосложения, что также повлияло на внутреннюю организацию музыкального текста «Агона».

ки барокко и классических балетных ансамблей. Этот своеобразный стилевой симбиоз образует стройную, логически безупречную композицию балета: ряд классических ансамблей (танцевальные циклы), окончательно сформировавшихся в середине XIX столетия, «вплетен» в структуру старинной сюиты. В свою очередь, классические ансамбли внутренне организованы по правилам (канонам) сюит старинных танцев, заимствуя у них, в том числе, методы и приемы формообразования. Например, Второе *Pas de trois* состоит из сюиты бранлей, написанных в типичных для них простых двух- и трехчастной формах.

Необычная для традиционных балетных спектаклей структура «Агона» несомненно является результатом исканий автора в области композиционной организации музыкально-хореографического действия. Организация эта и определяет главные особенности художественного текста последнего балетного опуса И. Стравинского.

«Похождения повесы» И. Стравинского в Большом театре: Анализ структуры музыкально- сценического текста

И. Ф. Стравинский вошел в историю музыки и театра как композитор-экспериментатор, искавший новые формы отражения современного сознания в гармонии, ритмике и мелосе своей эпохи. Его поиски были особенно интенсивными в период 1910 – первой половины 1920-х гг., и с наибольшей очевидностью воплотились в произведениях смешанного типа, которые не укладываются в традиционные жанровые рамки оперы или балета («Байка», «История солдата», хореографическая кантата «Свадебка», опера-оратория «Царь Эдип»). В поздних сочинениях Стравинского, к которым относится опера «Похождения повесы» (создавалась с 1948 по 1951 г.), так же, как и в ранних, исследователи выявляют эффект очуждения, дистанцирования автора от материала, который придает произведению дополнительный художественный объем. «Драматургия “Похождений повесы” строится на неожиданных поворотах, изломах и фабульного, и собственно музыкального развития, что проявляется не только в сопоставлении картин, но и внутри них (например, заключительная сцена в сумасшедшем доме). Очуждению служат и приемы музыкальной стилизации, в частности использование речитативов с чембало»¹.

Театр Стравинского, и правда, не является театром прямых причинно-следственных связей, где действие уподобляется непрерывному потоку жизни и отдельные сцены последовательно связываются в целые картины, акты. Театр Стравинского – театр условный, в котором действие дискретно, дробится на отдельные фрагменты, эпизоды, номера, выстроенные по принципу монтажной композиции. В то же время в «Похождениях повесы» есть признаки компромис-

¹ Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. Л., 1982. С. 72.

са, сочетания условного и жизнеподобного, гротескового и эмоционально правдивого. В «Повесе» Стравинский предлагает свой модус условности.

Обладая сильным рациональным мышлением, Стравинский сознательно «конструировал» музыкальное произведение. Режиссер Дмитрий Черняков – автор сценической версии «Похождений повесы» в Большом театре (премьера 2003) – и по способу мышления, и по принципу выстраивания «оперной конструкции» оказался близок основным принципам композиторского письма Стравинского. Творческий метод Чернякова и образный строй оперы во многом соответствуют друг другу. Связи музыки и сценического действия в спектакле обнаруживают это совпадение.

«Повеса» Стравинского напоминает конструкцию, состоящую из самостоятельных сцен-частей, в которые можно играть, как в детские кубики. Впрочем, кажущаяся произвольность композиции – мнимая, конструкция подчинена жесткой логике. Такой принцип построения оперы лег и в основу ее режиссерского решения Черняковым. М. Друскину принадлежит ценное наблюдение, касающееся творчества композитора: «Все, что его (Стравинского. – Е. Л.) удивляло... чем-то заинтересовывало, он изучал и адаптировал, по своему переименовывал, приспособляя к себе»². В то же время адаптация, переработка модели, ее преобразование и «осовременивание» являются основными принципами творческого метода Стравинского – метода неоклассицизма. «Принцип обновления жанровых моделей прошлых эпох и стилей современными композиционными средствами является важнейшим завоеванием неоклассицизма, потому как именно в нем реализовалась неоклассицистская идея *связи времени* (курсив мой. – Е. Л.)», – утверждал Л. Н. Раабен³. Между тем подобный способ преобразования материала отличает и режиссуру Д. Чернякова. Стремление Чернякова строить собственные сценические композиции на выявляе-

² Друскин М. С. Игорь Стравинский. Л., 1974. С. 109.

³ Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме // История и современность. Л., 1981. С. 205.

нии содержательных связей времен и стилей представляется главным системным принципом творческого мышления режиссера.

Тяготение к порядку – как один из главных принципов неоклассицизма – отчетливо воплотилось в спектакле Чернякова. Именно поэтому так математически точно выверена форма-схема построения сценического действия, его «кубическая» организация в пространстве, так четко разграничены между собой сцены-кадры.

Опера Стравинского предоставляет режиссеру и сценографу Чернякову (он же является и художником-постановщиком спектакля) большие изобразительные возможности. В первой картине зрителю открывается райский уголок с фантастическими голубыми цветами и библейскими кипарисами. По атмосфере он напоминает оформление «Китежа», поставленного Черняковым на Мариинской сцене в 2001 г. В финале благостная картина трансформируется, превращаясь в увядший кладбищенский пейзаж, в «мертвую зону», где похоронены мечты, душа и тело Тома Рэйкуэлла. Между этими двумя контрастными образами, обрамляющими спектакль, разворачиваются сцены назидательных историй о похождениях Тома. Эпизоды походов разыгрываются в объемных кубах-коробках, будто эпизоды-фрагменты житийной иконы, увеличенные в масштабе сцены и представленные крупным планом.

Черняков-сценограф намеренно ограничивает пространство каждой картины, создавая своеобразную «раскадровку» действия. Каждая из сцен решена в самостоятельной художественной манере: абстрактный публичный дом; «меховое» обрамление лондонского дома Тома в шестой картине, включающей и видеопроекцию с изображением машины по переработке мусора в хлеб; «технологичная» обстановка студийного теле-шоу и гостиная с белым роялем. Художественное решение спектакля учитывает конкретные черты различных мест действия, основной принцип целостности которого – мозаика житийных окон. Зрителю показывают все этапы «падения» героя, сопровождаемого в «похождениях» его дьявол-искусителем Ником Шэдоу.

Наслаждения свободной любви, которые ищет Том, обращаются в опере объятиями не слишком молодой хозяйки борделя Матушки Гусыни. В спектакле Том попадает в первый ярко-красный бокс-загон, густо населенный дамами, выряженными в эротические одежды, стилизованные под костюмы зверей, индейцев, полицейских, буфетчиц, садисток. Мужчины, надевающие маски животных, получают в борделе удовольствия по своему вкусу. Ник здесь «свой», он правит бесконечной оргией. Тому предлагается суррогат любви, замешанный на продажности и разврате. Обессилевший герой падает на колени, и его выталкивают к Матушке Гусыне, пошло ласкающей изнуренного Тома под звуки вальяжной джазовой польки.

Накануне экстравагантной эпатажной женитьбы Тома на цирковой диве – бородатой Бабе-турчанке – в бледном свете лондонского газового фонаря, едва различимого в тумане, появляется испуганная Энн – возлюбленная героя, которую он покинул. Она садится на край чемодана и с ужасом смотрит на веселящуюся ораву светской тусовки, расположившуюся в очередной коробке – гламурной «свадебной» гостиной с белым роялем. У Стравинского встреча Энн и Тома трактуется как диалог не понимающих друг друга людей. У Чернякова – это самая пронзительная по своей трогательности сцена. Том на несколько минут покидает своих гостей, из замкнутого пространства, наполненного шумом и звоном бокалов, выходит к Энн и устраивается на другом краю чемодана. Они сидят сиротливо, держась за руки, словно две заблудившиеся души.

Пластика этой мизансцены повторится в эпизоде аукциона в доме Тома. Дом идет с молотка. Энн и Баба-турчанка – две соперницы – найдя общий язык, сядут на один чемодан, и будут долго смотреть на толпу, жаждущую зрелищ и развлечений. Повторы визуальных лейттем характерны для спектакля Чернякова, они намеренны и выполняют функцию сценического акцента. Здесь прослеживается еще один важный с точки зрения музыкально-сценических связей структурный

момент – присутствие на сцене героев, не предусмотренных первоначальным текстом. Героев, ведущих свою тему.

В предпоследней сцене, на кладбище, где на кон поставлена душа Тома, у Стравинского неожиданно агрессивно звучит клавесин. Скромно аккомпанировавший речитативам, здесь он начинает солировать, вытесняя оркестровые тембры. В спектакле режиссер подчеркивает этот музыкальный акцент композитора, помещая клавесин не в оркестровой яме, а на сцене. Дьявол Ник наливает восемь бокалов, чтобы вместе со своей свитой справить тризну по «хозяину». Свидетелями последнего «похождения» – поединка между повесой и дьяволом – становятся клонированные образы Тома-идола, расставленные в виде деревянных фигур вдоль авансцены и с грохотом падающие по принципу домино. На эту груды манекенов упадет Ник, допевая свое проклятие-пророчество: «Будь впредь безумен!» По этим деревянным куклам, словно по мертвецам, будет ходить и обезумевший Том. Его ставят на колени и бреют наголо. Эта кульминационная сцена спектакля драматургически совпадает с кульминацией в партитуре, но дополнена режиссером намеренным посторонним шумом рушащихся фигур и внезапно наступающей тишиной. Сцена, таким образом, не только омузыкаливается, но и сама вторгается в сферу звука, выступая как бы на территории собственно музыки.

В финальной сцене показана будничная жизнь сумасшедшего дома, помещенного в тот самый райский уголок первого акта. Правда, теперь все здесь пришло в запустение. Большинство критиков трактовали финал как Рай, куда попадает Том в конце своего пути. «Сумасшедший дом трактован здесь как Рай (именно так, а не наоборот). Райское состояние невинности, неразличения добра и зла в странном богооставленном, устрашающе-глянцевом мире этого спектакля возможно лишь в “психушке”»⁴, – заключает критик Марина Давыдова. Дуэт о весне на Елисейских полях подается ре-

⁴ Давыдова М. Эдем в Бедламе // Известия. 2003. 22 февр. С. 7.

жиссером на фоне мертвых, засохших кустов, механистических движений сумасшедших, бродящих по сцене. Черняков в финале пытается построить некий полифонический механизм «феллиниевско-тарковского» толка. Энн уходит, а уснувшего Тома уносят под звуки пародийного оркестра, составленного из умалишенных. Несоответствие визуального ряда и содержания текста либретто, несовпадение сценического – замедленного как в рапиде – и музыкального ритмов находятся в полифоническом сплаве.

Каждая сцена в спектакле Чернякова может рассматриваться как самоценная, завершенная картина. Важно отметить, что, формально сохраняя номерную структуру, Стравинский динамизировал ее, наделил чертами сквозного развития. За композитором следует и режиссер. В этом отношении показательна третья картина первого акта, которую можно определить как большую лирическую моносцену Энн (два речитатива, ария и кабалетта). В спектакле Энн достает чемодан, в котором бережно хранится одежда Тома, надевает пальто и шарф, отправляясь в путь, на поиски возлюбленного. С этим чемоданом, в этом невзрачном пальто она и пройдет свой путь, как вечная странница, подобно другим оперным и литературным героям. Аналогичным драматургическим способом построена и моносцена Тома (ария, речитатив, динамизированная реприза арии) в первой картине второго акта (в спектакле это четвертая картина⁵). Ария Тома звучит как «звездное» выступление перед публикой. Эффектно и просто режиссер дает понять, почему монолог Тома, обличающий лондонские нравы, остался лишь пустыми словами. Это вовсе не крик души, а заготовленное выступление светского модника на телевизионном шоу. В отличие от автора спектакля Стравинский уже здесь раскрывает сложность природы героя. Ведомый жаждой неумных наслаждений, Том понимает их призрачность, порочность, суетность, еще не пройдя всех испытаний. Предчувствие трагической раз-

⁵ В Большом театре спектакль идет в двух актах, а не в трех, как написано у Стравинского.

вязки слышится в теме Похоронного марша Ф. Шопена, звучащей в этой сцене. В спектакле Чернякова прозрение к герою приходит значительно позже. Режиссер как бы оттягивает его, обостряя контрастность сценического действия.

В опере следствием совращения Тома Ником является осуществление всех заветных желаний героя. Вместе с тем, движение Тома к вершине наслаждений по сути представляет собой катастрофическое падение, приближение к роковой развязке. «Другим драматургическим планом “Повесы”, противостоящим похождениям Тома, являются мотивы верности, любви, самопожертвования, персонифицированные в образе Энн. Троекратная попытка Энн спасти Тома лишь подчеркивает обреченность героя, над которым довлеет его судьба»⁶, – отмечают исследователи творчества композитора. Стравинский предлагает единственно возможный вариант спасения героя через любовь Энн. В спектакле, пройдя долгий путь в поисках Тома, Энн уходит. Она выполняет свою миссию утешения и снова отправляется в путь. Возможно, для того, чтобы пройти свои испытания, прожить свою, уже другую жизнь. Режиссер не завершает линию Энн, а напротив продлевает ее за пределы спектакля.

Проводя героев оперы Стравинского через испытания похождения, режиссер выстраивает взаимоотношения сценического действия и музыки, в чем-то следуя за композитором, где-то расходясь с ним, усиливая одни мотивы и микшируя другие. Все его намерения в отношении музыки ясны и определены, а связь ее со сценическим действием гармонична по преимуществу. Режиссер не просто схоластически строит сценический сюжет, как это часто бывает на современной оперной сцене в случаях пассивного следования за музыкальным материалом, но ведет с ним непрерывающийся диалог. В подобной ситуации творческого взаимодействия в выигрыше остаются обе составляющие целостной музыкально-сценической композиции.

