Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Театральный институт

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:

актуальные проблемы теории и практики



Сборник статей по материалам
III Всероссийской научно-практической конференции
в рамках Фестиваля Саратовской театральной школы имени В. А. Ермаковой

22 ноября 2021 года

Саратов, 2022

ББК 85.334
Т 29

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л. В. Собинова

Т 29 **Театральный процесс:** актуальные проблемы теории и практики: сборник статей по материалам III Всероссийской конференции (22 ноября 2021 г.) / Составитель и отв. редактор В. Н. Алесенкова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – 140 с.

ISBN 978-5-94841-542-0

В сборнике представлены материалы участников III Всероссийской научно-практической конференции по проблемам театра, проходившей 22 ноября 2021 года в Театральном институте СГК имени Л. В. Собинова в рамках Фестиваля Саратовской театральной школы имени Народной артистки СССР В. А. Ермаковой.

Тематика сборника посвящена теоретическим и практическим аспектам театрального искусства – изучению объектов режиссерского творчества, вопросам педагогики и методики преподавания специальных дисциплин в театральном вузе, анализу драматургического и поэтического материала, проблемам режиссерской интерпретации и трансформации литературного текста в сценическое действие, опыту международного сотрудничества в области театра, современным технологиям в театральном процессе.

Издание адресовано педагогам и студентам театральных вузов, искусствоведам и всем интересующимся театральным процессом.

ББК 85.334

ISBN 978-5-94841-542-0

© Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова, 2022
© Театральный институт, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Алесенкова В.Н. (Саратов)
РЕЖИССЕРСКИЙ ДИАЛОГ СО ЗРИТЕЛЕМ И СУДЬБА СПЕКТАКЛЕЙ НАРОДНОГО АРТИСТА МОЛДОВЫ ИОСИФА ШАЦА..... 5

Ахмыловская Л.А. (Владивосток)
МУЛЬТИЭТНИЧЕСКИЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АКТЕРА..... 18

Бабий Э.В., Савина Е.Г. (Москва)
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ СЦЕНОГРАФИИ: ПЕРСПЕКТИВА ИЛИ ЗАБЛУЖДЕНИЕ 29

Баголей Л.Н. (Саратов)
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ ФРАНЦИИ И РОССИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ САРАТОВА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ 33

Жукова Н.И. (Орел)
ПСИХОФИЗИЧЕСКИЙ ТРЕНИНГ И ПРИНЦИПЫ ЕГО ОРГАНИЗАЦИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ 43

Загумённов О.Н. (Саратов)
ВЗАИМОСВЯЗЬ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ НА УРОКАХ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА (о проблемах методологии в театральной школе) 51

Зотова И.Н. (Саратов)
СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА В КЛАССЕ «СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕНИЯ» ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА СГК ИМЕНИ Л.В. СОБИНОВА..... 56

Зыков А.И. (Саратов)
РЕЖИССЕРСКИЙ ОПЫТ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ «МАЛЕНЬКИХ РОЛЕЙ» (на примере постановки спектакля «Свадьба Кречинского»)..... 62

Карпова Т.Н. (Ярославль)
ОБРАЗ ДЕЛОВОЙ ЖЕНЩИНЫ КАК ОБЪЕКТ ДИАЛОГА: К ПРОБЛЕМЕ СМЫСЛОВ («Жанна» Я. Пулинович – «Таня» А. Арбузова) 74

Клинаева В.В. (Саратов)
ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ВОСПИТАНИЯ ТРАВЕСТИ (на примере Саратовской театральной мастерской Ю.П. Киселева)..... 81

Лазарев П.С. (Саратов)
ПУТИ И СПОСОБЫ ОБОЗНАЧЕНИЯ ВРЕМЕНИ И МЕСТА ДЕЙСТВИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ С ПОМОЩЬЮ МУЛЬТИМЕДИА (на материале постановок Саратовского ТЮЗа) 89

Любимов Д.В. (Нижний Новгород)
«ЗОЛУШКА» В ПЕРМИ: ВОПРОСЫ СЮЖЕТА, ЛИБРЕТТО И СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 93

Мамонов В.И. (Саратов)
ОПЫТ РАБОТЫ В МАСТЕРСКОЙ ТАТЬЯНЫ КОНДРАТЬЕВОЙ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СПЕКТАКЛЯ «РЕСПУБЛИКА ШКИД» 101

Савина Е.Г. (Москва)
РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ МЕТОДОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (на примере искусства кино и театра) 108

Сопко Р.В. (Саратов)
СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО АРТИСТА В ДУБЛИРОВАНИИ ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОФИЛЬМОВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ РАКУРС 113

Третьяков М.А. (Саратов)
ОСОБЕННОСТИ ЭТЮДНОГО МЕТОДА РОМАНА ФЕОДОРИ В СПЕКТАКЛЕ «МАЙСКАЯ НОЧЬ» (Саратовский ТЮЗ им. Ю.П. Киселева) 119

Цой Т.В. (Саратов)
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА У БУДУЩИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ АКТЕРОВ 124

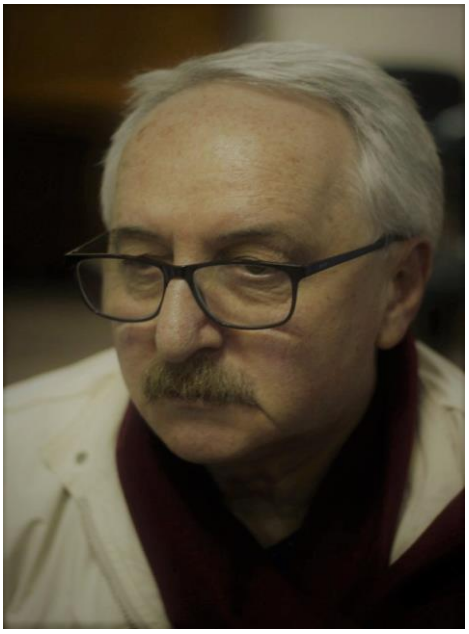
Шаталина А.Г. (Саратов)
МЕТОД «ВОПРОС-ОТВЕТ» В РАБОТЕ НАД КЛАССИЧЕСКИМИ СТИХАМИ (на примере двух стихотворений А.С. Пушкина из цикла «Песни западных славян») 129

Список авторов статей 137

Алесенкова В.Н. (Саратов)

РЕЖИССЕРСКИЙ ДИАЛОГ СО ЗРИТЕЛЕМ И СУДЬБА СПЕКТАКЛЕЙ НАРОДНОГО АРТИСТА МОЛДОВЫ ИОСИФА ШАЦА

Государственный русский драматический театр имени А.П. Чехова в Кишиневе отсчитал в прошлом сезоне свой 85-летний юбилей. Непростые времена для всех театров мира, временно закрытых на фоне объявленной пандемии, наступили и для Русского театра Молдовы. Нежданно в творческом коллективе, подняв бурю противоречивых сентенций и взаимных обвинений в молдавских и даже российских СМИ, назрел конфликт эстетических позиций, в результате которого несколько ведущих артистов, занятых в большинстве спектаклей, были объявлены труппой лишними людьми. В их числе оказался и единственный профессиональный режиссер театра, народный артист Молдовы Иосиф Шац. Пришло время проанализировать творчество "лишнего" режиссера, чтобы понять, почему он не нужен театру.



Иосиф Шац

Иосиф (Илья) Филиппович Шац посвятил служению в Русском театре имени Антона Павловича Чехова более 30 лет, в течение которых создал длинный ряд запоминающихся спектаклей, среди них – отмеченные национальными и зарубежными премиями. Шац уверен,

что миссия театра – это высокое интеллектуальное искусство, которое завязано на философии, науке и безусловном профессионализме. Отношение режиссера к профессии можно почувствовать в его высказывании: «Театр – это определенная форма жизни творческого коллектива, имеющая целью на языке игры говорить с миром о мире. Разговор, затеянный театром со зрительным залом, стремится к обобщению вселенского масштаба. За спиной каждого персонажа – тысячи людских судеб» [Цит. по: 1, с. 113]. Есть в этой позиции Шаца что-то созвучное с размышлением Михаила Чехова о путях театра, которому «предстоит передать зрителям в художественной форме новые знания о человеке и о мире» [8, с. 117].

Ленинградская театральная школа оставила неизгладимую печать мастерства и сформировала цель эстетических стремлений режиссера в соответствии с идеалами тех времен, когда иконами профессии были Г. Товстоногов, А. Эфрос, Ю. Любимов, О. Ефремов. Верность своим идеалам Шац неоднократно подтверждал, отдавая предпочтение серьезной драматургии, требующей глубокого проникновения в материал, и незаметно для себя стал интеллектуальным стержнем Русского театра в Молдове. Ведя философский диалог с авторами, режиссер открывал кишиневским зрителям новые смысловые пространства в драмах А.П. Чехова, Н.В. Гоголя, А. Володина, Г. Горина, У. Шекспира, Г. Ибсена, П. Зюскинда, У. Бетти, Дж. Собола, Д. Нигро и других.



И. Карас – Музыкант. «Контрабас». *Фото из архива режиссера.*

В поставленной И. Шацем пьесе П. Зюскинда «Контрабас» (2000) обычный инструмент приобретал символическое значение, которое формировалось постепенно. Контрабас представал главным носителем идеи спектакля, многогранным отражением всего того, с чем отождествлял себя герой, и с чем сам отождествлялся в судьбе главного героя. Он нес различные, часто контрастные смысловые нагрузки, принимая на себя функцию друга, тирана, Бога, слуги, хозяина, возлюбленной, второго «Я». По ходу спектакля зрительское отношение к контрабасу менялось, и от музыкального инструмента развивалось до понятия человеческой души, которая, страдая, ищет свое место в этом несовершенном мире. Это понятие души вырастало в собирательный образ, который по сумме накопленных представлений можно назвать символическим.

Спектакль «Контрабас» (роль музыканта сыграл И. Карас), на Международном фестивале “One man show” (2001) в Театре у Никитских ворот (Москва, Россия) получил гран-при за режиссерское решение. Спустя год на аналогичном фестивале в Театре Гротовского (Вроцлав, Польша) среди 14-ти оригинальных спектаклей из разных стран мира был признан лучшим и получил гран-при. На фестивале “Театр одного актера” (2003) в германском городе Киле вновь завоевал первую премию и получил приглашение на Международный фестиваль в Южную Корею, где также был отмечен первой премией.

К 100-летию со дня смерти великого драматурга, имя которого носит театр, И. Шац поставил «Вишневый сад» – пьесу, по выражению Питера Брука, не натуралистическую, которая «не столько показывает, сколько подсказывает» [3, с. 295]. (Это было не первое обращение Шаца к творчеству Чехова – тремя годами ранее в репертуаре театра появились «Три сестры»). Глубокий анализ пьесы помог режиссеру создать динамику многогранного развития театрального действия. Приводя в движение механизм символических связей, Шац обнажил глубокие пласты философского смысла, заложенного в пьесу автором. Тема выбора стала ключевой темой спектакля. По мнению Шаца, проблема жизненного выбора ставит каждого персонажа перед дилеммой – перечеркнуть идею Сада или попытаться что-то предпринять, чтобы Сад жил в нем. Нельзя сохранить Сад, не живя по его закону, – убежден режиссер. В основу сценического действия заложен принцип контраста. Не стоит слепо верить тому, что говорят и думают о себе персонажи, гораздо важнее то, что они делают.

Одной из запоминающихся деталей спектакля стал макет цветущего сада в прозрачном ящике, который выделялся на фоне висящих голых досок с редкими пучками цветов, свидетельствующих о том, что человеческая память часто приукрашивает действительность. Макет, вызвавший споры и недопонимание местных театроведов, вовсе не был ребусом, а скорее наглядным пособием, так сказать, ключом к разгадке позиции каждого персонажа по отношению к Саду; позиции, которая выявлялась символическим действием – кто и что вкладывает в понятие Сада, в его идею. Раневская (К. Шанцевая) бросала туда разорванную телеграмму из Парижа, значит, для нее Сад, буквально – это урна, хранящая обрывки воспоминаний. Трофимов (С. Кирюшкин) ощипывал листья с деревьев, как забравшийся в чужой огород козел, ведь Сад для него – даровая кормушка. Лопахин (К. Харет) вкладывал в макет деньги; очевидно, что для него Сад – объект капиталовложения. Аня (М. Сташок) торжественно возложила букетик, словно отдала дань памяти предкам. Прохожий пытался использовать макет как уборную (не позавидуешь Саду, в котором будет хозяйничать полупьяный прохожий, чьи шаги звучат в спектакле, как удары молота), а Фирс (С. Тиранин) заботливо согревал дыханием маленькие деревца, зажигая среди них крохотные свечи, будто Сад – это храм.

Режиссер материализовал в сценическом действии словесные метафоры и метонимии, создавая смысловое пространство, в котором авторский текст обретал новые семантические грани. В спектакле Трофимов довольно резко протягивал Раневской кусок разбитого зеркала, предлагая «хоть раз в жизни взглянуть правде в глаза». Вернувшийся после неудачных торгов Гаев, «помешанный на бильярде», в сердцах разбрасывал по сцене игрушки. «Немка» Шарлотта, получающая жалованье «за фокусы», завязывала молодым слугам глаза, а на господских детей, Варю и Аню, нацеливала ружье, словно намекая, что их жизнь под прицелом. Трофимов кружил Аню на роликовой доске, на деле кружа ей голову своими новаторскими идеями, как потом кружила мать сама Аня и, обещая открыть «новый чудесный мир», складывала ей на груди руки, как покойнице. «Вечный студент» набрасывал на Лопахина бильярдный кий будто ярмо, желая продемонстрировать, как надо обращаться с «хищниками», а набожную Варю напутствовал крестом из игральных карт, произнося «благолепие» с козлиным блеяньем. Заботливый старый Фирс тихо подбирал за всеми мусор, складывая его в тележку, напоминающую гробик.

В спектакле бал под музыку приглашенного еврейского оркестра приобретал оттенок маскарада, с помощью которого приоткрывался внутренний мир персонажей. Королевская мантия Епиходова, ярко-красная шаль Раневской, старорусский шлем Фирса, барская накидка горничной Дуняши и шляпа раввина на Трофимове становились элементами театрального языка, на котором режиссер вел диалог со зрителями. Источник внутренней жизни и духовной энергии дома Гаевых-Раневских замирал и иссякал, подобно маленькому роднику, который поначалу весело журчал на сцене, а затем истончался и затихал. И вместе с ним как будто останавливалось время. В финале режиссер оставил с открытыми глазами лишь Фирса, остальные вступали в новую фазу жизни с повязками на глазах – не просто незрячими, но в слепоте своей цепляющимися за багаж прошлого (визуально – старые чемоданы), который вряд ли поможет им начать жить по-новому.



М. Сташок – Аня, С. Кирюшкин – Трофимов. «Вишневый сад».
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. *Фото из архива режиссера.*

На Международном фестивале «Встречи в России» (2010) в Санкт-Петербурге, организованном фестивальным центром «Балтийский дом», где мало кого можно было удивить режиссерским решением «Вишневого сада», спектакль получил восторженные отзывы и Диплом за высокое художественное мастерство.

Подобно «Вишневому саду», сконцентрировавшему в себе все предшествующие достижения чеховской мысли, трагедию У. Шекс-

пира «Король Лир» можно считать квинтэссенцией предыдущих тем драматурга. Известный театровед Г.Н. Бояджиев назвал эту пьесу самым грандиозным и самым трагическим произведением Шекспира, в котором через сверхчеловеческие страдания «открываются источники великой духовной энергии, и герой из бездны падения восходит к высотам человеческого духа и познает истину бытия» [2, с. 426].

Обращение Иосифа Шаца к «Королю Лиру» (2010) явилось результатом зрелых размышлений. По внутреннему объему и насыщенности содержания Шац сравнивал текст Шекспира с библейским повествованием, отметив трудность его сценической реализации. С точки зрения режиссера, «Лир» – это философское осмысление значения Человека в этом мире, в сегодняшнем, вчерашнем и завтрашнем. В спектакле нашла свое продолжение тема выбора, словно режиссер подыскал новые аргументы для начатого в «Вишневом саде» разговора. Даже декорации к «Лиру» композиционно и графически напоминали декорации «Сада». Те же вертикальные линии, только не из досок, кое-где поросших лишайником бледных цветов, а из веревок и цепей, которые опускались на головы Лира, Кента и Шута в сцене бури, символично перечеркивая пространство горизонталями штанкет.

Разбросанные по сцене игрушки свидетельствовали о безответственных детских играх, только вместо теплящейся в свечах подсвечников жизни появились стулья-гильотины – вестники смерти, и одиноко стоявшая железная лестница указывала заброшенный путь к вершинам мудрости, больше похожий на плаху. И правда, в начале спектакля Лир (И. Карас), отказываясь от власти, как перед смертью срывал с себя корону и знаки отличия, бросая их в кованое ведро.





К. Харет – Эдмонд, И. Карас – Лир. «Король Лир».
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. *Фото из архива режиссера.*

Мизансцена разговора Эдмонда (К. Харет) с братом, законным наследником Эдгаром (Ю. Андрющенко) в контексте значения лестницы приобретала символический смысл. Старший брат находился на ее вершине, где был занят выбором и чтением книг, а младший в это время буквально сидел на полу у подножия, раскидывая карты. Тон его голоса, его нарочитое кривляние в разговоре с Эдгаром в какой-то момент делали его похожим на паяца, создавая ассоциативную связь с устоявшейся символической парой «король-шут», где первый всегда может стать последним, и наоборот, что собственно и происходит по сюжету, создавая ассоциативные параллели между семействами Лира и Глостера. Азартный игрок Эдмонд оказывался в судьбе главных героев тем предательским механизмом, который приводил все события к трагическому финалу. Когда он в начале спектакля со словами «Природа, ты моя богиня!» пламенем свечи поджигал на себе одежду, становилась очевидной его готовность к решающей схватке, к войне, огонь которой уже разожжен внутри него, как всепоглощающее пламя страсти (зависти, жажды власти), толкающей на преступление.

Шекспир устами Эдгара, Кента и Лира неоднократно подмечает в человеке сплошь животные качества, а режиссер находит художественные средства для их воплощения. В спектакле Гонерилья (М. Дроздова) и Регана (Р. Малецкая) после получения власти пластично стягивали с себя тесную мешковатую одежду, будто сбрасывали змеиную кожу. Точным змеиным жестом, словно подражая дочерям Лира, Эдмонд–Харет обвивал руками царский трон и даже демонстративно лизнул предмет своего вожделения, прежде чем вонзить в него свой «железный зуб» – лезвие кинжала. Потерявший человеческий облик Эдгар пил из миски по-собачьи. Регана, принимая из рук Лира лакомство, пыталась укусить отца за палец, а слуги в серых одеждах напоминали по пластике крыс, стаей бросающихся к обнаруженной добыче и трусливо разбегающихся при появлении господина. Пронзительные слова Лира в финале о том, что «коню, собаке, крысе можно жить», тогда как Корделии – нет, поднимали проблему человеческого выбора на метафизический уровень, где Корделия становилась символом божественной природы, противопоставляемой животной сущности и одновременно удушаемой ею.

Режиссер настойчиво проводил аналогию между прошлым и настоящим, подталкивая зрителей к размышлению о том, что человечество за века ничуть не изменилось и по-прежнему живет по закону

«золотого тельца», где власть при отсутствии нравственного начала становится вожделенным критерием благополучия и вместе с тем является причиной бесконечных войн, насилия и немыслимой жестокости. В интерпретации Шаца клятвы в любви и преданности старших дочерей Лира были обращены не к отцу, а к трону, олицетворяющему власть, и это объясняло, почему Корделия не могла участвовать в этой игре. Как носитель идеи истинной любви, она была обречена на изгнание и смерть в мире корысти и предательства. В концепции Шаца Лир представал земным богом, миссия которого была в сохранении установленного порядка вещей, что напрямую связано с традицией почитания отца. Нарушение порядка привело к разрушению мира, ведь со смертью Корделии в нем исчезла духовная любовь к богу-отцу, а значит не оставалось места и для самого Бога. Именно к этой мысли режиссер подводил зрителей перед финальными словами Кента, Эдгара и герцога Альбанского: «Не это ль час кончины мира? / Исполненье сроков. / Конец времен и прекращенье дней»[1].

Разговор о проблеме разрушения мира из-за отсутствия в нем любви возобновляется в чеховской «Чайке» (2013). Чтобы зритель мог осмыслить спектакль как продолжение начатого режиссером диалога с А.П. Чеховым, Шац прибегает к помощи реминисценций к «Вишневому саду»: Медведенко (Н. Незлученко) катает Машу (М. Дроздова) на роликовой доске, создавая аллюзию к мизансцене разговора Ани Раневской с Петей Трофимовым, а Шамраев–К.Харет неожиданно произносит текст из сыгранной актером ранее роли Лопахина, удивительным образом раскрывая качественную трансформацию характера во времени.

Вместо волшебного озера вокруг наспех сколоченной сцены непроходимая грязь, в которой слуга прокладывает дорожки из досок и посыпает их лепестками роз, чтоб перебить болотный запах. Голос Заречной (М. Сташок) в роли Мировой души, благодаря техническим возможностям, звучит в диапазоне эха, создавая атмосферу потустороннего присутствия, а над импровизированным театром Треплева (В. Брага) опускается купол, похожий на полусферу земли, из которой, словно льдинки, эффектно дрожащие в полумраке, свисают осколки зеркал. Зеркала – одно из излюбленных выразительных средств Шаца, помогающих усилить идею отражательной способности театра в театре. Режиссер уделяет большое внимание пьесе Треп-

[1] Дано в переводе Б. Пастернака.

лева о конце мира, пытаясь проникнуть в метафизический смысл и обнаружить его отражение в судьбе героев, которые тоже, в большей или меньшей степени, являются отражениями друг друга, создавая бесконечную череду иллюзий.

Пьеса Треплева в спектакле Шаца начинается и заканчивается выступлением Аркадиной (В. Марьянчик), которая не уступит Заречной ни одной из своих ролей – ни актрисы, ни матери, ни возлюбленной. Тригорин (Ю. Андрющенко), возвращаясь с рыбалки, несет в ведре вместо рыбы яблоки, которыми почти по-библейски соблазняет Нину, досыта накормив фантастическими представлениями о своей натуре. В образе убитой на высохшем озере чайки по-разному преломляется судьба Треплева, Заречной, Тригорина и даже Маши.

Белая газовая ткань, в которую Медведенко укутывает Машу, как в свадебный наряд в начале спектакля, по замыслу режиссера, проходит через ряд метаморфоз. Сначала она превращается в спелёнатого ребенка, потом возникает отголоском в белом платье Нины, затем как будто трансформируется в белые простыни, которые гладит для больного Сорина Маша, и вспыхивает отражением в повязке, которой бинтует рану на голове сына Аркадина. Наконец, в финале она превращается в белый шлейф чучела чайки с окровавленным хвостом, медленно окутывая ту самую импровизированную сцену, на которой актерская игра была подменена с подачи Аркадиной игрой в лото. Стоит обратить внимание на интересную деталь в режиссерском решении – во время игры в лото (перед самоубийством Треплева) на сцене возникает параллельное пространство: игроки, кидая кости, шутят, смеются, отчетливо слышны брошенные ими фразы, и одновременно числа, которые выпадают, звучат с тем самым эффектом эха, словно их произносит Мировая душа, которая помимо человеческой воли вмешалась в игру и вершит пророчество о конце времен.

Представляется, что театр, как живое существо, может рождаться, болеть, достигать предела своих возможностей, угасать и перерождаться. Однако тема, которую выбирает режиссер для разговора со зрителем, неизменно является реальной жизнью для конкретного театра и конкретной аудитории, транслируя со сцены пошлость или откровение; становится душой – энергией – театра, облагораживая зрителей причастием к творчеству мысли, или обкрадывает публику, выдавая подделку за оригинал. И в этом смысле режиссер несет, как ни пафосно это утверждение, ответственность за формирование лица театра.

На протяжении долгих лет спектакли И. Шаца привлекали зрителей глубиной художественных образов, оригинальностью замысла и выделяющимися на фоне других постановок актерскими работами, в основе которых лежал немалый труд – подробный разбор роли, правильно найденные и поставленные режиссерские задачи, соответствующие общей концепции спектакля, кропотливый поиск актерских выразительных средств. В процессе работы с Шацем сформировалось целое поколение ведущих артистов, включая нынешнего директора театра К. Харета. И, наверное, тем больнее наносимый режиссеру удар от тех, в кого он самоотверженно вкладывал душу на протяжении долгих лет, кого выпестовал, как родных детей, вдруг очутившись сам в обстоятельствах короля Лира.

Под натиском модных постмодернистских баталий, взрывающих европейское театральное пространство непрерывными экспериментами в области современного перформанса, театр имени Чехова оставался цитаделью традиционного драматизма недолго. Не располагая возможностью пригласить высокопрофессиональных европейских или российских режиссеров, театр решил проблему просто: некоторые из невостребованных актеров присвоили себе полномочия постановщиков.

Посредственный актер эпизода, не имеющий ни специального образования, ни режиссерского опыта, ни таланта, без тени сомнения объявляющий себя новатором, не может быть озабочен высокой миссией театра – его беспокоит только собственное лицо. На эту тему в свое время высказывался Ежи Гротовский. Он объяснял, что когда «режиссерами становятся неудавшиеся драматурги, провалившийся актер [или] актриса, постаревшая для ролей молодых героинь <…>, их режиссерские идеи до невозможности пестры», а их работа превращается в «компенсацию разных жизненных ситуаций» и «часто приводит к извращенным интерпретациям» [4, с. 28-29]. Еще хуже – к плагиату, профанируя идею театра, снижая качество работы артистов, теряющих мастерство и профессиональные ориентиры в условиях вседозволенности.

В поиске ориентиров полезно было бы вспомнить непреложное правило, зафиксированное в теории театра Дмитрием Трубочкиным: «Режиссура, сколь угодно радикальная, достигает наибольшего успеха тогда, когда в спектакле появляются выдающиеся актерские работы; так что при творческом первенстве режиссера процесс создания спектакля любой эстетики предполагает от актера не только подчине-

ние и послушание, но и сотворчество» [7, с. 100]. Вероятно, памятуя об этом, «консервативный интеллектуал» Иосиф Шац искал в актере «уникального посредника между замыслом и людьми», основное дело которого – «служить истово, пробуждать веру, освещать путь, быть идеальным зеркалом, которое бесстрастно отражает пороки и смысл высоких идей»[2]. Он не мог не обратить внимание на то, что актеры, призванные быть соучастниками творческого процесса, все чаще уклоняются от совместной работы, что они разучились импровизировать в рамках замысла, теряют интерес к эксперименту, тренингу и тайне профессии, что любое критическое замечание со стороны режиссера встречается большинством из них как оскорбление и унижение достоинства, что жажда комфорта и минимализма душевных затрат заставляет их делать выбор не в пользу сотворчества с режиссером, а в пользу альтернативной работы под началом «равных себе» актеров. В таких условиях театр начинает вырождаться.

Российский театральный критик Любовь Лебедина, впервые посетившая Государственный русский драматический театр имени Чехова в рамках культурного обмена по программе «Год театра в России–2019», после просмотра нескольких спектаклей, признала профессиональную несостоятельность «актерских» постановок и вместе с тем выделила из общей массы и оценила оригинальность режиссерского решения «Чайки» Иосифа Шаца. Деградация «служителей Мельпомены» в отсутствии фигуры сильного творческого лидера не оставила равнодушной и театрального критика, члена СТД Молдовы Елену Хабашеску. Искренне переживая за судьбу театра Чехова, она с болью отмечала, что поставленные методом актерской саморежиссуры спектакли отличаются беспомощностью и невыразительностью и «пекутся на театральной кухне для быстрого и явно нездорового питания зрителей». По мнению критика, театральная этика в творческом коллективе превратилась в навсегда забытое понятие, трудовая дисциплина опустилась на самый низкий уровень, и театр превращается в «убогое учреждение культуры», где «больше не с кого спрашивать за качество спектаклей, за нелепые рекламные материалы, за концепцию репертуарной афиши»[3]. К сожалению, Е. Хабашеску ушла из жизни, не успев опубликовать свои размышления.

Никто так и не задался вопросом – почему лицо кишиневского театра Чехова, и без того крайне редко появляющееся на междуна-

[2] Из записи бесед с режиссером.

[3] Цит. по материалам передач «Театральные встречи» на молдавском радио.

родных площадках, представлено низкопробными постановками? Неумолимая статистика показывает, что за последние 11 лет ни один спектакль Иосифа Шаца не был заявлен ни на одном фестивале, как достойный результат творчества «Русского мира». Не в антисемитизме же дело, в конце концов! Несмотря на то, что «Выстрел в спину» по пьесе А. Володина «Две стрелы» в 2017 году получил Премию года от Союза театральных деятелей Молдовы, как лучший пластический спектакль, его не только никуда не вывозили, но даже сняли с репертуара спустя два сезона. Исторически актуальная для Молдовы и эмоционально выразительная постановка Шаца «Время любви и ненависти» (2017) по пьесе Дж. Собола «Гетто», посвященная памяти жертв Холокоста, тоже скоропостижно исчезла с подмостков театра именно в год 75-летия со дня Великой Победы. Такая же участь постигла спектакль «Забыть Герострата» (2016) по пьесе Г. Горина, за который Международная ассоциация «Personalitatea» присудила режиссеру И. Шацу Диплом и памятную медаль «Человек года». Обозреватель Николай Костыркин назвал спектакль о Герострате одним из лучших в репертуаре театра, отметив четкость и глубину мысли режиссера, чрезвычайную актуальность материала и «тех идей, которые содержатся в пьесе» [5]. Возможно, именно поднятая в постановке тема человеческого безумия, толкающего одних к славе за счет разрушения духовных ценностей, а других, из боязни потерять власть, к нарушению писаных и неписаных законов – заставила директора отправить спектакль «на покой».

Бережное отношение И. Шаца к авторскому тексту и вдумчивое проникновение во все детали фабулы снискали ему верную дружбу драматурга Александра Володарского и литературного переводчика Виктора Вебера. Так, Володарский горячо поддержал постановку своей пьесы «Селфи со склерозом», осуществленную Шацем в родном кишиневском театре (2017) и в театре «By The Way» (2016) в Чикаго (США) в двух разных редакциях. Посмотрев спектакли Шаца «Таинственный особняк» (2018) и «Страсть Маддалены» (2019) по пьесам американского драматурга Дона Нигро «Рейвенскрофт» и «Маддалена» соответственно, автор русского перевода Вебер, среди всех виденных им постановок, признал кишиневскую версию «Рейвенскрофта» самой интересной и убедительной, отметив созвучие жизненных энергий спектакля и драматурга. В качестве заслуги Вебер выделил мерцающий в сценическом действии философский подтекст, «реализованный на сцене невербальными метафорами, ассоци-

ациями, театральной поэтикой и художественным обобщением» [Цит. по: 6]. Воплощенная Шацем «Маддалена» оказалась первой русскоязычной постановкой в мире, но судьба не улыбнулась и этим спектаклям, которые, скорее всего, канут в Лету вслед за изгнанными труппой «лишними» артистами.