⁶ *Иванова И. Л., Мизитова А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. С. 122.*

Спектакль русской оперной труппы первой трети XIX века: Структура и связи

Роль и функции режиссера в создании музыкального спектакля не имеют однозначного определения и остаются предметом дискуссий по сей день. Тем более сложен вопрос о том, что представлял собой постановочный процесс оперного спектакля в первой трети XIX в. Ответ на него подразумевает анализ обстоятельств, как объективных, так и субъективных, учитывающих индивидуальные особенности, личные качества, способности и опыт режиссера, особенно когда он продолжал работать в этой должности многие годы, как в случае с М. С. Лебедевым, остававшимся главным режиссером императорской русской оперной труппы более сорока лет¹. Целостность спектакля обеспечивалась за счет совместной работы капельмейстера, исполнителей, машиниста, декоратора, балетмейстера и, наконец, собственно режиссера, выступавшего в роли координатора процесса. Анализ деятельности того же Лебедева, однако, подтверждает, что работа режиссера и тогда включала творческую составляющую, а процесс сценического воплощения оперы был намного сложнее, чем принято считать.

На протяжении первых трех десятилетий XIX в. система внутреннего распорядка императорских театров была весьма несовершенной, в ней постоянно происходили изменения. Правила, установленные в начале века, давно устарели и требовали пересмотра. В 1825 г. Театральный комитет разработал «Постановления и правила внутреннего управления императорской театральной дирекцией»². Автором документа был А. А. Шаховской – драматург, постановщик, человек

¹ См. также статью того же автора в первом разделе настоящего сборника. (Прим. редактора).

² См.: Постановления и правила внутреннего управления императорской театральной дирекцией. СПб., 1825.

знающий и опытный. Он попытался максимально точно и четко выстроить структуру взаимодействия всех компонентов и участников современного ему театрального процесса. Вместе с тем, зачастую, функции того или иного должностного лица определялись на основе его опыта и личных качеств. Наглядным примером может служить контракт Лебедева, в котором каждые три года появлялись все новые и новые обязанности. А потому и сфера ответственности оперного режиссера, очерченная в «Постановлениях и правилах» 1825 г., во многом определялась исходя из практической деятельности режиссера Лебедева, к тому времени продолжавшейся уже почти десятилетие.

Значительный интерес представляет выявление штатного порядка и специфики постановочного процесса на всем его протяжении: от создания оперы до исполнения ее на сцене. В первую очередь, автор либретто представлял свое произведение на суд Театрального комитета. Затем оно направлялось в цензурный комитет. Порядок принятия пьес для драматической и оперной сцены был одинаковым. После утверждения либретто капельмейстер писал музыку, а чаще составлял пастиччо, то есть подгонял под литературный текст музыку разных композиторов. В то же время, учитывая ремарки автора либретто и согласуя свои действия с мнениями декоратора и машиниста, режиссер составлял список нужных для спектакля декораций, стараясь обойтись уже имеющимися в стандартном театральном наборе. Если постановка требовала изготовления новых декораций, то в контору направлялось требование с точным перечнем необходимого. Также заблаговременно обсуждались и костюмы. В тех случаях, когда пьеса требовала «великолепного спектакля» и больших затрат, Дирекция приказывала сделать эскизы (они назывались «легкими рисунками») костюмов и декораций. Для их утверждения собиралась специальная комиссия, в которую входили автор либретто, гардеробмейстер, главный портной, декоратор и машинист. Обычно, вся эта подготовительная работа происходила перед Великим постом, в фев-

рале, в конце театрального сезона или в августе. В это же время режиссер составлял «большой репертуар»³ (репертуар на сезон), куда и включалась новая постановка. Дабы «избежать торопливости в изучении ролей», режиссер должен был раздать тексты и вокальные партии артистам заранее, в начале Великого поста или в течение лета⁴. Приступая к постановке большой оперы, режиссер, по согласованию с капельмейстером и балетмейстером, заблаговременно предоставлял члену репертуарной части план репетиций для распределения, «сообразно с удобством, в которой зале в каком театре и в который час быть пробе, чтобы одна не препятствовала другой и нужнейшая имела предпочтительнейшую сцену»⁵. После этого режиссер рассылал актерам повестки о пробах.

Сначала шли считки, на которые все актеры должны были являться, имея при себе тексты своих ролей и вокальные партии. Автор либретто или режиссер читал пьесу «в смысл и тон, в котором она написана»⁶, дабы артисты проверяли роли, делая пометки и замечания. Затем капельмейстер проходил с ними вокальные партии, поправляя ошибки. На второй пробе артисты читали пьесу «в нужном тоне», а на третьей – уже по ролям. Параллельно продолжались занятия с капельмейстером под аккомпанемент фортепиано, а когда партии были выучены наизусть, – с квартетом. Оркестр учил свои партии по составам, а незадолго до премьеры назначался общий генеральный прогон. В это же время балетмейстер проводил репетиции танцевальных сцен спектакля. В его обязанности входило сочинение «танцев, па, массовых движений и хореографических картин для балетов и балетных номеров в операх и драматических пьесах»⁷. Режиссер обучал хористов и статистов. В штатном расписании указано,

³ См.: Постановления и правила внутреннего управления императорской театральной дирекцией. С. 61.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 54.

⁶ Там же. С. 65.

⁷ Там же. С. 30.

что количество проб зависело от сложности произведения. За несколько дней до представления проходила «полная генеральная проба» в костюмах и декорациях, с освещением и использованием задействованных в спектакле машин. Сводной репетицией руководил режиссер, отвечавший за общее действие на сцене и координировавший работу всех цехов.

В день премьеры после утренней репетиций, обычно заканчивавшейся в два часа, начиналась монтировка. Машинист отвечал за техническое состояние сценического оборудования и должен был подготовить и проверить на прочность все приспособления и устройства: крепость веревок для полетов, исправность люков и т. д. Декоратор руководил установкой декораций, «приноравливая к ним освещение и чистые перемены»⁸. Вечернее представление начиналось в шесть часов. За два часа до начала реквизитор, машинист, бутафоры и портные должны были присутствовать в театре. Портные разносили костюмы актеров по гримуборным. Режиссер следил за чистотой и исправностью приготовленных портными костюмов и реквизита, проверяя их соответствие по перечню в специальной книге. В 16.30 освещались входы и коридоры театра, в 17.00 в зале опускалась и зажигалась люстра, в 17.45 свет подавался на сцену и в оркестр. За всем этим наблюдал реквизитор. В пять часов собирались артисты. За четверть часа до начала спектакля они должны были быть одеты. Музыканты уже находились в оркестровой яме, из которой не имели права выходить на протяжении всего спектакля, «чтобы шумом не отвлекать внимание зрителей»⁹.

Во время представления реквизитор наблюдал за тем, чтобы на сцене не было посторонних и чтобы кулисы всегда были свободны. Он состоял в непосредственном подчинении Театральной дирекции и должен был «о всяком отступлении от порядка, неисправностях, неустройствах и неиспол-

⁸ См.: Постановления и правила внутреннего управления императорской театральной дирекцией. С. 72.

⁹ Там же.

нении в точности обязанностей всех входящих в состав спектакля доносить Дирекции»¹⁰. Статисты в продолжение тех актов, в которых они не были заняты, находились в коридорах или задних залах. Тишина на сцене соблюдалась не только во время действия, но и в антрактах. Режиссер следил за готовностью и дисциплиной артистов и наблюдал за ходом спектакля. За качество исполнения танцевальных сцен отвечал балетмейстер. Смена декораций, полеты, различные постановочные эффекты осуществлялись по сигналу суфлера и театрмейстера, отвечавшего за сохранность театральных машин. Все перемены действия были зафиксированы в суфлерском экземпляре либретто, а в конце XIX в. в «пьесовой книге».

Изучение значительного количества рукописей с пометами режиссеров московской и петербургской труппы позволяет сделать вывод о том, что у каждого из них была своя система специальных знаков. Расшифровать их помогают ремарки автора либретто, а если таковые отсутствуют, то режиссерские ремарки. Примечательно, что соответствующий значок ставился не прямо напротив ремарок, а немного раньше, примерно за два четверостишия, потому как любые перемены на сцене были точно рассчитаны по времени. Московские либретто отличаются изобилием всевозможных знаков. Помимо общеупотребимых кружков или звездочек здесь, например, встречаются замысловатые схемы, относящиеся к перемене света. Касавшиеся освещения обозначения М. С. Лебедева обычно выглядели следующим образом: кружок – полный свет, кружок, разделенный надвое, – сумрак, перечеркнутый крестиком, – «полная ночь»¹¹, звездочка – таинственный лунный свет. Решетка на полях соответствовала перемене декорации, а заключенная в круг решетка была «повесткой люка», то есть сигналом к внезапному про-

¹⁰ См.: Постановления и правила внутреннего управления императорской театральной дирекцией. С. 28.

¹¹ Такая пометка встречается во многих либретто.

валу-исчезновению или появлению кого-либо или чего-либо на сцене. Под значком Лебедев всегда писал подробное пояснение, например: «перемена декорации – лес», «люк – выходит ваза», «свет блистает со всех сторон»¹². Благодаря его пометам можно судить о том, какие сигналы использовались для управления сценической техникой. Чаще всего на полях либретто встречается надпись «свисток». Свисток подавал за кулисами театрмейстер или суфлер.

Из штатного расписания видно, что в создании спектакля была велика авторская роль либреттиста. Его ремарки определяли место, характер и продолжительность музыкальных номеров, перемены декораций, мизансценический рисунок. Не все либретто были в этом отношении равнозначны. Наиболее содержательными комментариями отличаются пьесы А. А. Шаховского, напоминающие своеобразный режиссерский план спектакля с подробным описанием декораций и сценического действия. В качестве примера может служить фрагмент либретто оперы «Карачун, или Старинные диковинки». «Театр представляет наружную галерею княжеского двора. При поднятии занавеса слышны хоры и танцы радующегося народа. Друс выходит и резвится с девушками. За этим следует небольшой музыкальный кусочек. Свисток – перемена декораций. Театр переменяется в мрачную пещеру, где видны гробницы. На правой стороне стоит трон Карачуна. Первая повестка люка – появляется Карачун. Он делает круги пламянником – адский трон превращается в великолепный престол»¹³. Из отрывка видно, что Шаховской, принимавший активное участие в постановке спектак-

¹² Очарованный колокольчик. Суфлерский экземпляр либретто. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. I, XV. 4. 70. Л. 15.

¹³ Карачун, или Старинные диковинки. Цензурный экземпляр либретто. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. I. XXI. 1. 80. Л. 1.

лей, был хорошо знаком с этим процессом. В большинстве же случаев авторские ремарки были довольно краткими.

Лебедев, помимо пометок, касавшихся технической стороны постановки, зачастую вносил свои поправки и в характер вокального исполнения и актерской игры, дополняя или исправляя авторские ремарки. Больше всего таких исправлений встречается в переводных пьесах или в пьесах, неоднократно возобновлявшихся и требовавших обновления, как, например, в либретто обрядово-бытовой оперы начала XIX в. «Старинные святки» А. Ф. Малиновского. При сравнении цензурного экземпляра 1808 г. и суфлерского 1819 г. с пометами Лебедева становится очевидным, что режиссер пытался привнести в оперу современные ему черты романтизации действия.

К середине 1830-х гг. сложились постановочные принципы, по которым все произведения оперного репертуара можно было разделить на две группы. К первой относились Большие оперы (героические и волшебные) требовавшие «великолепного спектакля», ко второй – комические оперы, дивертисменты и водевили.

Очевидно, что описанный процесс создания и постановки оперы был тесно связан с реалиями оперного искусства своего времени. С появлением опер М. И. Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» стало ясно, что период эволюционного развития постановочной технологии, связанный с именем и деятельностью М. С. Лебедева, исчерпан. Оперная режиссура должна была совершить качественный скачок. Между тем неизбежное радикальное реформирование оперного искусства не только тормозилось постановочной практикой предшествующего периода, но и было подготовлено накопленными знаниями и опытом.

**Структурообразующая функция деталей
городской жизни и архитектурных объектов
в советском кинематографе 1920-х гг.
(на примере «Третьей Мещанской»
Абрама Роома)**

Особое значение для кинематографа город получил только в 1920-е гг. Благодаря использованию городской природы, городских сюжетов, урбанистических мотивов, немой кинематограф значительно увеличил арсенал выразительных средств. Показателен в этом плане кинофильм Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927 г.). В связи с ним можно говорить об особой роли городского ландшафта и архитектурных объектов, о сознательном использовании городской природы в конструировании кинотекста. Город «структурирует» и пространство фильма, и отношения между героями. С помощью отдельных элементов городского быта между персонажами, а также между ними и внешним пространством устанавливаются или намеренно нарушаются связи. Архитектурные объекты органично встраиваются в повествовательную структуру. В результате конкретные постройки «символизируются» и выступают в роли семантических – сюжетных – «рубежей».

Опираясь на реальные события сценарист (Виктор Шкловский) и режиссер выстраивают сюжет, характерный для большого современного города. Два героя, Николай и Владимир, и героиня Людмила оказываются сначала в ситуации любовного, а затем и семейного треугольника. Николай приглашает приехавшего в Москву Владимира пожить в его квартире. Владимир влюбляется в жену Николая, Людмилу, и, воспользовавшись отъездом супруга, соблазняет ее. Николай, узнав о случившемся, уходит из дома, но спустя некоторое время возвращается и по настоянию Людмилы остается жить с ней и Владимиром в небольшой полупод-

вальной квартире дома на Третьей Мещанской улице. Нетривиальность ситуации заключается в том, что оба мужчины оказываются в роли мужей героини одновременно.