Год 2020-й стал определенным рубежом в творческой судьбе режиссера. В чикагском театре «By The Way», незадолго до объявленной «пандемии», И. Шац успел поставить спектакль «Последняя роль Соломона Михоэлса» по пьесе З. Сагалова. В условиях вынужденной приостановки деятельности театров заявленный спектакль «Дядя Ваня» остался неосуществленным, да и как его теперь осуществить в атмосфере коллективного раздора? А ведь «раздор – хуже войны!» – эта фраза еще недавно эмоционально звучала из уст актеров в яркой, наполненной смыслом, пластической постановке «Выстрел в спину», став зеркальным отражением жизни театра, страны и даже мира.



«Выстрел в спину». Сцена из спектакля.
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. *Фото из архива режиссера.*

В спектакле Глава рода (Ю. Андрющенко) вынужден был сделать нелегкий выбор – остаться со своим племенем и безропотно идти по неверной дороге страха и насилия или уйти, оставив надежду вразумить запуганный Человеком Боя народ. Иосиф Шац как будто предвидел неизбежность собственного выбора. Останется ли он в театре, где профессиональный режиссер стал лишней фигурой; в теат-

ре, отрекшемся от плеяды ведущих артистов; в театре, наполненном творческой инертностью, в тенетах которой ощущается угасание энергии жизни; в театре, переставшем быть духовным ориентиром для зрителей, которые могли бы найти ответы на волнующие их интеллектуальные вопросы? И какое будущее теперь ждет Русский театр Молдовы? – На эти вопросы пока нет ответа. Разумеется, нельзя забывать, что Театр Чехова остается для России одним из ключевых центров русской культуры на постсоветском пространстве, поэтому очень важно, чтобы он как можно быстрее возродился, вновь обрел интеллектуальный стержень и внутреннюю гармонию.

Литература

1. *Алесенкова В*. Беседы о театре // Литературно-художественный и публицистический журнал «Русское поле». – Кишинев, № 2, 2010.
2. *Бояджиев Г.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Ленинград: Искусство, 1973.
3. *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. М.: А.Р.Т., 2003.
4. *Гротовский Е*. К бедному театру. М.: Артист.Режиссер.Театр, 2009.
5. *Костыркин Н.* Память о Герострате – вечный приговор и благо для нас // «Sputnik Молдова» от 29.01.2018. URL: https//sptnkne.ws/pnUy (дата обращения 01.08.2020).
6. *Костыркин Н.* Спектакль «Таинственный особняк» в театре Чехова – гармония идей и смыслов // «Sputnik Молдова» от 26.09.2018. URL: https//sptnkne.ws/pnGex (дата обращения 07.08.2020).
7. *Трубочкин Д.* О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона» // Вопросы театра, №3-4, 2019.
8. *Чехов М.* Пути театра // Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т.2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1995.

Ахмыловская Л.А. (Владивосток)

МУЛЬТИЭТНИЧЕСКИЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АКТЕРА

Статья посвящена мультиэтническому театральному проекту как объекту анализа, направленного на симультанное развитие иноязычных и профессиональных компетенций у студентов актёрского факультета в условиях смешанного обучения. Процесс постановки спектакля многонациональной труппы, исследуемый методом вклю-

чённого наблюдения, проявляет преимущества интегративной стратегии в профессиональной подготовке на основе образовательных стандартов творческого вуза; оптимизирует процесс обучения иностранному языку, актёрскому мастерству, сценической речи, сценическому движению; дополняет опыты международных фестивалей, лабораторий, мастер-классов, открывает новые возможности развития проектного метода в контекстном обучении актёра.

Ключевыми словами для данного исследования являются: мультиэтнический театральный проект; этносценологическое исследование; включённое наблюдение; независимый интертекстуальный анализ; контекстное обучение актёра.

В мае 2021 года Ассоциация драматургов северо-запада США (Northwest Playwrights Alliance, WA, USA) и Академия Международного образования в Кобе, Япония (Academy of International Education, Kobe, Japan), выступили с инициативой подготовки и реализации мультиэтнического театрального проекта «Путешествие».

В основе проекта – пьеса, написанная художественным руководителем Репертуарного театра Сиэтла Брайаном Уиллисом. Соавтор драматурга – актриса Сесиль Чика, представительница народа Маках. Сюжет пьесы связан с историческими ситуациями взаимодействия представителей нескольких культур и стран: Японии, Америки, Великобритании, Китая, Сингапура.

Включая материалы очередного профессионального проекта в курс обучения на актёрском факультете Дальневосточного государственного института искусств, мы предпринимаем попытку этносценологического исследования, и для достижения данной цели планируем решение ряда дидактических и лингвокультурологических задач:

– на Подготовительном этапе проекта, следуя Методологии формирования партитуры кросс-культурного события [1], ознакомить студентов с концепцией проекта «Путешествие» (Tour), биографическими и историческими данными, представленными в работах Леонга Ф. Менга, Джона М. Оттосона, Б. Тэна, Т. Гордона; рассказать об участниках постановки в США;

– на Аналитическом этапе, в ходе интертекстуального анализа пьесы, изучения режиссёрской концепции будущего русскоязычного спектакля, online коммуникации с участниками проекта в Японии и США, рассмотреть лингвистические и экстралингвистические особенности драматургического материала, обращаясь к текстам-

ассоциациям и учитывая национально-культурную специфику подготовки актёра [1-4];

– на Постановочном этапе, применяя метод Действенного анализа и пользуясь ***терминологией театра на английском языке***, проработать отдельные фрагменты текста на аудиторных занятиях, комментируя их в письменных экспликациях с учётом режиссёрского замысла и результатов анализа оригинала пьесы и перевода на русский язык;

– на Постпостановочном этапе ознакомиться с содержанием рекламной продукции, итогами презентации Проекта в США и Японии; в 2022-23 г., принять участие в творческих встречах и мастер-классах в дни гастролей мультиэтнической труппы в России, либо в Zoom-коммуникации, исходя из проведённого исследования [2; 8-11].

В процессе мультилингвальной постановки наиболее востребованы культурологический и герменевтический подходы, метод сравнительного анализа, метод ассоциаций, метод мозгового штурма и другие *методы*, оптимизирующие интертекстуальный анализ и процесс инсценизации.

Концепцию творческого образовательного проекта, как и идею новой постановки театра, возглавляемого Ш. Тьенкен, определяет опыт сотрудничества с театрами и вузами искусств многих стран. В связи с этим на Подготовительном этапе проекта информация о Международной постановочной группе становится учебным текстом, наряду с такими материалами как:

– репертуар Театра Вашон (Vashon Repertory Theater), критические статьи и рецензии;

– документы, связанные с многолетним сотрудничеством театров и театральных вузов Сиэтла, Ассоциации драматургов северо-запада США (Northwest Playwrights Alliance), Приморского краевого театра Молодёжи с 1992г. и Оргкомитета Владивостокской Бьеннале с 1998 г.;

– информация о Международных фестивалях театров кукол (*Весь мир играет в куклы*, Владивосток, 1990-е) и др.

– исторические справки, публикации по истории народа Маках, представители которого проживают в северной части полуострова Олимпик, в штате Вашингтон, США, соединяя в повседневной и творческой жизни аутентичные традиции с культурой современного общества [9, с. 20].

Воспроизводя модели профессионального проекта кросс-культурной постановки в образовательном поле, мы включаем в учебный процесс исторические, биографические, театроведческие, методические материалы в форме лексико-грамматических упражнений, тематических глоссариев, тестов для текущего и рубежного контроля, текстов для независимого интертекстуального анализа, разнообразных заданий с учётом специфики творческого вуза и с целью формирования профессиональных и лингвистических компетенций обучаемых [7-11].

Театрализация как феномен художественного мышления и драматизация как лингвокультурологическая практика в обучении иностранному языку органично соединяются в вузе искусств, что и определяет основные принципы разработки учебных материалов по дисциплине «Иностранный язык». Комплекс творческих заданий формируется с учётом содержания программ профессиональной подготовки.

Приведём примеры лексико-грамматических упражнений с дословным переводом заданий и представленных отрывков.

Exercise 1. Read and translate the fragments below. Speak on the information obtained. Express your opinion regarding the project. Prove your position. Write down your brief version of synopsis. Refer to The Adventures of Otokichi by V. Especkerman[4].

Упражнение 1. Прочитайте и переведите фрагменты представленные ниже. Поделитесь информацией. Выразите своё мнение. Аргументируйте свою позицию. Напишите свою краткую версию синопсиса. См.: Приключения Отокичи, В. Эспекерман.

On “Tour”. Three boys lost at sea and become the first Japanese to step foot on North America, and the first to visit London. “Kichi in the Woods of Present Memory” is the story of their courageous but ill-fated attempt to return home to Japan.

О спектакле «Путешествие». Три молодых человека оказались в открытом море, стали первыми японцами, ступившими на североамериканский материк, первыми, японцами посетившими Лондон. «Кичи в лабиринтах памяти о настоящем» – рассказ об их смелых попытках вернуться на родину.

Ex. 2. Give a gist of the following text, as if you were a historian / TV producer / journalist. Look through the articles by B. Tan[5], T. Gordon[6].

[4] https://booknet.com/en/reader/the-adventures-of-otokichi-b105435
[5] https: //eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_1340_2008-03-05.html
[6] http:// www.jmottoson.com/Otokichi-Story.htm

Упр. 2. Передайте содержание следующего текста, как если бы Вы были историком/ТВ продюсером/журналистом. См. статьи Б. Тэн, Т. Гордон.

A. The Tour. This compelling production includes ***Bunraku***-inspired ***puppetry*** and tradition ***Taiko*** drumming.

Путешествие. В спектакль включены сцены в стиле театра кукол Бунраку и музыка барабана Тайко.

Our tour will take us to the Makah Nation in Washington State, Banbury England and Japan.

Мы побываем в селении Маках, на территории современного Штата Вашингтон (США), в Бэнбори (Англия) и в Японии.

B. The ***story***. Three young Japanese sailors, including 14-year-old Otokichi, drifted over a year before running aground on the Olympic Peninsula in 1834. The sailors were first Japanese to reach what is now Washington State on a wintery day in January 1834.

Сюжет. Три молодых японских моряка, включая 14-летнего Отокичи, дрейфовали в океане более года, прежде чем оказались в 1834 году у Олимпийского полуострова. Они были первыми японцами, достигшими территории нынешнего штата Вашингтон холодным январским днём 1834 года.

C. They were the sole survivors of a crew of 14 that had left Onoura, Japan in October 1832 on a ship bound for Edo (Tokyo) with a cargo of rice and porcelain. The ship was caught in a typhoon, stripped of its rudder, dismasted, and blown out to sea. It drifted across 5,000 miles of ocean before reaching the Northwest coast.

Они были единственными, кто уцелел из четырнадцати моряков, покинувших японский порт Онура с рисом и фарфором на борту. Судно попало в тайфун, лишилось руля и мачт, было выброшено в море; преодолев 5000 морских миль, достигло северо-западного побережья Америки.

The survivors staggered to shore and promptly encountered a group of Makah seal hunters. Neither the Japanese nor the Makah would have had any idea that the other existed. Japan had been sealed off from the rest of the world for more than 200 years, and the Makah had only limited contact with European fur traders. The Makah took command of the situation and escorted the sailors to the village, where they were put to work gathering seaweed and shellfish.

Те, кто спасся, добрались до берега и встретились с людьми Маках, охотниками на морских котиков. Ни японцы, ни Маках прежде

не слышали о существовании друг друга. Япония была отделена от всего мира более двухсот лет, а Маках имели ограниченные контакты, продавая европейцам меха. Маках привели японских моряков в деревню, где шёл сбор морских водорослей и моллюсков.

D. Agents from the Hudson's Bay Company ransomed them a few months later and took them to the company's regional headquarters at Fort Vancouver. After several months at the fort, the castaways were sent on to London as potential bargaining chips for trade between England and Japan. The negotiation failed and our three sailors were sent to China.

Через несколько месяцев компания «Бухта Гудзон» выкупила их и взяла в свой центральный офис в Форте Ванкувер. Ещё несколько месяцев спустя потерпевших крушение моряков отправили в Лондон, в надежде на сделку между Англией и Японией. Переговоры прошли неудачно, и японцев доставили в Китай.

E. An American merchant named Charles W. King made an effort to repatriate them in 1837 but when King approached Japan with his would-be repatriates, his ship was fired on, twice. He gave up and took the hapless seafarers back to Macao. The youngest sailor, Otokichi eventually became a British citizen and highly successful translator for the British Navy. He settled in Singapore, married and raised his children before dying at the age of 49. This is Otokichi's enthralling but little-known story; the 14-year-old shipwreck survivor and his round-the-world quest to return home.

Американский торговец по имени Чарльз У. Кинг в 1837 г. предпринял попытку вернуть их на родину, но когда Кинг вместе с репатриантами был у берегов Японии, судно дважды горело. Он отказался от плана и доставил горемычных назад в Макао. Самый юный из моряков, Отокичи, впоследствии стал британским подданным, выдающимся переводчиком, офицером Военно-морского флота. Он поселился в Сингапуре, женился, вырастил детей. Умер в 49 лет. Такова история Отокичи, 14-летнего моряка, потерпевшего кораблекрушение; история его кругосветного путешествия и попыток вернуться домой.

Ex. 3. Tell about participants of the project, performers & the crew. Express your attitude, prove your position. Pay your special attention to the functioning of ***terms of arts****. Refer to the worktexts: The Language of Stage, 2019; Tests collection, 2020.*

Упр. 3. Расскажите об участниках проекта, исполнителях и вспомогательном составе. Выразите своё мнение, аргументируйте

своё суждение. Обратите внимание на функционирование профессиональной терминологии [6, с. 169].

The ***artistic*** team: Charlotte Tiencken, Vashon ***Repertory*** Theatre, Producing ***Artistic Director***; V.D. Galkin, Theatre Director, Distinguished Actor of Russia, Professor, Far Eastern Institute of Arts.

Постановочная группа: Ш. Тьенкен, продюсер и художественный руководитель театра острова Вашон; В.Д. Галкин, режиссёр, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Дальневосточного государственного института искусств.

Writers: Bryan Willis, Artistic Director, Northwest ***Playwrights*** Alliance, Seattle Repertory Theatre, Cecil Cheeka, Professional ***Actor*** and lifelong member of the Makah Nation. Authors of the Russian version: L.A. Akhmylovskaia (Vladivostok, Russia) and A.Yu. Barysh (Osaka, Japan).

Авторы текста: Брайан Уиллис, глава Ассоциации драматургов северо-запада и художественный руководитель Репертуарного театра Сиэтла, Сесиль Чика, профессиональная актриса, представительница народа Маках. Авторы русского текста пьесы: Л.А. Ахмыловская (Владивосок, Россия) и А.Ю. Барыш (Осака, Япония).

Chikako Kaneto & Takuya Matsumoto, ***Managing Directors***, Academy of International Education (Kobe).Чикако Кането и Такуа Матцумото, представители администрации Международной Академии образования (Кобе). Yuto Yuwata, ***Taiko Drum composer***. Юто Ювата композитор, автор музыки для барабана Тайко.

Ex. 4: Speak on the Northwest Playwrights Alliance. Use Direct and Indirect speech. Write a letter to your foreign colleague ***playwright****/director/****actor****. Be ethical and positive. Refer to: L.A. Akhmylovskaia, Written English Speech in* ***Cross-Cultural*** *Communication, 2019.*

Упр. 4. Расскажите об Ассоциации драматургов северо-запада. Используйте прямую и косвенную речь. Напишите письмо зарубежному коллеге драматургу/актёру. Будьте этичны и позитивны. См.: Л.А. Ахмыловская «Письменная английская речь в кросс-культурной коммуникации», 2019.

On the Northwest Playwrights Alliance. NPA is based at Seattle Repertory Theatre and has ***produced*** hundreds of ***plays*** in the last 18 years. We also publish short works and have sponsored ten international ***tours*** with ***performances*** in New York City, England and Japan.

Ассоциация драматургов Северо-запада США и Репертуарный театр Сиэтла за последние 18 лет представили публике сотни пьес.

Мы публикуем короткие пьесы и поддерживаем международные гастроли в Нью-Йорке, Великобритании и Японии.

Ex. 5: According to Stanislavski ***life of human spirit of the role*** *"is not an evident life, but it is a felt –inside- life of the human spirit of a role , that is constantly flowing under the words, making them organic and alive". Speak about one of the characters regarding the term.*

Упр. 5. К.С. Станиславский говорит о жизни человеческого духа роли, не как об «очевидной жизни, а как о жизни, которая чувствуется, которая постоянно живёт под словами, делая их органичными и живыми» [6, с. 176]. Расскажите об одном из героев пьесы, исходя из данного определения.

1. Ex. 6: Comment on the ***director's concept*** *of the future Russian performance. Pay your attention to: the working title; set-design, costumes, make-up, props; light and colors; music, sounds and noises, plasticity. See Alexander Technique Self Study https://alexandertechnique.com/selfstudy/ Use the words below to compose your essay* [5-7].

Labyrinths of memory, empty space, waves, fabric, sea, sea-gulls, voices, moon, rabbit, whale, bear, wolf, cougar, Elishkas, fear, white kimono, buckets, rice, seaweed, China, vessel, ship, map, Japan, America, England, China, Singapore, law, no day light, blue, lilac, red, Taiko drum composition, alarm, warmth, care, flute, despair, hope, active not monotonous.

2. Упр. 6. Прокомментируйте режиссёрскую концепцию будущего русскоязычного спектакля. Обратите внимание на рабочее название; сценографию, костюмы, грим, реквизит; цвет, световое и музыкальное оформление, звуки и шумы, пластическое решение сцен. (См. Рекомендации по пластической подготовке[7]). Используйте в эссе слова, приведённые ниже.

Лабиринты памяти, пустое пространство, волны, ткань, море, чайки, голоса, луна, кролик, кит, медведь, волк, пума, Элишкас, страх, белое кимоно, корзины, водоросли, фарфор, судно, корабль, карта, Япония, Америка, Англия, Китай, Сингапур, закон, нет дневного света, синий, лиловый, красный, музыка барабана Тайко, тревога, тепло, забота, флейта, отчаяние, надежда, деятельный, не монотонный.

[7] https://alexandertechnique.com/selfstudy/

Ex. 7: Speak on the function of the chorus in the play, using the following words and word combinations: Theatre of Ancient Greece, introduction, libretto of the episode.

Упр.7. Расскажите о функции хора в пьесе, используя следующие словосочетания: Театр Древней Греции, либретто картины.

Ex. 8: Describe the play characters' regular life in Japan Makah village, London, China, Singapore.

Упр. 8. Опишите жизнь и быт героев пьесы в Японии, в городке племени Маках, в Лондоне, в Китае, Сингапуре.

Ex. 9: Share your ideas regarding metaphoric images in the play (bears, wolves, cougars, rabbit, whale, Elishkas, etc). Begin you commentaries with the phrase as follows: Elishkas reminds Otokichi a terrifying Japanese Knight of old times.

Упр. 9. Поделитесь идеями о метафорических образах в пьесе (медведи, волки, пумы, кролик, кит, Элишкас и др.). Начните свой комментарий, например, с фразы: Элишкас напоминает Отокичи грозного японского рыцаря.

Ex. 10: Match the counterparts from the lists below. Comment on your choice. Use the word combination in the sentence regarding the mood of the play.

a) dream, space, consciousness, kingdom, breath, time, communication, heart...

b) inflamed, deep, empty, underground, all-tribal, to think, peaceful, beat…

Упр.10. Подберите соответствия из списков ниже. Используйте словосочетания в предложениях, описывающих атмосферу пьесы.

а) сон, пространство, сознание, царство, дыхание, время, общение, сердце, эпос, легенда…

б) воспалённое, глубокий, пустое, подземное, всего племени, подумать, спокойное, биение, национальный, древняя…

Ex. 11. Comment on the stylistic devices below; use the sentences or phrases, speaking about the play.

Simile: drum sound reminds us the heartbeat; the flute sings as the wind;

Contextual synonyms: legendary, epic...

Упр. 11. Прокомментируйте следующие стилистические средства; используйте эти фразы и предложения, говоря о пьесе.

Художественное сравнение: звук барабана напоминает биение сердца; флейта поёт как ветер;

Контекстуальные синонимы: легендарный (присущий легенде), эпический, былинный, сказочный…

Ex. 12. Translate into English using the introductory phrases: I think, to my mind, in my opinion, I believe, I guess etc. Choose one of the sentences below to speak on the play in progress. Mind your pronunciation; refer to E. Skinner's book "Speak with distinction".

Упр. 12. Переведите на английский язык, используя вводные слова и фразы: Я думаю, мне думается, по моему мнению, я считаю, я полагаю и т.д. Выберите одно из предложений, и дополните его сообщением о процессе постановки. Следите за произношением. (См. книгу Э.Скинер «Сценическая речь»).

1. Куклы в руках актёров помогут рассказать о людях, которых нет. 2. Эта история произошла в XIX веке, но она и о нашем времени. 3. Хотят ли парни Кичи вернуться на родину? Да, но каждый по-своему. Рефреном звучит: «Нет!». 4. Хор в этой пьесе может быть видимым или невидимым. 5. Когда на сцене 1-2 человека Маках, мы слышим дыхание всего племени. 6. Важна тема одиночества, и вера в то, что рядом есть кто-то, кто поможет спастись. 7. О чём эта пьеса? О дружбе, о взаимодействии, о слиянии культур, о любви, которая заставляет вернуться, окрыляет, делает сильнее.

Первые месяцы Международного проекта, работа над концепцией учебного спектакля, творческими заданиями и переводом пьесы, позволяют сделать некоторые *выводы*.

Время подготовки и реализации профессионального мультиэтнического проекта «Путешествие» составит 1-2 года. Воспроизводя его основные этапы (*Подготовительный, Аналитический, Постановочный, Постпостановочный*) в образовательном творческом проекте, мы очерчиваем план, следуя которому можно более эффективно использовать аудиторное и внеаудиторное время для формирования и развития иноязычных и профессиональных компетенций студентов актёрского факультета.

Сближая образовательное пространство с профессиональным, мы на практике убеждаемся в универсальности Методологии формирования партитуры кросс-культурного события и её эффективности для развития интегративных стратегий в художественном образовании.

Включённое наблюдение профессионального мультиэтнического театрального проекта, и диалог с его участниками трансформируют процесс обучения иностранному языку, сценической речи, актёр-

скому мастерству, сценическому движению в опыт международного сотрудничества.

Участие в подобных проектах позволяет будущим актёрам:

– изучать аутентичные художественные, этносценологические, театроведческие материалы на английском языке;

– получать доступ к историческим и этнографическим документам, статьям и комментариям действующих здесь и сейчас практиков театра разных стран;

– знакомиться с внутренней жизнью и профессиями театров мира, театральным администрированием, основами продюсерской работы, разнообразными видами фестивальной деятельности, новыми формами проведения мастер-классов и творческих лабораторий.

Литература

1. *Ахмыловская Л.А.* Формирование переводческой партитуры пьесы в кросскультурном проекте Владивосток: ДВГТУ, 2010. 234 с.
2. *Марути Ая.* Основные проблемы воспитания актера в японской театральной школе: автореф. дис. … канд. иск. – Москва, 2010. – 26 с. URL: https://www.dissercat.com/content/metod-deistvennogo-analizavteatralnom-obrazovanii-yaponii (дата обращения: 12.10.2021).
3. *Плотникова К.П.* Современные проблемы театрального образования // Санкт-петербургский образовательный вестник. 2017. С. 27.
4. *Пономарёва М.* Процесс воспитания актёра в странах западной Европы. Сборник статей Харьковского национального университета им. Котляревского. Вып. 37. 2012. С. 269-280. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk37/vypusk37-269-280.pdf (дата обращения: 14.10.2021).
5. *Шалимова Л.А*. Эстетика грима в цветовой компоненте театрального искусства // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6 (43). С. 477-479. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/estetika-grima-v-tsvetovoy-komponente-teatralnogo-iskusstva (дата обращения: 8.10.2021).
6. *Carnicke Sharon M.* Stanislavsky in focus. Russian Theatre Archive; v.17, London: Hardwood Academic Publishers, 2003. – 236 p.
7. *Conable B., Conable W.* How to learn the Alexander technique. – Columbus, Ohio, Andover Press, 1995. – 154 p.
8. Playwright as Architect of Third Space: the Dramaturgy of Japanese Traditional Theatre and American Playwriting Sarah E. Johnson Published 2018. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/Playwright-as-Architect-of-Third-Space%3A-the-of-andJohnson/c19d2b7ad14d54699 35f 54878c17f06ce690a7a0 (дата обращения: 28.10.2021).
9. *Sidoní López Pérez*. The unstable development of contemporary Native American theatre // Social Science, Humanities and Education. Berlin, 2018. С.19-

33. URL: https://www.dpublication.com/wp-content/uploads/2018/12/ICSHE-1-P-108.pdf (дата обращения: 15.10.2021).

10. Sounds of Silence: How African Americans, Native Americans, and White Women Found Their Voices in Southern Appalachian Music.Jennifer Camille Howard. Published 2012. URL: https://www.semanticscholar. org/paper/Sounds-of-Silence%3A-How-African-Americans%2C-Native-inHoward/a8f5670d89ae26dbae221c8b614e15c93b4be8f8 (дата обращения: 31.10.2021).

11. Wadaiko in Japan and the United States: The Intercultural History of a Musical Genre. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/Wadaiko-in-Japan-and-the-United-States%3A-The-History-Pachter/d550dfc274eb62d57f0748c09397bda7e1aeafe (дата обращения: 30.10.2021).

Бабий Э.В., Савина Е.Г. (Москва)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ СЦЕНОГРАФИИ: ПЕРСПЕКТИВА ИЛИ ЗАБЛУЖДЕНИЕ

В статье рассматривается вопрос сценографического оформления театрального спектакля. Дан краткий анализ русского декорационного искусства начала XX века. Авторы отмечают, что современные технологии плотно вошли во все сферы жизнедеятельности общества, в том числе и в театральное искусство. В статье поставлен вопрос о целесообразности и чувстве меры в использовании современных технологических инноваций в театральном процессе.

Оглянувшись вокруг, мы без труда можем обнаружить как минимум одно устройство, призванное облегчить нашу жизнь: будь то смартфон, в котором установлено множество приложений, превращающих его владельца в финансиста, видеооператора, блогера; или автомобильный навигатор, который позволяет с лёгкостью передвигаться по городу по запрограммированному маршруту. Развитие современных технологий коснулось всех отраслей жизни общества, в том числе и его гуманитарной составляющей, в частности, сферы театрального искусства.

Прежние сценические пространства реконструируются, а новые сцены строятся с учётом современных технологий. Многоуровневая площадка, управляемая машинистом; свет, выстраиваемый с точностью до миллиметра; акустика зала, выполненная с учётом всех необходимых требований, – и все это управляется несколькими специали-

стами путем нажатия на клавиатуру компьютера или микшерного пульта.

Театр, безусловно, развивался и модернизировался во все времена. Сценическое действие совершенствовалось, сюжеты становились более реалистичными, и вместе с тем менялся окружающий визуальный контекст актёров. Декорации становились частью происходящего на сцене представления и со временем приобретали всё большую значимость.

Если обратиться к истории, то русские художники-сценографы относились к декорациям, как к произведениям искусства. Великими декораторами были К.А. Коровин, А.Я. Головин, Л.С. Бакст, В.М. Васнецов [3]. Все они работали в сотворчестве с режиссёрами и решали общие задачи, создавая творческое пространство, в котором комфортно было находиться актёрам. Точно так же как костюм помогает актёру принять на себя тот или иной образ, декорации призваны создать атмосферу, дух определённого времени, в котором должно происходить действие.

К. Коровин, оформивший множество спектаклей в Мариинском и Большом театрах, среди которых «Русалка», «Золотой петушок», «Демон» и многие другие, писал: «Краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красоты – освещение. Краски могут быть праздником глаза, как музыка – праздник слуха души. Глаза говорят вашей душе радость, наслаждение, краски, аккорды цветов, форм. Вот этуто задачу я и поставил себе в декоративной живописи театра, балета и оперы. Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже бы эстетически наслаждался, как ухо души – музыкой» [1, с. 27].

Особый подход был у Л. Бакста, который говорил, что «в каждом цвете существуют оттенки, выражающие иногда искренность и целомудрие, иногда чувственность и даже зверство, иногда гордость, иногда отчаяние. Это может быть… передано публике…» [6].

Свидетельством творчества В. Васнецова как декоратора служит высказывание об этом В. Стасова: «Никогда ещё ничья фантазия, сколько я способен судить, не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнаментистики Древней Руси, сказочной, легендарной, былинной. Всё, что осталось у нас в отрывках бытовых от древней русской жизни, в вышивках, лубочных рисунках, пряниках, деревянной древней резьбе, – всё это соединилось здесь в чудную, несравненную картину. Для любования и изучения не

только художников, но и всех развертываются здесь широкие, далёкие горизонты» [5].

Хотя К.С. Станиславский и считал декорационное оформление спектакля его вспомогательным компонентом, однако придавал ему огромное значение, отлично понимая возможности его использования в спектакле. В постановках Станиславского сценография играла существенную роль в трактовке пьесы, в передаче сценическими средствами авторского стиля. Именно в окружающем исполнителя материальном мире искал режиссёр опору для творчества артиста. Наконец, с помощью сценографии он добивался нужного ему на том или ином этапе зрительского восприятия спектакля [2].

Создание необходимых условий на сценической площадке для «жизни духа роли жизнью духа артиста» [4], оптимальное и обоснованное художественной задачей использование пространства дополняет создаваемый актёром образ на сцене.

Для передачи идейного замысла автора первоисточника, более точного раскрытия режиссёрской идеи по интерпретации этого замысла необходимо гармонизировать все средства выразительности театрального искусства – костюм, декорации, мизансцены, актёрскую игру, освещение, сценографию и т.д. И только такая комбинация способна обеспечить необходимую «химическую» реакцию исполнителя, в результате которой достигается одна из главных задача актёра – произвести максимальный эффект на зрителя.

В современном театре использование новейших технологий сценографии достаточно велико, а в некоторых случаях совмещение компьютерного видеоряда занимает главенствующую роль. Бесспорно, художнику спектакля проще выразить творческий замысел, реализовать идею путем использования современных средств, сама картинка становится более яркой, точной, реалистичной. Иногда видеоряд отображает всю суть театрального замысла, предлагая зрителю уже готовую сюжетную историю, где публика теряет возможность мыслить, фантазировать, развивать и обогащать абстрактное мышление. И всё это сводится к продуманной, заранее предложенной модели восприятия, некий «калькулятор», лишивший современного человека возможности «самостоятельного счёта».

Компетентных специалистов этой сферы творчества на сегодняшний день готовит только три вуза нашей страны, среди них Российский институт театрального искусства «ГИТИС» (Москва), Российский государственный институт сценический искусств (Санкт–

Петербург) и Школа-студия МХАТ (институт) имени В.И. Немировича-Данченко при Московском Художественном театре имени А.П. Чехова. Дефицит высококвалифицированных специалистов приводит к тому, что созданием театральных декораций занимаются отдельные дизайнерские бюро, не всегда учитывающие тонкости и специфику театрального искусства. В результате теряется связь современных технологий с самой сущностью театра, с одной из главных задач – развитием духовного, нравственного и культурного потенциала зрителей через театральное искусство, приобщением их к ценностям театральной культуры.

Безусловно, использование современных технологий в театре делает постановочный процесс универсальным, в чём-то его даже упрощая, а творческий продукт становится визуально (да и акустически) более эффектным и ярким. Однако здесь важно не перейти тонкую грань между служением настоящему, высокому искусству и дилетантством, в котором теряется эстетическая и художественная основа, а подчинено всё «эффекту ради эффекта». В таком случае велика может быть опасность того, что спектакль как разговор со зрителем на острые, актуальные темы трансформируется в показательное шоу со спецэффектами.

Литература

1. Константин Коровин вспоминает… / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 292 с. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litmir.me/br/?b=244401&p=27
2. *Мосина Е.Л.* Проблемы сценографии в режиссуре К.С. Станиславского: автореф. дис. … канд. искусствоведения 17.00.01. – Москва, 1985. [Электронный ресурс] Dissercat. – URL: https://www.dissercat.com/content/problemy-stsenografii-v-rezhissure-ks-stanislavskogo
3. *Пожарская М.Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века / М.Н. Пожарская. – М.: Искусство, 1970. – 411 с.
4. *Станиславский К.С.* Работа актера над ролью / К.С. Станиславский. – Москва: АСТ, 2010. – 473 с.
5. *Стасов В.В.* Царь Берендей и его палата // Искусство и художественная промышленность, 1898. – Т.1. С. 137-184 – URL: http://www.vasnecov.ru/?page=2fe24dcd-f176-4626-940c86fed4a76fd1&item=68652455-73ae-4be9-bb4d-855caec4c84d&type=page
6. *Утёмова Л.* Десять театральных художников Серебряного века // Культура. РФ 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://www.culture.ru/materials/253887/10-teatralnykh-khudozhnikov-serebryanogo-veka

Баголей Л.Н. (Саратов)

КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ ФРАНЦИИ И РОССИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ САРАТОВА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Франция и Россия прошли вместе огромный путь разностороннего культурного диалога. Культурный обмен Франции и России является процессом важного притяжения двух стран и развивается независимо от политической и экономической конъюнктуры. Во Франции с большим пиететом относятся к русскому классическому искусству, а в России – ко всем формам нового стиля в драматургии и сценических жанрах Франции.

Сегодня существует система государственного регулирования культурного обмена на уровне правительственных программ, министерств иностранных дел и культуры, комитетов по культуре федерального и муниципального значения. Свободно протекает фестивальный обмен. Однако самые удачные проекты в этой области были осуществлены людьми не только высокопрофессиональными, но и фанатично преданными идее развития театрального искусства.

В Саратове сотрудничество между Россией и Францией в области театра связано с именем Антона Валерьевича Кузнецова[8] – выпускника театрального факультета Саратовской консерватории (мастерская В.З. Федосеева). В 1996 году Антон Кузнецов окончил Санкт-Петербургскую театральную академию (курс Льва Додина). В период с 1993 по 1998 год жил и трудился во Франции, где работал ассистентом художественного руководителя и директора театра «Одеон» (Париж) Луиса Паскуаля. В качестве ассистента Луиса Паскуаля А. Кузнецов принимал участие в постановках драматических и оперных спектаклей в Париже, Зальцбурге, Амстердаме, Севилье, Дижоне, Страсбурге, Брюсселе.

Для международного театрального фестиваля «Театр в мае» в Дижоне (Франция) в 1995 году Антон Кузнецов поставил с приглашёнными французскими артистами спектакль «Маленькие трагедии» по А.С. Пушкину. Позже спектакль был привезён в Саратов и показан

[8] Заслуженный артист России (2005), обладатель ордена «Академическая пальмовая ветвь» (Франция, 2003), лауреат I и II областного театрального фестиваля «Золотой Арлекин» (Саратов, 2001, 2003), художественный руководитель Лиможской театральной школы (Франция, 2009-2013).

на сцене Саратовского ТЮЗа. Это были первые французские актёры, которых увидел саратовский зритель. До 1990 года Саратов был закрытым городом (не допускалось его посещение иностранцами), так как в городе работало несколько крупных предприятий оборонной промышленности.

Театральная общественность Саратова с огромным интересом приняла спектакль французской группы. Другая эстетика, другие принципы актёрского существования на сцене, другая сценография – всё было неожиданно и ново. Это был другой театр, непонятный, в основе которого лежала форма, анализ действия, а не внутренних причин, его вызвавших. В спектакле была энергия, но не было страдания, переживания. Всё было сыграно, как по нотам – понятно, ритмично, красиво, без обнажения души, к чему мы привыкли в русском театре. Такой способ существования вызвал интерес у зрителя и, конечно же, интриговал профессионалов. Юрий Петрович Киселёв предложил Кузнецову поставить тот же спектакль с актёрами Саратовского ТЮЗа. Так, в 1996 году в репертуаре ТЮЗа появился спектакль «Маленькие трагедии» режиссёра Антона Кузнецова.

В 1998 А.В. Кузнецов стал художественным руководителем Саратовского театра драмы. Первый спектакль – «На дне» по пьесе М. Горького – был поставлен в соавторстве с французской постановочной группой (сценография – Джулио Лишнера, художник по свету – Жерар Жило, музыкальное оформление – Жан-Паскаль Ламан, ассистент режиссёра – Филипп Сюберби). По замыслу режиссёра, зрители и актёры меняются местами. Актёры работают в зрительном зале, зрители сидят на сцене. Следует отметить отсутствие всяческих приспособлений, минимализм в деталях: нет театральности, нет исторических костюмов, практически нет декораций. Театральный свет и музыкальное оформление идеально подчёркивают скорбную и сложную историю «человеческого дна». Спектакль держит внимание зрителя только искренностью актёрской игры, точностью мысли, яркой эмоцией, текстом Горького и слаженным актёрским ансамблем. «Пройдя сквозь ад и бред завершающегося века, вдоволь наигравшись у бездны мрачной на краю, люди по обе стороны рампы оказались одинаково беззащитны и немы перед сокрушительным итогом своих собственных игрищ» [5, с. 36-37].

Через год, в 1999 году, театр драмы показывал свою новую постановку в пригороде Парижа в театре «Корбей-Эссон». Это были первые зарубежные гастроли Саратовского театра драмы за 200-

летнюю историю существования. Находясь на посту художественного руководителя, Антон Кузнецов разрабатывает и реализует творческую программу двухлетних французских сезонов на сцене саратовского театра драмы, которые прошли при поддержке Министерства культуры области, Посольства Франции в Москве, Французского культурного центра в Москве и Регионального центра французского языка в Саратове. В рамках этого сезона на сцене театра драмы были показаны «Полуночники» выдающегося хореографа Жозефа Наджа и «Первая любовь» известного своими экспериментами «Театра Види-Лозанн» (Швейцария). Саратовский зритель увидел моноспектакль Мишель Бомон «Буря» по произведениям Марины Цветаевой.

На сцене Саратовского театра драмы были поставлены спектакли «Господин де Мопассан» по новеллам Мопассана[9] (режиссёр Антон Кузнецов), в который органично вплелась хореография Алексея Зыкова; «Безумный день или женитьба Фигаро»[10] П. Бомарше (режиссёр И.Г. Коняев), где Антон Кузнецов сыграл Фигаро; спектакли современной французской драматургии: «Роберто Зукко» Бернара-Мари Кольтесса в постановке Филипа Сюберби. Состоялась первая постановка в России пьес «Сплендид»[11] Жана Жене и «Ночь в библиотеке»[12] Жана-Кристофа Бои. Режиссёр спектакля Жильберт Цай подвигла актёров театра драмы покинуть родные стены и превратить читальный зал областной научной библиотеки в сценическое пространство. Ольга Харитонова в главе «Тяжесть и нежность относительного бессмертия» пишет: «”Ночь в библиотеке” пронизана ощущением вечной и непреходящей ценности того, что рождено Временем. Уходящая на наших глазах в прошлое история Книги, останавливающей и одухотворяющей мгновение человеческой жизни, прочитана Жильберт Цай и воплощена актёрами с негромким и неторопливым стоицизмом людей, убеждённых в том, что перелистывание страниц и тихое одинокое вслушивание в жизнь другого, привычка к проникновению в иной мир исполнены истинно человеческим помыслом» [5].

В мае 2002 артисты театра драмы в течение месяца гастролировали во Франции. Спектакль «Конкурс» по пьесе Александра Галина был показан во французских городах Гавре, Нанси, Париже и Лилле.

[9] Премьера состоялась 24 сентября 1999 г.
[10] Премьера состоялась 24 мая 2000 г.
[11] Премьера состоялась 24 ноября 2000 г.
[12] Премьера состоялась 18 апреля 2001 г.

Пьеса Жана Жене «Сплендид» с успехом шла в «Нанси на фестивале Пассажи». Гастроли прошли с успехом. Руководители труппы присутствовали на приёме в мэриях городов Гавр и Лилль. В результате тура были намечены новые контакты не только по линии культуры. Французская сторона проявила большой интерес к дальнейшему сотрудничеству с нашим городом.

Встреча актёров театра драмы с французской театральной культурой потребовала максимального творческого напряжения. Для спектакля «Господин де Мопассан» труппа в течении года занималась современной хореографией под руководством Алексея Зыкова, сделав качественный скачок в совершенствовании пластических навыков. Хореография прочно вошла в канву спектаклей саратовского театра драмы. В 2001 году был выпущен пластический спектакль «Любовь и танец» с актёрами театра. Для спектакля «Копилка»[13] по пьесе Э.-М. Лабиша актёры драмы запели. Режиссёром-постановщиком спектакля был Антон Кузнецов, сценография и костюмы Сесиль Лена (Франция), художник по свету Роберт Млакар (Франция), хормейстер Татьяна Пыхонина, хореография Алексея Зыкова, музыкальное оформление Жана-Паскаля Ламана. На Всероссийском семинаре театральных критиков 2002 года, который состоялся на базе Саратовского театра драмы, было отмечено, что «мощный профессиональный потенциал, которым обладает труппа театра, позволяет говорить о безупречной творческой составляющей театра, находящегося на подъёме» [2, с. 65].

Антон Кузнецов в своей работе делал особую ставку на молодёжь. В 2000 году он набрал впервые в истории театрального факультете актёрско-режиссёрский курс, студенты которого сразу были вовлечены в международную образовательную программу, которая началась с сотрудничества Саратовского театра драмы с Национальным театром города Гавра «Вулкан» («Le Volcan»). Студенты курса дважды проходили стажировку во французском «Le Volcan» под руководством директора и художественного руководителя театра Алана Мильянти. Результатом данной работы стал дипломный спектакль «Пентесилея» по пьесе Генриха фон Клейста. Режиссёр – Алан Милианти, хореграф – Жозеф Надж, сценография – Джулио Лиштнер, художник по свету – Жоэль Урбейг, костюмы Патриса Коштье, парики Сесиль Коштье, хормейстер – Андре Литольф.

[13] Премьера состоялась 16 июля 2004 г.

В апреле 2004 года в Саратовском театре драмы состоялась премьера нашумевшего во Франции спектакля «Пентесилея». Он стал совместной работой Саратовского театра драмы и Гаврского театра «Le Volcan». Европейская премьера состоялась 3 февраля 2004 года в Гавре. Спектакль был сыгран около 50 раз во Франции, один раз в Варшаве, а также в Боснии и Герцеговине.

В 2003–2004 годы педагоги театрального факультета Саратовской консерватории (преподаватель пластики и танца А.И. Зыков и преподаватель сценической речи В.Г. Кульченко) провели стажировки в Гавре по государственной программе актёрских стажировок AFDAS. Саратовская методика преподавания актёрского мастерства у французских актёров вызвала интерес. Соединение речевых и пластических тренингов с мастерством актёра имела большой успех. А.И. Зыков также стал хореографом-постановщиком спектакля «Monsieur de Maupassant» в Théậtre de CHELLES (компания «Que-da Théậtre», 2004).

В 2005 году возник острый конфликт, в результате которого Антон Кузнецов покинул Саратовский театр драмы и Саратов. С 2006 года режиссёр жил и работал во Франции. В 2009 году он выиграл творческий конкурс и стал педагогическим директором театральной академии в Леможе (Франция).

Однако связи, которые возникли во время французских сезонов, продолжали работать. Саратовский ТЮЗ подхватил инициативу. Так в репертуаре ТЮЗа появился спектакль «Сирано де Бержерак», который поставил Жан-Клод Фаль. В одном из интервью Жан-Клод рассказывал: «Мое знакомство с Россией началось много лет назад, когда я увлекся великой русской литературой. Я мог часами читать Горького, Чехова, Островского, поражаясь глубиной их произведений. Во Франции я поставил много русских пьес. Шесть лет назад в мой театр в Монпелье приехали с гастролями артисты (это были студенты мастерской А. Кузнецова) саратовского драмтеатра во главе с главным режиссером Антоном Кузнецовым. Меня эти ребята настолько поразили своим профессиональным отношением к делу, что я загорелся целью побывать в России. Сначала мы с женой приехали в Саратов по приглашению Кузнецова, потом несколько раз были в Москве, и вот уже в этом году я получил электронное письмо из ТЮЗа с предложением поставить здесь какой-нибудь спектакль» [1].

С 4 по 8 июля 2010 года в Саратовском академическом театре юного зрителя имени Ю.П. Киселёва проходила культурная акция

«Неделя Франции в Саратовском ТЮЗе Киселёва», приуроченная к году «Франции в России и России во Франции». Цель проекта – знакомство российских зрителей с великой французской литературой и с лучшими представителями французской режиссуры. Кульминацией его стала премьера спектакля по пьесе французского драматурга Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» – режиссёр Жан-Клод Фаль и художник Жерар Дидье, ассистент режиссёра – Рустам Ахмедшин.

В спектакле французский режиссёр сознательно отказался от некоторых сюжетных линий и диалогов. Декорациям в этом спектакле Жан-Клод Фаль заметной роли не отвёл, отчасти потому что действие у него разворачивается в реальном театральном пространстве. Актёры играют и на сцене, и в зрительном зале. Они свободно перемещаются и время от времени вступают в диалог с публикой. Главный герой в исполнении Артёма Кузина не похож на классического героя европейской поэзии. В этом спектакле он, прежде всего, гасконец. Сирано получился энергичным, слегка надменным, даже циничным. Жан-Клод Фаль в интервью телеканалу «Культура» сказал: «Поставить пьесу “Сирано де Бержерак” мечтает каждый режиссёр. Здесь удивительное сочетание комедии и трагедии. Конечно же, я не мог отказаться от удивительного и тонкого юмора Эдмона Ростана – им пронизана вся пьеса. Но все же, главное для меня это отношения между Сирано и Кристианом, я придал им слегка мистический и немного дьявольский характер».

Спектакль «Сирано де Бержерак» стал участником внеконкурсной программы «Маска Плюс» XVII Национальной театральной премии и фестиваля «Золотая Маска». Фестивальный показ состоялся на сцене театра Пушкина (Москва) 18 марта 2011 г. Спектакль вызвал интерес театральной общественности. В зрительном зале присутствовали известные российские и зарубежные театральные деятели, актёры и журналисты: Георгий Тараторкин, Адольф Шапиро, Григорий Заславский, Алексей Бартошевич, Алена Карась, Светлана Новикова и другие. Среди приглашённых гостей был и советник по культуре посольства Франции в РФ Уго де Шавиньяк, сотрудники посольства Франции в России и Французского института культуры в Москве.

В октябре 2011 года в Саратовском академическом театре юного зрителя им. Ю.П. Киселёва состоялась премьера ещё одного спектакля известного европейского режиссёра Маттиаса Лангхоффа. Он поставил на сцене Саратовского ТЮЗа пьесу Хайнера Мюллера «Со-

фокл. Эдип, тиран» по тексту Гёльдерлина (перевод с немецкого Алексея Шипенко). Режиссёр в одном из интервью признался: «”Эдип” создан русскими. Я не просто ставлю “Эдипа”, я ставлю “Эдипа” с людьми, которые живут в определённом месте. Люди, которые находятся в зале, и люди, которые стоят на сцене – это люди из Саратова».

В ноябре 2011 года в гостях у Саратовского ТЮЗа Киселёва находились крупнейший театральный деятель, продюсер, экс-директор Французского культурного центра Доминик Жамбон[14] и выдающийся театральный критик и журналист Жан-Пьер Тибода[15].

Впервые в истории саратовского ТЮЗа спектакль «Софокл. Эдип, тиран» был представлен в конкурсной программе «Золотой маски», причём сразу в трёх номинациях: лучший драматический спектакль большой формы, лучшая работа режиссёра и лучшая работа художника в драматическом театре. На обе последние награды номинирован Маттиас Лангхофф, который выступил не только постановщиком, но и сценографом спектакля. 15 апреля 2013 года на сцене Московского театра юного зрителя состоялся конкурсный показ спектакля в рамках 19-ой Национальной театральной Премии и Фестиваля «Золотая Маска».

В 2013 году коллектив Саратовского академического театра юного зрителя успешно представил спектакль «Софокл. Эдип, тиран» на двух театральных фестивалях во Франции: с 8 по 11 мая спектакль был четыре раза показан на Международном фестивале Театров Восточной Европы «Пассажи» (Метц), с 17 по 19 мая – состоялось три показа на фестивале «Театр в мае» (Дижон). Гастроли прошли в рамках французско-русского театрального сезона, организованного Министерствами культуры Франции и России. В общей сложности саратовские артисты сыграли спектакль во Франции семь раз, около 5000 зрителей посмотрело постановку ТЮЗа во время гастролей. Здесь стоит вспомнить, что первые зарубежные гастроли Театра юного зри-

[14] Доминик Жамбон на протяжении многих лет возглавлял одну из национальных сцен Франции – Театр Шамбери и Савои, и задолго до получения им в 2005 году должности директора Французского культурного центра успел вложить немало сил в развитие связей между французскими и российскими театрами.

[15] Жан-Пьер Тибода – один из ведущих театральных критиков Франции, публицист, работал обозревателем газеты "Либерасьон", в 1996-2006 годах был корреспондентом издания в Москве. С 2006 года работал в должность художественного руководителя и арт-консультанта французского фестиваля Театров Восточной Европы «Пассаж», который проходил в Нанси и недавно переехал в город Метц.

теля во Франции состоялись в 1979 году. Спектакль Киселёва «Колбаска, Боцман и другие» принял участие в фестивале Всемирной ассоциации детских театров в Лионе. За короткий отрезок времени актёрам удалось самостоятельно освоить разговорный французский. ТЮЗ Киселёва тепло встретили в Лионе, французы остались в восторге от игры саратовских актёров.

В сентябре 2021 года в саратовском ТЮЗе состоялся показ двух спектаклей режиссёра Дени Генуна[16]. В своём творчестве Генун развивает «драматургию мысли», когда артист не просто озвучивает те или иные философские изыскания, но и воплощает их в физическую форму. Его спектакли «Арто-Барро» и «Что есть время» (книга исповеди Августина Блаженного) были показаны на французском языке с субтитрами в исполнении французского актёра Станисласа Рокета. Театральные работы Рокета оказались для саратовского зрителя полной неожиданностью. Помимо непривычного, почти нетеатрального материала, взятого в работу, потрясла его актёрская техника. После спектаклей Станислас приглашал зрителей к обсуждению увиденного и услышанного. Такое сценическое и живое общение, по мнению актёра и режиссёра спектакля, делает философию понятной и доступной широкому кругу зрителей.

В 2016 году Станислас Рокет и Алексис Лепрэнс (консультант по художественной и литературной части) при поддержке Посольства Франции в России, Французского института и «Альянс Франсез»– Саратов начинает работу с актёрами саратовского театра драмы над пьесой «Правила поведения в современном обществе» по пьесе Жана-Люка Лагарса. В интервью Рокет дал подробное описание процесса работы и жанра спектакля: «Этот паркур – жизнь от рождения до смерти. Какой выбор мы делаем в каждый момент нашей жизни: свадьба, выбор имени ребенка, крещение – это то, что затрагивает всех. Как мы проживаем то, что время проходит, сложности в отношениях в семье. Мне кажется, он ставит много вопросов. Это одновременно смешно и грустно, волнующе и бурлескно. Нужно было, чтобы мы нашли методику работы с актёрами, это не сразу пришло. Потому что я не сказал им: *Ты будешь говорить это, ты – это, ты – это*.

[16] Д. Генун – доктор философских наук, профессор французской литературы в Университете Парижа IV Сорбонна. Его книги, эссе и монографии переведены на несколько языков. С 1986 по 1990 год он был художественным руководителем Государственного центра театрального искусства в Реймсе, художественный руководитель компании "Артепо".

Мы сначала делали импровизации, а потом решили, кто и что будет говорить. Они никогда так не работали. Мы очень много делали импровизаций с их собственным воображением, где они сами ставили небольшие сценки. То есть мы старались с Алексисом и с ними вместе создавать спектакль, когда актёры сами что-то предлагают, и я говорю: *это – нет, это – да, возможно*. Это очень важно, чтобы актёры также были создателями, творцами. Они не должны вставать по стойке смирно перед режиссёрами. В конечном итоге я решаю, но процесс создания – коллективный. Я хочу, чтобы актёры на сцене были ответственны за ту историю, которую они рассказывают в этом качестве, а не только персонажами были. А актёры русские очень щедрые. Как только мы что-то предлагаем, они говорят: *Да!* Во Франции часто, когда мы что-то предлагаем, актеры говорят: *Да, но почему?*»[17].

3 марта 2017 года состоялась премьера спектакля «Правила поведения в современном обществе» на малой сцене Саратовского театра драмы. На премьере присутствовал советник по культуре Посольства Франции в России Оливье Гийом, который был в Саратове с рабочим визитом. 5 июля 2018 года спектакль принял участие во II Межрегиональном фестивале «Театральное Прихопёрье» в городе Балашове Саратовской области. Спектакль вот уже четыре театральных сезона пользуется успехом у саратовских зрителей.

8 ноября 2020 года в Саратов прибыла делегация под руководством Чрезвычайного и Полномочного Посла Французской Республики в Российской Федерации госпожи Сильви Берманн. Целью визита является развитие всестороннего сотрудничества с Саратовской областью, а также участие в мероприятии, посвящённом 15-летию общественной организации «Альянс Франсез–Саратов». Сильви Берманн посетила саратовский театр драмы, где был показан спектакль. Несомненно, что все театральные проекты невозможно было бы осуществить без таких личностей, как Элизабет Браун[18], которая несколько лет возглавляла саратовское отделение «Альянс Франсез», и Лариса Новикова – нынешний директор саратовского отделения «Альянс Франсез».

Максимилиан Волошин писал: «Когда на русской сцене приходится смотреть произведения французского театра, то как бы хорошо

[17] Из интервью С. Дергачевой (См.: https://saratovdrama.com › press).

[18] Э. Браун – с 2009 года заместитель советника по сотрудничеству и культуре посольства, атташе по культуре Посольства Франции в России.

ни были они поставлены, переведены и сыграны, всегда остаётся мучительное чувство глубокой и неизбежной дисгармонии. Никакая французская пьеса не может лечь в формы русской сцены так, чтобы они пришлись по ней вплотную, как футляр по геодезическому инструменту, так, как приходятся они театру Гоголя, Островского и Чехова» [3, с. 39]. Тем не менее, русский театр на протяжении всего своего существования стремился понять и найти подход у французской драматургии и французскому театру в целом.

Желание понять и примерить французскую драматургию на русскую «фигуру» вызывает интерес. В октябре 2021 года началась работа над новым русско-французским проектом, который объединил студентов Театрального института Саратовской консерватории и Театр юного зрителя, на сцене которого в ноябре 2022 года должна состояться премьера спектакля. Работу ведут французские педагоги и режиссёры Жан-Пьер Гарнье и Вера Ермакова.

В сферу их внимания входит изучение пьес нового направления французской драматургии «Театр слова» – течение, которое образовалось в конце 1980-х гг. Для рассмотрения его особенностей были выбраны произведения Жана-Люка Лагарса, который посмертно получил во Франции признание как мастер «театра слова», Валера Новарина и Б.-М. Кольтеса. Эти авторы очень разнятся по своей стилистике и методам работы с текстом, но их объединяет пристальное внимание к языку, а именно приоритет слова и речи перед другими средствами выразительности и зрелищности в театре.

Тексты авторов «театра слова» придают современным постановкам особую театральность, создавая уникальный аллюзивный и образный ряд, который приводит к необычному игровому общению со зрителем. Представители «театра слова», заботясь о вербальном выражении чувств и эмоций персонажей, способствуют обновлению театрального языка. «Театр текста» – наиболее продуктивное и востребованное течение во французской драматургии. Их так же называют драматургией «минимального действия» – физическое действие актёра в спектакле-монологе может быть минимальным при интенсивном вербальном выражении мыслей и чувств персонажа.

Хочется высказать предположение, что данная работа будет полезна для студентов и интересна саратовскому зрителю. Российско-французские отношения в области культуры одно из важнейших звеньев в отношении между Россией и Францией. Культурные центры Франции – Французский институт и «Альянс Франсез» осуществляют

различные оригинальные проекты, успешно развивают новые формы культурных связей. Театральные проекты, организованные при участии французских культурных центров, стали заметными событиями театральной жизни Саратова, способствовали обмену опытом, развитию контактов между всеми участниками. Безусловно, диалог Франции и России в театральном пространстве Саратова способствует развитию и созданию новых творческих проектов, которые перерастут в яркие и запоминающиеся события.

Литература

1. Антон Кузнецов. … потому что я люблю…: книга воспоминаний о режиссёре и педагоге/ сост. и ред. Е. Александрова; пер. с фр.: Р. Плотниковой, С. Гончаровой, В. Ермаковой, – СПб.: Реноме, 2016. – 147 с.
2. *Быстрякова Е.А*. Саратовский театр драмы от истоков до современности. – Саратов: Наука, 2008. – 93 с.
3. *Волошин М.А*. Лики творчества: сборник / М. А. Волошин ; сост.: В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров; ред.: В.А. Мануйлов, Б.Ф. Егоров; авт. предисл. С.С. Наровчатов; Акад. наук СССР. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1988. – 848 с.
4. *Дьяконов В.А.* Театральное отражение эпох. Саратовские театры XX столетия. – Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 2001. – 384 с.
5. *Харитонова О.И.* Драма Саратов 1996-2016: тире между двумя датами – Саратов: Амирит, 2016. – 416 с.
6. Institu d`etudes slave, «Par ordre alphabétique» Par domaine culturel » Généralites» La Revue russe no 51 (2018) Directeur de la publication: Armelle Jeannier-Groppo. Russie, la force des faibles. Paris.

Жукова Н.И. (Орел)

ПСИХОФИЗИЧЕСКИЙ ТРЕНИНГ И ПРИНЦИПЫ ЕГО ОРГАНИЗАЦИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ

С начала XX века до современности отечественными и зарубежными театральными деятелями, педагогами исследуется актерский тренинг. Особенно важное значение психофизический тренинг приобретает в процессе обучения студентов-актеров. Традиционно в актерской школе тренинг используется на первом курсе для овладения элементами системы К.С. Станиславского. Однако возможности тренинга распространяются намного шире, в связи с чем необходимость в нем на старших курсах не только не

отпадает, но встает более остро. Рассматривая эволюцию психофизического актерского тренинга, можно наблюдать некий общий стержень, на который нанизываются бесконечно разные и не сводимые к единому знаменателю открытия К.С. Станиславского, М.А. Чехова, В.Э. Мейерхольда, Е. Гротовского и др. Общая интуиция привела этих мастеров к необходимости метода тренировки актера, особых систематических усилий, связанных не с освоением навыков профессии, а с развитием психофизического аппарата, инструмента, которым пользуется актер.

Большинство современных отечественных исследователей в области психофизического тренинга, такие как С.В. Гиппиус, М.Б. Александровская, Л.В. Грачева и др., опирались на опыт предшествующих деятелей театра, синтезируя и совершенствуя систему актерского тренинга. Помимо развития психофизического аппарата актера и работы над ролью, одной из главных задач тренинга является достижение актером благоприятного сценического состояния, также называемое творческим состоянием.

По мнению Л.В. Грачевой, творческое состояние – это такое состояние актера, которое можно характеризовать способностью к саморегуляции, самоуправлению психофизическими процессами, освобождением от психомышечной «брони», навыками управления вниманием, т.е. готовностью к творческому процессу. Войдя в творческое состояние, актер способен свободно владеть своим телом, у него хорошо работают воображение, внимание, он готов к любой творческой работе. В репетиции или спектакле актеру необходимо пребывать в этом состоянии, чтобы легко погружаться в предлагаемые обстоятельства, импровизировать. Творческое состояние – это благоприятная почва для вдохновения, это та атмосфера, при которой оно появляется чаще всего [3, с.18].

Как отмечал К.С. Станиславский, творческое самочувствие является главнейшей составляющей верного творческого существования актера. Первым этапом в постижении актерского мастерства становится умение актера вызвать у себя «правильное, почти совершенно естественное человеческое самочувствие» в условиях выдуманной реальности сцены. Станиславский характеризует творческое самочувствие как внутреннее и внешнее состояние актера, положительно влияющее на творческий процесс, «при котором вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу». Оно является естественным, правильным, органичным и

противоположно ремесленному, неправильному, «ненастроению». Пребывание актера в творческом существовании способно активизировать «три двигателя психической жизни» – ум, волю, чувство. И, соответственно, включить воображение, фантазию, готовность к действию. Станиславский разделяет сценическое самочувствие на внутреннее, внешнее и общее, соединяющее в себе два предыдущих [5].

Достижение всех составляющих творческого состояния происходит с помощью актерского комплексного тренинга. Условно можно разделить упражнения на следующие блоки:

1. Разминка, упражнения «разогрева». Их задача – освободить актера от мышечного напряжения («зажима»).

2. Тренировка внимания: концентрация (принцип «здесь и сейчас»), переключение внимания и т. д.

3. Тренинг на развитие воображения и фантазии. Выступает важным моментом творческого поиска, наполняет действия актера разнообразным и осмысленным содержанием.

4. Сценическое общение с использованием невербальных средств (интонации, мимики, жестов и т. п.) и содержательного наполнения (атмосферы, контекста, подтекста).