Пространство кинокартины имеет жесткую вертикальную трехчастную структуру: верх – низ – полуподвал. Эта структура довольно сложно дифференцирована: пространство делится на внешнее и внутреннее, «мужское» и «женское», центр и периферию. Последняя оппозиция представлена топографией реального городского пространства – центра города и улицы Третьей Мещанской. На протяжении всей истории Третья Мещанская остается неизменной, хотя ее и показывают в разное время суток. Размеренное и, в общем-то, однообразное ее существование резко контрастирует с кадрами бурной московской жизни. После показа титра «Московский день в разгаре» камера движется по столичным улицам. В ее поле попадают рекламные плакаты, куда-то спешащие люди, щиты с предупреждающими надписями типа «Осмотришься, прежде чем перейти улицу». На проезжей части соседствуют как транспорт века минувшего, так и века наступившего: коляски, запряженные лошадьми, автомобили, автобусы и трамваи. Деление и соотнесение «пространств» фильма осуществляется по признаку замкнутости–разомкнутости.

Определенные социальные роли героев помогают маркировать и отведенные им в фильме пространства. Николаю, работающему на реставрации Большого театра, отводится сфера «верха». Людмиле, жене и домохозяйке, принадлежит пространство полуподвальной квартиры, то есть сфера «подземелья» (в терминологии Ю. М. Лотмана – «подземное царство»)¹. В фильме Людмилу показывают только внутри какого-либо замкнутого пространства, будь то собственная квартира, кабина самолета, приемный покой частной лечебницы или вагон поезда. Владимира, единственного из трех

¹ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. СПб., 1998. С. 212.

героев, авторы фильма наделяют функциями медиатора и проводника, вступающего в тактильный, физический контакт с городом. Зритель видит, как, едва приехав в Москву, он идет по городу, пересекает мост, отдыхает на скамейке в сквере, опирается на перила моста. Владимир – через радио и газеты – соприкасается и с «пространством» внешнего мира, выходящим далеко за границы города.

Отношения героев развиваются во *внутреннем* пространстве. Владимир катается с Людмилой на самолете и ведет ее в кино, их отношения завязываются во время перемещения из одного закрытого пространства в другое, а окончательное разрешение они получают по возвращении в квартиру. Владимир сообщает Николаю об измене Людмилы во время обеда, сидя за столом. Людмила просит Николая вернуться, когда тот после долгого перерыва забегает домой за вещами и т. д.

В конструировании текста кинокартины значительную роль играет оппозиция мужского и женского начал. Персонажам-мужчинам «принадлежит» весь город, они передвигаются по нему, смотрят на него сверху, вступают с ним в тактильный контакт. Героиня же попадает в «мужское» пространство только через посредство героев: полет на самолете с Фогелем, поход с ним в кино.

Важнейшим пространственным элементом в фильме является *лестница*, согласно традициям мифопоэтической образности призванная создавать условия для коммуникации между мирами. В фильме Роома лестница служит символом невозможности коммуникации. Чаще существование лестницы в кадре не связывает значимые зоны «верха» и «низа», а, наоборот, подчеркивает невозможность этой связи. В конце рабочего дня Николай спускается по деревянной лестнице со строительных лесов, и кадр выстраивается таким образом, что лестница предстает «лестницей в небо», то есть в какой-то недосягаемый мир. К этому кадру режиссер монтирует следующий, показывающий часть интерьера, и снова в поле зрения оказывается лестница, но на этот раз по ней невозможно передвигаться в принципе, поскольку герои живут

под лестницей, в полуподвале. Лестница в данном случае подчеркивает ситуацию безвыходности. На протяжении почти всей второй части фильма кадры нередко строятся таким образом, что в их поле оказывается внутренняя, «изнаночная» сторона лестницы. Такая диспозиция возникает в сцене соблазнения Николаем своей бывшей жены, воспринимаемой им уже как жена Фогеля. Повторяется она и в эпизоде, где мужья решают отправить Людмилу делать операцию.

Связь с внешним пространством герои устанавливают через *средства массовой коммуникации* (радио, журналы, газеты). Радио воспринимается как символ связи (хотя и односторонней) с внешним миром, как признак современной жизни. С его помощью Владимиру удается наладить контакт с Людмилой. Впрочем, радио выполняет коммуникативную функцию лишь в начальных эпизодах фильма, а позднее оно же коммуникацию разрушает. В первом случае Фогель приносит купленный им радиоприемник домой, вызывая неподдельный интерес Людмилы. Во втором, когда Людмила, лишенная возможности выйти из дома, требует вернуть отобранные у нее ключи, Фогель, надев наушники и прибавив звук, таким образом отгораживается от героини и окружающего его пространства.

Другая деталь городской жизни, в фильме имеющая значение связующей, – это *вывески*. «Вывески создают повышенную текстуализированность городского пространства <...> Рекламный плакат – своего рода язык, на котором улицы говорят с незнакомцем»². С прибывшим в Москву Фогелем город разговаривает на языке указаний-предостережений. Во время прогулки Владимира по Москве камера, «оглядывающая» город как бы глазами героя, натывается на щиты с надписями: «Держитесь левой стороны!», «Осмотришься, прежде чем переходить улицу». Щиты эти – не только указательные знаки для пешеходов, они «помогают» ориен-

² Левинг Ю. Вокзал – Гараж – Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004. С. 51–52.

тироваться в пространстве фильма, подготавливая зрителей к очередному сюжетному повороту.

Архитектурные объекты довершают ряд компонентов, структурирующих текст картины. Появление определенных архитектурных объектов сюжетно мотивировано, а выполняемые ими функции различны. В фильме последовательно показываются храм Христа Спасителя, Бородинский мост, Триумфальная арка (все три сооружения посвящены победе России над Наполеоном), церкви, башни Кремля, некий вокзал (никак не маркированный, на который прибывает Фогель), Ярославский вокзал (с которого Людмила уезжает, покидая Москву), Большой театр. Первые три постройки – храм, мост и арка – взяты из одного ряда (связь с Отечественной войной 1812 г.) Эти сооружения являются своего рода семантическими рубежами в сюжете.

В начале фильма камера, совершив панорамное движение, вычленяет из массива города и подает крупным планом храм Христа Спасителя, чуть позже показывая его еще и еще раз и как бы предлагая исходную точку развития сюжета. Второй «рубеж» – мост – имеет ясную семантическую нагрузку. Помимо того что мост, как правило, означает переход из одного состояния в другое, в этом отрезке сюжета смысловое поле объекта расширяется, поскольку Роом вводит в кадр именно Бородинский мост, построенный к 100-летию победы в войне 1812 г. Фогель пересекает мост, и через некоторое время в его судьбе происходит счастливая перемена: он встречает Николая, предоставляющего ему возможность поселиться в своей квартире. Следующий «рубеж», Триумфальная арка, возникает в тот момент, когда Фогель добивается «победы» над Людмилой, покоряя ее. Николай же, в свою очередь, терпит «поражение». Появление арки подготавливается серией эпизодов и она становится завершающим знаком в этом ряду. Кроме того, проезд через арку может быть истолкован как эвфемизм любовного акта.

Архитектурные объекты, таким образом, полифункциональны. Во-первых, они маркируют место действия (марки-

рующую функцию осуществляют и башни Кремля). Во-вторых, знаменуют переход на следующий сюжетный уровень. В-третьих, имеют семантическую нагрузку, позволяющую максимально расширить смысловое поле и трактовать данную историю как выходящую за рамки бытового повествования.

Последний из архитектурных объектов – вокзал – служит местом завязки и развязки истории. В обоих эпизодах он выполняет идентичную функцию – функцию «перехода». Пройдя через вокзал, герой вступает в иное жизненное пространство. В начале фильма Фогель, минуя вокзал, на некоторое время замирает в дверях и смотрит на залитый солнцем город. При этом сам город режиссер пока не показывает. Спустя мгновение герой делает шаг вперед, оставляя позади темное внутреннее пространство вокзала, а заодно и свою прошлую жизнь. В конце фильма Людмила покидает Москву с Ярославского вокзала. В этом случае режиссер показывает только его передний фасад, видимый через окна проезжающих мимо трамваев. Саму Людмилу, преодолевающую «порог», зритель не видит, а спустя несколько кадров она уже выглядывает из окна движущегося поезда. Почему Роом оставляет за кадром преодоление этого препятствия героиней, – понятно. Несмотря на то, что Людмила решила уйти из дома, ее будущее неопределенно, а новая жизнь только начинается. Кроме того, режиссер старается до конца сохранить пространственную принадлежность героев. Хотя Людмила из полуподвала и переместилась на второй уровень вертикальной структуры фильма, она все равно остается в замкнутом пространстве – вагоне поезда.

Рассмотрев способы функционирования деталей городской жизни и городского пейзажа в «Третьей Мещанской», можно с уверенностью заключить, что их использование позволило не только определенным образом структурировать текст кинокартины, но и увеличило семантическое значение объектов, органично встроенных в киноповествование. Киноматографу 1920-х гг., отмеченному активными художе-

ственными поисками, городская натура предоставила возможность режиссерских экспериментов с камерой и монтажом. В этом плане «Третья Мещанская» не была единичным случаем в советском кинематографе указанного периода. Городская натура, архитектурные объекты, урбанистические мотивы регулярно использовались советскими режиссерами, как в качестве узловых точек сюжета, так и в значении полисемичных составляющих, позволявших раздвигать жанровые границы кинокартин.

устройство органа, реализованные механизмы анали
струкция и выхлопа, при помощи которых осуществля
дача воздуха к трубам. Трактуря - это система, соеди
к клавиши с язычками ил трубам и регистром
и тудн кнопки с клапанами р. бистров. Дополнительно
и т. д. кнопки, ролики, управляющие включением или
тением комбинаций регистров, система идентификации
и т. д. являются частями трактуря.

Трактуря подразделяются на несколько основных тип

ДЕЙСТВИЕ, ДВИЖЕНИЕ, РАЗВИТИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Конференция состоялась 22 декабря 2008 г.

Об эволюции электропневматической трактуры органа в XIX веке

В устройстве органа важнейшими механизмами являются трактура и виндлада, при помощи которых осуществляется подача воздуха к трубам. Трактура – это система, соединяющая клавиши с клапанами под трубами и регистровые рычаги или кнопки с клапанами регистров. Дополнительные рычаги, кнопки, ролики, управляющие включением или выключением комбинаций регистров, система жалюзишвеллера также являются частями трактуры.

Трактуры подразделяются на несколько основных типов: механическая – система деревянных тяг (абстракт) и рычагов (велленбрет), соединяющих клавишу с клапаном; пневматическая – система трубок, которые подводят воздух в специальный мешочек, открывающий клапан под трубой; электропневматическая – система проводов, соединяющих электрические контакты под клавишами с электромагнитами, воздействующими на клапаны под трубами. Перечисленные типы трактур применялись в органостроении XIX в.

Виндлада – это система ящиков, на которых трубы установлены и при помощи которых воздух распределяется по трубам. Ее разновидностями являются шляйфлада, кегельлада и ташенлада.

Начиная с середины XIX в., в изготовлении органов в Германии происходили различные изменения, связанные с необходимостью добиться нового качества звучности инструмента. Образцом и ориентиром был, прежде всего, музыкально-эстетический идеал того времени – симфонический оркестр. Изменения коснулись интонировки регистров, значительно расширилась диспозиция за счет привлечения тембров, имитирующих инструменты: английский рожок, флейту пикколо, скрипку и др. Перемены повлекли за собой и необходимость создания соответствующей регистровой и трактурной механики. Технические усовершенствования откры-

вали перед органистами новые возможности и создавали благоприятные условия для творческого взаимодействия между исполнителями, органостроителями и композиторами.

Значительное увеличение количества регистров, а, следовательно, и труб потребовало усовершенствования системы подачи воздуха. На смену шляйфладе пришел новый тип виндлады – кегельлада, впервые использованный Э.-Ф. Валькером в 1840 г. Принципиальное различие этих типов виндлады заключается в следующем: в системе шляйфлады различные трубы, относящиеся к одному тону и, соответственно, одной клавише, имеют общее снабжение воздухом (tonkanzelle). Подача воздуха регулируется одним клапаном. В системе кегельлады общее снабжение воздухом получают трубы одного регистра (registerkanzelle), причем каждая имеет индивидуальный конусообразный клапан, благодаря чему достигается более дифференцированная подача воздуха к отдельным трубам, что, в свою очередь, способствует чистой и равномерной интонировке каждого регистра. Благодаря единому потоку воздуха в registerkanzelle обеспечивается хорошее слияние звучания труб отдельных регистров, а также равномерное звучание их ансамбля, и как следствие – однородное, полное звучание всего органа.

На начальной стадии распространения системы кегельлады ей соответствовала механическая трактура, однако с расширением количества регистров увеличивалось и количество клапанов, соединенных с клавишей, что усложняло игру. Значительным шагом на пути усовершенствования трактуры стало использование особого пневматического приспособления изобретателя Ч. Баркера. В этом приспособлении каждая клавиша снабжена отдельным маленьким мехом. По мере ее нажатия срабатывает клапан, который наполняет мех воздухом, а он, по мере наполнения, тянет за собой соединение абстракт. Путем точного регулирования имелась возможность контролировать атаку и снятие, однако для наполнения меха у клавиши воздухом требовалось время, что создавало эффект «запаздывающего» звука при игре.

Во второй половине XIX в. широкое распространение получила пневматическая трактура, использование которой окончательно решало проблему затрудненного нажатия клавиш в больших органах, однако эффект «запаздывания» звука еще более усугубился за счет времени, необходимого для прохождения воздуха по трубке-кондукте. Эту проблему удалось решить при помощи новой электропневматической трактуры, впервые представленной в 1873 г. на Всемирной выставке в Вене. Принцип ее действия заключается в следующем: при нажатии клавиши замыкается контакт, передающий по проводу электрический импульс на электромагнит. Магнит, в свою очередь, приводит в действие клапан, ведущий к трубе. Электрическая часть, заменившая трубки-кондукты, свела к минимуму эффект «запаздывания». У органиста, как и в пневмотрактуре, по-прежнему не было возможности контролировать ход клапана, но благодаря тому, что клапан всегда открывался с одинаковой скоростью, атака звука стала ясной и точной.

Эти и другие изобретения существенно расширили техническую сторону органного исполнительства. Появились типовые и произвольно устанавливаемые комбинации регистров, что позволило почти мгновенно менять громкость и тембр инструмента. Жалюзишвеллер, представляющий собой систему, при которой часть труб установлена в ящике с передней стенкой в виде ряда заслонок-жалюзи, обеспечил возможность делать плавное *crescendo* и *diminuendo* и т. д.

В последнее десятилетие XIX в. фирма Валькер разработала и новый тип виндлады – ташенлада. В системе ташенлады, также, как и в кегельладе, предусмотрено общее снабжение воздухом труб одного регистра (*registerkanzelle*), а каждая труба имеет индивидуальный клапан. Ташенлада предполагает использование меньшего числа подвижных частей, что является важным техническим фактором, обеспечивающим простоту конструкции, меньший износ, большую надежность, а также более тихое срабатывание по сравне-

нию с клапаном в кегельладе. Если в кегельладе при нажатии клавиши срабатывают все клапаны, то в ташенладе – лишь клапаны включенных регистров. Последнее обстоятельство также положительно влияет на износостойкость и сводит к минимуму шум, сопутствующий работе клапана. Это особенно актуально при игре на самых тихих регистрах, например Aeoline. Упоминая об этой особенности ташенлады, Г. Валькер-Майер сообщает, что органу с механической трактурой требуется генеральный ремонт раз в 25–30 лет, с пневматической – раз в 30–35 лет, а у органа с электропневматической трактурой этот срок может достигать 50 лет¹.

¹ См.: *Walcker-Mayer G. Die Walcker Taschenlade. Gedanken über ein symphonisches Windladensystem. Ludwigsburg, 2006.*

Движенческие мизансцены М. Рейнхардта («Царь Эдип», «Гамлет»)

Директор Дойчес-театра Макс Рейнхардт 25 сентября 1910 г. в мюнхенском Фестхалле показал зрителям спектакль «Царь Эдип» Софокла (в обработке Гуго фон Гофманстала). Через месяц он был представлен в Венском цирке, а еще месяц спустя «Царя Эдипа» в цирке Шумана увидела берлинская публика. Два месяца работы в непривычно большом пространстве позволили актерам найти необходимые выразительные средства – укрупнились жесты, обрели силу голоса.

По словам немецкого критика Ю. Баба, Рейнхардт удачно составил актерский ансамбль и с ним внес на сцену «неустанное, лихорадочное движение»¹. Он умело работал с хором, массовой, со статистами. Впрочем, хоры у Рейнхардта производили впечатление не вымуштрованной толпы статистов, а искусного инструмента, с помощью которого десятки различных групп становились безличным единством, рождавшим радость или ужас, гнев или восторг. В «Эдипе» толпа была представлена малыми группами, разделена на акустически разнородные хоры: басовые, теноровые, сопранные и альтовые. Текст между ними был распределен таким образом, что, переключаясь между собой, они создавали нечто вроде мелодичного речитатива – что-то среднее между декламацией и пением. Таким способом передавался дух безличной толпы. Речитатив замещал утраченные хоровые мелодии древних греков.

В «Царе Эдипе» мастерство Рейнхардта в управлении массами проявилось наиболее ярко. Эксперимент с пятьюстами статистами привел к восхитительному эффекту. Рецензенты писали о «возрождении античного мира», об обрете-

¹ Bab J. Макс Рейнхардт / Перевод с рукописи З. Ашкинази // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 3. С. 52.

нии «утерянного ключа к античной трагедии»². Цирковые представления «Эдипа» имели невероятный успех, определив дальнейшую экспансию театра Рейнхардта по двум направлениям. Первым стали беспрецедентные гастрольные туры по городам Германии, России, Венгрии, Англии, Франции. С «Эдипа» началась широкая международная слава Рейнхардта. Для развития же режиссерской мысли более существенным было второе направление, связанное с новыми авторскими возможностями и полномочиями создателя спектакля. «С этого момента рейнхардтовские представления превратились в театральные зрелища на театральные драматические тексты. Все безразличнее становилась партитура, все важнее дирижер»³.

Преодолевая несовершенство современной ему техники, режиссер разработал особое освещение, позволявшее укрупнять фигуры актеров, «вытягивая» их по вертикали. При этом достигался эффект разрастания пространственного объема (некоторые приемы освещения, примененные режиссером, до сих пор остаются загадкой). В постановке «Царя Эдипа» Рейнхардт пользовался прожекторами, которые высвечивали то одну, то другую фигуру. Действие строилось на световых контрастах. Перед началом спектакля зрители входили в почти темное помещение цирка, с трудом пробираясь к своим местам. Два ярких луча освещали только середину арены. Алый свет падал на помост, возвышавшийся над большой лестницей. Внезапно и этот свет гас, и тревожные звуки трубы покрывали нетерпеливый рокот зрителей. Публика, погруженная в темноту, не замечала, что «уже началось».

Рейнхардт четко определил звуковую партитуру и пластический рисунок сцен «Эдипа». Учитывая, что греческая трагедия неотделима от музыки, а музыка является действен-

² Рудин И. Макс Рейнхардт в Петербурге // Рампа и жизнь. 1911. № 14. С. 5.

³ Bab J. Макс Рейнхардт / Перевод с рукописи З. Ашкинази // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 3. С. 60.

ным элементом в создании атмосферы спектакля, режиссер, используя оригинальные технические приемы, создал необычный музыкальный фон. Еще до начала действия из-за колонн дворца слышались какие-то тревожные звуки, словно гул колокола. Эта же музыкальная нота звучала в течение всего действия. «Она неслась от плачущего народа, из груди мудрых старцев, из скорбной, переполненной гневом души Тирезия, слышалась нам в воплях служанок, в криках Иокасты, в репликах Эдипа, а когда наступала пауза в речах исполнителей сама земля, колонны храма звучали той же тревожно-тоскливой, ноющей мелодией; создавалось какое-то особое настроение, и на этом музыкальном фоне развертывалась страшная трагедия»⁴. Сценическому звучанию аккомпанировали статисты, проходившие по темным переходам под ареной с причитаниями и воплями, акустически усиливая эмоциональный тон речи исполнителей. Музыкальный фон объединял зрителей, рождал в них тревогу и предчувствие несчастья.

Гул гонга, пронзительные фанфары, аккорды арфы, угрожающие звуки ударных сливались с нарастающим ревом голосов, который заполнял коридоры цирка. Казалось, что безбилетная публика хочет прорваться в зал. Толпа «как бы зарождалась среди самих зрителей»⁵. Со всех сторон вбегали жители Фив, людской поток заполнял пространство между зрителями и жертвенником. Множество людей в белых хитонах, простирая вверх руки, глухо стонали. Им не хватало места, и они занимали ступени лестницы, ведущей на помост. «Пластическому диалогу», интенсивному жесту в спектакле Рейнхардт уделял особое внимание. Едва ли не самым главным выразительным средством, о котором упоми-

⁴ *Арабаджин К.* В поисках обновления театра [Вырезка] // Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. [См.: Картоотека «Постановки»: «Царь Эдип».]

⁵ *Рудин И.* Макс Рейнхардт в Петербурге // Рампа и жизнь. 1911. № 14. С. 6.

нали все рецензенты, были руки толпы, вызывавшие о помощи и спасении. Симфония воздетых рук в пластической партитуре Рейнхардта имела огромное значение. Звуковые и зрительные образы, соединяясь, выражали страх и страдание фиванских граждан. В рисунках, фотографиях, воспоминаниях современников запечатлена ставшая знаменитой сцена мольбы из рейнхардтовского «Эдипа».

Как писала Т. И. Бачелис, в спектакле «Гамлет» Г. Крэга, поставленном им совместно с К. С. Станиславским на сцене МХТ в 1911 г., реализовался «принцип сферы»: действие было сконцентрировано в «свободном динамическом центре»: фигура героя располагалась на пустой сцене⁶. «Пространственное решение «Гамлета» было подчинено законам не прямой, а обратной перспективы. <...> Как известно, в отличие от прямой обратная перспектива имеет точку схода не вне зрителя, а как бы внутри него; она потому и называется обратной, обращенной от предмета к «очам души», говоря словами Гамлета». «Гамлет» МХТ «был не только единственным в театре начала века воплощением идеи крэговского пространства, символически передававшего и внутренний мир Гамлета и общее духовное движение трагедии, но также и первым театральным опытом того синтеза условного и достоверного, природы и метафоры, которого и по сей день ищет – и добивается! – театральная режиссура»⁷. Тот же «принцип сферы» Т. И. Бачелис выявляла и в «Царе Эдипе» М. Рейнхардта. Его динамическим центром, пульсирующим сердцем спектакля была толпа на арене⁸. Масса была не индивидуализирована, одушевлена одним порывом, «как спаянный громадный организм, всегда однородна»⁹.

⁶ Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства: От Антуана до Крэга // Западное искусство: XX век. М., 1978. С. 203.

⁷ Там же. С. 203–204.

⁸ Там же. С. 203.

⁹ Рудин И. Макс Рейнхардт в Петербурге // Рампа и жизнь. 1911. № 14. С. 5.

В «Царе Эдипе» осуществлялась деперсонализация и героя, и участников массовых сцен. Такая интерпретация античной трагедии предвещала близкий приход в театр экспрессионизма. С театральным экспрессионизмом спектакль Рейнхардта роднило и использование броских приемов, контрастов, лестниц в организации сценического пространства. В то же время режиссер вел диалог и с культурной традицией. «Вот Иокаста начинает понимать, что муж Эдип – ее сын!.. Несчастливая женщина открывает рот для крика, но от ужаса так и застывает в молчании. Окаменевшее лицо, широко открытый рот... Как все походит на знаменитую трагическую маску древней скульптуры!»¹⁰ Спектакль Рейнхардта убедительно доказывал, что режиссер работает с античной трагедией. Критики свидетельствовали, что «Царь Эдип» явился первым удавшимся по замыслу опытом «постижения через современный театр средств античной трагедии»¹¹.

Сценическое пространство, построение мизансцен у Рейнхардта насыщались символическими смыслами. Преодоление, победа мизансценически выражались движением вверх, а падение и крах – движением вниз. Вверх поднималась грандиозная двухмаршевая лестница с широкой площадкой посередине. Наверху лестницы вздымались величественные четырехугольные колонны, уходившие под самый купол.

На премьере берлинской версии «Царя Эдипа» в цирке Шумана главную роль играл П. Вегенер. Лишь позднее она перешла к А. Моисси. Эдип – Вегенер после разговора со старым пастухом сначала застывал в величественной позе на помосте лестницы, «а потом, зажимая уши, чтобы не слышать громкий и пронзительный вопль толпы, скатывался по ступеням вниз и лежал, свернувшись бесформенным комком. Толпа рассеивалась, поверженный герой был никому не нужен»¹².

¹⁰ Райх Б. Вена – Берлин – Москва – Берлин. М., 1972. С. 38.

¹¹ Рудин И. Макс Рейнхардт в Петербурге // Рампа и жизнь. 1911. № 14. С. 6.

¹² Макарова Г. «Царь Эдип» Софокла // Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 35–36.

Некоторые предпосылки режиссерских приемов Рейнхардта, выявленных в «Царе Эдипе», можно обнаружить в его более ранних постановках. Например, в берлинской версии «Гамлета» 1909 г. Премьера состоялась в мюнхенском Художественном театре, а вскоре Рейнхард перенес спектакль на подмостки Немецкого театра в Берлине. Тогда же режиссер вместе со своим постоянным помощником Б. Хельдом переделал массовые сцены.

Финал «Мышеловки» отчасти предвосхищал «Царя Эдипа» в цирке Шумана. По сцене перемещались тени придворных, мелькали фонари, действие разворачивалось в нарочито убыстренном темпе. Происходившее, напоминало какую-то вселенскую катастрофу: основным было состояние хаоса и образ толпы. Темноту прорезывали вспышки света, раздавались крики: «Огня, огня!» Многолюдной казалась и сцена появления Лаэрта во дворце Клавдия. Потрясенный смертью отца, Лаэрт вбегал с группой вооруженных молодых людей. У них был грозный воинственный вид: на длинных пиках торчали отрубленные головы. Их появление рождало переполох. Из-за кулис доносились крики, и становилось ясно, что это многочисленные сторонники Лаэрта. Придворные Клавдия в страхе куда-то исчезали, а сам он был настолько испуган, что с ногами взбирался на трон. В «Гамлете», как потом и в «Царе Эдипе», массовые сцены создавались не только за счет многолюдности, как, например, у мейнингенцев, но и благодаря использованию таких выразительных средств, как световая, ритмическая и звуковая организация спектакля. В постановке шекспировской трагедии был применен и принцип мизансценирования посредством смены освещения. Свет прожектора выхватывал из темноты разные группы, и публике казалось, что на сцене одновременно находится очень много людей.

Сценическое решение, найденное Рейнхардтом при постановке «Царя Эдипа», продемонстрировало многие преимущества сцены-арены: возможности ее расчленения, масштабного укрупнения мизансцен. Фигуры актеров в открытом

пространстве выглядели очень пластично. Исходя из театрального наследия прошлого, Рейнхардт, как и большинство режиссеров, начинал диалог с театром XX в. с новаторского решения проблемы сценического пространства. Пространственным образом постановки определялись детали художественного оформления, манера актерской игры, мизансценический рисунок, звуковая партитура и все остальные элементы и выразительные средства спектакля.