Тренинг – это переход из одного времени и пространства в другое. Это важнейший и сложнейший момент перестройки не только рефлексов, но даже инстинктов человека, смены природы его чувств, эмоций и взглядов. Творческое самочувствие – это то, как сам актер ощущает свою внутреннюю перестройку на творческий лад. В своих трудах исследователь природы актерского творчества Л.В. Грачева раскрывает причины, мешающие успешному обучению студентов-актеров: это психические и телесные «зажимы», страхи. В своей книге «Актерский тренинг: Теория и практика» Л.В. Грачева предлагает устранять их на всех возможных уровнях: на физическом, психическом и «энергетическом», чему посвящено большое количество упражнений [4].

Грачева полагает, что в овладении мастерством мешает «броня характера», внутренний защитный барьер. Он формируется в процессе социальной жизни человека, вследствие постоянного контроля над спонтанными проявлениями своих чувств и эмоций. Это выражается, прежде всего, в излишнем напряжении мышц («зажиме»), а также в виде психологических установок, мешающих впустить в себя новую информацию, взглянуть по-другому на привычные вещи и явления.

Методы устранения данного препятствия условно разделяются на три группы:

1) освобождение мышц с помощью физических упражнений;
2) психологическое воздействие, преодоление психических барьеров и страхов;
3) «биоэнергетический тренинг».

Упражнения тренинга работают одновременно на физическом, психическом и энергетическом уровнях. Непосредственное изменение одной составляющей влечет за собой изменения в двух других, поскольку они находятся в неразрывном единстве. Так, для освобождения мышц используется упражнение «Мышечная гимнастика». Студенты по очереди напрягают статически (без движения) до полного изнеможения все группы мышц. В наиболее «зажатой» группе мышц наблюдаются болевые ощущения. Однако после общего расслабления они тоже освобождаются. Упражнение «Доверяющее падение» применяется с целью преодолеть страх и, как следствие, достигается психологическая и физическая свобода. Группа разделяется по парам. В каждой паре один партнер ловит, а второй – закрывает глаза и, доверившись, падает спиной на первого. В упражнении «Звучащее тело» внешняя и внутренняя свобода достигается с помощью медитативных дыхательных техник. Подключается воображение, актер представляет себя на пляже под горячим солнцем, а затем под «ледяным» душем.

Примером комплексного воздействия на психофизику актера, которое направлено на устранение страхов и «зажимов», является упражнение «Крик». С помощью особой дыхательной техники студенты подготавливаются к спонтанному крику. Крик помогает освободить блокированные эмоции и способствует физическому расслаблению. Психофизические упражнения постепенно усложняются. В качестве примера можно назвать упражнения, которые развивают способность выражать эмоции внешними проявлениями. В упражнении «Танцую монолог» с помощью импровизационного индивидуального танца, студенты выражают внутренний монолог персонажа или событие. Другие участники должны почувствовать эмоцию танца, ритм танцуемого события. В упражнении «Танцуем тему» дается более сложное задание – выразить танцем общую идею, например, «любить человека», «осенние сумерки» и др. Упражнение выполняется группой, главная задача – «слиться» в одном общем танце.

Таким образом, современная логика развития студента-актера с помощью актерского тренинга выглядит следующим образом: отбираются упражнения, направленные на тренировку наблюдательности и внимания, чувства партнера, чувства ритма, воображения, способности перевести внутренние переживания во внешнее проявление.

К перечисленным выше группам можно отнести и другие упражнения актерского тренинга. Для повышения эффективности тренинга театральные педагоги обращались к психологии и физиологии. Попытки комплексного изучения актерского тренинга, влияния упражнений на психофизику актера в целом и на развитие отдельных качеств мы находим в работах С.В. Гиппиуса, Н.В. Рождественской, М.Б. Александровской. Таким образом, в достижении творческого состояния огромную роль играет подчинение всего психофизического аппарата воле актера. Тренинг представляет собой своего рода актерскую терапию, которая направлена на снятие мышечных и психических напряжений (зажимов), снятие энергетических блокировок, притупляющих восприятие, а также способствует обучению тела механизму взаимодействия психического и физического.

Еще одним важным компонентом творческого состояния является пре-экспрессивное состояние. Пре-экспрессивность – центральное понятие в исследованиях Э. Барбы, связанное со способом формирования сценического существования актера. Тренинг, восходящий к школе Е. Гротовского, учителя Барбы, является базой для создания пре-экспрессивности. Пре-экспрессивность – это динамическое состояние актера, готового к творчеству. Режиссер работает с физической и ментальной энергией актера, помогает ему найти способы управления ею. Пре-экспрессивность возникает в фазе учения и тренировки актера, она не связана с репетициями спектакля и работой над ролью, то есть имеет дело с энергией актера в ее, так сказать, чистом виде. Пре-экспрессивность является универсальной основой техники актера, общей для разных типов театра.

«Экспрессивность, то есть выразительность, актера проистекает – помимо его воли – из его действий, из того, как именно он использует свое физическое присутствие. Те принципы, которые управляют его действиями, и есть пре-экспрессивные основания его выразительности. Это те наши действия, которые наделяют нас

выразительностью вопреки нашей воле. Не желание выразить нечто определяет наши действия, но воля к действию» [2, с. 256].

Итак, мы выделяем основные критерии достижения творческого состояния:

1) творческое самочувствие (внутреннее переключение актера с бытового состояния на небытовое);

2) психофизическая разблокировка (освобождение от физических и психологических зажимов);

3) достижение пре-экспрессивного состояния (накопление энергии и готовность направить ее в творчество).

Первое условие проведения тренинга – *доверие.* Без доверия невозможно ни одно взаимодействие между людьми, невозможно сотворчество, а особенно совершенствование. В тренинге необходимо доверие участников тренеру, иначе каким образом он сможет поделиться своим опытом, донести свою мысль участникам, а также контролировать процесс тренинга? Доверие партнеру особенно важно в упражнениях на чувство партнера, где задания выполняются в парах, и в групповых упражнениях, где один человек зависит от всей группы. Однако и в других видах упражнений необходимо доверять каждому участнику тренинга, ведь без этого невозможно будет расслабиться и качественно выполнять задания.

Второе необходимое условие – это *переключение из бытового пространства в небытовое*. Это условие напрямую влияет на творческое самочувствие актера. Достижение творческого самочувствия – самостоятельная внутренняя настройка актера на тренинг, его внутреннее переключение и чувство готовности. Это подготовительная работа перед тренингом. Важно очистить свое сознание от лишних, бытовых мыслей и чувств, стать «нейтральным» внутренне и внешне – с помощью рабочей одежды, которая предназначена только для тренинговых занятий. Немаловажно перестроить и пространство вокруг себя, подготовить аудиторию к проведению тренинга. Необходимо подготовить среду, которая энергетически питала бы актера, затем провести физическую разминку: подготовить тело, снять различного рода «зажимы», чтобы тело могло принять и пропускать через себя эту энергию.

Третье условие – *тотальное «включение» актера в тренинг*, задействование всех органов чувств актера для освобождения психофизики. Первым шагом к этому становится снятие мышечных и психических напряжений (зажимов), снятие энергетических

блокировок, притупляющих восприятие. Важную роль в психофизической разблокировке играют именно разминочные упражнения, они являются основой всего тренинга. Именно здесь актер освобождается от телесных зажимов, а это – один из косвенных путей к освобождению от зажимов психологических, так как тело и психика напрямую взаимосвязаны и взаимообусловлены.

М.Б. Александровская в своей книге «Методические рекомендации по организации тренинга психофизического аппарата актера» [1] очень подробно описывает разогревающие упражнения. Они строятся на разделении опорно-двигательного аппарата на биомеханические звенья и разминке каждого звена в отдельности, однако, физическая разминка проводится с применением основных условий для достижения благоприятного сценического состояния.

Разминочные упражнения, согласно М.Б. Александровской, имеют своеобразную форму. Здесь нет как таковой телесной разминки, однако даже при отсутствии физической нагрузки (или при наличии только частичной физической разминки) тело актера разминается достаточно, чтобы освободиться от зажимов. Физические зажимы снимаются с помощью воображения, внимания, веры в предлагаемые обстоятельства. Пример тому – упражнение на ощущение своего реального веса и «изменение» его, упражнения «Тесто», «Свеча», «Чулок» и др. Некоторые упражнения направлены на полное мышечное расслабление (а значит, автоматическое освобождение от физических зажимов), например, «Медуза», «Утро». Все упражнения делятся на несколько комплексов.

С каждым комплексом упражнения усложняются, добавляются объекты внимания (физические и психические), цели, поставленные перед участниками тренинга, появляется необходимость анализировать свои действия, что помогает актерам осознанно подходить к работе со своей психофизикой. Выполнение этих упражнений помогает актеру избавиться от личностных и актерских штампов, «разогреть» тело и «размять» воображение, отбросить все лишнее и настроиться на работу. Чтобы освободить психофизику актера, следует добиться немеханического выполнения упражнений, азарта. Задания должны быть действенные, активизирующие все элементы психофизики актера: и воображение, и внимание, и эмоциональную память, и физические ощущения и т. д.

Еще одним важнейшим условием проведения актерского тренинга является *отсутствие оценочной позиции*. В тренинге, как и

в творчестве в целом, нет правильного и неправильного. Упражнения могут получиться хорошо, плохо или не получится вообще. Но ни в одном из случаев ни участники тренинга, ни тем более тренер не должны позволять себе вслух оценивать правильность выполнения упражнений, особенно в отношении конкретного человека. Это перечеркивает сразу все вышеперечисленные условия: подорвется доверие участника, вернется неуверенность в себе, а как следствие, и зажимы, и скорее всего, может не сразу, но пропадет интерес и желание заниматься тренингом. Единственный возможный вариант – дать участнику самому оценить ситуацию, и если результат тренинга или упражнения его не устроил, подтолкнуть к поиску причины неудачи.

Ключевым условием для дальнейшего качественного развития и совершенствования актера является *самоанализ*. В конце каждого тренинга очень важно проводить свободный обмен впечатлениями, мыслями, ощущениями. Таким образом участники тренинга учатся анализировать проведенную работу, свой собственный рост, осознавать свои возможности, а также применять полученный опыт для дальнейшего развития тренингов, их усложнения, углубления.

Резюмируя вышесказанное, можно сформулировать следующие педагогические условия проведения психофизического тренинга:

1) доверие участников тренинга к тренеру, партнеру и группе;

2) переключение из бытового пространства в небытовое (настройка на тренинг);

3) тотальное «включение» актера в тренинг с помощью творческих заданий, способных разбудить его воображение, фантазию, эмоциональную память;

4) отсутствие оценочной позиции (нет «правильного» и «неправильного» выполнения упражнений);

5) самоанализ (свободный обмен впечатлениями, мыслями, ощущениями после тренинга).

Так при помощи психофизического тренинга студенты актерской специальности учатся осознанно достигать нужного самочувствия на сцене. Упражнения, помогающие актеру находить творческое самочувствие, развивают и совершенствуют актерский аппарат – творческое внимание, воображение и фантазию, помогают накопить необходимую творческую энергию, которая в дальнейшем будет направлена в творческий процесс. В современной актерской школе психофизический тренинг давно уже стал не вспомогательным

средством, но самостоятельным и весьма эффективным методом овладения профессией. Методики тренинга продолжают развиваться и требуют новых углубленных исследований.

Литература

1. *Александровская М.Б.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. – СПб: Чистый лист, 2011. – 392 с.
2. *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 320 с.
3. *Грачева Л.В.* Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: автореф. дисс. … док. искусствоведения: 17.00.01.– СПб, 2005. – 22 с.
4. *Грачева Л.В.* Актерский тренинг: Теория и практика. – СПб: Речь, 2003. – 209 с.
5. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А.М. Смелянский. Ком. Г В. Кристи и В.В. Дыбовского // Собрание сочинений, в 9 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1989. – 511 с.

Загумённов О.Н. (Саратов)

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ НА УРОКАХ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА (о проблемах методологии в театральной школе)

Основной задачей первого года обучения на актерском отделении театрального вуза является работа студента над собой, над изучением необходимых навыков актерской техники. Первый курс – фундамент профессии, на котором в дальнейшем будет строиться прочное здание. Поэтому так важно понять самого себя, ощутить свою индивидуальность, свой темперамент, раскрыть плюсы и минусы своего актерского аппарата и т. п. Это очень непросто. Направить свой организм на разработку актерской психотехники, привести свое тело в активное рабочее состояние, чтобы обеспечить его готовность к выполнению сложных творческих задач – дело непростое, требующее колоссального перестроения всех прежних жизненных ритмов, предельной мобилизации всех «органов и чувств» на кропотливую и напряженную работу.

Работа по воспитанию студентов нашего театрального института ведется на основе соединения методов К.С. Станиславского и

Вл. И. Немировича-Данченко с практиками последующих представителей русской театральной школы и зарубежных школ: В. Мейерхольда, М. Чехова, Г. Товстоногова, Б. Брехта, Е. Гротовского и др. Театральная педагогика не стоит на месте, органично сопрягаясь с развитием новых направлений современного театра.

Школа с самого начала погружает студентов в атмосферу единства практики с ее теоретическим осмыслением. «Нельзя передать то, чего не понимаешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только школу» [4], – эти слова Михаила Чехова можно противопоставить мнениям противников научных знаний в области воспитания и формирования будущего артиста. Термины и понятия системы Станиславского, рождавшиеся в живой театральной практике, в процессе проб и ошибок, экспериментирования, неоднократно уточнялись в театральной летописи XX столетия, переосмысливались, утрачивали свое первоначальное содержание, наполнялись новым звучанием. Шли годы, и уже в 70-х Г.А. Товстоногов с горечью констатировал: «Терминология превратилась в стертые, девальвированные, ученически затрепанные понятия, за которыми не встает ничего живого, чувственного и реального» [3]. А если это так, то и сама методология лишается смысла и, следовательно, становится чем-то необязательным и бесполезным. Беда именно в том, что многими сегодняшними педагогами утеряна смысловая терминологическая точность. Общаясь в среде своих коллег, я очень часто замечаю, как терминология в современном образовательном процессе существует лишь в виде общих слов.

«Вместо точного и практически бесценного метода, данного нам Станиславским, вместо использования его как подлинно профессионального оружия, мы превращаем его в режиссерский комментарий по поводу, оснащая для убедительности набором терминов» [3], – писал Г.А. Товстоногов. Его беспокойство вполне обосновано, ведь практически все понятия учения Станиславского и его последователей весьма разнообразны и порой совершенно произвольно трактуются в повседневной театральной практике. Как часто артисты, режиссеры и театральные педагоги используют одни и те же слова (например, «действие», «общение», «событие»), но вкладывают в эти термины совершенно различный смысл.

Кажется, что, употребляя общую терминологию, люди театра говорят на одном языке, но на деле, когда узнаешь, каким содержанием они наделяют то или иное понятие, становится ясно, что они ду-

мают совершенно о разном и не понимают друг друга. Общность профессиональных слов – еще не общность творческого языка. Выработка четкого и ясного терминологического языка в рамках единой театральной школы помогает общению профессионалов, сокращает время и путь к их взаимопониманию.

Станиславский стремился создать актерскую «таблицу умножения», профессиональную азбуку, без которой не обходятся ни живописцы, ни поэты, ни композиторы. Театральные же деятели зачастую открыто подобную профессиональную азбуку высмеивают и презирают. До сих пор среди многих из них распространено отвращение к терминам, типологии, классификации, так как они носят характер общего, а не индивидуального. Но ведь именно общие свойства позволяют познать явление в контексте многообразных связей. Школа учит не путать свободу и произвол. Свобода – вознаграждение за знания, а произвол – следствие пренебрежения к знаниям, он сродни невежеству, дилетантству. Умение, основанное на знании, – предпосылка к профессиональной состоятельности актера и режиссера; его и должна дать школа. Но именно знания законов и закономерностей ценны в нашем деле, а не рецепты, шаблоны и штампы, которыми порой мы, «мастеровитые» педагоги, обильно пичкаем наших студентов. Вслед за нами они игнорируют и механизмы управления своей психотехникой, и законы, по которым строятся сценические произведения. А ведь именно с этой целью и создавалась когда-то профессиональная теория актерского мастерства. Освоение студентами теоретической базы и профессионального языка театральной школы должно органически сочетаться с практическими занятиями, тренингами по мастерству актера.

В современной театральной практике существует множество методик и авторских курсов с набором многочисленных упражнений и тренингов. Как правило, они не разделены по темам и не подкреплены существующей теоретической базой, а цели и задачи тех или иных тренингов не изложены даже в обобщенном, схематичном виде. Мол, зачем заново перебирать «навязшие на зубах» термины и понятия? И так всем все ясно…

В такой позиции мне видится немалая опасность, ведущая к однобокости профессионального развития будущего актера. Я считаю, что студент должен ясно понимать перспективные цели каждого упражнения тренинга или блока упражнений. Он должен знать, что

конкретно тренирует в тренинге, будь то внимание, воображение, общение и т.д.

Творческая активность студентов в процессе постижения теории актерского мастерства – важнейшее условие продуктивности обучения. Она может быть достигнута особым способом построения лекций, которые должны иметь форму бесед, семинарских занятий, где доля участия студентов весьма значительна. Преподаватель не может преподносить ученикам всегда готовые формулировки. Они должны рождаться каждый раз как бы заново, совместным трудом. Лучшая модель, применимая к студенческой аудитории в актерской школе, на мой взгляд, – это руководитель-творец, руководящий творцами.

Лекции на актерских курсах не могут носить академического характера. Это всегда должен быть диалог. Конечно, он потребует от студентов достаточно высокого интеллекта, чтобы равноправно вступать в беседу с педагогом. Истина, как известно, рождается в споре. Она по сути своей не монологична и возникает на пересечении идей участников диалога. Важно оставить право каждому студенту на его слово в беседе, более того, провоцировать спор. Максимализм и искренность суждений, свежесть взглядов на искусство и окружающий мир – важнейшие качества, создающие особую среду, в которой должен развиваться диалог учителя и его учеников.

Если постигаемой основой профессии на первом курсе является задача «Я» в предлагаемых обстоятельствах, то задачей тренинга должно стать исследование и изучение каждым студентом своего «Я», изучение возможностей своих органов чувств, внимания, воображения и т. д.

Важнейшей задачей первого курса следует считать наиболее полное выявление индивидуальности каждого студента. По окончании первого года определяется состав курса и возможность дальнейшего обучения студента профессии.

В основе программы тренингов первого курса лежит принцип: «от сознательного овладения артистической техникой к подсознательному пользованию». Основные элементы, развивающие аппарат актера: мышечная свобода, внимание, сценическое общение, воображение и фантазия, эмоциональная память, чувство правды и вера, восприятие, освоение предлагаемых обстоятельств. Система Станиславского построена на овладении «инструментом веры». В ней нет ни одного упражнения или этюда, которые бы делались «просто так», для отработки навыка. Любое действие должно

быть оправдано изнутри – то есть актер должен создать сам для себя такую правду, в которой бы он жил и действовал естественно и органично. Сценическая «вера» и «правда» были для Станиславского непременным условием работы актера, главным законом сцены.

В почти ежедневных практических занятиях на первом курсе педагог сталкивается с проблемой привыкания студентов к упражнению, и, как результат, – к потере интереса к нему. В самом деле, многие упражнения несут в себе игровую основу, призванную и способную заразить студента какой-либо живой, сиюминутной задачей. Увлечь, как увлекает ребенка новая затея. Но уже при третьем или четвертом повторе свежесть игры исчезает, новизна сменяется рутиной, а конечная цель данного сегмента профессионального тренинга еще не достигнута. Навык не отработан, шаг в профессию не сделан. Как в такой ситуации поступить преподавателю? Раз за разом менять упражнения тренинга на новые, чтобы не потерять внимание курса? Это не решение проблемы. Мой личный опыт подсказывает единственный путь – с первого занятия актерским мастерством ориентировать студентов на обязательные маленькие победы над собой в каждом упражнении тренинга. Напоминать неустанно, что на творческой площадке мы осваиваем элементы профессии в любом упражнении, постигаем ремесло, а не просто играем, даже если упражнение и похоже на незамысловатую игру. Тогда каждая игра получит шанс стать небольшим произведением искусства, чудом актерского ремесла, а мы сделаем тот маленький, но важный шаг по направлению к профессии.

Эти мысли нахожу у многих выдающихся практиков театральной школы. Например, у Михаила Чехова: «Старайтесь рассматривать каждое упражнение как маленькое, законченное в себе произведение искусства. Выполняйте каждое упражнение ради него самого» [1; 4]. Да и не только театральные деятели обращали столь пристальное внимание на важность самого движения вперед, понимания ценности процесса. «Недостаточно сделать шаг вперед, ведущий к определенной цели, – сказал Гете, – нужно, чтобы каждый шаг сам по себе был целью» [Цит. по: 1] . То же имел в виду и Леонардо да Винчи, когда говорил: «Надо любить вещь ради нее самой, а не ради чего-то другого» [Цит. по: 1].

Таким образом, на первом курсе актерского отделения нам, педагогам, необходимо раскрывать и развивать студента, проходя через все элементы школы с непременным их теоретическим обоснованием

для ребят. Соединять практический тренинг с лекциями-беседами, прививая с первых дней вкус к четкому профессиональному языку. Это обеспечит более требовательное отношение студента к себе и партнерам, задаст более профессиональный уровень общения внутри коллектива, сделает творческий процесс на уроках и репетициях осознанным и продуктивным.

Литература

1. *Полищук В.* Актерский тренинг Михаила Чехова. – М.: АСТ, 2010. URL: https://www.phantastike.com/practic_ psychology/actors_training/html/ (дата обращения: 12.11. 2021).
2. *Станиславский К.С.*. Собрание сочинений, в 8 томах. – М.: Искусство, 1954.
3. *Товстоногов Г.А.* Беседы с коллегами. – М.: Союза театральных деятелей РСФСР, 1988.
4. *Чехов М.* Литературное наследие, в 2 томах. – М.: Искусство, 1995.

Зотова И.Н. (Саратов)

СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА В КЛАССЕ «СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕНИЯ» ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА СГК ИМЕНИ Л.В. СОБИНОВА

Наиболее распространённое понимание деятельности концертмейстера обусловлено толкованием самой сути профессии: «пианист, помогающий исполнителям – певцам и инструменталистам – разучивать партии и аккомпанирующий им на концерте» [2, с. 32]. Работа в классе «Сценического пения» театрального института со студентами специализации «Артист драматического театра и кино» по целям и задачам во многом отличается от работы в классе «Академического вокала» консерватории. Дисциплина «Сценическое пение» включает комплексный подход к вокальной подготовке. На занятиях в классе «Сценического пения» студент специализации «Артист драматического театра и кино» не только поёт. Главными для него являются исполнительские задачи:

– не зависимо от степени голосовой одарённости, создать музыкальный образ;

– раскрыть характер вокального произведения;

– донести до слушателей драматургию, заложенную в вокальном произведении;

– погрузить слушателей в атмосферу существования персонажа, используя, в том числе, сценические приёмы выразительности (мимику, жесты, танцевальные движения).

Таким образом, занятия в классе «Сценического пения» для студентов специализации «Артист драматического театра и кино» являются одним из этапов подготовки к работе на сцене в спектакле и входят составной частью в специальность «Мастерство актёра». Этим обусловлена специфика деятельности концертмейстера-пианиста в классе «Сценического пения» театрального института со студентами специализации «Артист драматического театра и кино» и она имеет ряд черт, отличающих её от работы в классе «Академического вокала».

Занимаясь со студентами консерватории, концертмейстер работает с музыкально образованными людьми. Работа в театральном институте изначально определена другими условиями. Основным критерием набора в театральный институт, конечно, являются актёрские способности, и большинство приступивших к обучению студентов не имеют музыкального образования, не имеют опыта активного участия в музыкальном процессе, до момента поступления они были слушателями. Но для занятий «Сценическим пением» им необходимо стать музыкантами. Поэтому, концертмейстеру-пианисту класса «Сценического пения» нельзя не быть *просветителем.* Чем более широко и многосторонне на уроках будут рассматриваться вопросы истории и теории музыки, вокального исполнительства, тем более грамотными будут студенты.

«Любой художник должен быть грамотен, прежде всего» [1]. Знакомство с биографиями композиторов, представление о голосе, как инструменте, подробный анализ стилистики исполняемых вокальных произведений, жанровые особенности вокальной музыки и т. д. – такой может быть тематика лекций, бесед, факультативных занятий, дополняющих основной курс дисциплины «Сценическое пение». Активное включение концертмейстера-пианиста в работу по повышению уровня образованности в области музыкознания студентов специализации «Артист драматического театра и кино», несомненно, приведёт к желаемому результату, ведь для того, «чтобы стать музыкантом, чтобы действительно проникнуть в сущность произведения, мы должны уметь разобраться во всех его компонентах» [5, с. 33].

Концертмейстер-пианист – это, прежде всего, музыкант, обладающий талантом игры в ансамбле. Е.М. Шендерович в своей книге «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» особо подчёркивает значение для концертмейстера быть составной частью ансамбля с солистом, подсказывает, какими, в связи с этим, знаниями и умениями он должен обладать: «…ансамбль не может состояться, если концертмейстер не знает специфики инструмента своего партнера – законов звукоизвлечения, дыхания, техники» [5, с. 6]. В классе «Сценического пения» требования к концертмейстеру-пианисту, как к *ансамблисту,* возрастают многократно. Умение быть чутким партнёром-аккомпаниатором станóвится главным, и связано это со спецификой исполнительского вокала, которому обучаются студенты специализации «Артист драматического театра и кино».

В классе «Сценического пения» студенту необходимо не только донести композиторский замысел произведения, раскрыть содержание словесного текста, но погрузиться в предлагаемые обстоятельства места и времени сценического действия. Сложность исполнения вокального репертуара актёром заключается в том, что песню, романс или арию необходимо спеть от лица персонажа, действующего на сцене. Таким образом, интерпретация произведения может кардинально отличаться от привычного прочтения, и задача концертмейстера-пианиста не только не навязывать свою трактовку, как бы он не был убеждён в её правильности, но самому включиться в процесс создания музыкального образа, определения его характерных черт, темпо-динамики [5].

Изначально объяснив, что «аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: “договаривает” не высказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки» [4, с. 80], концертмейстер-пианист в совместной работе со студентом специализации «Артист драматического театра и кино» может добиться проявления органичного выражения музыкального образа не только звуком. Например, работая в классе над романсом А. Даргомыжского «Титулярный советник», после текста «прогнала его прочь…», на нарочито сыгранные триоли, студент мысленно наложил свой текст («пошёл вон, пошёл вон»), и в момент исполнения у него родился естественный жест, указывающий на дверь. Таким образом, только от совместной работы концертмейстера-пианиста и студента специализации «Артист драматического театра и кино» зависит успех в достижении конечного результата. Оче-

видно, что такого рода работа требует от концертмейстера-пианиста класса «Сценического пения» знания основ предмета «Мастерство актёра», осведомлённости о творческом плане развития студента на этом предмете, круг ролей, которые студент сыграл или которые студенту предстоит воплотить на сцене.

Способность к *импровизации* – неотъемлемая составляющая профессиональной компетентности концертмейстера-пианиста в классе «Сценического пения» театрального института. Исходя из выше указанных задач, поставленных перед студентом специализации «Артист драматического театра и кино», концертмейстеру-пианисту необходимо уметь работать с нотным текстом таким образом, чтобы моменты «проживания» и «переживания» текста, «оценки» происходящих в произведении событий были отражены в аккомпанементе. Это может выражаться в сокращении фортепианных эпизодов, если они сдерживают стремительность развития сюжетной линии в песне, либо, наоборот – в «сочинении» вступлений, проигрышей, постлюдий, если необходимо неторопливое погружение в атмосферу вокального произведения.

В повседневной практике концертмейстер-пианист выполняет динамику, обозначенную в фортепианной партии, и лишь в самостоятельной работе с аккомпанементом может использовать особый приём «проигрывания тихо динамически насыщенных фрагментов, чтобы лучше представлять себе выразительные возможности будущего *forte…*» [5, с. 219]. В работе концертмейстера-пианиста со студентами специализации «Артист драматического театра и кино» динамический план аккомпанемента должен быть выстроен с учётом голосовых возможностей исполнителя, особой трактовки вокального произведения. Именно в классе сценического пения концертмейстеру следует воспользоваться наставлением Ф.-Э. Баха: «…красота хорошего аккомпанемента состоит не в обильных замысловатых украшениях и не в громыхании, применяемых без всяких на то указаний» [3, с. 101].

Опыт многолетней работы со студентами специализации «Артист драматического театра и кино» выявил ещё одну специфическую технику, которая необходима концертмейстеру-пианисту в классе «Сценического пения». Из истории нам известно, что в конце XVI – начале XVII вв. было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанемента, намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (генерал-бас или цифровой бас). «Расшифровка» генерал-баса в виде аккордов, фигураций и т.п. предоставлялась на усмотрение исполни-

теля. «Со времени Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена аккомпанемент выписывается авторами полностью» [4, с. 80]. В своём учебном пособии «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» Н.А. Крючков рассказывает о необычном приёме, который он использовал для развития техники ноточтения у своих учеников, а именно – использовать правила цифрованного баса в виде обратного процесса. «Если в эпоху генерал-баса от пианиста требовалось на основе цифровки построить самостоятельную композицию, то для современного пианиста-аккомпаниатора необходимо умение извлечь из развитой фактуры музыкальных произведений ее гармоническую подоснову, т.е. тот же цифрованный бас» [3, с. 12]. Именно в работе со студентами специализации «Артист драматического театра и кино» этот навык необходим концертмейстеру-пианисту в каждодневной работе над репертуаром. Умение концертмейстера-пианиста облегчить фактуру, сделать её более прозрачной, даёт возможность студенту, не обладающему профессиональными мощными голосовыми данными, в полной мере проявить себя как исполнителя, донести до слушателя содержание произведения.

Ориентировка в полной фактуре вокальных произведений с сопровождением рояля, изложенной на трёх и более нотных станах необходима всем концертмейстерам-пианистам [3]. Но в классе «Сценического пения» навыком игры всей трёхстрочной партитуры целиком концертмейстер-пианист должен владеть в полной мере. Студент специализации «Артист драматического театра и кино» может прекрасно справляться с поставленными перед ним художественно-сценическими задачами, но, не имея довузовской музыкальной подготовки, его неуверенное в интонационном плане исполнение может разрушить созданный им образ. Именно поэтому студент нуждается в поддержке концертмейстера-пианиста, которая выражается в дублирование вокальной партии, одновременно с исполнением фортепианного аккомпанемента.