С. Г. Бирман: путь к художественному образу

Серафима Германовна Бирман, воспитанница Первой студии МХТ и сотрудница МХТ в начале XX столетия, на протяжении всего творческого пути считала себя преданной ученицей К. С. Станиславского. Осмысливая основные положения его «системы» и пользуясь введенной им терминологией в своих книгах и статьях об актерском искусстве, она заметно расходилась с учителем в практике собственного актерского творчества. Отношения актрисы с учением Станиславского складывались по-своему драматично. В процессе создания сценического образа Бирман были ближе альтернативные художественные поиски некоторых ее коллег по Первой студии – МХАТ Второму. Огромное влияние на искусство актрисы оказал Е. Б. Вахтангов, который так же, как и Бирман, отталкиваясь в начале 1910-х гг. под руководством Л. А. Сулержицкого от первых теоретических и педагогических разработок «системы», искал свой собственный путь. Как верно заметил Н. Г. Зограф, Вахтангов «творчески осваивал концепцию учителя»¹. Эти же слова можно отнести и к Бирман, которая, руководствуясь своим художественным чутьем и в соответствии с собственной индивидуальностью, жадно впитывала все, что могли ей дать наставники и коллеги. По определению П. А. Маркова, для Бирман важнейшей в «системе» являлась «необходимость зерна роли и динамического образа», но, в то же время, она, не готова была заменить силу жизни ее воспроизведением². Собственный ее исполнительский метод, обнаруживавший связь с «системой», глубокое ее понимание, и, одновременно, несовпадение с ней по ряду положений позволял актрисе органично существовать в спек-

¹ Зограф Н. Г. Вахтангов. М.; Л., 1939. С. 10.

² Марков П. А. Серафима Бирман // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 2. М., 1974. С. 310.

таклях разных эстетических параметров: и в жизнеподобных, и в тех, где велика была мера условности.

Обладая мощным личностным и творческим началом и ярко выраженным стремлением к самостоятельной работе над образом, Бирман всегда выступала режиссером своих ролей. Статьи и книги актрисы подтверждают ее способность наблюдать за процессом создания образа во всей его последовательности как бы со стороны. Бирман сравнивает творчество актера с работой хирурга, который «распознает раздельное существование органов в физическом организме при их невозможности быть раздельными при жизни человека». Важно видеть и образ в целом, и отдельные составляющие его элементы и грани, – заключает актриса³. «Действующее лицо» возникает лишь тогда, когда актер обнаруживает его желания, которые для их удовлетворения и вызывают действия. Самое же сильное желание удовлетворяется главным, «сквозным» действием. Характер персонажа и его сквозное действие, по мнению Бирман, неразрывно связаны. Найти зерно образа, его сквозное желание и сквозное действие – главные задачи актера⁴. Очевидно, что во многом Бирман опирается на метод Станиславского. Как заметил Марков, благодаря его школе она обучилась «актерской арифметике»⁵. Эти азы, начала она поставила на службу своему оригинальному искусству, взяв из учения Станиславского лишь то, что необходимо было лично для нее.

К. С. Станиславский делил сценическое действие на внешнее (физическое) и внутреннее (психическое), считая последнее «особенно важным и интересным в творчестве»⁶.

³ Бирман С. Г. Труд актера. М.; Л., 1939. С. 19.

⁴ См.: Там же. С. 28, 32.

⁵ Марков П. А. Серафима Бирман // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 309.

⁶ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Работа актера над собой. Чехов М. А. О технике актера. М., 2007. С. 53.

Акт внутреннего переживания для Станиславского первичен, именно он подталкивает к совершению физических действий. Действия, движения были главным законом театра и искусства актера в частности и для Бирман. Однако сама актриса не раз признавалась, что она «дозволяет внешнему выражению обогнать сердцем испытываемое»⁷ и не может произнести ни слова роли, пока не узнает, хоть приблизительно, как говорит, как выглядит и как двигается персонаж, которого она играет. Уже в первых своих работах, отбирая четкие и лаконичные детали, Бирман строит образ исходя из формы. Таким способом, например, в 1913 г. создавалась первая ее роль в Студии МХТ – Матильда Босс из «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса. «Я ее нашла от губы», – вспоминала Бирман. Этот глупый рот со слюнявой губой, похожий на кошелек с испорченным затвором, притянул за собой и остальные элементы образа – одутловатость, «утиную» походку и такие же «утиные» мозги⁸. Показательно, что «утиные мозги» возникли только тогда, когда найдена была последняя черта во внешнем рисунке роли. Бирман улавливала в героине самое главное – «наивно-идиотское самомнение»⁹. Одна ее «губа» говорила про Матильду Босс не меньше, чем могло бы сказать развернутое действие целого акта. Образ задавался актрисой сразу. На сцене не происходило последовательного психологического развития образа, Бирман «выплескивала» его перед зрителями как некий экстракт душевной жизни своего персонажа, выраженный в заостренной форме.

К. С. Станиславский настаивал на том, что «сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности»¹⁰. У Бирман

⁷ Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1962. С. 191.

⁸ Там же. С. 84.

⁹ Там же.

¹⁰ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Работа актера над собой. Чехов М. А. О технике актера. С. 62.

сценическое действие было обосновано, но в параметрах иной логики, которая именно и не позволяла этому действию развиваться последовательно и жизнеподобно. В ряде ее ролей это положение подтверждается ярко и непререкаемо. Ее вдовствующая королева в «Эрике XIV» А. Стриндберга (Первая студия МХТ, 1921) была мрачной, деспотичной и жестокой женщиной, однако, из этого вовсе не следовало, что она передвигается по залам дворца как большая летучая мышь. И если ее Улита в пьесе П. С. Сухотина «Тень освободителя» по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина (МХАТ Второй, 1931) была духовно мертва, то это еще не означало, что она должна походить на грызуна или пресмыкающееся. В обоих случаях внешний облик персонажей подчеркнуто неправдоподобен. Однако художественная убедительность образов была непререкаемой. То, что в реальной жизни казалось бы аномалией, в искусстве Бирман превращалось в закономерное условие создания образа. Она смело соединяла в своих ролях несоединяемые вещи, достигая образной силы и глубины в постижении и воплощении драматической сути персонажей. Ее безнравственная и безобразная королева Анна в «Человеке, который смеется» по В. Гюго (МХАТ Второй, 1929) была одновременно и лысой старухой, и младенцем с едва пробивающимися волосиками, и белой крысой с выкрашенными в розовый цвет ушами. Бирман играла квинт-эссенцию образа королевы Анны, соединяя «полновластие неограниченной монархии» с «банкротством женщины»¹¹. Интенсивность внешнего действия и яркость облика позволяли актрисе показать разные грани образа с момента первого его появления на сцене. В игре С. Бирман была своя художественная конкретность. Между тем, следуя букве учения Станиславского, образы такого типа вполне могли бы быть классифицированы как «окрошка» из «элементов», игра «вообще», поскольку учитель утверждал, что «искусство

¹¹ Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 194.

любит порядок и гармонию, а “вообще” – беспорядок и хаотичность»¹².

Бирман схватывала образ во всей полноте, целостности, выводя его на уровень высокого художественного обобщения. Пресловутая «хаотичность» в игре Бирман отнюдь не означала нарушения единства. «Хаотичность» формы была органична для Бирман и других художников, чье искусство пронизано трагическим восприятием противоречивой действительности. Сама актриса писала о тесной взаимосвязи формы и содержания, психической и физической сущностей человека. «От того, что он такой человек, оттого такое внутреннее действие, как и физическое действие. Он, она физически действуют, поступают так потому, что он, она такие»¹³. Ее персонажи всегда были сложны и неоднозначны. Их вывернутый наизнанку способ мышления с перепутанными понятиями добра и зла был выражен в такой же лишенной привычной логики форме. «Человек есть единство противоположностей. Характер – это вновь полученный состав из самых разных черт, самых разных способов себя вести»¹⁴, – обосновывала Бирман собственную склонность к гротескной форме, бывшую оборотной стороной остро воспринятой внутренней неустроенности.

«Подлинное человеческое действие» Станиславского предполагало подробность и развернутость. Бирман же отмечала, что подробности хороши лишь на первом этапе работы, а на самом спектакле они опасны, так как перегрузка роли лишними деталями затемняет ее смысл¹⁵. Для нее важно было ухватить самую суть, так называемое *зерно* образа. Вслед за Станиславским Бирман утверждала, что «актеру

¹² Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Работа актера над собой. Чехов М. А. О технике актера. С. 70.

¹³ Бирман С. Г. Труд актера. С. 52.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 22.

надо познать бытие образа, чтобы определить сознание его»¹⁶, но вопреки учителю она не несла на сцену это бытие во всем его объеме. Выявление «бытия» образа позволяло Бирман обнаружить скрытый пласт роли, ее внутренний «подтекст». Репетируя «Вассу Железнову» М. Горького в 1936 г. как режиссер и исполнительница главной роли, она не могла пройти мимо ремарки автора о том, что Васса по утрам работает в саду. Актриса наделила свою героиню способностью воспринимать живой, естественный мир природы. Зритель видел, как эта органическая, изначальная способность была сдавливаема со всех сторон: громоздкой мебелью кабинета, плотным, застегнутым до подбородка платьем, суетой, связанной с решением хозяйственных вопросов. Только в сцене смерти Васса появлялась вдруг с весенней веткой жасмина, символизировавшей все живое, что долгое время подавлялось в ее душе. В последнюю минуту через осознание ложности прежних ценностей происходило очищение героини. Ветка жасмина была пронзительной нотой, звучавшей в финале спектакля. Обнаружить и осознать скрытый мотив образа во многом помогло учение Станиславского о постижении бытия персонажа. Но такое яркое и острое воплощение душевных противоречий, лишенное постепенных переходов из одного состояния в другое знаменовало индивидуальный сценический почерк Бирман, никогда не выпускавшей на сцену ничего, по ее мнению, лишнего. В творчестве Бирман образ всегда достигал высокого художественного обобщения и подавался как целое, лишенное бытовых подробностей. Критики писали, что такая Васса могла бы жить не только в купеческом доме, но и в замке, могла бы смотреть из окна как на волжские просторы, так и на европейские пейзажи, а ее движения, мимика и походка вполне могли бы принадлежать леди Макбет.

Работая над ролью, С. Бирман обращала внимание на все, что мог дать ей автор произведения, вступая с ним в актив-

¹⁶ Бирман С. Г. Труд актера. С. 30.

ный творческий диалог. По словам П. А. Маркова, она представляла себе каждую пьесу в виде своеобразного самостоятельного сценического мира, не связанного с реальностью¹⁷. Однако не всегда драматургический материал, с которым работала Бирман, был одинаково интересным и совершенным в художественном отношении. В период сильного идеологического давления театрам приходилось ставить и пьесы, не представлявшие художественной ценности. В таких постановках любая, даже эпизодическая роль Бирман была подчас содержательнее и выразительнее пьесы в целом. Ее небольшие роли в рецензиях анализировались так, будто они были главными. Искусство Бирман свидетельствовало о глубине, силе и изобретательности ее актерского воображения.

К. С. Станиславский призывал учеников «действовать на сцене не по-актерски – “вообще”», считая такое действие ложным, а «по-человечески – просто, естественно, органически правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой, органической природы»¹⁸. Между тем «актерское» действие, восходящее еще к традициям комедии дель арте, было свойственно Бирман, которая существовала на сцене прежде всего как актриса, играющая те или иные роли. Зритель следил не за течением жизни ее персонажа, а за тем как она, актриса, фантазируя, находила нестандартные сценические решения роли или эпизода, как менялось ее отношение к персонажу, как она то разоблачала и высмеивала его, то сочувствовала, проникаясь его болью. Играя заносчивую и вульгарную маникюршу Тамару в «Евграф – искателе приключений» А. М. Файко (МХАТ Второй, 1926), Бирман соединяла собственную некрасивость с маниакальным самолюбованием героини. Актриса никогда не

¹⁷ См.: Марков П. А. Серафима Бирман // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 311

¹⁸ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Работа актера над собой. Чехов М. А. О технике актера. С. 73.

стеснялась своих слишком длинных рук, большого носа и чересчур высокого роста¹⁹, наоборот, активно использовала собственную выразительную «фактуру». Зритель понимал абсурдность безудержного Тамариного кокетства. Бирман подчеркивала это несоответствие, превращая вполне бытовую процедуру нанесения макияжа в яркий актерский «аттракцион», или кокетливо извиваясь за рабочим столом всем длинным худым телом. В то же время, она видела в Тамаре не только объект для иронии, но и убогую, искаленную душу. Выход из затхлой обыденности бирмановская Тамара находила в выдуманном мире, где она своей «неотразимостью» покоряла мужские сердца. Без увлекательных «аттракционов», которые, в рамках буквально понятого метода Станиславского, возможно, показались бы необоснованными и нецелесообразными, актриса не могла обойтись также, как ее Тамара без своих фантазий. Играя в эффектную женщину, Бирман открывала зрителю не только явный самообман героини, но и свое неоднозначное отношение к ней.

На закате существования МХАТ Второй актриса сыграла небольшую роль старой крестьянки Домахи Чуб в пьесе Л. С. Первомайского «Начало жизни» (1936). Ее героиня теряет сына во время Гражданской войны. Б. В. Алперс отметил момент, где убитая горем старуха-мать с узелком в руках «садится на ступеньку и медленно развязывает узелок длинными худыми руками», проделывая это «как самоценное упражнение, как изолированный игровой аттракцион»²⁰. Критик точно уловил «зазор» между Бирман-актрисой и создаваемым ею образом. Сострадая своей героине, Бирман использовала «игровой аттракцион» как единственный возможный для себя порыв к творческой радости. В момент от-

¹⁹ См.: *Львов-Анохин Б. А.* Трагические афоризмы Серафимы Бирман // *Театральная жизнь.* 1996. № 5. С. 32.

²⁰ *Алперс Б. В.* Конец эксцентрической школы // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 291.

крытой игры она как бы высвобождала и Домаху Чуб из плена печали, уводила ее от суровой реальности.

Реальность жизни самой Бирман не благоволила ее творческой свободе. Канон единообразного метода все прочнее и жестче сковывал практику советского театра. Но даже и в этих стесненных обстоятельствах творческое свободолобие Бирман обнаруживало себя то неожиданным поворотом, то яркой самобытной деталью, то внезапной интонацией и в ее актерском искусстве, и в занятиях театральной педагогикой, и в книгах и статьях.

Партнерство куклы и человека в театре кукол: Идея и ее воплощение

Театр кукол изначально основан на партнерстве куклы и человека. В разные периоды, в разных культурных традициях различными были и формы партнерства, и осмысление самого тандема «человек – кукла». На первый план всегда выходила идея зависимости (особенно по отношению к марионетке, буквально, зримо висящей на нитях, идущих от ваги в руках кукловода). Зритель, ассоциируя себя с куклой, воспринимал кукольное действие как наглядную модель подчиненности человека – неким высшим силам, року, властям, судьбе, собственным неуправляемым страстям и пр. В то же время кукла, ведомая человеком, демонстрировала и могущество, если не каждого члена общества, то определенной группы людей, например жрецов, колдунов, правителей, обладающих особыми качествами, знаниями, властью и т. д. У всех народов, традиционная культура которых включала представления с куклами, кукловод воспринимался как посредник, медиатор, осуществляющий контакт двух миров – человеческого и запредельного, «иноного» мира, как связующее звено между священным прошлым и настоящим, эпохой мифологических героев и современностью. Таким образом, и кукольник, и кукла могли выступать в качестве ведомых и ведущих, а сама направленность зависимости (кукла подчинена воле человека или человек подчиняется воле куклы) давно стала одной из самых загадочных тайн искусства кукловождения.

Традиционный театр кукол по природе своей каноничен, причем жесткие правила во многом определялись и оправдывались системой кукол: разница в технологии и способе оживления в значительной степени диктовала репертуар, характер действия и типажи персонажей. Одно дело, когда актер разыгрывал комедию с Петрушкой, стоя за ширмой; другое, когда он работал с марионеткой, находясь над сце-

ной; третье, если вел куклу «открытым приемом» (японские театры дзёрури, бунраку), наконец, по особым правилам разыгрывались представления с теневыми или силуэтными фигурами.

С возникновением и развитием профессионального театра кукол связан все больший отход от традиций, размывание границ между жанрами и использование приемов, изначально закрепленных только за марионетками, перчаточными, теневыми, тростевыми куклами, в спектаклях разной кукольной специфики. Главным становился замысел создателей, а также цель, которую ставили перед собой режиссер и художник. В фольклорном театре, как известно, создатель кукол и актер соединялись в лице одного кукловода, а в роли режиссера выступала традиция. Профессиональный театр нового времени выдвинул на первый план собственно режиссера и художника – творца кукол и сценического пространства.

Взаимоотношения между человеком и куклой в рамках спектакля стали гораздо более разнообразными: рядом с куклой любой системы может появиться актер в «живом плане», в театральном костюме, в некоей униформе или в маске. Он может вести куклу «открытым приемом», сливаться с ней в единый образ или намеренно дистанцироваться от своего героя.

В отечественном театре кукол выведение на сцену живого человека, «общающегося» с куклой, практиковалось еще в 1930-е гг., но было скорее исключением, чем правилом. Чаше подобный прием использовался в эстрадных номерах, к примеру, С. В. Образцовым. Весьма редким было соседство живой и кукольной «натуры» в сюжетных спектаклях. Один из них – знаменитый «Гулливер» в театре Е. Деммени (1936).

Примерно в то же время проблема театрального игрового контакта человека и куклы привлекла внимание театроведов. П. Г. Богатырев в споре с чешским теоретиком театра О. Зихом о восприятии театра кукол едва ли не первым начал разговор о специфике театра кукол с характерной для него своеобразной системой знаков, в том числе и об особом

взаимодействии на сцене актера и куклы. Речь шла не столько о зависимости, сколько именно о партнерстве, которое может быть по-разному представлено и осмыслено¹.

Настоящий прорыв в освоении новых форм партнерства куклы и актера пришелся на период 1970–1980-х гг., когда связь «кукла – человек» стала рассматриваться как особое качество, имманентно присущее театру кукол и принципиально отличающее его от других видов театрально-зрелищного искусства². Значительную роль в апробировании и внедрении в сценическую практику симбиоза актера живого плана и кукол различных систем сыграли театры так называемой Уральской зоны, которые создавались или возглавлялись выпускниками кафедры театра кукол Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (нынешняя Санкт-Петербургская академия театрального искусства).

Вопрос о партнерстве куклы и человека обсуждался в ленинградской школе кукольников еще в первые годы существования кафедры. Какое-то время превалировало мнение, что в одном сценическом пространстве кукла и человек существовать не могут. И. А. Коротков, мастер курса художников-скульпторов, преподаватель по художественному оформлению спектакля, объяснял это таким образом: в кукле, находящейся рядом с человеком, неизбежно подчеркивается ее неживая природа, а человек предельно «очеловечивается». Тем не менее, практика показывала, что такое восприятие вовсе не безусловно, что соединение в одном пространстве человека и куклы может прочитываться по-разному, вызывая различные ассоциации и рождая всевозможные аллюзии. Блестящим доказательством правомерности подобного тандема стал спектакль «Голый король», поставленный в 1972 г. на сцене Учебного театра ЛГИТМиК руководителем кафедры театра кукол М. М. Королевым и художником

¹ См.: Богатырев П. Г. О взаимодействии двух близких семиотических систем: кукольный театр и театр живых актеров // Труды по знаковым системам № 6. Сб. научных статей. Тарту, 1973.

² См.: Королев М. М. Искусство театра кукол. Л., 1973.

А. Г. Сантанеевой. Люди и куклы равноправно взаимодействовали на сценической площадке. Актеры играли положительных персонажей, а куклами были отрицательные – Король и министры – представители «человеческой несостоятельности». Режиссером была задан настрой на конкретную ассоциацию с характерным для того времени социальным подтекстом: люди страдают, когда правит такой «голый король». После этого спектакля некоторые выпускники кафедры, осознав важность проблемы партнерства куклы и человека, сами стали экспериментировать, находить различные способы выстраивания взаимоотношений «актер – кукла» в собственных спектаклях.

В центре их экспериментов находилась кукла, которой (в этом они были убеждены) по силам «прочитать» большую литературу. Да и сам театр кукол, обладая уникальным художественным языком, должен быть адресован не только детскому, но и взрослому зрителю. В любом случае, не подражая никакому иному драматическому искусству, он способен донести до зрителя самые глубокие мысли, самые сложные и острые проблемы. Молодые кукольники обратились к произведениям В. Шекспира, И. Гете, Г. Ибсена, М. Сервантеса, Ж. Ануя, Д. Боккаччо, Б. Брехта, Г. Горина, Е. Шварца. Такая литература требовала совершенно иного «кукольного» мышления и, соответственно, особого художественного языка. Постановщики сочетали в своем творчестве знание литературы, живописи, архитектуры, кино – всех тех видов искусства, в которых отражен современный человек и окружающая его среда, где показаны взаимоотношения людей и метаморфозы среды в человеческом восприятии. Кукольники расширяли рамки понимания того, что есть кукла. В роли куклы теперь выступали предмет, пространство, маска, манекен, человек.

Ярким примером воплощения этих идей, переосмысления древнейшего тандема куклы и человека в 1970–1980-х гг. служит художественная практика Магнитогорского театра «Буратино», который с первых спектаклей стал восприни-

маться как лидер движения, именуемого театром кукол «Уральской зоны». Создатели его – режиссер В. Л. Шрайман и художник М. И. Борнштейн – намеренно добавили к названию театра «Буратино» нетипичное видовое определение – «театр актера и куклы». М. Борнштейн прямо называет свои спектакли «исследовательской работой по решению вопроса партнерства куклы и человека» на сцене. Действительно, в таких спектаклях как «Необыкновенные приключения Буратино и его друзей» (1973), «Айболит против Бармалея» (1975), «Три мушкетера» и «Маугли» (1976), «Мальчиш-Кибальчиш» (1977), «Человек из Ламанчи» (1978), «Слон» (1979), «Дракон» (1980), «Гамлет» (1981), «Следствие по делу Вилли Старка» (1982), «Дом, который построил Свифт» (1985) с разных сторон и во множестве вариантов была опробована и развита идея соединения на сцене куклы и открыто ведущего ее, не спрятанного за ширмой актера.

Еще в период работы с литературным произведением постановщики искали ответы на принципиальные вопросы: можно ли этот материал решить средствами театра кукол, какой должна быть кукла, должен ли быть человек на сцене, какую смысловую нагрузку в данном конкретном случае несет появление на площадке актера с куклой.

Опыты начались со спектакля «Необыкновенные приключения Буратино и его друзей», в котором актеры играли персонажей-людей, артистов же кукольного театра Карабаса Барабаса играли куклы. По сути, в этом спектакле сосуществование актера и куклы было продиктовано литературной основой и сводилось пока лишь к иллюстрации истории, написанной А. Н. Толстым.

В «Трех мушкетерах» партнерство было уже не столь прямолинейно. Театр поделил образы романа А. Дюма между куклами и актерами. Романтическая история, представленная «в куклах», противопоставлялась жесткому реальному человеческому миру, воплощавшемуся актерами в живом плане. У кукол была ширма, у актеров – авансцена. Рядом с ширмой актер-кардинал плел черное кружево, которое,

по мысли художника, должно было опутать всю сцену. «Путали» ее актеры в черной униформе и в черных же масках: они не только «обрамляли» сценическое пространство, но и проникали в зрительный зал. Противопоставление миров кукол и людей обострялось благодаря прямым ассоциациям с днем сегодняшним и действия слуг кардинала откровенно соотносились с действиями агентов КГБ.

У каждой куклы был двойник-человек. «Раздвоение» образа мотивировалось не недоверием к кукле, не умалением ее возможностей, а необходимостью обнажить человеческие реакции, чего кукла сделать не могла. Бонасье-человек подходил к гвардейцам кардинала и отдавал Бонасье-куклу в руки «слуг народа». Доносчик-кукла под музыку переходил из рук в руки от одного гвардейца к другому и что-то шептал каждому на ухо. Первый гвардеец реагировал на «услышанное» восторженно, следующий сдержанно одобрял, другой брал куклу на руки и качал как ребенка, после чего за ногу подымал ее вверх и... небрежно бросал в окно. При каждой ее передаче кукла уменьшалась в размерах, словно убывая, исчезая по мере совершаемых ею предательств. Были моменты в действии, когда актеры вовсе откладывали кукол и работали в «живом плане», таким образом проецируя историю в день сегодняшний и делая ее узнаваемой для зрителей. Д'Артаньяну-человеку, вызванному на тайный допрос, в лицо плеснул из бокала Ришелье. И дрогнул перед угрозами кардинала тоже человек. В куклах же мушкетерах была сосредоточена та внутренняя правда, которая сильнее каких бы то ни было обстоятельств. Мушкетеры-люди погибали в сражении с властью. Победу правды на ширме доиграли за них куклы. Им, как и героям Дюма, по замыслу создателей спектакля была уготована вечная жизнь.

Со временем взаимоотношения кукол и актеров усложнялись и обогащались новыми смыслами. В спектакле «Человек из Ламанчи» (пьеса Д. Дориона и Д. Вассермана) использовался прием «театра в театре». Пространство сцены сузилось до размеров большого ящика (тюремной камеры),

который художник расписал сюжетами «Страшного суда» Х. Мемлинга. Живописи было придано третье измерение: из живописной плоскости горельефно выделялись объемные человеческие тела, висевшие повсюду на стенах и на потолке. Сервантеса-актера бросали в тюрьму, и камера оживала: со стен к нему, как пауки, спускались люди в масках, напомиавшие персонажей Ф. Гойи. Так начинался рассказ о жизни М. Сервантеса. Единственной опорой писателя в живом, кишачем пространстве ужасов являлись марионетки – Дон Кихот, Санчо Панса и Росинант. К ним Сервантес обращался, прячась от мира людей в мир видений и фантазий. Автор знаменитого романа был соотнесен со своим героем, в сущности, так же, как кукловод с куклой: Сервантес-актер вел марионетку Дон Кихота. По замыслу художника именно в кукле – Дон Кихоте, зависимой от малейшего натяжения нитей кукловодом, была сконцентрирована жизненная сила и творческая энергия писателя.

Если в «Трех мушкетерах» истории кукол и людей разворачивались в параллельных мирах, а акцент действия поочередно переносился с одного на другой, то в «Человеке из Ламанчи» «человеческая» и «кукольная» истории просачивались друг в друга. Куклы в мире людей наглядно демонстрировали фантазмагоричность жизни, где зыбка граница между добром и злом, явью и вымыслом, где люди – бесчувственные марионетки, а куклы – воплощение надежд и мечты писателя – сострадающие и живые.

Взаимодействие человека и куклы сохранялось и развивалось из спектакля в спектакль. Следующим этапом поисков возможного партнерства стала постановка «Дракона» по пьесе Е. Шварца. Здесь кукла уже могла отобразить различные состояния человека, те внутренние перемены, которые в нем совершались. На глазах у зрителей происходила почти гофмановская метаморфоза: человек постепенно становился куклой, превращался в манекен. «Окукливалось» и пространство: действие происходило на фоне газетной стены с проступающими из нее масками. Пустые стеклянные

глаза смотрели на зрителя. Толпа, принявшая условия Бургомистра и признавшая Дракона, мгновенно подменялась манекенами. С минуты на минуту должен был прилететь трехголовый Дракон, но вместо чудовища на сцене появлялся красивый человек в элегантном костюме. Обман удался бы, если бы рядом с ним не возникала кукла, схожая с горгульей, химерой. Она-то и была подлинной сутью этого «приятного» человека. На протяжении сценического действия одна ипостась Дракона сменялась другой: человек оборачивался манекеном, одетым в форму фашистского офицера, куклой-химерой и снова становился человеком. Реальная кукла исчезала, но на деле «вливалась» в единый образ Дракона – огромное чудовище, которое деформировало пространство и демонически оживляло его. Пространство перенимало функцию куклы, выступая в ее роли: в прорыве стены из газет возникал глаз дракона, из-за кулис выпрастывалась огромная лапа. Пространство превращалось в Дракона.