Для пианиста очень сложным, в техническом плане, является транспонирование нотного текста. Для концертмейстера-пианиста класса «Сценического пения» навык транспонирования с листа вокальных произведений является самым необходимым. Если в классе «Академического вокала» концертмейстер-пианист прибегает к подобному переложению произведений крайне редко (это возможно из-за болезни певца), то репертуар студентов специализации «Артист драматического театра и кино» концертмейстер-пианист транспони-

рует постоянно. Специфика постановки речевого голоса у студентов специализации «Артист драматического театра и кино» предполагает активное использование нижнего регистра, верхний регистр используется редко, (актёрское выражение – «правда» внизу). Таким образом, диапазоны голосов смещаются в среднем на терцию вниз. Для осуществления плавного перехода от речи к пению в процессе драматического действия, необходимо по возможности приблизить тональность вокального произведения к речевому диапазону голоса, поэтому для каждого студента специализации «Артист драматического театра и кино» концертмейстер-пианист подбирает удобную тональность вокального произведения.

Отдельно отметим необходимость создания концертмейстером-пианистом в классе «Сценического пения» атмосферы творчества и взаимопонимания. Доброжелательность концертмейстера-пианиста необходима студентам специализации «Артист драматического театра и кино» в большей мере, чем профессиональным вокалистам. Особенно на начальных этапах обучения, из-за отсутствия музыкальной подготовки, студенты специализации «Артист драматического театра и кино» чувствуют себя очень неуверенно, поэтому необходимо «в занятиях избегать назидательного, декларативного, а тем более императивного тона, не терпящего возражений» [5, с. 221]. Наоборот, чем более творчески концертмейстер-пианист будет воодушевлён работой в классе, тем лучше и свободнее будет чувствовать себя студент, что, несомненно, приведёт к наилучшим итоговым результатам и удачным концертным выступлениям.

Таким образом, специфика деятельности концертмейстера-пианиста в классе «Сценического пения» театрального института заключаются в следующем:

– активная просветительская работа по расширению кругозора студентов специализации «Артист драматического театра и кино», повышению уровня их вокальной грамотности;

– особое отношение к работе в ансамбле, с учётом специфики дисциплины «Сценическое пение»;

– способность к импровизации;

– выстраивание индивидуального динамического плана и умение его воплотить;

– владение навыком зеркального использования правил генерал-баса (цифрованного баса);

– владение навыком исполнения всей трёхстрочной партитуры вокального произведения;

– умение транспонирования вокальных произведений с листа в пределах терции;

– умение создать доброжелательную атмосферу для творческого процесса в классе «Сценического пения».

Литература

1. *Чачава Важа*. Мысли о музыке. [Сайт Международного благотворительного фонда Важи Чачавы]. URL: http://ru.chachavafond.ru/v-cacava (дата обращения 08.11.2021).
2. *Кочнева И., Яковлева А.* Вокальный словарь. – Л.: Музыка, 1986. – 70 с.
3. *Крючков Н.А*. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: Учебное пособие. – 2-е издание, исправленное. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. – 112 с.
4. Музыкальная энциклопедия, в 6 т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш // М. Советская энциклопедия – М.: Советский композитор, 1973. – Т 1. А – Гонг. – 1072 стб. с илл.
5. *Шендерович Е.М.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). – М: Музыка. 1996. – 224 с., нот.

Зыков А.И. (Саратов)

РЕЖИССЕРСКИЙ ОПЫТ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ «МАЛЕНЬКИХ РОЛЕЙ» (на примере постановки спектакля «Свадьба Кречинского»)

Работа над созданием спектакля для руководства театра и режиссёра начинается задолго до появления официального приказа о начале репетиций и распределения ролей: выбор литературного материала, определение сроков постановки и многое другое. Однако для артистов отправной точкой работы становится именно этот момент: обнародование действующих лиц пьесы и их исполнителей. И, конечно, каждый из них надеется на главную или хотя бы значимую роль. Но какое же разочарование испытывают они, обнаружив свою фамилию в приказе напротив эпизодического, мало что значимого персонажа. Безусловно, удручённому артисту коллеги, режиссёр и руководство театра тут же спешат напомнить знаменитый афоризм К.С. Станиславского о том, что «нет маленьких ролей, есть маленькие

артисты» [7, с. 250]. Но тем, кто сталкивался с подобной ситуацией лично, будучи артистом, тут же приходит на память насмешливая интерпретация этой фразы в пьесе М.А. Булгакова «Багровый остров»: «припомните, что сказал наш великий Шекспир: “Нету плохих ролей, а есть паршивые актёры, которые портят всё, что им ни дай”» [1, с. 158].

Драматурги, создавая свои произведения, безусловно, озабочены проблемами и задачами своего творчества. Им нужен перенос из одного места действия в другое – они это делают (и пусть режиссёр придумывает, как осуществить это «чудесное» перемещение), им нужен некто, кто внесёт на сцену необходимый реквизит или сообщит важное известие – появляется соответствующий персонаж, выполняющий ту или иную техническую функцию. Что актёр сумеет в нём сыграть, что придумает режиссёр – драматурга это мало волнует. У него другая задача: он сочиняет основу спектакля, будучи в отдалении от театра. Как точно отметил драматург В. Красногоров, рассуждая о различных аспектах взаимоотношений литературного автора и сценических интерпретаторов его произведений, «драматурги и театры оторваны друг от друга» [4]. И это факт, это данность.

В уже упомянутой нами пьесе М.А. Булгакова «Багровый остров» в прологе есть прекрасная сцена распределения ролей артистам. Это просто точный слепок, так или иначе происходящего в театре в этот момент. И здесь мы находим несколько реплик артистов, чьё присутствие сведено драматургом до минимума: «Сизи: “Пьеса заканчивается победой арапов?” Геннадий: “Она заканчивается победой красных туземцев <…>”. Сизи: “А меня уж во втором акте нету. Этак до победных торжеств не доживёшь…”» [1, с. 157]. И дальше: «Геннадий: “Капитан Гаттерас – Чернобоев. Аппетитнейшая ролька”. Гаттерас: “Чёрта пухлого аппетитная. Две страницы”» и т. д.

Очевидно, что проблема «маленьких ролей» существовала и существует. Однако в научной литературе рассмотрения её с какой-либо из сторон (драматургической, актёрской или режиссёрской) нам обнаружить не удалось. Видимо, сама эта проблема воспринимается как маленькая проблема, не столь значительная для её исследования. Нам же представляется, что актуальность её изучения является важной как для научного осмысления, так и для театральной практики, поскольку выявление новых ходов работы над такого рода ролями и систематизация приёмов создания единого «поля» спектакля позволят сделать эпизодические роли важным звеном художественного

решения всей постановки. Пока же упоминания о «маленьких ролях» возникают лишь в театральных воспоминаниях по случаю «изобретательности» того или иного актёра, сумевшего, благодаря приданию персонажу яркой характерности, обратить на себя внимание зрителей. У автора этой статьи, конечно, такие воспоминания тоже есть: к примеру, крохотная роль Саввы Лукича в «Багровом острове» режиссёра А. Дзекуна в Саратовской драме, блестяще сыгранная народным артистом России Г. Аредаковым.

Но это актёрские победы. А что же режиссёр – тот самый автор всего театрально-сценического действия, который вкладывает в спектакль уже своё отношение к пьесе, своё понимание, свой концепт? Его вполне устраивает эта функциональность персонажа на сцене, хотя даже, как это любят повторять, ружьё должно в результате выстрелить? Кстати, точная цитата А.П. Чехова звучит несколько иначе: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружьё, если никто не имеет в виду выстрелить из него» [9, с. 273]). Похоже на общепринятую интерпретацию, но делает смысл сказанного более широким.

В нашей статье мы попробуем рассмотреть варианты решения проблемы «маленьких ролей» с точки зрения режиссёра на примере собственного опыта постановки спектакля «Свадьба Кречинского» в Пензенском драматическом театре им. А.В. Луначарского (2019). Напомним, что пьеса известного российского драматурга А.В. Сухово-Кобылина (1817-1903) была написана в 1854 году.

На предложение театра осуществить постановку этой комедии в трёх действиях режиссёр согласился сразу, поскольку это произведение классического репертуара, где смешное и драматическое существует в нераздельной связи. Эта пьеса остаётся актуальной и сегодня, при этом требует аккуратного к себе отношения постановщика, хотя и даёт большое пространство для фантазии. Однако есть в ней и то, что долгое время не давало покоя режиссёру и требовало решения: функциональные персонажи, у которых нет никакого развития. Их в пьесе четыре: *Тишка* – швейцар в доме Муромских, *Фёдор* – камердинер Кречинского, *Никанор Савич Бек* – ростовщик и *полицейский чиновник*. Есть в пьесе ещё и массовка, условно говоря, коллективная «маленькая роль». Это слуги, которые, по сути, выполняют функции рабочих сцены: что-то вносят, переставляют и прочее. У них нет даже имён. В этом смысле, названные нами четыре персонажа всё-таки находятся как бы на «ступеньку» выше. Но что они делают в пьесе?

Тишка существует только в первом действии из трёх, написанных драматургом, причём очень фрагментарно. Задача его, по-видимому, сводится к тому, чтобы в самом начале спектакля привлечь внимание зрителей к происходящему на сцене. С этой целью автор пьесы выставляет его пьяным (сколько артисту можно напридумывать «фишек», чтобы зал гоготал не смолкая!): он сначала неуклюже навешивает колокольчик, а затем снимает его. Роль на этом заканчивается – десять минут клоунады (с точной характерностью, конечно) и дальше длительное ожидание аплодисментов на поклоне. Режиссёра этот персонаж не устраивал больше всего, поскольку пьяный слуга – это, по его мнению, избитое клише, а дивертисмент в самом начале театрального действия – разрушение единства спектакля.

Фёдор появляется во втором действии пьесы и остаётся в третьем. Его задача, как и во многих драматических произведениях XIX века, состоит в том, чтобы рассказать зрителям судьбу своего хозяина: как жил, где учился, почему стал таким, каким его зритель видит сегодня. С этой целью драматург, как правило, оснащает персонаж монологом. Но просто рассказать его со сцены нельзя, надо как-то оправдать произнесение откровенно информативного текста, заретушировать его каким-то действием, актёрской игрой. Здесь опять же, как правило, прибегают к использованию спасительной характерности, созданию псевдожизни «маленькой роли». Ещё одним «традиционным» способом завуалирования истинного смысла присутствия персонажа на сцене, как правило, становится использование бытовых действий: рассказывая историю главного героя, слуга накрывает на стол, убирается в комнате, чистит сапоги и т. д. И это тоже вполне устоявшееся клише.

Никанор Савич Бек и *полицейский чиновник* появляются уже в третьем действии. Не смотря на то, что по сюжету комедии одним из важных событий является приход Кречинского к Беку, чтобы заложить драгоценность Муромских, а в тот момент, когда Бек выходит из комнаты за деньгами, Кречинский меняет драгоценность на подделку, самой сцены в пьесе нет. Вся эта история лишь рассказывается другими персонажами. А сам Бек появляется на сцене только в момент задержания Кречинского полицией как раз вместе с полицейским чиновником. Вот почти весь его текст в нескольких фразах: «Вот он, разбойник! разбойник! Ох ты, разбойник; стекло заложил! под стекло деньги взял <…> Да ведь это зверь! ведь он зверь! <…> Моих шесть тысяч за стекло выдано, за фальшивую булавку! Под-

лог!.. В тюрьму его, в тюрьму!..» [6, с. 207]. Роль полицейского чиновника не менее «интересна»: он выясняет обстоятельства дела, успокаивает Бека и арестовывает Кречинского. Иными словами, два артиста весь спектакль томятся в закулисье, наконец, выбегают на сцену и, не включённые в общую атмосферу спектакля, как-то попытаются «сыграть»: один – возмущённого человека, другой – строгого блюстителя порядка. Полагаем, что и здесь, скорее всего, снова будет использовано клише.

О слугах мы уже сказали выше: здесь выходящие на сцену артисты лишены, как правило, даже этой мизерной творческой функциональности, фактически здесь артисты, выходящие на сцену, целиком и полностью решают технические задачи постановки.

Таким образом, создавая спектакль «Свадьба Кречинского» как единое целое, режиссёр рискует натолкнуться на очень серьёзную проблему: четыре актёра и «бригада слуг», скорее всего, не станут частью общего целого, поскольку литературный материал требует от них лишь функционального присутствия. Это означает, что актёрский ансамбль в полной мере не сложится и, уже как следствие, не случится целостности всего спектакля. Для современного театра, где динамика действия и неразрывность его являются одной из важнейших задач удержания внимания зрителей, проблема выглядит очень серьёзной.

Режиссёр Пензенского спектакля поставил своей целью найти выход из этой ситуации, по возможности, избегая использования клише. Первое, с чего было решено начать, – слуги. По замыслу литературного автора эта компания представляла собой, как мы уже сказали, «массовку», но режиссёр решил придать ей художественный образ, превратив из «слуг» в «гостей» и наделив персональными качествами каждого при исполнении единого рисунка сцены, танца, музыкально-пластического фрагмента. Они появлялись на балу (постановщик в прологе визуализировал встречу Кречинского и Лидочки – главных персонажей комедии, сделав её исходным событием спектакля), как бы возникали в головах отца Лидочки (Петра Константиновича Муромского) и её тётки (Анны Антоновны Атуевой) при споре о том, что должно быть приоритетом для девушки – трудовая жизнь в деревне или светское общество (этот спор и стал стержнем всего спектакля и, по версии режиссёра, мотивацией выбора Лидочки между любимым ею Нелькиным и светским завсегдатаем Кречинским в пользу последнего), их присутствие внесло иронию в откро-

венно лживые рассуждения Кречинского о прелестях деревни, направленные на услаждение слуха Муромского и т. д.

Так или иначе, гости-слуги стали важным обобщённым действующим лицом спектакля – тем самым обществом, к которому Лидочка решила примкнуть и, в конечном итоге, жестоко за это поплатилась. При этом режиссёр постарался придать некоторым участникам этого коллективного персонажа индивидуальные черты. Так появился один из ярких эпизодических образов – Степанида Петровна, о которой лишь вскользь упоминает в тексте Атуева: «Ваша Степанида Петровна такой чепец себе взбрякала... сама-то толстая, сидит на диване, что на самую ведь средину забилась <…> Да о ней всякий спрашивал, кто, говорят, такая?» [6, с. 145-146]. А присутствие в «гостях» Никанора Савича Бека позволило купировать из спектакля рассказ о приходе к нему Кречинского и подмене драгоценности, визуализировав его с помощью музыкально-пластического фрагмента действия.

Первая попытка решить проблему «маленьких ролей» принесла и первые результаты: заинтересовала актёров творчески, и сделало их присутствие в спектакле важным и нужным. Для самого же театрального действия линия «гостей» стала не только смысловым катализатором происходящего на подмостках, но и ярким, зрелищным и динамичным его сценическим воплощением.

Однако данный ход режиссёра – это вполне устоявшаяся практика встраивания «массовки» в общую структуру спектакля. И здесь можно привести множество примеров. Если вновь обратится к спектаклям упомянутой нами Саратовской драмы, то именно в этом алгоритме существовали, к примеру, слуги в постановке комедии «Ночь ошибок» по пьесе О. Голдсмита (2006, режиссёр Р.И. Белякова). Таким образом, мы видим, что здесь режиссёр Пензенского спектакля «Свадьба Кречинского», хотя и решил проблему, но всё же прибегнул к клише.

Понятно, что нет ничего предосудительного в использовании известных постановочных приёмов, тем более тогда, когда они помогают «сцементировать» спектакль, сделать его цельным. Во всяком случае, это гораздо лучше, чем во что бы то ни стало придумывать «новое» в отрыве от сути литературного произведения, делать это вопреки заложенному драматургом смыслу, ради того лишь, чтобы «сделать так, как никто не делал». Об этом как раз и писал советский режиссёр, народный артист СССР, доктор искусствоведения

Б.Е. Захава (1896-1976): «Стремление к новому является естественным для художника. Важно только, чтобы это стремление не превратилось в оригинальничанье, в формалистическое трюкачество» [2, с. 267]. И это замечание является важным предостережением для рассмотрения нашей темы.

Вернёмся же к оставшимся трём персонажам – *Тихону, Фёдору и полицейскому чиновнику* – и попробуем, заглянув в творческую мастерскую режиссёра, проследить поиск решения этой проблемы, которое долго не приходило. Уже начался «застольный период» работы с актёрами, то есть момент, когда пьеса разбирается всем творческим составом, сидя за столом, а режиссёр всё ещё не знал, что ему делать с «маленькими ролями». Было понятно только одно: пьяного слуги на сцене не будет.

Во время одной из читок первого и второго явлений первого действия (вешание колокольчика, диалог Атуевой и Тихона) постановщик вдруг обратил внимание на то, как актёры читали свои роли и при этом как они себя вели. Задача у них была одна: ничего не играть, прочитать по смыслу. Исполнитель роли Тихона – небольшого роста, внимательный и ответственный, всё время делал пометки на страницах текста, читал сосредоточенно и как-то даже строго. Исполнительница роли Атуевой – актриса средних лет, привлекательная, кокетливая, тоже старалась ничего не играть. Невзирая на текст, она продолжала быть привлекательной и кокетливой.

Неожиданно у режиссёра возникла странная мысль. А что если вся эта сцена при некотором точечном купировании её будет выглядеть именно так: немолодая женщина пытается заполучить внимание молодого мужчины, а он отчаянно отодвигает её от себя? Отсюда её досада (по тексту пьесы), его холодность и т. д. К тому же Атуева, как мы знаем, одна – ни мужа, ни детей у неё, судя по тексту, нет. Более того, в последующих сценах явно прочитывается её женский интерес к Кречинскому. Можно ли, учитывая, в том числе, и индивидуальность актрисы, построить сцену в этом ракурсе? Что же – конфликт выглядит вполне действенным.

Режиссёр тогда ещё не знал, что В.Э. Мейерхольд, репетируя «Свадьбу Кречинского» в 1933 г., мыслил сцену в том же ключе: «Это не то, что выдумка режиссёра: ввёл эротику. Двусмысленные фразы Атуевой очень хорошо припаиваются. И вот этой счастливой находкой надо воспользоваться, нужно её разыграть кружевно» [5, с. 42-43]. Правда, Тихона он видел несколько иначе: «У него конфуз-

ливая улыбка юноши, у которого сквозит половая зрелость <…> Ты будешь любимцем таких, как Атуева. Сегодня – Атуевой, а там тебя возьмет фрейлина Екатерины Великой – у тебя и карьера» [5, с. 42]. В рассматриваемом нами спектакле ситуация, если исходить от актёра, складывается с точностью до «наоборот»: он отвергает Атуеву. Но почему? Почему вообще слуга так ведёт себя? Кто он такой, если не пьяница, а человек серьёзный и достаточно закрытый? Так мог бы выглядеть, к примеру, полицейский чиновник, а не слуга.

Так, путём размышлений, вопросов и поиска ответов у режиссёра возникла ещё одна рискованная идея, подсказанная индивидуальностями актёров: соединить Тишку и полицейского чиновника в один персонаж. В этой ситуации такое поведение слуги с Атуевой было бы вполне допустимо: это не просто швейцар, а полицейский, работающий в доме Муромского, как сейчас говорят, «под прикрытием». Он выполняет все свои функции («приносит-уносит», подаёт письма, докладывает и сообщает), но при этом ведёт себя с хозяевами как равный им, что-то записывает себе в блокнот, высматривает и выслеживает.

Ход, безусловно, неоднозначный, но, если получится протянуть эту линию через весь спектакль, возникнет любопытная интрига, элемент детективной истории. А главное – у актёра появится полноценная роль, а режиссёр сможет сделать спектакль ещё более целостным, где поставленное на сцене «заряженное ружьё» обязательно выстрелит.

Но как протянуть эту линию? Конечно, используя, приёмы детектива: зритель периодически на протяжении всего спектакля, как правило, видит, условно говоря, «убийцу», но упускает или не может свести воедино странности его поведения. То есть, в нашем случае, если Тишка с самого начала существует в пространстве спектакля для того, чтобы арестовать Кречинского, то все его действия будут направлены на собирания доказательств и выяснения всех обстоятельств. Стало быть, он периодически должен появляться на сцене, задавая «странные вопросы», а его поведение должно «смущать» зрителя, который не понимает, чем это обусловлено, но при этом хочет понять и разгадать эту «странность».

Безусловно, увеличение роли Тишки потребует режиссёрского вмешательства в текст. Как пишет, к примеру, театровед Г.М. Торунова: «сегодня процесс отказа от непосредственного следования за драматургическим текстом стал нормой» [8, с. 140]. Позволим себе добавить, что не только «сегодня». Возвращаясь к постанов-

ке В.Э. Мейерхольда, приведём фрагмент его интервью «Вечерней Москве» 6 мая 1933 года: «Текст Сухово-Кобылина местами перемонтирован, местами изменён. И есть ряд кусков, которые сочинены мною заново (“мосты” в местах купюр, так называемые “режиссёрские модуляции”, и новые сцены, более насыщенные, чем те, которые вызывались автором к жизни условиями старинной театральной техники)» [5, с. 7-8]. И здесь, как мы видим, причинами изменений литературного текста становится не желание поставить так, как ещё никто не ставил, а именно *художественная интерпретация текста режиссёром*, которая обусловлена, как мы это выяснили в недавней нашей статье «Причины режиссёрских изменений литературного текста при постановке спектакля» (2021), «желанием постановщика усилить определённые моменты действия, изменить трактовку персонажей или целых сцен, привести их в соответствие с собственным пониманием и, возникшей в результате этого, концепцией сюжета и смысла произведения, а также придать действию необходимую форме спектакля динамику и зрелищность» [3, с. 61]. Очевидно, что целью режиссёра в соединении Тишки и полицейского чиновника в единый персонаж не являлись ни «оригинальничанье», ни «формалистическое трюкачество».

Какие же изменения текста произошли в Пензенской «Свадьбе Кречинского», в связи с трансформацией двух «маленьких ролей»? Прежде всего, купирование текста и «режиссёрские модуляции» (по Мейерхольду) в местах их состыковок (эти действия сегодня достаточно часто применяются режиссёрами). Но, пожалуй, наиболее интересным моментом режиссёрской работы стала передача Тишке текстов других персонажей.

Покажем этот приём чуть более подробно на нескольких примерах.

Первое действие. Во время первой же стычки Атуевой и Муромского (явление 3) Тишка «забирает» текст последнего и вдруг прерывает ссору: «Тишка: “Переведите-ка дух.” Атуева, Муромский: “Что?” Тишка: “Духу, духу, возьмите!”» [6, с. 147]. Уходит, главные герои остаются в недоумении.

Далее, диалог Атуевой и Лидочки о Кречинском (явление 5), сзади незаметно подходит Тишка: «Атуева: “Как он наш солитер обделал *(крупный бриллиант – пояснение моё, А.З.)* – это прелесть! Вот лежала вещь у отца в шкатулке; а ведь теперь кто увидит, все просто в восхищении...” Лидочка: “Он мне говорил, тётенька, что ему надо

ехать из Москвы”» [6, с. 149-150]. Внезапно в разговор вмешивается Тишка, произнося текст Атуевой: «Тишка. “Скоро?”» Женщины пугаются. «Лидочка. “На днях..” Тишка: “Надолго?” Лидочка: “Не знаю...”» [6, с. 150]. Тишка уходит.

И вот ещё один характерный фрагмент: снова диалог Атуевой и Муромского (явление 13). Тётушка собирается поговорить с отцом Лидочки о сватовстве Кречинского, но тот озадачен хозяйственными проблемами. Часть его текста произносит Тихон, принесший письмо об этом событии: «Муромский: “Вот вам сударыня и московское житьё!” Атуева: “Что такое?” Муромский (показывая письмо): “А вот что!” Тишка (забирая письмо и читая его): “По Головкову семь тысяч недоимки”». Муромский удивленно смотрит на Тишку, но тут его отвлекают: «Атуева: “Серебром?” Муромский: “Серебром! Что вы! Совсем уже рехнулись?” Атуева: “Что ж у вас Иван Сидоров-то делает?” Муромский: “А вот вы съездите к нему, да и спросите!” Тихон (что-то записывая в блокнот): “Что ты, Иван Сидоров, делаешь?”» [6, с. 159-160]. Уходит.

Во всех этих фрагментах мы видим несоответствие поведения и произносимого текста швейцара Тишки его статусу, что всё больше настораживает героев пьесы, но «накал страстей» и стремительность действия не позволяют им разобраться с этой проблемой тут же, они как бы откладывают свои вопросы и недоумение к разрешению «на потом». В этом алгоритме сюжет пьесы развивается дальше.

Второе действие пьесы начинается с того самого информативного монолога о судьбе главного персонажа, о котором мы уже говорили. Этот эпизод (эпизод 1) режиссёр превращает в допрос Фёдора, отдавая часть его текста Тишке. Зритель видит сидящего камердинера Кречинского, который вынужден отвечать на наводящие вопросы полицейского чиновника (здесь уже тайна «странного» поведения Тишки начинает раскрываться). Фёдор «сдаёт» не просто своего хозяина, но человека, которого знал и любил многие годы. И это вынужденное предательство становится основной мотивацией его действий (при невозможности признаться и угрызениях собственной совести), которые в Пензенском спектакле определяют всё дальнейшее существование Фёдора.

Более того, уже в следующем коротком допросе в начале третьего действия пьесы (явление 1, диалог Расплюева и Фёдора здесь превратился в сцену полицейского и Фёдора) режиссёр выстраивает эпизод так, что Кречинский видит Фёдора и Тишку в своём доме и, ко-

нечно, догадывается: предательство, этот странный Тишка Муромских совсем не тот, за кого себя выдаёт. Когда полицейский уходит, Кречинский подзывает Фёдора к себе (явление 2), внимательно смотрит на него, но ни в чём не уличает. Потеря единственного близкого ему человека звучит как предчувствие неминуемого финала: «Дай стул, Фёдор: устал!.. первый раз в жизни устал; видно, старо стало...» [6, с. 190].

И потом уже выход полицейского чиновника в конце спектакля выглядит вполне очевидным: зритель знает его, он прожил с этим персонажем всю эту историю. Уверенно на сцену выходит молодой человек в длинном плаще, чтобы арестовать своего давнего противника. И здесь впервые весь ужас ситуации понимают Атуева и Муромский: этот цепкий и достаточно беспощадный Тишка-полицейский всё это время был с ними рядом, видел их жизнь изнутри и слышал всё, что они говорили. «Атуева: “Батюшка Петр Константиныч! что ж нам-то делать?” Муромский: “Бежать, матушка, бежать! от срама бегут!”» [6, с. 208]. И это касается не только свадьбы с Кречинским.

Что же дало спектаклю это соединение двух «маленьких ролей», возникшее из желания режиссёра сделать их интересными для актёра и придуманное, исходя из актёрской же индивидуальности? Прежде всего, удалось решить проблемы включённости исполнителей эпизодических ролей в сценическое действие и сохранить единую «ткань» спектакля. Соединение двух незначительных персонажей позволило выстроить полноценную роль, исключив из спектакля дивертисменты с навешиванием и снятием колокольчика пьяным слугой, и функциональное (по сути, формальное) появления «стража порядка» в финале сценической истории. Драматургия существования Тишки-полицейского, выстроенная режиссёрскими приёмами (работа с текстом, мизансценирование, проработка развития роли и т.д.), расширила палитру существования других персонажей пьесы как «маленьких», так и «больших». На примере Фёдора и Кречинского мы увидели появление щемящих драматических красок, придавших комедии более широкие жанровые горизонты. Более того, спектакль, как было показано, приобрёл ещё и элементы детективной истории. И, наконец, показанный нами режиссёрский опыт решения проблемы «маленьких ролей» обнаружил возможный путь концептуального решения спектакля, рождённый режиссёром исходя из индивидуальностей актёров.

Подводя итоги, представленного нами в статье режиссёрского опыта решения проблемы «маленьких ролей» на примере постановки спектакля «Свадьба Кречинского», нельзя не отметить очевидность перечисленных положительных художественных «приобретений», возникших, благодаря желанию постановщика сделать спектакль единым целым. Способ соединения двух эпизодических ролей оказался здесь достаточно эффективным инструментом, который позволил создать динамику театрального действия и неразрывность его, а также «глубже, точнее и ярче выразить сверхзадачу автора и основную идею пьесы». Это обстоятельство, по мнению Б.Е. Захавы, оправдывает «любое творческое изобретение режиссёра <…> вплоть до изменений в самой структуре пьесы» [2, с. 316]. Однако, и это необходимо отметить особо, представленный режиссёрский опыт – это лишь один из способов решения проблемы «маленьких ролей». Один, но не единственный. А значит, исследования вопроса должны продолжаться.

Литература

1. *Булгаков М.А*. Пьесы // Собрание сочинений в пяти томах. М.: Художественная литература, 1990. Т. 3. – 715 с.
2. *Захава Б.Е.* Мастерство актёра и режиссёра. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
3. *Зыков А.И.* Причины режиссёрских изменений текста при постановке спектакля // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2021. – № 3 (82), 2021. С. 57-65.
4. *Красногоров В.* Драматург и театр// Петербургский театральный журнал. 2008. №1(51). URL: http://ptj.spb.ru/archive/51/the-petersburg-prospect-51/dramaturg-i-teatr/ (дата обращения: 03.11.2021).
5. Мейерхольд репетирует: В 2-х т. / Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой, вступит. Тексты М.М. Ситковецкой и О.М. Фельдмана. Т. 2. Спектакли 30-х годов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993.– 431 с.
6. *Сухово-Кобылин А.В.* Свадьба Кречинского // А. Грибоедов «Горе от ума», А. Сухово-Кобылин Пьесы, А. Островский Пьесы / Библиотека Всемирной литературы. Серия вторая «Литература XIX века». М.: Художественная литература, 1974. С. 139-208.
7. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Собраний сочинений: В 9 т. – М.: Искусство, 1988. Т. 1. – 622 с.
8. *Торунова Г.М.* Слово и текст в спектакле и в его литературном первоисточнике // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. №1.2. С. 140-144.

9. *Чехов А.П.* Письмо Лазареву (Грузинскому) А. С., 1 ноября 1889 г. Москва // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1976. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 273-275.

Карпова Т.Н. (Ярославль)

ОБРАЗ ДЕЛОВОЙ ЖЕНЩИНЫ КАК ОБЪЕКТ ДИАЛОГА: К ПРОБЛЕМЕ СМЫСЛОВ («Жанна» Я. Пулинович – «Таня» А. Арбузова)

Статья посвящена рассмотрению смысловой составляющей образа деловой женщины в пьесах «Жанна» Я. Пулинович и «Таня» А. Арбузова. Использование методов историко-культурного и сравнительно-сопоставительного анализа позволяют выявить присутствие диалогического компонента в творческих интенциях Я. Пулинович как автора пьесы «Жанна» и констатировать наличие диаметрально противоположных смыслов, вкладываемых драматургами А. Арбузовым и Я. Пулинович в образы главных героинь своих произведений.

В современной ситуации бытования и озвучивания самых разных, подчас, противоположных, взаимоисключающих, позиций по вопросам как историческим, так и связанным с современностью, особую актуальность обретает проблема содержательной, смысловой, наполненности художественного образа в произведении искусства.