Первый ряд зрительного зала в этом спектакле занимали большие куклы, к которым зрители постепенно привыкали и, следя за действием на сцене, вовсе переставали обращать на них внимание. Тем сильнее был эффект, когда Ланцелот обращался в зал к манекенам, спрашивая, что заставило их стать предателями. Они же вскакивали со своих мест (натягивались прикрепленные к ним тросы) и утробно отвечали что-то про озабоченность судьбами своих детей (на каждом из манекенов был закреплен невидимый зрителям динамик). Режиссер и художник виртуозно использовали антитезу актера и куклы: люди были как куклы, которыми так легко управлять, а куклы – как бездушные люди, которыми управлять не труднее. Кукольно-человеческое население спектакля демонстрировало тотальное бессмыслие и преданность, основанную на паническом страхе. Сценическая история не противопоставлялась реальной жизни, а практически сливалась с ней. Манекены, рассаженные в зрительном зале, были такими же, как и манекены, внедренные в толпу актеров. Уподобленный человеку, сомасштабный зрителю мане-

кен, в данном случае, являлся самым сильным выразительным средством. Манекен укрупнял образ персонажа до обобщающего значения типа и придавал ему черты внеличностные, надличностные, всеобщие. Театр показывал различные стадии омертвления человека: сначала лица людей скрывали маски, затем маски намертво прирастали к людям и они превращались в манекены; манекены же в лицах и движениях точно копировали человеческие черты, хотя и выглядели неживыми в своей механистичности.

Тема двойничества, гофмановский мотив двойственной природы человека, были по-своему воплощены и в спектакле «Следствие по делу Вилли Старка», поставленном по роману Р.-П. Уоррена «Вся королевская рать». Кирпич и металл, доминировавшие в оформлении сцены, подчеркивали искусственность, мертвенность отображаемого мира. Спектакль начинался с раскрытия железного занавеса – журналист Джек Бердон, преодолевший путь на вершину власти вместе со своим хозяином, бывшим фермером, а теперь губернатором, Вилли Старком, распахивал алюминиевые ворота гаража. Внутри открывалось пространство мертвого мира, где располагались люди, встречавшиеся героям на их пути. На сцене не было кукол, но все было кукольным по своей идее, сути; все и вся было управляемо, подчинено и запрограммировано. Когда же в адрес Старка-губернатора посыпались обвинения от воскресенных им «воспоминаний», когда пришло осознание содеянного им зла, случилось «превращение». Превращение это было осуществлено известным кукольным приемом «реализации метафоры»: из сдернутой с лица губернатора маски стекала струйка живой крови. Таким образом в спектакле была решена сцена самоубийства Старка.

Идея «окукливания» человека, превращения живого в «мертвое» стала главной и в спектакле «Дом, который построил Свифт» по пьесе Г. Горина. Впрочем, маска в этом случае была защитой, символизировала уход героя из мира неподлинных человеческих ценностей в свой индивидуальный

мир творчества. Живой, действительно живой, человек, окруженный непониманием, бездушными «человеками», загнанный в собственный дом, как в заточение, замыкался в скорлупу механизированной куклы. Надеть панцирь для декана Свифта значило сохранить себя. В спектакле снова выигрывала «кукла»: только отгородясь от мира, став одним из экспонатов музея, созданного на сцене художником, можно было творить. Когда же и доктор Симпсон, приглашенный властями чтобы вылечить Свифта, выказывал желание принять от декана эстафету перевоплощения, Свифт снимал маску с себя и передавал ему. Замкнувшись в защитную оболочку, Симпсон садился к письменному столу и брал перо.

Между тем последовательное и настойчивое сближение человека и куклы в художественной практике магнитогорских кукольников, обогатившее театр многими замечательными достижениями, парадоксальным образом привело его к очевидному противоречию, отмеченному критиком Е. Давыдовой. «Дальше всех продвигаясь по пути соединения куклы и человека (театр. – К. Т.), наконец, совсем отказался от куклы и в результате – проиграл. Долгое время уход этого театра от традиционных кукольных представлений, тем не менее, сопровождался некоторой “кукольностью”: наличие пусть даже одной куклы на сцене решительным образом меняло всю среду, определяя особые отношения человека с пространством, с предметом, с другим человеком»³. Подобно Вилли Старку, который снял с себя маску и перестал существовать, театр, расставшись с куклой, потерял свою индивидуальность, оборвал нить, которая и была его живым нервом. В то же время художественный опыт и открытия, которыми так богат был период расцвета магнитогорского Театра куклы и актера «Бурагино», да и других театров Уральской зоны, не канули в Лету. Многие подхвачено и развивается современными театрами кукол, осмысливается и переосмысливается сегодняшним поколением режиссеров и художников.

³ Давыдова Е. В сторону куклы. Театр. 1989. № 7. С. 46–47.

Сюжет художественного произведения в теории В. Шкловского

Термин «сюжет» широко используется не только в литературоведении, но и в философии, эстетике, искусствоведении. Различные научные школы по-разному определяют это понятие, в соответствии с той или иной концепцией понимания литературы, изучения структуры художественного произведения.

С точки зрения Г.-В.-Ф. Гегеля сюжет – это органическое во всех своих частях событие, в котором бесконечное (общее) осуществляется в конечном (частном) с единственной целью свободного проявления во внешнем бытии все определяющей, над всем стоящей абсолютной идеи. «Сюжет, содержание и в поэзии должны получить предметный характер для духа, – пишет философ, – но объективность заменяет свою прежнюю внешнюю реальность внутренней и становится существующей лишь в самом сознании, как нечто представленное и созерцаемое лишь духовно»¹.

В конце XIX в. понятие «сюжет» активно исследовалось представителями сравнительно-исторической школы. Один из ее создателей, академик А. Н. Веселовский, был приверженцем теории самозарождения, заимствования и саморазвития сюжетов. Основой сюжетов он считал мотивы, которые отвечают на вопросы, поставленные перед человеком природой, либо закрепляют наиболее яркие впечатления действительности. Главным признаком мотива А. Н. Веселовский считал его образный одночленный схематизм, наиболее ярко проявляющийся в низшей мифологии и сказке. «Сюжет в понимании А. Н. Веселовского – повторяющаяся внеисторическая, абстрактная схема, обобщающая извечные явления человеческой жизни. Эта схема представляет собой

¹ Цит. по: *Ревякин А. И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972. С. 119.

механическую, по сути дела, формальную совокупность мотивов. Обновление сюжетной схемы совершается путем изменения комбинаций входящих в нее образов-мотивов»². Сюжеты перемещаются по разным странам, заимствуются. Задача литературоведения состоит в том, чтобы исследовать развитие идей и форм, превращения похожих сюжетов в литературах разных эпох, влияние сюжетов одних народов на другие.

Представители формальной школы литературоведения видели в сюжете способ конструирования произведения. В определенном смысле они приравнивали сюжет к композиции, которая, по их мнению, представляла собой чистую форму, систему приемов, таких как остранение, торможение, отступление и другие.

В своей работе «Энергия заблуждения: Книга о сюжете» В. Б. Шкловский пишет о сюжете: «Это предмет, тот, который есть на самом деле, и тот, который мог бы быть, если бы не был он отражен логикой времени»³. При кажущейся повторяемости сюжетов сказок, новелл, романов и других произведений есть и отличия, которые направлены на более полное отражение современной писателю жизни. Для точного описания действительности автору произведения приходится выбирать способ расположения материала, который, с одной стороны, способствует формированию произведения, а с другой – ограничивает возможности автора, пытающегося придерживаться определенных традиций жанра и стиля.

На примере «Декамерона» Д. Боккаччо В. Шкловский выделяет три рода сюжетов:

«Первый сюжет – прямые фиксации остроумия, ловких ответов и игра со словом; это первый и наиболее слабый элемент.

² Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. С. 119.

³ Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 339.

Второй элемент.

Рассказ о необыкновенных случаях, при которых люди необыкновенным способом выходят из затруднения.

Это эротические новеллы, в которых рассказывается, вернее, предписывается эротический сюжет, и потом он приобретает благополучный конец.

В греческом мире и в римском мире морские путешествия очень сложны: существует большое пиратство, женщин похищают, люди превращаются в рабов; это то, что в прямом виде даже сейчас существует в детских рассказах, например, в мечтах Тома Сойера у Марка Твена.

Третий элемент – пародирование сюжета.

... при похищении женщины пиратами идет игра в опасность – мы хотим спасения женщины и не достигаем его; потом новое похищение, потом новое спасение, потом новое похищение, потом новое спасение, и потом опасность возникает снова»⁴.

В своей теории В. Шкловский отмечает, что в основе сюжета почти всегда лежит реальное столкновение, которое герой произведения преодолевает в разное время по-разному. Построение сюжета может быть патетичным, как, например, в «Песне о Роланде», а также пародийным, как в «Дон Кихоте», где сюжет нельзя определить однозначно, потому что для Достоевского Дон Кихот, который борется со злом, но не может изменить мир, – это трагический герой.

Переосмысление сюжета одним поколением писателей представляет собой вариант разработки традиционного сюжета, созвучный с требованиями нового времени. Построение, принадлежащее каждому историческому времени, живет вместе с этим временем, но иногда переживает его. Это случается с произведениями, которые переосмысливаются каждой новой эпохой и приобретают, таким образом, новое

⁴ Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 94.

значение. Пародия на старый сюжет часто вдыхает в него новую жизнь.

«Человечество, изобретая что-то новое, присоединяется к кибернетической машине всеобщего мышления.

Тут выживает то, что должно выжить.

Но долго жившие элементы, относящиеся к традиционному мастерству литературной школы, отпадают.

В романах, как и в сказках, обыкновенны случайные встречи.

Герой встречается с волшебником и оказывает ему какую-то услугу, а тот борется за него.

Герой находит случайно портрет женщины, в которую он влюбляется.

Потом такие случайности оборачиваются – повторяются, имеют свою закрепленность, свое признание.

Иногда словесное повторение, например, что это можно достать, только сносив железные сапоги, становится частью сказочного повествования.

Человек получает железные сапоги, берет железный хлеб, потому что эта прозаическая негодность выражает продолжительность усилий героя»⁵.

Фабулу В. Шкловский определяет как способ разработки сюжета, способ руководства вниманием зрителя в развитии сюжета. Рассматривая отличия волшебной сказки от романа, ученый отмечает, что авторская литература стремится в направлении от фабулы к сюжету, так как сюжет – более новое понятие и его нет в волшебной сказке. Литература в отличие от волшебной сказки рассматривает явления современного ей общества. Фабула в искусстве, по мнению Шкловского, выражается в акцентировании внимания читателя на определенных моментах произведения. Особенно ярко проявляется фабула в театральных представлениях. Сюжет в опере или балете малозначителен, он играет второстепенную

⁵ Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. С. 102-103.

роль, а основное внимание уделяется выделению героя. Фабула и сюжет неразрывно связаны с завязкой и развязкой художественного произведения.

«С какого места сюжет становится фабулой?

Фабулой, как пишет Толстой и Чехов, считается смерть или женитьба героя.

На самом деле “смерть одного героя переносит интерес на других”.

Поэтому Чехов отрывает фабулу – начало и концы <...>

Фабула – это матрица, определение сорта; крушение корабля в греческом романе – крушение фабульное.

Крушение у Робинзона Крузо – фабульное.

Жизнь Робинзона на острове – сюжет»⁶.

В книге о сюжете В. Шкловский утверждает, что античная драматургия, основанная на мифологии, не нуждалась в новом сюжете. Однако выбор мифов осуществлялся с учетом истинности сложной фабулы. Сюжеты были традиционны и использовали неоднократно повторявшийся элемент неожиданности настолько, насколько это казалось необходимым автору. Новаторство трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида состояло в том, что их герои по-разному относились к предсказаниям мифов. Новые герои в традиционной обстановке, их реакция на события, жизненная мудрость создают новую нравственность. Различные представления о нравственности позволяют по-новому разгадывать один и тот же сюжет, переосмысливать его.

Подводя итог исследования сюжета и фабулы, В. Шкловский замечает, что в литературоведении нет единого мнения по данному вопросу. Сюжетом, по его мнению, можно считать предмет описания, понятие же «фабула» постепенно трансформировалось в понятие «интрига». Особенно интересен в работе В. Шкловского тот момент, что сюжет произведения у автора в начальной стадии чаще всего отличается от сюжета окончательного варианта произведения. Выбирая

⁶ Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. С. 109.

сюжет, автор одновременно устанавливает для себя и определенные ограничения. Описывая выбранные обстоятельства, раскрывающие последующие обстоятельства, создатель произведения, сам того не замечая, вносит изменения в первоначальный замысел. Классический роман в своих первых вариантах имел реалистический сюжет, а его развязка была условно-благополучной, часто повторяющейся, то есть фабульной. Более поздние романы характеризуются трагической развязкой, которая, по утверждению Шкловского, не успокаивала читателя, а заставляла задуматься о том, почему погибают лучшие.

В заключительной главе книги («Еще раз о началах и концах вещей – произведений; о сюжете и о фабуле») Шкловский пытается определить фабулу как возвращение к старой, понятной читателю теме. «Фабула, она же интрига, облегчает восприятие, повторение, но, как глагольная рифма, она иногда делает повторение ничтожным <...> Сюжетное повторение и ссылка на один и тот же предмет, на одно и то же дыхание – оно говорит не о случайной вещи, а об одном из законов поэтической выразительности»⁷.

Понимание сюжета как способа конструирования художественного произведения получило в 1920-е гг. широкое распространение. Благодаря формальной школе, одним из ярких представителей которой является и В. Шкловский, сюжет как содержательная форма, как один из элементов композиционной организации произведения литературы активно исследуется и сегодня. Толкование фабулы в современной теории литературы не так однозначно. Чаще фабулу определяют как «цепь основных событий в произведении искусства, его событийное ядро <...> На основе фабулы устанавливается соотношение между объективной реальностью и художественным миром произведения»⁸.