Образ деловой женщины, бизнес-вумен, несомненно, является одним из часто встречающихся, «актуальных», для современного театрального и киноискусства, что связано с известной степенью вовлеченности определенного процента представительниц прекрасного пола в предпринимательскую деятельность.

Примеры обозначенной выше ситуации многочисленны, причем особо следует отметить, что нередко образы женщин-предпринимательниц появляются не только в произведениях о современной российской жизни (Любовь, Рита – в пьесе «Аргентинское танго “Ревность”», Александрина – в пьесе «При чужих свечах» Н. Птушкиной), что вполне закономерно, но и в интерпретационных версиях классики.

Неожиданно героини, вовсе не являющиеся в литературных произведениях предпринимательницами, при переносе произведения на современную театральную сцену обретают черты именно бизнес-

леди (Софья Егоровна в спектакле Е. Марчелли «Без названия» по пьесе А.П. Чехова «Безотцовщина»), что еще раз подтверждает актуальность рассматриваемого образа для разговора с современным зрителем (читателем).

Следует напомнить, что образ деловой женщины не только не нов для отечественного искусства, но имеет весьма богатую культурную традицию. Подобные героини, как известно, начали появляться еще в произведениях русских классиков рубежа XIX-XX веков: ярчайший пример – горьковская Васса Железнова, глава пароходной компании, миллионерша.

Советская культура, возвеличивавшая человека труда, создала огромное количество образов женщин-тружениц (героиня скульптуры В. Мухиной «Рабочий и Колхозница», ткачиха-стахановка Таня Морозова, героиня фильма Г. Александрова «Светлый путь», свинарка Глаша Новикова, героиня фильма И. Пырьева «Свинарка и пастух» и др.), в том числе, и занимающих руководящие посты, деловых женщин (председатель колхоза и депутат Верховного Совета СССР Александра Соколова, героиня фильма А. Зархи и И. Хейфеца «Член правительства», директор ткацкой фабрики Анна Смирнова, героиня фильма В. Трегубовича «Старые стены», председатель горисполкома Елизавета Уварова, героиня фильма Г. Панфилова «Прошу слова» и др.).

Одной из широко востребованных отечественным театром является пьеса Я. Пулинович о современной бизнес-вумен «Жанна» – постановки по этой драме осуществлены на сценах многих городов России, в частности, в Москве, Санкт-Петербурге, Великом Новгороде, Пскове, Самаре, Новокузнецке. Жанна Аркадьевна, главный персонаж пьесы «Жанна», безусловно, инвариант, продолжающий вереницу вышеназванных советских героинь.

Для Пулинович, как интерпретатора советской культурной традиции, особенно значим оказался художественный опыт А.Н. Арбузова – именно его «Таня» послужила отправной точкой пьесы «Жанна». Действительно, драма современной драматургессы воспринимается как, своего рода, палимпсест советского произведения – арбузовская «Таня» узнается, «вычитывается», «проступает» в тексте, написанном Я. Пулинович.

Арбузов признавался, что, создавая «Таню», вел диалог с ибсеновской «Норой» [2, с. 90], разумеется, помещая свою героиню в советские реалии 30-40-х гг. XX века и акцентируя ценностные ориентиры того времени, возможность и необходимость самореализации

для женщины не только в сфере частной жизни, но и в профессиональной деятельности – Пулинович вступает в диалог с Арбузовым, исходя из проблем современной, несоветской, напитанной буржуазными ценностями, российской жизни.

Проследить трансформацию смысловой наполненности образа деловой женщины от арбузовской Тани к Жанне Пулинович представляется важным и актуальным не только в историческом аспекте, но и с точки зрения перспектив развития отечественного искусства, важности формирования для зрительской (читательской) аудитории определенных смыслов.

Диалог Пулинович с Арбузовым ощущается с самого начала – с названия произведения. И дело не только в факте выбора в качестве названия пьесы женского имени собственного – как известно, это давний и достаточно традиционный художественный прием (достаточно вспомнить такие названия пьес как «Антигона», «Электра» Софокла, «Федра» Ж. Расина, «Саломея» О. Уайльда, «Нора» Г. Ибсена, «Машенька» А. Афиногенова, «Майя» Л. Разумовской и др.).

Возможно, для Пулинович принципиально важным было значение имени главной героини – Жанна в переводе с древнееврейского «милость Божья» [3]. С одной стороны, такой выбор имени указывает на, действительно, недюжинные способности, данные героине, позволяющие ей, несмотря на сложнейшие ситуации, в которые она попадает, добиться успеха в бизнесе. С другой стороны, наидраматичнейшие обстоятельства жизни Жанны, буквально нагнетаемые драматургессой, убивающие в героине светлое, человеческое начало, разрушающие моральный стержень ее личности, сообщают имени героини и названию пьесы горько ироничный смысл, что является диалогичным по отношению к названию арбузовской пьесы, негативного оттенка в себе не несущего.

Имя Татьяна в переводе с древнегреческого означает «устроительница, учредительница» [4], что, по мысли Арбузова, вероятно, должно способствовать не только лучшему пониманию характера и смысла поступков героини, но и уяснению важнейшей идейной, идеологической, воспитательной направленности пьесы «Таня».

Идея устройства, учреждения новой жизни, нового мира, светлого будущего, организованного по принципам социализма, в перспективе коммунизма, как известно, была характерна для времени создания арбузовской пьесы (1938 год – первая редакция, 1947 год –

вторая редакция) в высшей степени, именно эта идея и утверждается драматургом.

Арбузов, проводя свою героиню через драматические и даже трагические испытания, показывает, как нравственный стержень ее натуры крепнет, Таня становится мудрее, сильнее, морально выше, чище, что резко контрастирует с нравственным обликом Жанны, к финалу пьесы готовой пойти даже на уголовное преступление.

Разнятся героини Арбузова и Пулинович и по возрасту: Тане (в начале пьесы она жена Германа, недоучившаяся в институте один год, потом мама маленького сына, наконец, – молодой специалист, врач) двадцать с небольшим лет, Жанне – пятьдесят.

Для Арбузова точный возраст его героини неважен, он и не указан в пьесе, – важна эволюция понимания Таней смысла жизни: от убежденности, что жить стоит только любовью к мужу, презрев все прочие ценности; к отрицанию значения любви в жизни и сосредоточенности на работе; и к осознанию, что человек может быть счастлив, реализуя себя и в личной, и в профессиональной сферах.

Молодость арбузовской героини закономерно предусматривает постановку вопроса о перспективах ее жизни, разной, подчас, полной драматизма, но устремленной, тем не менее, в будущее, дающей надежду на счастье.

Возраст Жанны, пятьдесят лет, точно обозначенный Пулинович в афише пьесы [5, с. 3], представляет героиню как уже сложившуюся личность, ее поступки в пьесе не являются отображением процесса духовного взросления личности, как в арбузовской «Тане», а есть результат обретенного в течение жизни опыта, что исключает возможность каких бы то ни было перемен в мировоззрении и характере героини. Факт обретения Жанной опыта в высшей степени негативного в сочетании с ее немолодым возрастом не оставляет читателю (зрителю) надежды на счастливое разрешение конфликта.

Диалог Я. Пулинович с А. Арбузовым прослеживается на уровне построения сюжета. Так, пьесы двух драматургов начинаются со сцен, изображающих большую, всепоглощающую любовь со стороны героини и измену (потенциальную в «Тане» и свершившуюся в «Жанне») со стороны ее возлюбленного. Далее следует ряд картин, показывающих процесс переживания героиней сложившейся ситуации, ее попытки так или иначе преодолеть кризисные обстоятельства через общение с близкими, друзьями, коллегами. Завершаются пьесы событием, способствующим разрешению психологического кризиса,

– волей судьбы Таня и Жанна оказываются спасительницами жизни маленьких детей.

Несмотря на обозначенное выше совпадение ряда сюжетных ходов в пьесах А. Арбузова и Я. Пулинович, их произведения имеют существенные различия, обусловленные совершенно разной, порой диаметрально противоположной, трактовкой мотивов, характерных для обеих драм, но создающих различную атмосферу представляемых событий, формирующих принципиально значимые для драматурга-классика и автора-современника смыслы.

Важнейшими, смыслообразующими мотивами пьес «Таня» А. Арбузова и «Жанна» Я. Пулинович являются мотивы любви, дружбы, профессиональной трудовой деятельности и оказавшегося в опасности и спасенного героинями ребенка. Любовь в пьесе Арбузова трактуется как категория безусловно положительная.

Героиня советской драмы окружена всеобщей любовью, которая и помогает ей преодолеть все невзгоды и личностно окрепнуть: Таню, несмотря на увлечение Марией Шамановой и факт женитьбы на ней, любит муж Герман; любят институтские друзья, хотя общению с ними она предпочитает общество супруга; с любовью, участием и чувством благодарности относятся к ней случайные знакомые, коллеги и пациенты (даже в случае, когда Тане не удается спасти от смерти заболевшую Фиру Маркину [1, с. 73]); ее любят родители. Таким образом, любовь в пьесе А. Арбузова – сила спасающая и созидающая.

Жанну, героиню современной драмы, не любит никто, она оказывается лишена любви самых близких людей: отца, мужа, возлюбленного Андрея. Тем не менее, Я. Пулинович, создавая образ главной героини, в противовес персонажам, ее окружающим, наделяет Жанну потребностью любить и способностью терпеть и прощать (алкоголика-отца она с почестями похоронила и ухаживает за могилой, Андрея, бросившего ее ради Кати, она готова простить и любить по-прежнему).

Перекличка-диалог Я. Пулинович с А. Арбузовым о роли любви в жизни героинь явлена в факте интерпретации в пьесе «Жанна» фразы, произносимой арбузовской Таней: «Любовь делает человека сначала слепым, а потом нищим» [1, с. 67]. Эту реплику, отражающую понимание Таней в переносном смысле духовного опыта, обретенного ею в любви к Герману, Пулинович интерпретирует в тексте своей драмы буквально, на уровне сюжета.

Драматургесса вкладывает в уста своей героини монолог-воспоминание о случившейся некогда в ее жизни любви и браке, распавшемся по причине лицемерия и корыстолюбия ее супруга, женившегося на ней с целью завладеть ее бизнесом, обманувшего, едва не оставившего ее нищей в прямом смысле слова. Таким образом, в противовес позиции А. Арбузова, любовь в пьесе Я. Пулинович оказывается мнимой, фальшивой, ненастоящей и трактуется как сила разрушительная.

Альтернативой развалившейся с Германом семьи для арбузовской Тани становится работа. О своем решении поехать на север, в тайгу она не жалеет. «Важно, что я чувствую себя здесь полезной… Только работа может принести человеку истинное счастье. Все прочее – выдумка, ложь!», – заявляет героиня [1, с. 66-67].

Если для Тани ее работа – это (после смерти ребенка) способ выхода из психологически угнетенного состояния, путь духовного возрождения и личностного взросления, то для Жанны бизнес – единственный способ выжить, в буквальном смысле, физически.

Принципиальное различие в трактовке роли профессиональной трудовой деятельности в жизни героинь А. Арбузова и Я. Пулинович обусловлено фактом изображения в пьесах событий разных времен: советской, ориентированной на социализм и коммунизм эпохи в одном случае и постсоветского, буржуазно-капиталистического периода – в другом.

Разница ощущения себя в профессиональной деятельности и оценка ее смысла Таней и Жанной теснейшим образом связаны с мотивом дружбы.

В пьесе А. Арбузова Таня, несмотря на сказанные в ее адрес слова Германа («Жаль, что у тебя нет друзей…» [1, с. 31]), никогда не была одинока. В любой жизненной ситуации она не только ощущала свою нужность людям, получала поддержку от них и благодарность за свою деятельность, но знала, что их отношение к ней искренне, чисто и бескорыстно, что и наполняло ее жизнь высоким одухотворенным смыслом, давало силы преодолевать невзгоды и препятствия.

В драме Я. Пулинович Жанна живет в совершенно иных обстоятельствах, капиталистических, когда превыше всех ценностей, в том числе, дружбы, взаимоподдержки, человеческих духовных связей, поставлены деньги, что и приводит героиню в финале пьесы к моральному краху.

Следует отметить, что нравственная смерть Жанны, явленная через мотив попавшего в опасность и спасенного ребенка, которого героиня Я. Пулинович собирается обманным путем, используя связи и большие деньги, отнять у его ничего не подозревающих родителей, является интерпретацией «от противного» ситуации, представленной в пьесе А. Арбузова.

Советская героиня Таня, оставившая любимого, но лгущего ей мужа, похоронившая сына, тяжело пережив утрату семьи и ребенка, в отличие от Жанны, ведет себя не просто нравственно, но героически (рискуя собственной жизнью, в пургу отправляется к больному), хотя ситуация, когда Таня неожиданно для себя становится лечащим врачом тяжело заболевшего маленького Юры, сына ее бывшего мужа Германа, при других жизненных обстоятельствах могла бы разрешиться не столь однозначно положительно.

Таким образом, мотив оказавшегося в опасности и спасенного ребенка, присутствующий и в советской, и в современной пьесах, выполняющий функцию развязки, разрешения конфликта произведений, выступает в роли, своего рода, финального аккорда, важного смыслового итога, характеризующего героинь пьес в нравственном смысле диаметрально противоположно.

В целом, история жизни, представленная в пьесе А. Арбузова, формировала у читателя пьесы (зрителя спектакля) веру в добро, воспитывала чувство ответственности за свои поступки, придавала сил и уверенности в успешном преодолении препятствий, вызывала желание учиться и работать на благо людей и страны, вселяла уверенность в завтрашнем светлом дне.

Жизненный путь деловой женщины, изображенный в пьесе Я. Пулинович, оказывает иное, во многом, противоположное, эмоциональное воздействие на читателя (зрителя), вызывая чувство ужаса и безысходности от осознания сложившихся объективных обстоятельств, приведших к страшному вырождению человечности, абсолютной девальвации каких бы то ни было моральных ценностей в современном обществе.

Литература

1. *Арбузов А.* Таня // Арбузов А. Жестокие игры – М.: АСТ: Зебра Е, 2007. С. 17-95.

2. *Арбузов К.* Другая цивилизация: мелодраматическое повествование длиною в двадцать один рассказ. – М.: Зебра Е, Альта-Принт, 2007. – 544 с.

3. Имена. Значение имени Жанна [Электронный ресурс]. URL: https://kakzovut.ru/names/zhanna.html (дата обращения: 03.11.2021).
4. Имена. Значение имени Татьяна [Электронный ресурс]. URL: https://kakzovut.ru/names/tatiyana.html (дата обращения: 03.11.2021).
5. *Пулинович Я.* Жанна // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 3-21.

Клинаева В.В. (Саратов)

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ВОСПИТАНИЯ ТРАВЕСТИ (на примере Саратовской театральной мастерской Ю.П. Киселева)

Актуальность темы связана с тем, что все большее внимание уделяется театрами репертуару для детей, – так, на первой встрече с труппой недавно назначенный художественным руководителем МХТ им. А.П. Чехова Константин Хабенский объявил, что на ведущей сцене страны теперь будет много проектов для детей. Однако исполнителей для детских ролей не так много, ведь никто не занимается обучением актёрскому мастерству травести – девушек с определённым набором физиологических и психологических данных. Отдаётся предпочтение актёрам-универсалам, лирическим и драматическим героям. Так же существует деление на актёрские индивидуальности: характерные и драматические. Детскую драматургию играют либо дети, либо взрослые артисты в стилизованной манере, но всё же есть маленький процент актрис-травести, которые и сейчас играют детскую драматургию. В числе недавних постановок с их участием в Саратовском ТЮЗе им. Ю.П. Киселева – В. Крапивин «Кашка оруженосец» (2021), А. Линдгрен «Мы на острове Сальткрока» (2021), А. Толстой «Золотой ключик» (2021). Режиссёры этих постановок являются последователями Ю.П. Киселёва, так как главные роли в этих спектаклях исполняют актрисы-травести. Что будет со спектаклями, когда актрисы по определённым причинам больше не смогут играть? Предположительно, эти спектакли спишут из репертуара.

Специфика существования актрис-травести на сцене, а так же творческий метод воспитания Ю.П. Киселёва, не изучались ранее. На данный момент в этом появилась необходимость, потому что будущее театра во многом зависит от постановок, в которых сейчас принимают участие травести.

Ценными сведениями для работы над темой стал ряд источников, авторы которых касались интересующей нас темы:

В.В. Прозоров «Обычай мудрости храня…» [6], В.Б. Мазур «Мой адресат Ю.П. Киселёв» [5], Е.В. Гороховская «Об актрисах-травести Саратовского ТЮЗа им. Ю.П. Киселёва…» [2]. В этих работах находится информация об этапах создания киселёвской студии, характеризуются события и этапы творческих биографий как самого Ю.П. Киселёва, так и студентов с которыми он работал. Однако из первоначальных данных по интересующей нас теме хотелось сложить целостную картину школы травести. Для того, чтобы определить основные аспекты обучения актрис-травести, решено было использовать метод интервью, и ценнейшим источником сведений по теме стала беседа со знаменитой актрисой-травести, выпускницей мастерской Ю.П. Киселёва 1963 года народной артисткой РСФСР С.В. Ошеровой-Лаврентьевой[19].

Светлана Васильевна Ошерова-Лаврентьева глубоко и с вниманием к профессиональным деталям ответила на центральные вопросы исследуемой темы: 1) каковы причины выбора женщин на роли травести; 2) основные задачи травести в спектаклях; 3) основные этапы обучения травести. Для систематизации полученной информации используются таблицы.

Систематическое преподавание основ мастерства актрисы травести в Саратове связано с событиями истории Театра юного зрителя. Идея создать студию при ТЮЗе принадлежит народному артисту СССР, Лауреату государственных премий СССР и РСФСР Юрию Петровичу Киселёву. Саратовская театральная школа под руководством Юрия Петровича берёт свое начало в 1944 году, именно тогда Ю.П. Киселёв начинает свою преподавательскую деятельность в студии при театре. Необходимость открытия студии была связана ещё с прекращением в 1941 году занятий в Саратовском театральном училище – студенты были распущены, большинство из них ушло на фронт. В связи с этим проблема кадров для саратовских театров встала особенно остро.

В своей книге, посвященной театру, В.В. Прозоров выражает основную мысль Юрия Петровича – зачем и для чего нужна была

[19] Ошерова (Лаврентьева) Светлана Васильевна – народная артистка Российской Федерации, лауреат Государственной премии им. К.С. Станиславского, обладатель ордена «Почета»; артистка ТЮЗа им. Ю.П. Киселёва, принята в труппу театра в 1963 году после окончания студии при Саратовском ТЮЗе (курс Юрия Петровича Киселёва).

студия при театре: «Студия при ТЮЗе – лучшая форма воспитания актёра. Благодаря ей театр обретал новое дыхание. Обогащался репертуар… Обновлялся ТЮЗ – без отрыва от производства. А это в высшей степени полезно и новичкам и ветеранам…» [6, с. 40].

Таким образом, труппа театра постоянно пополнялась молодыми кадрами, которые были воспитанниками Юрия Петровича. Они были сплочены ещё в студийные годы, что конечно благоприятно сказывалось на творчестве. Этих людей воспитывал выдающийся мастер, выпускник театральной студии при Московском Камерном театре А.Я. Таирова. По моему мнению, работоспособность актеров, их желание творить напрямую зависит от человека, который ими руководит. Юрий Петрович создал театр-дом, где он – отец, защитник, где труппа – это семья.

Итак, постараемся ответить на волнующий нас вопрос: почему роли детей исполняют женщины?

Светлана Ошерова: «Юрий Петрович всегда говорил, что у женщины заранее заложено природой материнское чувство, оно может быть реализовано, может быть не реализовано, но женщина – есть женщина, и в природе своей ей Бог дал рожать детей, продолжать род и т. д. Именно поэтому женская структура способна лучше воспринимать природу ребёнка» [1].

Это суждение не субъективно, психологи уже давно выявили, что именно женщина по своей природе воспринимает мир и всё то, что с ней происходит более тонко. Конечно, бывают исключения, и среди мужчин тоже встречаются артисты с тонкой духовной организацией, но в рамках исследования нас интересует феномен травести – женщины, исполняющие роли детей. Женская психология позволяет актрисе понять, принять и направить все внутренние переживания в актёрское мастерство. А так же, по мнению психологов, «материнство – это лучшее, что подарила нам природа, это предназначение женщины» [7]. Когда актриса выходит на сцену, она несёт ответственность не только за свою роль, но и за детей, сидящих в зале. Поэтому Ю.П. Киселёв полагался не только на свою интуицию и жизненный опыт, он явно читал и использовал в своих теоретических практиках литературу по психологии ребёнка и психологии театра. Для Ю.П. Киселёва было важно, чтобы между героем на сцене и героем, сидящем в зрительном зале, был диалог.

В.К.: Какова же главная задача вводимой в спектакли актрисы-травести?

С.О.: Затронуть душу ребёнка, дать ему возможность увидеть себя со стороны, чтобы на примере героя он смог сделать для себя выводы. Конечно, ребёнок больше чувствует и эмоционально переживает, нежели философски анализирует, именно поэтому важна актёрская достоверность. Если у ребёнка, сидящего в зале, есть ощущение, что играет его сверстник, то у него присутствует чистота восприятия, у него нет возможности тратить своё внимание на осознание того, что на сцене играет женщина, он не сомневается в подлинности, он заинтересован в решении проблемы, которая волнует героя на сцене» [1].

Таким образом, по мнению С.В. Ошеровой, травести в спектакле выполняет сразу несколько задач. Структурируем эти функции в таблицу (Таб. 1).

Табл. (1)

Этико-воспитательная	– выработка знаний и представлений о мире и человеке, а так же формирование ориентиров и целей поведения.
Интеллектуально-нравственная	– научить ребенка самостоятельно оценивать происходящее, расширить ценностно-смысловую сферу личности.
Эстетическая	– прививать вкус к хорошим спектаклям.
Просветительская	– расширить, дополнить и углубить знания в области литературы, культуры и искусства.
Психологическая	– воздействовать на мироощущение ребёнка с помощью « героев-сверстников».

Если актёр успешно реализовал свою роль, если он донёс до зрителя все мысли, чувства своего героя, которые вкладывали драматург и режиссёр, то дети воспринимают его персонажа как уникального героя, а не как актёра. Это очень важный аспект воздействия театра на зрителя. Так, в своей докторской диссертации «Социокультурные функции детского и молодежного театра» О.Е. Коханая высказывает схожую точку зрения: «На протяжении десятилетий ТЮЗ (театр юного зрителя), являясь средством социализации и инкультурации молодого поколения, приобщающий зрителя к сфере высших

ценностей, как правило, находил отклик в сердцах целого ряда поколений юных зрителей, являлся механизмом художественного моделирования картины мира личности. Позитивная роль детского театра видится в том, что он давал мощный энергетический импульс, оптимистический заряд для дальнейшей жизни» [4, с. 19].

На вопрос, как проходило обучение, Светлана Васильевна подробно рассказала о своей студенческой жизни. По результатам интервью можно сделать вывод, что особенность творческого метода Ю.П. Киселёва заключается в том, что обучение происходило в театре. С самых первых дней студийцы, его ученики видели, как происходит работа в театре, за что отвечает каждый работник театра, на что влияет каждая составляющая. У ребят была возможность своими глазами увидеть этапы создания спектакля, они узнавали, как работает декоративный, постижерный, реквизиторский, гримёрный, монтировочный, световой, звуковой и другие цеха. Весь процесс обучения они находились в театре, ученики даже помогали работникам некоторых цехов. Ребята в буквальном смысле слова были пропитаны атмосферой театра. Кроме того, у самых способных учеников была возможность принимать участие в репертуарных спектаклях, сначала в массовых сценах, затем в эпизодах. А это значит, что они имели постоянную практику, что очень важно для профессии актёра. Все педагоги, которые обучали студийцев, были работниками этого же театра.

Рассмотрим подробнее некоторые аспекты обучения. В начале учёбы студийцы работали с литературным материалом в малой форме, это были этюды, драматические отрывки на литературной основе, затем начиналась работа с мастерами: Ю.П. Киселёвым и В.И. Давыдовым над дипломными спектаклями. Особую роль в обучении играла детская драматургия, она была литературной основой как этюдов, так и драматических отрывков. Часть дипломных спектаклей так же была на основе детской драматургии. В числе студенческих работ, о которых рассказала Светлана Ошерова были: драматический отрывок «Слепой музыкант» (В.Г. Короленко), дипломный спектакль «Один страшный день» (Ю.Сотник). Репертуарные спектакли, в которых принимала участие Светлана Ошерова во время учёбы: «Молодая гвардия» (А.А. Фадеев), «Катя и чудеса» (Г.Б. Ягдфельд и Н.В. Гернет), «Сомбреро» (С.В. Михалков). Постоянная практика работы над созданием роли ребёнка улучшала и обогащала актёрское мастерство студийцев. Рассмотрим подробнее процесс со-

здания дипломного спектакля. Для этого сведём всю имеющуюся информацию в таблицу (Таб. 2).

Табл. (2)

Название этапа	Что представляет из себя	Предполагаемый результат
1 этап	– читка и анализ детской драматургии.	Научится анализировать литературный материал как самостоятельно, так и коллективно.
2 этап	– обсуждение каждого персонажа, поиск его болевой точки.	Научится: высказывать свою точку зрения, выстраивать логику персонажа, оправдывать его поступки.
3 этап	– дебют, первый выход на сценическую площадку, актёрская проба.	Научится: выстраивать логическую цепочку действий и поступков персонажа, взаимодействовать с партнёром и реквизитом, ощущать сценическое пространство, существовать в диалоге одновременно с партнёром и зрителем. Развитие воображения.
4 этап	– обсуждение, корректура, замечания.	Научится: анализировать свои ошибки, видеть себя со стороны.
5 этап	– вторая, третья, четвёртая актёрская проба с учётом замечаний.	Научится применять все накопленные теоретические знания на практике.
Все последующие актёрские пробы идут с учётом замечаний мастера-режиссёра до тех пор, пока данный спектакль находится в процессе создания.		

Обобщающим предполагаемым результатом многоэтапного обучения является спектакль. Как мы видим, в ходе обучения студенты овладевают сразу несколькими навыками, как теоретическими – они учатся мыслить, анализировать, трактовать, рассуждать, оправдывать, – так и практическими – каждый раз выходя на сценическую площадку, они получают бесценный опыт. Очень важно в каждой актёрской работе, в каждом герое или героине найти «болевую точку», которая способна взволновать актёра по-человечески. Обязательно

нужно осознавать проблему того ребёнка, образ которого артист воссоздаёт на сцене.

По мнению Светланы Ошеровой, сейчас не существует амплуа травести, оно считается ушедшим, и, стоит признать, во многом это правда. В своё время Светлана Васильевна обучалась по программе актрисы-травести, и в её аттестате было указано: амплуа – травести. Когда её принимали на работу в театр, то даже в трудовой книжке было написано «амплуа травести». По советским трудовым нормам актрисы-травести, по сравнению с другими артистами, раньше всех уходили на пенсию. Проработав в театре 20 лет, они могли по желанию официально уйти на пенсию. В настоящее время при устройстве на работу в театр пишут только категорию артиста.

«Театр – это вечный разговор с ребёнком. Мы всегда считали себя педагогами, в том числе мы принимали участие в становлении личности» [1]. Это действительно так – детский театр выполняет воспитательную функцию, об этом написано достаточно много статей, одна из которых О.С. Копаловой «Функции театра как социального института» [3, с. 133]. Травести является посредником, который доносит до зрителя основную мысль драматурга и режиссёра.

Подводя итог исследования, можно сделать выводы и обобщения. Студия при ТЮЗе нужна была Ю.П. Киселёву для того, чтобы воспитывать молодых травести и в будущем возложить на их плечи ответственность за маленьких зрителей, потому что ребёнок, видя на сцене своего сверстника, воспринимает его не как того, кто его учит, а на равных – как товарища. В этом заключается психологический метод воздействия на зрителя. В амплуа травести чаще всего выступает женщина, так как она имеет больший набор психологических и психофизических качеств, её психика более приспособлена к пониманию детского мира (материнский инстинкт). Травести в спектаклях выполняют сразу несколько очень важных функций: существуют в диалоге с детьми, своим примером воспитывают в них положительные личностные качества, воздействуют на мировосприятие ещё несформировавшейся личности. Творческий метод Ю.П. Киселёва заключался в том, что всё обучение происходило в театре. За основу практических занятий по мастерству актёра бралась детская драматургия, методом проб и ошибок студийцы обретали бесценный опыт. У способных ребят была возможность принимать участие в репертуарных спектаклях. Так как труппа театра постоянно пополнялась учениками Ю.П. Киселёва, в спектаклях чувствовалась слаженная рабо-

та, все говорили на одном языке, потому что были последователями мастера, воспитанниками одной театральной школы. Мастер закладывал в сознание своих учеников свои главные театральные идеи, направленные на воспитание юной публики. Для Ю.П. Киселёва было важно находиться в постоянном диалоге со зрителем. Не наставлять, а демонстрировать разные формы возрастного опыта и поколенческие примеры – в частности, на это были нацелены сценические образы актрис-травести.

Приходя в театр, ребёнок получал не только багаж знаний, но и эмоциональный опыт. Вместе с героем он проходил жизненный путь, сопереживал ему, в своем сознании подключаясь к логике его решения проблем, а иногда даже задумывался о принципиальных проблемах, что вело к формированию эмоциональной зрелости. Найти отклик в зрительном зале, увидеть горящие глаза, услышать сдержанные и эмоциональные реакции детей, повлиять на их мироощущение и воспитать достойные личностные качества – вот что было важно! Именно этими принципами руководствовался Ю.П. Киселёв, когда обучал артистов.

Литература

1. Аудиозапись интервью В.В. Клинаевой с актрисой Светланой Ошеровой-Лаврентьевой, 2021.
2. *Гороховская Е.* «Тома, Люся и Нинон»: Об актрисах-травести саратовского ТЮЗа имени Ю.П.Киселёва // Петербургский театральный журнал, №2 (100), 2020. – URL: https://ptj.spb.ru/archive/100/lyudi-iz-avtorskix-sundukov/toma-lyusya-i-ninon/ (дата обращения 12.10.2021).
3. *Копалова О.С.* Функции театра как социального института. 2000. – URL: https://elar.rsvpu.ru/handle/123456789/16283 (дата обращения 12.10.2021).
4. *Коханая О.Е.* Социокультурные функции детского и молодёжного театра: автореф. дис. … доктора культурологии, 24.00.01. – Тория и история культуры. – 2009. URL: https://www.dissercat.com/content/sotsiokulturnye-funktsii-detskogo-i-molodezhnogo-teatra/read (дата обращения 23.10.2021).
5. *Мазур В.* Мой адресат – Ю.П. Киселёв // Литературно-художественный журнал «Волга». № 4. – Саратов, 2021. С. 62-72.
6. *Прозоров В.В.* Обычай мудрости храня. – М.: Новости, 2000. – 256 с.
7. *Сафонова Н.В.* Материнство – главное предназначение женщины. – 2020. URL: https://kancrb.ru/materinstvo-glavnoe-prednaznachenie-zhenshhiny/ (дата обращения 23.10.2021).

Лазарев П.С. (Саратов)

ПУТИ И СПОСОБЫ ОБОЗНАЧЕНИЯ ВРЕМЕНИ И МЕСТА ДЕЙСТВИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ С ПОМОЩЬЮ МУЛЬТИМЕДИА
(на материале постановок Саратовского ТЮЗа)

На сегодняшний день остаётся актуальным вопрос о функциональности и принципах применения мультимедиа-средств на театральной сцене. Большинство современных постановок в драматических театрах включают в себя работу экранов, видеопроекций и видеокамер. С помощью этих выразительных средств режиссёры могут усиливать атмосферу в разных частях действия и проявлять контекст своих художественных находок. Это явление также свидетельствует о запросах современной публики к высокой степени визуализации.

О научной актуальности свидетельствуют статьи, в которых авторы изучают внедрение современных компьютерных технологий в сценическое пространство. В контексте нашей темы для исследования стали особо интересными труды С.В. Аронина и О.В. Строевой [1], А.Т. Веллингтон [2], М.В. Маланычевой [3], Н.М. Пчелкиной [4], Е.Г. Ростовского [5], Е.Н. Шевченко [6]. В данных статьях авторы в целом делают упор на осмысление прихода мультимедиа в театрально-драматическое искусство. Особенно стали важны размышления о создании виртуального пространства на сцене. Но в процессе изучения стало ясно, что в статьях не рассматривается детально вопрос о функциональности и систематизации работы мультимедийных сценических средств. Взяв за основу наблюдения вышеперечисленных исследователей, мы попытались выявить одну из главных особенностей работы современных мультимедиа в драматическом спектакле – обозначение времени и места действия.

В качестве материала для исследования были взяты два спектакля Саратовского ТЮЗа, премьеры которых состоялись в 2021 году. Данные постановки содержат яркие примеры использования мультимедийных сценических приёмов установки пространственно-временных контекстов, а также могут являться существенным дополнением к изучению общей картины использования экрана и проекций в сопоставлении со спектаклями столичных театров с использованием мультимедиа. Нами будут рассмотрены спектакли «Приключения Тома Сойера» М. Твен (2021, реж. А. Чернышев), «Отцы и дети» (2021, реж. В. Золотарь).

В «Приключениях Тома Сойера» есть сцена, где главные герои Том Сойер и Гекльберри Финн пробираются ночью на кладбище, где встречают Индейца Джо, доктора Робинсона и старика Мэфа и становятся свидетелями убийства доктора. На сцене располагаются надгробия, распределённые по всей сцене, и дерево с левой стороны. Проекция в данной сцене представляет собой вид ночного леса с тёмными очертаниями деревьев и звёздным небом на заднике сцены. Проекция, таким образом, довершает место действия, увеличивая перспективу, делая сценографию более выразительной.

В данном случае мультимедиа в большей степени реализует время действия. Это можно понять по тёмному небу и деревьям. Визуализация же места действия происходит частично, довершая пространство кладбища. По сути, проекция является фоном и создаёт ощущение глубины и расширения сценического пространства. В данном случае проекция носит практический характер и избавлена от контекстного прочтения в отличие от следующего примера из того же спектакля.

Речь идёт о сцене суда над Мэфом, которого обвиняют в убийстве доктора Робинсона. Декорации представляют собой конструкцию из деревянного забора вдоль задника и высокой конструкции посередине заднего плана, в которой располагается судья. С правой стороны сцены на стульях сидят подсудимый и защитник. С левой стороны – народ, пришедший посмотреть на судебный процесс.

Вначале сцены на всё пространство задника и декораций проецируется часть из триптиха «Страшный суд» (Греция, Georgios Klontzas/Георгиос Клонцас, 1580-1608). Становится ясным – чтобы сопоставить название данного произведения, нужно иметь немалые знания по истории изобразительного искусства, особенно, если речь идёт о спектакле, рассчитанным на подростковое поколение (12+). Скорее всего, художник спектакля, опираясь на насыщенную композиционность и яркие изобразительные образы в «Страшном суде», использует проекцию, как некое «заполнение пустоты» декораций.

На картине преобладает красный и жёлтый цвета. Проекция, таким образом, действует как декорационное оформление и заключает в себе контекстное сообщение, которое заключается в названии картины. Однако, даже не зная самого произведения конца эпохи Высокого Возрождения и начала Нового времени, можно разглядеть очертания ада, погибающих людей и слуг диавола, что уже создаёт в восприятии картину страшного суда.

Таким образом, место визуализируется на стыке контекста названия художественного произведения и узнаваемого сюжета картины, ориентируя зрителя на определение места действия, а именно – суда. В данной сцене мультимедиа время действия не визуализирует. Конечно, картина в сопоставлении с сюжетом сцены может нести режиссёрское высказывание о том, что суд над Мэфом несправедлив и невиновного человека могут отправить на виселицу, дав злым силам совершить задуманное. В то же время мультимедиа подкрепляет проекцией место происходящего действия, делая его выразительнее и создавая напряжённую атмосферу.

В следующей исследуемой нами постановке мультимедиа работает иначе. В спектакле «Отцы и дети» в качестве визуализации места и времени действия используются текстовые ремарки. По ходу действия мы можем видеть на экране, который представляет собой задник сцены, разные надписи. Например: «Спустя две недели, старшие Кирсановы сидели за накрытым столом в ожидании Аркадия с другом»; «в Никольском день неумолимо катился к ночи»; «и всё-таки на другой день она вновь вызвала Базарова»; «неделю спустя».

Режиссёр спектакля В. Золотарь в ходе взятого нами интервью объяснил наличие ремарок сложностью постановки такого объёмного романа. По его словам, текст решает смену картин по действию. Например, когда Базаров приходит к Одинцовой два дня подряд, образуется проблема разграничения этих двух встреч. Кратковременный уход со сцены главных героев был бы неуместен и разрывал целостность композиционного построения. Поэтому режиссёр решает сделать ремарку, которая вносит новые обстоятельства, в данном случае – времени действия. Таким образом, герои остаются на сцене, играя две сцены по порядку без пауз.

Другие моменты в данном спектакле, связанные с текстовыми экранными ремарками, также решают проблему целостности повествования. Каждая из проекций является как бы проводником действия. Считывая информацию, зритель воспринимает действие в контексте заданного мультимедиа временем и местом. Мы понимаем, что в непрерывности и линейности театрального действия текст создаёт новые условия. Сами ремарки, судя по литературному стилю написания, взяты непосредственно из самого произведения.

Таким образом, в спектакле «Отцы и дети» визуализация места и времени заключается в виде текста, который, словно гид, проводит зрителя по хронологии событий произведения, исключая разрывы в

целостности повествования. Титры в данном случае не отвлекают от сценического действия, а лаконично вписываются в сценографию, подобно кинематографическому приёму.

В обобщении наших наблюдений мы выделяем несколько способов визуализации времени и места. Самым простым сообщением является проекция текста («Отцы и дети»). Такой приём концентрирует внимание зрителя в последовательном изложении сюжета. Второй способ сообщения строится на основе художественных визуальных образов («Приключения Тома Сойера»). В отличие от предыдущей разновидности проекций, данный способ подразумевает художественное воплощение, то есть использование созданного театральным художником специально для постановки.

Рассмотренные примеры позволяют сделать предположение, что особенность обозначения места и времени может быть одной из частей большой системы работы мультимедиа. Они явно указывают на возможность выделить одну из моделей мультимедийных сценических приёмов. Предположительно, модель обозначения пространства и времени в спектакле с помощью мультимедиа обладает двумя признаками – функциями:

1) *Функция оформления сценического пространства.* Она несёт для постановки практическое значение. Мультимедиа выступает как бы в роли декорации, с присущими ей значениями традиционного театрального знака. В спектакле это может быть как статичная, так и анимированная проекция. Преимущество мультимедийного оформления перед традиционными декорациями состоит в возможности быстрой смены изображения и её анимировании, что добавляет театральному зрелищу новую динамику.

2) *Создание виртуального пространства* подразумевает создание визуальных объектов, не существующих в реальном сценическом пространстве, с помощью компьютерной графики или заранее записанными видеофрагментами. Данная функция подразумевает наличие видеопроекции или видео-маппинга.

Литература

1. *Аронин С.В., Строева О.В.* Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий // Наука телевидения. 2019. – № 15.1. С. 173-193.

2. *Веллингтон А.Т.* Интеграция мультимедийных технологий в пространство театра // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. – № 6-1.

3. *Маланычева М.В.* Мультимедийные технологии в театральном искусстве // ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ РОССИИ: Материалы научно-методического семинара в рамках V Международного молодежного фестиваля спектаклей малых форм "Театромагия". 2017. С. 52 - 57

4. *Пчелкина Н.М.* Мультимедийный спектакль-перформанс как форма современного театрального искусства // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. – № 01 (55) Часть 1. С. 200-203.

5. *Ростовский Е.Г.* Мультимедийное пространство театра // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. – № 3. С. 1-5.

6. *Шевченко Е.Н.* Проекция как форма интерпретации драматического текста (на примере театров Республики Татарстан) // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. – № 1. С. 174-179.

Любимов Д.В. (Нижний Новгород)

«ЗОЛУШКА» В ПЕРМИ: ВОПРОСЫ СЮЖЕТА, ЛИБРЕТТО И СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В разные годы XX века балет Сергея Сергеевича Прокофьева «Золушка»[20] ставили Ростислав Захаров, Константин Сергеев, Фредерик Аштон, Олег Виноградов, Рудольф Нуреев, Владимир Васильев, Алексей Ратманский и многие другие отечественные и западные хореографы. В нынешнем столетии эти выдающиеся постановки дополнил спектакль Алексея Григорьевича Мирошниченко – выпускника Академии Русского балета имени Агриппины Яковлевны Вагановой, экс-руководителя балетной труппы Пермского академического театра оперы и балета имени Петра Ильича Чайковского (См. илл. 1).

[20] О балете С. Прокофьева «Золушка» написано много работ: от монографий о композиторе до научных статей балетных историков и критиков. Укажем три современных источника: [1, с. 177–186], [2, с. 157–163] и [3, с. 220–225].



Илл. 1. Алексей Григорьевич Мирошниченко

Большинство постановок Мирошниченко отличает не только смена исторической эпохи, времени действия, но и создание собственного авторского либретто. Переосмысление классического балетного репертуара – одна из характерных черт стиля хореографа. Так случилось и с воплощением «Золушки» Прокофьева на сцене Пермского Академического театра оперы и балета имени Петра Ильича Чайковского в 2016 году. Мирошниченко погружает зрителей в исторический контекст работы композитора над созданием балета. Как известно, Прокофьев написал его в годы войны (с 1941 по 1945 годы). В этот непростой для страны период композитор был эвакуирован из Москвы. В 1943 году музыкант приехал в Пермь (тогдашний Молотов) и возобновил работу над завершением музыки балета. Действие спектакля Мирошниченко разворачивается несколько позднее: события пермской «Золушки» происходят в «оттепельной» Москве 1957-го года, во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

Помимо роли балетмейстера-постановщика Мирошниченко выступает в качестве либреттиста спектакля[21]. Главные сказочные герои балета Прокофьева «превращаются» в артистов балета: Золушка – балерина Вера Надеждина, Принц – премьер французской оперы Франсуа Ренар, мачеха и две сестры Золушки (Худышка и Кубышка) «перевоплотились» в балерин Ольгу Свистокрылову, Ирину Шенешкину и Олимпиаду Присядкину. Некоторых персонажей Мирошниченко

[21] Более подробно См.: [5, с. 9–11].

заменяет: на месте отца Золушки появляется молодой хореограф Юрий Звездочкин. На место пяти фей приходит мастер по изготовлению балетной обуви Яков Аронович Фейман (дядя Яша). На наш взгляд, в драматургии балета фамилия Фейман имеет символическое значение (что-то вроде крестной феи в мужском облике!). Несмотря на небольшие эпизоды с участием дяди Яши, с ним всегда связаны важные смысловые ситуации спектакля. Он благословляет Веру перед дебютом на сцене, дарит ей новые пуанты (вместо хрустальных туфелек), а в конце балета (в Молотове-Перми) воссоединяет Веру и Юру.

Отвечая на вопрос, как возникла идея переместить сюжет «Золушки» во внутритеатральную среду, Мирошниченко отвечал: «Это было предложение художественного руководителя театра Теодора Курентзиса[22]. Он сформулировал задачу: “Большой театр ставит балет “Золушка”… Я почти месяц думал, как это можно воплотить. Даже почти сдался и готов был ставить про “карету-тыкву”. Но Теодор настаивал: “Музыка современная, никаких сказок”. И тогда было решено: 1957 год, Москва, Всемирный фестиваль молодежи и студентов, по случаю которого Главный театр СССР ставит “Золушку” с приглашенной французской звездой. Я написал либретто. Поначалу оно выходило очень большим: у Прокофьева очень четкая музыкальная драматургия – 50 номеров, а мы стремились сохранить оригинальную структуру партитуры. Но постепенно удалось укрупнить сюжет, не изменив музыки. Мы оставили и сюиту “Времена года”, и бой часов, и все дуэты, вальсы, галопы и прочее. У нас получилась структура: “театр в театре”, обрамленном реальной жизнью» [5, с. 33]. Тем самым, мы видим закулисную жизнь артистов балета, репетиции, выход танцовщиков на сцену и личную жизнь главных действующих лиц за дверьми главного театра страны.

Сюжет балета Мирошниченко прост: первый акт знакомит нас с балетной труппой Большого театра. Продолжается подготовка и кастинг артистов на балет Прокофьева «Золушка». Этуаль французской оперы Франсуа Ренара приглашают на роль принца. Примерка костюмов, многочисленные репетиции, на одной из которых западному танцовщику не нравится хореография балета, и он отказывается участвовать в спектакле. Министр культуры Фурцева и руководство театра доверяют премьеру балета «Золушка» начинающему хореографу Юрию Звездочкину. На роль Золушки утверждают Веру

[22] В период с 2011 по 2019 годы Теодор Курентзис занимал пост художественного руководителя Пермского академического театра оперы и балета имени Петра Ильича Чайковского.

Надеждину. Юная балерина влюбляется в иностранного принца (См. илл. 2).



Илл. 2. Сцена из первого акта (примерка костюмов).

Второй акт переносит зрителя из балетного класса на сцену Большого театра. Наступил день премьеры. Антураж дворцовых апартаментов и роскошные костюмы эпохи рококо. На сцене проходят выступления кордебалета, Мачехи-Свистокрыловой, Худышки-Шенешкиной и Кубышки-Присядкиной. Далее выход Золушки-Веры. Она разминается за кулисами. Изготовитель балетной обуви дядя Яша дарит Вере новые туфельки-пуанты.



Илл. 3. Сцена из второго акта. Дуэт Веры (Золушка) и Франсуа Ренара (Принц).

Танцевальный дуэт Золушки-Веры и Принца-Франсуа. В душе героев вспыхивает сильное чувство (См. илл. 3).

Спектакль завершается овациями. Н. Хрущев и Е. Фурцева поздравляют с премьерой. Александровский парк. Вера и Франсуа наедине. За ними следят агенты КГБ. После свидания молодая пара оказывается на торжественном приеме по случаю закрытия Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Приближается полночь. Во время боя курантов сотрудники КГБ разлучают Веру с Франсуа. Его депортируют из страны (См. илл. 4).



Илл. 4. Сцена из второго акта.

Третий акт – труппа готовит «Золушку» к европейскому турне. По распоряжению театра Вере не разрешено покидать страну. Артисты во главе с хореографом Звездочкиным отправляются в Мадрид и на Восток. В одном из аэропортов Франсуа вручает Юре письмо для Веры. По возвращении в Россию Юра незаметно передает письмо девушке. За ними подглядывает Присядкина: она докладывает об увиденном начальству. В итоге Веру обвиняют в шпионаже и высылают на Урал в Молотов (Пермь). В этом городе она тайно лелеет надежду вновь встретить Франсуа. Однако его нет, он забыл юную балерину. Неожиданно в Молотов (Пермь) приезжает Юра Звездочкин. Он признается Вере в любви. Они счастливы (См. илл. 5).

Город Молотов (нынешняя Пермь) как место действия последней картины балета Мирошниченко выбран не случайно. Известно, что именно в Перми композитор закончил музыку третьего акта. По-

этому очень символично, что музыка «Аморозо» (№50) накладывается на зимний пейзаж на фоне фасада Пермского Академического театра оперы и балета имени Петра Ильича Чайковского. Пройдут годы, а Вера с Юрой останутся верны друг другу. В заключительной сцене героев заменяют дублеры – они же в пожилом возрасте. Тем самым, Мирошниченко тепло, сердечно, нежно обыграл мотив любви героев. Главное – служение артистов великому искусству балета.



Илл. 5. Сцена из третьего акта. Юра Звездочкин (Хореограф) и Вера Надеждина (Золушка) в Молотове (Перми).

Изменив сюжетную основу и сказочный колорит балета Прокофьева, Мирошниченко находит место для персонажей, характеризующих эпоху. Он «выводит» на сцену конкретных людей – политиков и деятелей культуры СССР (Н. С. Хрущев, Е. А. Фурцева, офицеры КГБ), а также вымышленных артистов балета (Вера Надеждина, Франсуа Ренар, Юрий Звездочкин, дядя Яша и другие). Укажем здесь на одно историческое несоответствие: в 1957-ом году Фурцева еще не занимала пост министра культуры СССР. Также в сценарии Мирошниченко не называет точные имена чиновников. Мы читаем: генеральный секретарь, министр культуры, секретари министра и так далее. Это не мешает нам проводить параллели с узнаваемыми характеристиками того или иного представителя государства.

На первый взгляд, может показаться, что перед нами мелодрама, но это не так. Мирошниченко обращается к жизненной драме молодой танцовщицы, убедительно раскрывая взаимодействие нескольких сюжетных линий: первая сценическая партия, первая неразделенная

любовь, столкновение с завистью и коварством, а главное – подчеркивает мысль о служении искусству в любом месте земного шара, где бы герой ни находился. Встретив друг друга в совершенно чужом городе, Вера Надеждина и Юра Звездочкин дарят свое творчество пермскому зрителю. Темпоритм развития сюжета «Золушки» Мирошниченко вызывает параллели с событиями многосерийного фильма. В своей постановке хореограф не отступает от характерного типа мышления Прокофьева, выраженного в кинематографичности. Мирошниченко, как и композитор, тяготеет к экранной драматургии, быстрой смене кадров, эффекту наложения и преподнесению крупным планом яркого характера персонажей. Все это находит свое подтверждение в музыке «Золушки».

Воссоздать стиль советской Москвы на сцене Мирошниченко помогают художник по костюмам Татьяна Ногинова и сценограф Альона Пикалова. В костюмах Татьяны Ногиновой прочитывается принадлежность героев к различным слоям общества того времени: от повседневной и профессиональной одежды московских и пермских танцовщиков, деловых костюмов зарубежных гостей и представителей советской власти 1957-58 года. Сценография пермской «Золушки» переносит нас из репетитория балетного класса в знакомые уголки Москвы (Парк культуры и отдыха «Александровский парк», Московский Кремль), в Европу (Мадрид), на Восток, в зону ожидания в аэропорту и Пермский театральный сквер.

Коротко скажем, как организован балет Мирошниченко. Хореограф бережно относится к партитуре отечественного композитора, следуя номерной структуре. Добавим только, что в третьем акте на музыку «Ориенталия» (№43) Мирошниченко позволил себе включить в качестве фона медитативную музыку. Такое нововведение нисколько не разрушает композиторский замысел, а наоборот, привносит элемент другой культуры, этноса, «чужеродности» (Мирошниченко ставит сцену в восточной бане, куда приходят отдохнуть артисты).

Хочется отметить особенности балетной лексики «Золушки» Мирошниченко. Классические хореографические формы дополняют «забытые» танцевальные поддержки XX века, такие как «Двойная рыбка», «флажок», «ласточка» и другие. Важным элементом балета является пантомима, которая заметна в партиях всех действующих лиц балета. В этом отношении наиболее показательны роли Фурцевой и Хрущева (См. илл. 6).

Классический балетный спектакль Прокофьева «Золушка», который числится в репертуаре практически каждого театра России и Европы, всегда привлекает внимание балетмейстеров-постановщиков необычной музыкой, хореографией, костюмами и сценографией. Немногие современные хореографы готовы к эксперименту, идущему вразрез с сюжетом Шарля Перро и либретто Николая Волкова.



Илл. 6. Сцена из второго акта. Пантомима Фурцевой и Хрущева.

В интерпретации «Золушки» Мирошниченко не склонен эпатировать публику. Идея «театра в театре» позволяет хореографу раскрыть известное сочинение с интересной и оригинальной точки зрения. Перенос в другое время, эпоху, страну, смена персонажей не относят балет к серии спектаклей, созданных «по мотивам» или «вокруг Прокофьева». В 1945 году, работая над балетом, Прокофьев писал: «Основное, что мне хотелось передать в музыке “Золушки”, – поэтическая любовь Золушки и Принца: зарождение и расцвет чувства, препятствия на его пути, осуществление мечты» [2, с. 160]. Пермская сценическая версия полностью отвечает замыслу балета композитора. Спектакль Мирошниченко имеет свой «хэппи-энд»: Золушка-Вера обретает своего истинного Принца-Юру.

Литература

1. *Ваганова И. Б.* К. М. Сергеев о работе над балетом «Золушка» (из рукописного наследия) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2008. – №1 (19). С. 177-186.

2. *Деген А., Ступников И.* Балет. 120 либретто. – СПб.: Композитор, 2008. – 560 с., ил.
3. *Долинская Е.Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. – 376 с.
4. Золушка. С. Прокофьев. URL: https://permopera.ru/playbills/playbill/zolushka/ (дата обращения: 01.11.2021).
5. Сергей Прокофьев. Золушка. Балетная драма в трех действиях: либретто А. Мирошниченко [буклет]. Пермь: Пермский академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского. 2017. – 63 с., [4] л. ил.

Мамонов В.И. (Саратов)

ОПЫТ РАБОТЫ В МАСТЕРСКОЙ ТАТЬЯНЫ КОНДРАТЬЕВОЙ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СПЕКТАКЛЯ «РЕСПУБЛИКА ШКИД»

Сама идея создания спектакля о школе-коммуне имени Достоевского принадлежит замечательному человеку, талантливому мастеру курса – народной артистке России Татьяне Петровне Кондратьевой[23]. Работая в ее мастерской «актеров кукольного театра», занимаясь со студентами главным образом «живым планом», с радостью я встретил эту идею о постановке «Республики ШКИД», еще не зная всех тех трудностей, которые возникнут при ее реализации.

Для меня, как молодого преподавателя, все было новым и увлекательным действом. Сам дух этого произведения молодых авторов (Л. Пантелеева и Г. Белых) и мои детские воспоминания о яркой и смелой киноповести режиссера Геннадия Полоки[24] делали нашу будущую работу с мастером и курсом желанной. Задолго до выпуска спектакля мы с Татьяной Петровной показали два драматических отрывка на основе прозы.

Первый отрывок назывался «Республика ШКИД влюбилась», и начинался он со школьного звонка, топота ног по коридору – в аудиторию высыпала шумная ватага шкидцев. Они в два прыжка, отталкиваясь от пружинящей сетки металлической кровати, взлетали и оказывались на подоконнике у раскрытого окна. За окном бушевала весна, и мальчишки кричали девчонкам, стоящим на пересечении улицы Рабочей и Горького, свои бойкие словечки. Улицу захлестнул

[23] Кондратьева Татьяна Петровна – народная артистка РФ, доцент кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.
[24] Фильм «Республика ШКИД» был снят Г. Полокой в 1966 году на киностудии «Ленфильм».

поток фраз, смеха и просьб о семечках и т.д. Девчонки смеялись и остроумно, бойко и дружно отвечали мальчишкам. Такое решение сцены казалось новаторским – игровое поле, пространство аудитории как будто расширялось.

Второй отрывок – ночной диалог между Янкелем и Тони Маркони – сценически был решен под той же кроватью. В воспоминаниях о своем детстве я часто наталкивался на игры под столом, под кроватью и строительством домов из кресел, стульев и лавочек. Хотелось «детскости» и чистоты отношений между героями в первой любовной сцене. При обсуждении нашего экзамена именно отрывки из жизни ШКИДы показались кафедре интересными, и Владимир Захарович Федосеев[25] попросил нас с Татьяной Петровной не оставлять начатого дела. Мы стали думать о будущем дипломном спектакле.

Прежде всего нам хотелось решить педагогическую задачу воспитания будущих актеров в игровом поле, где в игре и импровизации раскрывались бы в полной мере их творческие возможности. Проект маленькой республики позволял в полной мере двигаться в этом направлении – по пути духовного воспитания, по пути маленьких личных открытий и познания истин через игру.

Первая трудность возникла при обращении к инсценировке. Ее не было. Точнее, те варианты, которые удалось найти в интернете, не отвечали нашим запросам: они были или чисто социальные, лишенные всякой романтики и духа того времени, или не глубокие и даже наглые и пошлые. Для написания своей инсценировки потребовалось время. И хорошо, что оно у нас было, так как наступали летние каникулы.

Летом, перечитывая повесть Григория Белых и Леонида Пантелеева, я внезапно обнаружил, что сцена воровства табака и последовавшего за тем наказания смутно напоминает своим внутренним механизмом сцену из «Отверженных» Виктора Гюго, где Бьенвеню (епископ Мириэль) говорит жандармам, что серебро даровано им Жану Вальжану, а не украдено. Тем самым священник как бы покупал душу бывшего каторжника на всю оставшуюся жизнь. Так, в ШКИДе поступает Викниксор. «Мы долго взвешивали вашу вину и после всего уже решили. Мы решили… мы решили не наказывать вас вовсе. Минуту стояла жуткая тишь, после чего началась “Мокрая

[25] Федосеев Владимир Захарович (1932–2010) – режиссер, театральный педагог, профессор театрального факультета Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова, с 1977 г. был художественным руководителем курсов «Артист драматического театра и кино», «Артист музыкального театра».

идиллия”» [2]. После этой важной сцены повесть мне показалась прекрасной. Несмотря на все объективные, исторические ужасы того времени я почувствовал в ней какое-то начало, свежесть и красоту.

Сам Виктор Николаевич Сорока-Росинский (прототип Викниксора) высоко оценивал повесть своих воспитанников, в которой им удалось смело соединить факты с вымыслом и прозаическую действительность с поэтической фантазией [14]. Из дневников Евгения Шварца и из других источников я узнал, что главным редактором повести были Самуил Маршак и сам молодой драматург Шварц. Большая заслуга Евгения Шварца заключалась в том, что он не исправил в ней ни одной буквы, оставив все как есть [9]. Позже повесть стала популярна во всем мире, была переведена на 8 языков и получила высокую оценку М. Горького (См. Письма М. Горького [4]).

В дальнейшем я узнал, что первоначальный вариант – тот, что нравился М. Горькому – к сожалению, целиком не сохранился. При создании нашей инсценировки я находил лишь отдельные главы из первого издания [1]. Дело в том, что один из авторов – Григорий Белых – был репрессирован, и к 60-м годам XX века Леонид Пантелеев повесть полностью отредактировал, сгладив ее остроту и смелость. В эпилоге нашей инсценировки мы вставили настоящие биографии героев повести и, в частности, письмо Григория к Леониду. Янкель: «Надеялся я еще на пару свиданий в августе и на одном увидеть тебя. Посидеть на табуреточке и поговорить с тобой о самых простых вещах. Наконец, разве нечего нам сказать о задуманном, об испорченном, о дурном и хорошем, чем несет в воздухе. У меня странное такое впечатление, что я пишу, а меня волокут наверх санитары, отчего и строчки дрожат. Кончено все» [8].

Тяга к сатире, о которой упоминал Викниксор в своих воспоминаниях, и погубила Григория. При обыске в его комнате обнаружили стих «Разговор двух великих», где Петр I обращался к Сталину: «Я был идеями богат, но не был так богат рабами». За такой «юмор» Григория Белых арестовали как за антисоветскую пропаганду. На втором авторе чекисты поставили штамп «неблагонадежный», а «Республику ШКИД» запретили [13, с. 59-60]. Григорий Белых три года сидел в лагерях под Старой Руссой. В 1938 году у него «открылся» туберкулез. Белых привезли в Ленинград, где он умер в тюремной больнице [11; 12].

Прежде чем приступить к написанию инсценировки, мне предстояло выяснить сходство и различие двух школ, возникших одно-

временно в 20-м году прошлого века: школы Виктора Николаевича Сороки-Росинского и школы другого легендарного педагога и писателя – Антона Семеновича Макаренко.

В «Педагогической поэме» Макаренко содержалось художественно-документальное описание созданной им под Полтавой Колонии имени Горького. Там ему удалось весьма успешно возвращать в полноценную и культурную общественную жизнь несовершеннолетних беспризорников и правонарушителей на основе посильного общественно-полезного труда, а также продуманного и разумного привлечения воспитанников к соуправлению единым коллективом, к принципам единства, доверия и требовательности ко всем членам этого коллектива. Рассказывая о своих переживаниях, автор всегда стоял на позиции создания новых людей для новой страны. В итоге он даже пришел к выводу, что должен воспитывать чекистов [5].

Что же касается «Республики ШКИД», то в докладе на первом съезде писателей Самуил Яковлевич Маршак сравнил школу Достоевского с Царскосельским Пушкинским лицеем. Учились по 10 часов в день, много и с увлечением читали, изучали иностранные языки и писали стихи. Было время, когда в крохотной Республике на 60 человек «населения» выходило 60 газет и журналов [2]. Пантелеев писал: «Процветали в нашей школе и воровство, и картежные игры, и ростовщичество. Были жестокие драки. Ни на минуту не утихала война между “шкидцами” и “халдеями”. Но было и другое <…> Был музей. Был театр, где ставили “Бориса Годунова” и революционные пьесы» [10]. Из босяков лепили интеллигентов: один выпускник поступил в театральное, другой – в военное училище, многие стали журналистами.

Решая одну задачу в одно и то же время А.С. Макаренко и В.Н. Сорока-Росинский создали две абсолютно различные воспитательные системы. Если А.С. Макаренко сделал акцент на физическом труде и коллективном воспитании, то В.Н. Сорока-Росинский – на интеллектуальном труде, культуре и творчестве.

В написании сценария, помимо самой повести, мною было задействовано несколько текстов Макаренко, а название «Педагогическая поэма» было взято как жанр самого спектакля [5, с. 5-6]. Использованы так же материалы из романа П. Ольховского и К. Евстафьева «Последняя гимназия» [7], который явно задуман был как разоблачительный документ. Роман беспощадно разрушает то несколько идиллическое впечатление, которое остается от книги «Республика ШКИД». Однако, вызвав недовольство поклонников первой книги

и самих шкидцев, роман больше не переиздавался. И, конечно, нами были использованы поздние шкидские рассказы Л. Пантелеева, а также мемуары В.Н. Сороки-Росинского, его статьи, доклады съездов и прочее.