⁷ Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. С. 348.

⁸ Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 367.

Связь понятий «сюжет» и «фабула» в ее современном понимании в статье словаря по эстетике комментируется следующим образом. «Сюжет ... – динамический аспект произведения искусства: развертывание действия во всей его полноте, развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков и т. п., взаимодействие персонажей и обстоятельств; становящееся целое художественного произведения, внутреннее смысловое сцепление образов. Сюжет отражает противоречия изображаемой в искусстве жизни и выражает авторскую концепцию действительности <...> Одновременно сюжет – это способ существования фабулы в художественном произведении. Сюжет и фабула составляют единый конструктивный элемент произведения, проявляющийся как фабула на предметно-познавательном уровне, как сюжет – на уровне целостно-аксиологическом»⁹.

В современном литературоведении встречаются попытки упрощения анализа. Некоторые авторы считают, что определение фабулы как частного момента сюжета искусственно усложняет процесс изучения, делая его менее ясным и интересным для широкого круга читателей. В качестве примера можно привести мнение А. И. Ревякина, ссылающегося также и на авторитет Л. И. Тимофеева. «Выступая против двойственности терминологии, лишь затрудняющей анализ произведения, Л. И. Тимофеев... пишет: "...сюжет как история характера включает в себя всю систему событий, в которых проявляется этот характер, и деление их на основные и второстепенные по существу ничего не дает. Недостатком этого деления является также то, что оно толкает на слишком общее определение данного сюжета, который сводится к логической схеме и отрывается от характеров, с которыми связан". Нет необходимости в понятии "фабула" и для обозначения несовпадения между реальной и художественной последовательностью изображаемых событий. Это несовпадение, каж-

⁹ Эстетика: Словарь. С. 338.

дый раз различное, конкретное, уясняется и без добавочного термина, лишь загромождающего ход анализа»¹⁰. Такая позиция имеет право на существование и в чем-то не лишена практического смысла. Однако уменьшение параметров анализа художественного произведения неизбежно приводит к излишнему упрощению исследования.

Теория В. Шкловского о сюжете во многом восходит к критериям и оценкам начала 1920-х гг., времени «формалистической молодости» ученого. Еще в «Литературной энциклопедии» 1925 г. было предложено толкование взаимосвязи сюжета и фабулы близкое его интерпретации в книге Шкловского. «“Сюжет – канва, фабула – узор”, сюжет – “скелет”, а фабула – ткани, “одевающие кости”»¹¹. На теоретические разработки Шкловского по данному вопросу опирается и большинство современных ученых, хотя и сегодня понятие «сюжет» не имеет общепризнанного определения.

¹⁰ *Ревякин А. И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. С. 136.

¹¹ Цит. по: *Ревякин А. И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. С. 134.

Деформация как свойство киноизображения: Постановка проблемы

В 1896 г. О. Уинтер описывал свои впечатления от кинематографа следующим образом. «Изображение меняется, но результат его неизменен – пугающее впечатление жизни, но жизни, отличающейся от нашей <...> Да, здесь есть жизнь, потому что машина не умеет придумывать; но на эту жизнь вы можете смотреть лишь сквозь призму механического медиума <...> Все здесь правда, и все здесь ложь»¹. Сегодня это суждение у многих вызовет недоумение, может быть даже усмешку, но проблема, которая была поставлена еще в конце XIX – начале XX в., по сей день остается актуальной. Правдивость и ложность экранной кинопроекции в соотношении ее с физической реальностью является изначальным парадоксом, сформулированным уже ранними теоретиками кино.

В начале прошлого века были предприняты попытки проанализировать природу экранной кинопроекции, связанную с вопросом о сущности киноизображения. Одни, как например Георг Кайзер, были склонны считать, что сущностью является «механическое воспроизведение банального и поверхностного слоя вещей»². Другие, как Марсель Л'Эрбье, утверждали, что сущностью кино и всех классических искусств, является ложь, и этой художественной лжи противостоит «жизнь, которую могут печатать печатные машины изображений»³. Третьи, подобно автору, подписывавшемуся аббревиатурой Б. К. В., уравнивали сущность с эстетическим понятием прекрасное. «Прекрасное – это иллюзия, а иллюзия является не реальностью, но результатом трансформации, которую претерпевает реальность под влиянием наше-

¹ Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 19.

² Там же. С. 21.

³ Там же. С. 25.

го духа или художественной интуиции»⁴. Представляется, что ближе всего к устранению противоречий приблизился ведущий итальянский теоретик раннего кино Гофредо Беллончи. В своей работе «Эстетика кинематографа» (1916) он писал: «Духовность кинематографического мира основана на преобразованиях, метаморфозах. Кинематографическим мастером является тот, кто умеет по-своему преобразовать вещь, тот, чья индивидуальная фантазия способна видеть мир в своего рода метаморфозе»⁵.

Можно предположить, что под сущностью кинематографа Беллончи подразумевал *деформацию* киноизображения. В этом случае деформацию нужно рассматривать как свойство заснятого объекта, а также как свойство киноизображения в целом. Проблема деформации в процессе ее осмысления прошла через ряд этапов и окончательно закрепились лишь в теории фотогении (термин был заимствован теоретиками кино из фотографии). Сегодня существует более подходящий эквивалент этого термина – киногения, однако в литературе прошлого употребляется именно первоначальное наименование понятия. Оговорка эта необходима, чтобы объяснить терминологическую несогласованность при обращении к источникам прошлого и настоящего.

Основоположниками теории фотогении в кино являются Луи Деллюк и Жан Эпштейн. У Деллюка фотогения представлена как наука о световых планах, фиксируемых регистрирующим «глазом» камеры. При этом предполагается, что существо или вещь, воспринявшие свет, дают на него «интересную реакцию» («деформируются»). Применительно к кино допустимой представляется следующая формулировка: для того, чтобы заснятый объект был фотогеничен, то есть давал «интересную реакцию», необходимо привнести в объект нечто новое, отличное от его первичных качеств. Этим

⁴ Цит. по: *Ямпольский М.* Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. С. 28.

⁵ Там же. С. 33.

«нечто» и является деформация. Отвечая на вопрос о том, зачем вообще нужно что-то деформировать, необходимо помнить, что речь идет об экранной проекции в кино и о ее существенных характеристиках. Этот эффект кино, «привнесение большего», при котором объект обогащается новыми чертами, был отмечен также Эпштейном и выходит за рамки обыденных представлений о сходстве вещей.

Думается, что потребность в изменении характеристик объекта заложена в специфике визуального восприятия. В связи с этим интересна точка зрения американского психолога Джеймса Джерома Гибсона. Он утверждал, что человек воспринимает не столько изображение, сколько информацию о нем, содержащуюся в свете. Эта информация о характеристиках объекта не тождественна и не должна быть тождественной самим характеристикам и, тем более, не является точной проекцией объекта. «В свете, который попадает в глаз наблюдателя, ничто не копируется – ни форма объекта, ни его поверхность, ни вещество, ни его цвет, ни тем более его движение. Однако все это в свете задано»⁶. О феномене зрительного восприятия, описанном Гибсоном, размышлял и классик немецкой киномысли Рудольф Арнхейм, который, опираясь на достижения гештальтпсихологии, называл его «оптическим урфеноменом» или «протофеноменом». Арнхейм отмечал, что первичные оптические символы, такие как «свет и тень, величина и малость, гармония и дисгармония, равновесие и смещение центра тяжести, порядок и хаос, прямизна и кривизна, – изначально оторваны от действий или предметов и являются, по существу, абстракциями, вытекающими из самого характера киноизображения – световых пятен на поверхности экрана»⁷. Исследования Гибсона и Арнхейма позволяют допустить, что деформация является

⁶ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988. С. 427.

⁷ Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. С. 128.

свойством кинематографической выразительности, связанным с особенностями восприятия и психики зрителя.

Аналоговая природа киноизображения как в игровом, так и в неигровом кино предполагает, что деформации изображения реальности могут возникнуть при намерении режиссера усилить выразительность и эмоциональную значимость объектов, которые окажутся перед объективом камеры. Как будто кроме своего естественного облика они должны приобрести еще что-то. Зритель же со своей стороны, узнав и осмыслив предметное содержание кадра, обнаружит, что знакомые ему вещи приобретают на экране иной облик. В процессе узнавания и сопоставления встречаются творческая, авторская интенция режиссера и перцептивные творческие же возможности зрителя. В этот момент аналоговое киноизображение из простой фиксации видимой реальности преобразуется в ее образ. Можно предположить, что деформация пространственных объектов и определяет природу авторского творческого процесса создания экранного образа.

Что и говорить, отмеченный парадокс кинематографа и вправду был знаменательным явлением, достойным того, чтобы занимать умы его первых теоретиков. Камера, славящаяся абсолютной аутентичностью передачи изображения, на самом деле деформирует мир, и это превращение несколько не противоречит сверхобъективности кинообъектива. Парадоксальную способность киноаппарата, обладающего многочисленными возможностями с помощью оптико-технических средств трансформировать, преобразовать «конкретную предметность мотива в субъективное представление», в наиболее осознанной форме отобразил в своей теории Бела Балаш. Наплыв, рапид, замедленная съемка, вуаль, искажающий объектив, трюковая съемка и т. д. толковались Балашем как средства, способствующие превращению предмета в его образ в сознании зрителя. Технологическая «способность» киноаппарата к осуществлению деформации, по мнению Балаша, «дает возможность показать не только то, что происходит с предметом, но и то, что одновременно происхо-

дит в нас»⁸. В отмеченных превращениях Балаш усматривал закономерный результат процессов человеческой психики. По его мнению, оптико-технические искажения, изменяющие определенный предмет, как бы отражают «функциональные методы нашей психики»⁹.

Деформация экранного изображения, благодаря которой оно обретает качества иные и большие, нежели аналоговая репрезентация реальности, является предпосылкой образной природы как игрового, так и документального кино. Деформация используется режиссерами в качестве элемента художественных композиций, замысел которых почти не предполагает показа нетронутой природы. Режиссер направляет кинокамеру на естественные объекты, но его формотворческие стремления, настойчивый интерес к причудливым формам и движениям преобразуют эти объекты. Прибегая к изменению формы объектов на экране, режиссер создает условное кинопространство, где условность является основным принципом выражения режиссерской концепции, подчеркивающим отличие художественного произведения от воспроизводимой физической реальности. Зритель, в свою очередь, воспринимает условность как элемент визуальной стилистики фильма и, фиксируя деформацию, включается в процесс ассоциирования, сравнения, в результате чего понимает, что увиденное им изображение измененной физической реальности на экране приобретает иные свойства, свойства художественного образа.

«Если бы искусство означало лишь воспроизведение вещей в природе и ничего больше, – пишет Арнхейм, – то вряд ли можно было понять ту почтенную роль, которая ему отводится на любой стадии развития общества. Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и самого себя...»¹⁰.

⁸ Балаш Б. Дух фильма. М., 1935. С. 58.

⁹ Там же.

¹⁰ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 383.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3

Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема

Шумилин Д. А.

Философская система А. Н. Скрябина как ключ
к пониманию его музыкальных произведений 9

Кардаш Н. С.

О музыкально-театральной природе балетов
Игоря Стравинского 18

Лавринович Е. С.

«Аида» Новосибирского театра оперы и балета: Проблема
взаимодействия музыкального и сценического текстов 25

Кокова Т. В.

Анализ художественного текста оперного либретто
М. С. Лебедева «Жар-птица, или Приключение
Левсила царевича» 31

Чун Сеик

Работа Ф. И. Шаляпина над образом царя Бориса в контексте
эволюции постановочных решений «Бориса Годунова»
М. Мусоргского 1898, 1908 и 1911 гг. 39

Муравьева И. В.

Герой-подросток в постсоветском кинематографе:
«Игры мотыльков» режиссера Андрея Прошкина 44

Конструкция художественного текста: Структура и связи

Гоголев Д. Б.

Об интерпретации органичных произведений
эпохи барокко 53

Шумилин Д. А.

О семантике музыкального текста в поздних произведениях
А. Н. Скрябина 57

<i>Кардаш Н. С.</i>	
Балет И. Стравинского «Агон»: Особенности художественного текста	67
<i>Лавринович Е. С.</i>	
«Похождения повесы» И. Стравинского в Большом театре: Анализ структуры музыкально-сценического текста	76
<i>Кокова Т. В.</i>	
Спектакль русской оперной труппы первой трети XIX века: Структура и связи	83
<i>Эфендиева Н. Ф.</i>	
Структурообразующая функция деталей городской жизни и архитектурных объектов в советском кинематографе 1920-х гг. (на примере «Третьей Мещанской» Абрама Роома)	90
Действие, движение, развитие в художественном и искусствоведческом тексте	
<i>Гоголев Д. Б.</i>	
Об эволюции электропневматической трактуры органа в XIX веке	99
<i>Быкова Т. Ю.</i>	
Движенческие мизансцены М. Рейнхардта («Царь Эдип», «Гамлет»)	103
<i>Шестова И. Ю.</i>	
С. Г. Бирман: путь к художественному образу	110
<i>Терещенко К. А.</i>	
Партнерство куклы и человека в театре кукол: Идея и ее воплощение	119
<i>Теплов А. А.</i>	
Сюжет художественного произведения в теории В. Шкловского	129
<i>Мильников Д. Ю.</i>	
Деформация как свойство киноизображения: постановка проблемы	137

Научное издание

**Анализ художественного текста как искусствоведческая
проблема**

**Конструкция художественного текста: Структура и связи
Действие, движение, развитие в художественном
и искусствоведческом тексте:**

Материалы конф. аспирантов Рос. ин-та истории искусств

Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 20.10.2009. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$
Бумага SvetoCopy. Объем 8 уч.-изд. л. Тираж 150 экз.
Гарнитура Times.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел. 314-21-83
www.artcenter.ru