Воспоминания деятеля народного образования Златы Ионовны Лилиной[26] тоже были включены в сценарий. Как персонаж она выявлена в спектакле – именно она дает задание о создании школы Достоевского в начале, приезжает с проверками и выносит ей приговор в конце: «Ваша система воспитания не совсем советская. Это не пролетарская трудовая школа, а Царскосельский лицей какой-то. Они у вас учатся не ведомо на кого. Чтобы учиться, надо знать, на кого учиться. Нам нужны люди в мастерских, в цехах фабричных, у домны, у плуга, у трактора, а вы нам из беспризорников интеллигентов лепите». И ниже: «Труд! Вот лучший воспитатель! Он сможет сделать то, чего не смогли сделать вы – люди с книгами» [2].

Подводя исторические итоги образования в советский период до 60-х годов, можно утверждать, что его высоким уровнем, признанным всем миром, мы обязаны гимназическим учителям, таким как В.Н. Сорока-Росинский. Именно гимназические учителя «спасли» советское образование.

В действительности успех «Республики ШКИД» стал для самой школы и ее директора фатальным. Прочитав книгу, особенно негодовала «главный педагог среди марксистов» Надежда Крупская. Вслед за Крупской на Сорока-Росинского обрушился и Антон Макаренко, назвав школу имени Достоевского «педагогической неудачей» [6, с. 201-202]. Такое явное неодобрение двух главных столпов народного образования не могло не сказаться на карьере директора ШКИД. С 1928 года ему запретили работать в педагогической системе. Лишь в 1938 году он снова смог устроиться учителем русского языка и литературы в школу для девочек.

Некоторые тексты нашего сценария писали сами студенты. Например, исполнитель роли Цыгана Антон Козлов досочинил с тонким чувством юмора стих, посвященный выпуску стенгазеты «И вот теперь висит на стенке / Своя газета просто шик». Тексты уроков были большей частью взяты из шкидских рассказов Пантелеева, а также нами были оставлены зоны для текстовых импровизаций. Например,

[26] З.И. Лилина (1882–1929) – Советская партийная и государственная деятельница, заведующая отделом народного образования Петроградского исполкома, продвигала идею коллективного воспитания детей, содействовала изданию повести «Республика ШКИД».

уходя с площадки, Викниксор произносил какое-нибудь слово, каждый раз новое, и ребята в течение минуты быстро подбирали к нему рифмы.

Театральная эпопея с репетициями «Годунова», кража табака, уроки немецкого, физкультурные занятия и отдых у моря на Канонерском острове, а также «великая Буза», ловля крысы и бал частично явлены как пластические сцены. В решении этих задач нам ощутимо помогали педагоги по пластике и танцу: Алексей Иванович Зыков и Ирина Борисова. Перед началом этих сцен названия их выводились мелом на ученической доске. Таким же образом можно было вернуться в воспоминания, что и делает Тони Маркони, переправляя цифру на доске с 1920 на 1919 год.

Сам Викниксор до своей всесоюзной славы, когда вышел фильм «Республика ШКИД», не дожил шесть лет. Выйдя на пенсию, он продолжал заниматься с детьми русским языком и жил уединенно. В 1960 году он, уже почти полностью глухой и плохо видящий, попал под трамвай. По трагическому стечению обстоятельств это случилось на пересечении улиц Садовой и Макаренко. Одна из его учениц, Рива Шендерова, написала воспоминания о своем учителе, в которых передала его слова, сказанные незадолго до смерти: «Труд учителя, воспитателя, ученого очень сложен, растягивается на долгие годы. Плоды такого труда в лучшем случае увидишь через много лет, а можно при жизни и вовсе не дождаться, хотя посев был добрый, нещадно полит потом и кровью» [15].

Наш спектакль вышел в 2012 году на малой сцене Саратовского театра драмы им. И.А. Слонова. В его постановке приняли также участие студенты мастерской народного артиста Григория Анисимовича Аредакова. Спектакль был очень насыщен «народом», и студенты, играя по несколько ролей, нуждались в поддержке ребят другого курса и, как оказалось впоследствии, своего мастера. Я сыграл Викниксора в первых спектаклях – из-за травмы, полученной студентом перед самой премьерой, пришлось срочно заменить его. Этот опыт обогатил ансамбль нашего спектакля и улучшил атмосферу взаимоотношений между курсами и педагогами.

Наш дипломный спектакль стал как бы живым памятником великому педагогу Викниксору и его славным ученикам. Гуманизм его педагогики проявлялся в том, что он видел в морально и психически дефективных детях творческие, одаренные натуры. Заложенная в воспитанников глубокая вера – в их благополучное будущее, в то, что

им удастся «выйти в люди», стать достойными гражданами – способна решить трудную педагогическую задачу. В финале спектакля звучал студенческий гимн:

Путь наш длинен и суров,
Много предстоит трудов,
Чтобы выйти в люди.

Литература

1. *Белых Г.Г., Пантелеев Л.* Республика ШКИД / Г.Г.Белых, Л.Пантелеев; худ. Н.Тырса. – М., Ленинград: Госиздат, 1927. – 320 с.
2. *Белых Г., Пантелеев Л.* Республика ШКИД. – М.: Советский писатель, 1960. [Электронный ресурс]. URL: https://www.100bestbooks.ru/m/read_ book.php?item_ id=2315&page=42 (дата обращения: 15.10. 2021).
3. *Белых Г.* Дом веселых нищих. – Ленинград: Детская литература, 1965.
4. *Горький М.* Письма 1927 г.: С.Н. Сергееву-Ценскому, А.С. Макаренко, колонистам в Куряж // Горький М., Собр. соч., в тридцати томах, тт. 23, 24, 30.
5. *Макаренко А.С.* Педагогическая поэма // Педагогические сочинения в 8-ми т. – Т. III. – М.: Педагогика, 1984.
6. *Макаренко А.С.* Детство и литература (1937) // Педагогические сочинения в 8-ми т. – Т. VII. – М.: Педагогика, 1986.
7. *Ольховский П., Евстафьев К.* Последняя гимназия. ЛАПП Прибой, 1930. [Электронный ресурс]. URL: https://avidreaders.ru/read-book/poslednyaya-gimnaziya.html (дата обращения: 09.11.2021).
8. *Пантелеев Л.* Где вы, герои «Республики Шкид»? // «Комсомольская правда» от 7 июня 1967.
9. *Пантелеев Л.* Добрый мастер // Журнал «Нева», 1965, № 12.
10. *Пантелеев Л.* Ленька Пантелеев // Повести и рассказы. – Л., Детгиз. 1967.
11. *Путилова Е.* Григорий Георгиевич Белых // Распятые. Писатели – жертвы политических репрессий / Автор-составитель З. Дичаров. – СПб: Северо-Запад, 1993. С. 50-58.
12. *Семенов О.* Трагическая судьба Янкеля // Секретные материалы 20 века. – Санкт-Петербург, 2015. – №4(416). [Электронный ресурс]. URL: https://xfile.ru/x-files/life_of_great_people/tragicheskaya_sudba_yankelya/?sphrase_ id=6414438 (дата обращения: 12.02.2020).
13. *Скоробогач Т.Л.* Белых Григорий Георгиевич // Русские детские писатели XX века: биобиблиографический словарь. – М.: Флинта; Наука, 1997.
14. *Сорока-Росинский В.Н.* Незавершенная рукопись «Школа имени Достоевского» (отдельные главы) // «Комсомольская правда» от 1 октября 1967.
15. *Шендерова Р.* Любимый учитель: Виктор Николаевич Сорока-Росинский в 1948-60 гг. // Звезда, №3, 2008. [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/3/lyubimyj-uchitel.html (дата обращения: 20.11.2021).

Савина Е.Г. (Москва)

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ МЕТОДОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
(на примере искусства кино и театра)

В статье предложен метод художественно-образного представления исторических событий музыкальной культуры средствами искусства кино и театрального искусства как способ развития музыкально-исторического мышления личности. Автор объясняет сущностную характеристику музыкально-исторического мышления, где художественный образ выступает опосредованным носителем информации и представляет собой эстетическую интерпретацию исторических фактов, и рассматривает практическое значение метода.

Среди всех психических процессов, свойственных человеку, высшим познавательным процессом выступает *мышление*. Принимая реальную и историческую действительность, мышлению свойственно обобщать сущностные характеристики явлений, выявлять логическую закономерность их связей и отражать эти взаимоотношения в сознании [2, с. 70]. В контексте данной статьи реальная и историческая действительность трактуется нами как фактический культурный опыт человечества.

В связи с этим помимо мышления, направленного на познание настоящего времени [3, с. 77], существует так называемое *историческое мышление* [5, с. 311-313].

Историческое мышление наделяет человека способностью к интеллектуальным действиям, воссоздающим события прошедших лет, к когнитивной деятельности по моделированию обстоятельств и фактов, основанных на исторической информации.

В определённой степени к этому подключается и деятельность воображения. Благодаря способности психики человека формировать новые образы на основе преобразования впечатлений, полученных из прошлого, идея реконструкции этого прошлого наполняется конкретным содержанием.

Если рассматривать историческое мышление в контексте культурных ценностей, то его следует понимать как рациональное визуально-пространственное восприятие этих ценностей, возможность

ориентироваться в них и их оценивать с целью осмысленного понимания исторического значения для развития культуры, её современного состояния и выстраивания перспективного направления её движения.

Понятие «*музыкально-историческое мышление*» конкретизирует сферу культурной деятельности человечества, а именно, указывает на сферу музыкального искусства, которое само по себе чрезвычайно обширно и многообъемлюще.

Музыкальная составляющая музыкально-исторического мышления выводит нас на особый вид мыслительной деятельности, основанный на восприятии фактов и явлений истории музыкального искусства. Сущностная характеристика такого типа мышления связана с «духовно-практическим способом художественного освоения мира, характером художественного отражения» [6] в сознании человека событий, вошедших в историческую летопись. Таким образом, музыкально-историческое мышление можно рассматривать как вид мышления художественного.

Одним из эффективных способов развития музыкально-исторического мышления выступает метод художественно-образного представления исторических событий музыкальной культуры средствами искусства кино и театрального искусства. Суть метода заключается в опосредованности передачи исторической информации через художественный образ.

В качестве категории *художественный образ* имеет своё понимание и назначение в разных формах освоения мира: в философии это способ истолкования сущности с позиции определённого эстетического идеала; в педагогическом образовании это метод гуманитарного познания; в искусстве это особая форма отражения той или иной действительности.

Художественный образ может быть средством формирования эстетического отношения к вещественной и духовной сферам жизнедеятельности человека, может выступать в качестве воспитательного средства, а может быть мощным побудителем личности к творчеству. Но главным в контексте данной статьи является понимание того, что художественный образ представляет собой *эстетическую интерпретацию* исторических фактов, которая обеспечивает восприятие произведения искусства кино или театрального искусства через локальные «реперные точки» до понимания глобальной идеи. Художественный образ имеет как объективную, достоверную форму выражения,

так и художественно-творческую, т.е. спроектированную, «достроенную» фантазией творца.

Предметом нашего внимания в процессе развития музыкально-исторического мышления являются художественные образы музыкальной культуры, представленные искусством актёрского перевоплощения в кино и на театральных подмостках, в частности, речь идёт о композиторах и музыкантах.

В киноискусстве, к сожалению, примеров художественно-образного переосмысления и преломления специфическими выразительными средствами исторических событий музыкальной культуры не так много, как хотелось бы. Однако каждый из этих фильмов – это уникальная возможность изучения исторических закономерностей развития музыкального искусства в ином формате, знакомство не просто с биографией композитора, но и непосредственно с людьми и объективными историческими обстоятельствами, вступавшими во взаимодействие с главным персонажем.

Возможно, некоторые фильмы наивны в способе решения сверхзадачи, некоторые носят субъективный оттенок, делая особый акцент на чём-то частно-значимом, некоторые излишне пафосны и т.п. Но следует понимать, что, во-первых, предлагаемый метод будет иметь положительный эффект при условии приоритетности и первичности традиционных форм работы (чтение специальной музыкально-исторической литературы, непосредственное слушание и анализ музыкальных произведений и т. п.). А во-вторых, даже понимание указанных выше издержек также будет «работать» на развитие музыкально-исторического мышления, добавляя ещё и конструктивно-критические «ноты».

Анализ существующей кинематографической продукции позволил сделать вывод о том, что наиболее популярными музыкантами для киноиндустрии оказались Л.В. Бетховен, Ф. Лист, В.А. Моцарт, Н. Паганини, Ф. Шопен и, что вполне предсказуемо, русский П.И. Чайковский. Об этих композиторах создано даже по несколько художественных фильмов. Вообще, кроме П. Чайковского («Чайковский», 1970; «Любители музыки», 1971), из истории русской музыки интерес был проявлен к М. Глинке («Композитор Глинка», 1952), М. Мусоргскому («Мусоргский», 1950), С. Рахманинову («Ветка сирени», 2007) и Н. Римскому-Корсакову («Римский-Корсаков», 1953), тогда как список композиторов и музыкантов европейского происхождения почти в три раза больше. По сравнению с отечественными

киностудиями количество кинолент, выпущенных европейскими производителями, также превосходит в два раза.

Если для примера рассмотреть киноленты «Чайковский» и «Мусоргский» и сопоставить их друг с другом с позиций художественной образности, то с первых же кадров ощущается «тональная насыщенность», в которой вызревала сфера интересов того и другого композитора.

Фильм «Чайковский» начинается с очень важной сцены из детства будущего композитора, где музыка и непреодолимо манит, и страшно пугает маленького Петю. Именно на эту «диалектику естественных порывов к счастью и невозможность изменить трагическую сущность земного Бытия» [4, с. 245] указывает музыковед Л.А. Рапацкая, характеризуя творчество П.И. Чайковского, которое отличается глубоким психологизмом и рефлексией.

М.П. Мусоргского глубоко беспокоили вопросы «морали и духовных установок многовековой народной культуры» России как крестьянской страны [4, с. 196]. Его историческое мышление (!) в композиторском сознании сплело воедино накопленный тяжёлый опыт народа и его состояние в настоящий момент времени, сформировало неприятие социальной несправедливости и острое желание найти реалистические средства музыкальной образности для выражения своих мыслей и идей. Именно этот сгусток настроений передаётся выразительными средствами кино в начале картины: лопнувшая струна как символ избытка внутренней силы, упоминание как бы невзначай А. Герцена и Н. Чернышевского в дружеской беседе, острый на мысли и язык театр Петрушки на городской площади, напев няни Модеста, барская расправа над крестьянами, жалобный стон слепого как прообраз мотива Юродивого. Во всём этом пока «плотно сжатая пружина» гения М. Мусоргского.

В театральном искусстве примеров ещё меньше. Однозначно самым часто используемым материалом является сюжет А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» и одноимённая одноактная опера Н. Римского-Корсакова.

Особый интерес представляет пьеса немецкого драматурга Пауля Барца «Возможная встреча». В пьесе речь идёт о двух немецких музыкальных гениях – о Георге Генделе и Иоганне Бахе. Парадокс истории заключается в том, что они оба родились в 1685 году в Германии, один в Галле, другой в Эйзенахе, своим талантом и усердием заставили говорить о себе современников, однако ни разу в жизни не

встречались друг с другом, хотя есть упоминания, что попытки встретиться были.

Известны две постановки этой пьесы. Одна из них с таким же названием была осуществлена в начале 90-х годов В. Долгачевым и С. Сатыренко в МХАТ им. Чехова с участием О. Ефремова (Гендель) и И. Смоктуновского (Бах). Другую постановку – «Ужин в четыре руки» – зрители увидели телефильмом в 1999 году, где Генделя играл М. Казаков (он же режиссёр), а Баха – Е. Стеблов. В пьесе последовательно раскрываются характеры этих двух музыкантов, их ценностные ориентиры, что помогает понять скрытые в их музыке обращения к потомкам.

Говоря о методе художественно-образного представления исторических событий в музыкальной культуре, нельзя не сказать о премьере исторической драмы 2021 года «Седьмая симфония» режиссёра А. Котта, которая со всеми кинематографическими деталями и подробностями рассказывает шокирующую историю создания легендарной симфонии Д. Шостаковича, а также о невероятном музыкантском подвиге оркестрантов блокадного Ленинграда.

Итак, сущностная особенность художественно-образной трактовки случившихся фактов из истории музыки средствами театрального и киноискусства заключается в том, что иносказательная, метафорическая форма раскрывает одно явление через другое. На это было указано Ю.Б. Боревым в его «Эстетике»: «Художник как бы сталкивает явления друг с другом и высекает искры, освещающие жизнь новым светом» [1, с. 157]. Как точно эта цитата характеризует взаимоотношения между историей музыкального искусства и искусством драматизации: появляется «новый свет», а вместе с ним дополнительная глубина, расширенное понимание и осмысление. Тем самым мир, «аналитически расщеплённый наукой» [1, с. 200], предстаёт во всей своей целостности, залогом которой становится формула «искусством об искусстве». Таким образом, применение метода художественно-образного представления исторических событий в музыкальной культуре средствами искусства кино и театрального искусства совершенно оправдывает себя и будет способствовать развитию как музыкально-исторического мышления личности, так и формированию целостной картины мира через его художественное постижение.

Литература

1. *Борев Ю.Б.* Эстетика. Серия «Высшее образование». – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 704 с.
2. *Гройсман А.Л.* Основы психологии художественного творчества: учебное пособие. – М., Когито-Центр, 2003. – 187 с.
3. *Ермолаева-Томина Л.Б.* Психология художественного творчества: учеб. пособие для вузов. – М.: Академический проект, 2003. – 302 с.
4. *Рапацкая Л.А.* История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века»: учебник для студ. пед. высш. учеб. Заведений. – М.: Центр ВЛАДОС, 2001. – 384 с.
5. *Чубарьян А.О.* Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь. – М.: Аквилон, 2014. – 576 с.
6. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

Сопко Р.В. (Саратов)

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО АРТИСТА В ДУБЛИРОВАНИИ ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОФИЛЬМОВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ РАКУРС

Для драматического артиста *(или артиста театра кукол, музыкального театра)* существует широкий спектр выразительных средств для создания художественного образа и выполнения творческих задач. Одним из основных инструментов в работе актера над ролью является его голос. К.С. Станиславский детально и глубоко изучал роль голоса, как ключевой фазы сценической коммуникации артиста и зрителя. В трудах Константина Сергеевича мы находим точные указания и примеры упражнений, помогающие осознать, что «только овладев голосом и произношением, возможны свободное словотворчество, словодействие актера школы переживания» [2], то есть артист, изучивший технику сценической речи в театральном вузе, имеет возможность применять полученный навык в сценическом действе, в кинематографе, работая как чтец художественной литературы, диктор или радио-/телеведущий.

Существует еще одна область применения актерских способностей, с которой предлагается ознакомиться в данной статье – дублирование на русский язык зарубежных фильмов. Для начала необходимо дать определение этому понятию. Дублирование (*дублирован-*

ный перевод, или кратко *дубляж*) – «разновидность озвучивания, предусматривающая изготовление речевой фонограммы кинофильма на другом языке, смысловое содержание которой соответствует переводу оригинального звукового сопровождения» [5].

Какая роль отводится дублированию художественных фильмов в киноиндустрии, и можно ли считать этот процесс видом актерского искусства? Следует обратиться к истории. Первый опыт создания дублированной на русский язык версии художественного фильма состоялся в 1935 году и, по описанию журнала «Искусство кино», являлся средством «показа советскому зрителю интересных с той или иной точки зрения импортных картин» [1]. Американский фильм по мотивам романа Г. Уэллса «Человек-невидимка («The Invisible Man», США, 1933) был дублирован в московском Научно-исследовательском кинофотоинституте и являлся техническим и художественным прорывом в киноиндустрии СССР. Режиссер Марк Донской, известный своей киноработой по автобиографической трилогии М. Горького, стал первым руководителем процесса дубляжа зарубежного фильма в Советском Союзе, потратив на работу около года [3]. Актер театра и кино, много работавший также в радиопостановках, Алексей Консовский озвучил в фильме главную роль Невидимки, иносказательно ставши первым актером-«невидимкой» советского кино-дубляжа. Не смотря на технические несовершенства и долгий подготовительный процесс создания русскоязычной версии кинокартины, результат оправдал ожидания зрителей и представителей кинематографического сообщества. Стало очевидно, что такая форма перевода наиболее совершенна, по сравнению с субтитрами (надписями реплик на экране) и дикторским комментарием [3].

С середины 1950-х гг. дублирование зарубежных фильмов на русский язык стало не только средством адаптации иностранной кинопродукции для отечественного зрителя, но и мощным идеологическим рычагом, подвергая цензуре неугодные или неудобные сцены, диалоги, фразы, исполненные иностранными артистами. Так, в некоторых фильмах появился авторский голос за кадром, поясняя неизвестные для социалистического лагеря подробности жизни и строя представителей иных политических направлений и взглядов. Некоторые сцены вырезались при монтаже советской редактурой, переозвучивались диалоги, меняя кардинально смысл слов, сказанных персонажами, в угоду советской конъюнктуре [6].

Основными студиями, на которых проходил процесс дублирования в СССР, были «Мосфильм», «Ленфильм», «Союзмультфильм» и «Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени Максима Горького». В качестве актеров дубляжа привлекались ведущие мастера театра и кино Москвы и Ленинграда, такие как И. Смоктуновский, З. Гердт, В. Тихонов, Е. Копелян, Е. Весник, Р. Плятт, С. Юрский, Г. Вицин и др. Работать на «озвучании» стало почетно, имена дублеров указывались в титрах напротив имени иностранного артиста. Работы, дублированные на русский язык, становились известны не только на территории Советского Союза, но и на родине кинокартины. Так, французский комик Луи де Фюнес, которого в ряде фильмов озвучивал артист Малого театра Владимир Кенигсон, признавался советской прессе, что «на русском языке он играет значительно лучше» [7].

Нередко артист дубляжа обладал более насыщенной голосовой палитрой, что позволяло украсить образ персонажа, наполнить его необходимым звучанием. Яркий пример этому работа в трилогии про Фантомаса артиста Театра-студии киноактера Владимира Дружникова, дублирующего в этих фильмах знаменитого француза Жана Марэ, природный голос которого был довольно высоким, несмотря на героический вид и атлетическую фигуру. Дружников наделил персонажа Марэ необходимым мужским характером, привлекательностью, обаянием и, как следствие, зрительским успехом.

Можно заключить, что мастерство советских деятелей театра и кино вывело дублирование фильмов из технического процесса адаптации киноматериала в категорию высокого исполнительского мастерства, напрямую зависящего от одаренности артистов, работающих у микрофона. Работа редакторов позволяла держать на контроле неуместные, по мнению цензоров, проявления капиталистического строя в популярных художественных фильмах, поддерживая политические предпочтения руководства страны и допуская фильм, приносящий прибыль, к прокату.

В чем заключались технические и художественные особенности подготовки дубляжа фильмов в СССР, и в чем отличия современного процесса озвучивания? Проведем сравнительный анализ. В Советском Союзе отсутствовала система выпуска фильма день в день со страной-производителем. Всесоюзное объединение «Совэкспортфильм» закупало кинокартину за рубежом и имело на нее исключительные права. На создание отечественной версии фильма отводилось

несколько месяцев. Иногда фильмы дублировали даже через несколько лет после мировой премьеры. Современный киноконвейер имеет много обязательств перед заказчиками, прокатчиками и для организации успешной окупаемости фильма запускает рекламную кампанию совместно со страной-производителем, а премьеру назначает в те же даты. На создание локализованной версии отводится, как правило, несколько недель, а иногда дней (перевод, подбор актеров, укладка текста, дубляж, сведение фонограммы).

В советских студиях, как и сейчас, кинокартину показывали режиссеру и его ассистентам на оригинальном языке. После этого к работе приступали переводчик языка, дословно переводивший реплики персонажей на русский язык и укладчик литературного текста, чьей задачей являлось изменение и подбор слов, близких по смыслу, для синхронного звучания актера-дублера и точной артикуляции губ актера на экране относительно русской речи. Все смыкания согласных звуков, таких как «б», «п», «в», «м» и позиции гласных звуков, необходимо было соблюсти в репликах на русском языке. Укладчик проговаривал реплики за всех персонажей для получения точного звучания и наполнял литературным словом структуру кинокартины. Создание синхронной версии текста фильма проводилась очень подробно. В современном производстве работа по переводу и укладке теста почти не изменилась, за исключением времени, отведенного на этот процесс. Переводчику и укладчику необходимо работать оперативно, но качественно [8].

За этим следуют подбор актеров на главные роли. Этот процесс возглавляли режиссер и его ассистенты (правда, в советской системе творческая группа дополнительно утверждалась художественным советом при студии, а в нынешней системе – заказчиком). Отбор проходит по следующим критериям: артист, работающий у микрофона, должен профессионально владеть своим речевым аппаратом и его основными системами, такими как дикция, артикуляция, голосоведение, дыхание; дублеру необходимо быть знакомым с правилами орфоэпии, разбираться в нормах русского языка, владеть скорочтением, иметь хорошую физическую форму, быструю реакцию и т. д. Режиссер дубляжа подбирал актеров, обладающих с оригинальным исполнителем схожим тембром, речевыми особенностями (хрипотца, вокальные данные и пр.) и, не без исключений, близких по возрасту.

Работа над художественным образом для артиста дубляжа начиналась со знакомства с персонажем. Сегодня чаще всего это происхо-

дит при озвучивании трейлера фильма *(небольшого рекламного видеоролика)*, который выходит задолго до премьеры, или на кастинге. В СССР артистов приглашали на просмотр киноленты и его художественное обсуждение. В современном производстве такой возможности нет из-за сжатых сроков работы. Исключения возможны для серьезных драматических кинокартин, где необходима особенная подготовка. Так, в фильме «Терминал» («The Terminal», США, 2004) режиссера Стивена Спилберга главный персонаж в исполнении Тома Хэнкса говорит со славянским акцентом. Для группы, работающей над отечественной версией фильма, встала непростая задача – как адаптировать эту особенность при дубляже? Перед озвучиванием на студию звукозаписи был приглашен иностранец, плохо владеющий русским языком. Он проговаривал вслух переведенный текст для актера дубляжа Алексея Колгана, а тот в свою очередь запоминал погрешности и ошибки произнесения русских слов с акцентом. Такой процесс все же необходимо поставить в ряд исключительных ситуаций [9].

После распределения ролей и режиссерских корректировок начинался процесс дубляжа. В прежнее время исполнители, дублирующие персонажей фильма, находились в одном тон-ателье (помещение для озвучивания фильма) и, заранее отрепетировав последовательность реплик, синхронно записывали у одного микрофона свои роли. Пленка с фильмом была поделена на короткие куски и соединялась кольцом в кинопроекторе, демонстрирующем изображение на экран в тон-ателье. Это позволяло недлинному эпизоду фильма проигрываться столько раз, сколько потребуется, пока запись диалога всех актеров не устраивала режиссера и звукооператора и была проведена без ошибок.

Сегодня техническая особенность звукозаписи изменилась: артисты записывают свои реплики индивидуально, ориентируясь на оригинальную аудиодорожку и, возможно, записанные до него русские голоса. Это в первую очередь связано со звуковой системой Dolby, которая подразумевает обработку каждого записанного сигнала в отдельности. Запись реплик ведется на компьютер, перезапись при ошибке или звуковом браке перестала быть технической сложностью. В тон-ателье на экран демонстрируется изображение, но теперь это не пленка, склеенная в кольца, а цифровой файл. На пюпитре располагается текст роли, разбитый на реплики и имеющий тайм-код (временно́е обозначение, с какой минуты и секунды начинается реплика).

Задачи, поставленные перед актером при создании художественного образа, остаются прежними. Опишем их кратко. Дублеру необходимо с первой же реплики точно попасть в «маску», скоординировать свою речь и голос с изображением на экране. При этом важно не создавать персонаж заново, так, как его чувствует артист дубляжа, а попытаться повторить внутреннюю партитуру оригинального исполнителя, передать в голосе физические особенности человека и звучать органично. Дублирующему необходимо отыгрывать голосом все физическое разнообразие персонажа: ходьба, прыжки, удары, падения и другие звуки. Артист дубляжа следит за мимикой, подстраивая свой голос под эмоциональные изменения образа. Речевая характеристика передается максимально точно. Повторить образ, продублировать артиста посредством голоса и вложенного в слово действия – основные параметры работы актера перед микрофоном.

После окончания записи голосов звукорежиссер приступал к сведению фонограммы фильма для дальнейшего совмещения с кинoизображением. В современных студиях этот процесс совершается в несколько этапов и в цифровом формате, тогда как в СССР работа по перезаписи заключалась в синхронном монтаже звуковых дорожек с магнитных лент на одну.

Озвучивание зарубежных фильмов на русский язык – это сложный технический процесс, имеющий в своей системе важную художественную задачу по созданию локализованной версии фильма. Этот процесс не лишен актерской этики, профессионализма. Важно не нарушить целостность кинофильма. Артисту разрешено дополнить образ, наделить его новыми качествами, близкими зрителю, но не разрушать, не менять задуманного. Вопросы, связанные с этим видом актерской деятельности, на данный момент мало изучены и описаны, поэтому в перспективе, они требуют более углубленного исследования.

Литература

1. *Евстратов Д.* 85 лет за кадром: краткая история русского дубляжа // «TimeOut» от 25 мая 2020. [Электронный ресурс]. URL: https://www.timeout.ru/msk/feature/496010 (дата обращения: 08.09.2021).

2. *Куракина К.* Основы техники речи в трудах К.С. Станиславского. – М.: Всероссийское театральное общество, 1959. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litmir.me/br/?b=133513&p=1 (дата обращения: 08.09.2021).

3. *Кушниров М.* Актер и документ // «Искусство кино», август 1967. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/@dubbingofficial-akter-i-dokument (дата обращения: 09.10.2021).

4. *Сазонов А.* Дубль два: как озвучивают фильмы в России // Журнал «Формула кино». – №8 (апрель), 2010. С. 51-53.

Интернет-источники

5. Дублирование // Карта слов и выражений русского языка. [Электронный ресурс]. URL: https://kartaslov.ru/значение-слова/дублирование
6. Документальный фильм Б. Швеца и С. Полетаева «Легенды советского кинодубляжа» (2011). URL: https://vk.com/video-4358706_456239986
7. Документальный фильм В. Белова «Двое против Фантомаса: Де Фюнес – Кенигсон» (2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Up-OqSWiu80
8. Фрагмент кинохроники «Дублируется фильм» (1964). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Dr8hRH81rVs
9. Выпуск программы «Легенды дубляжа» с Ярославой Турылевой (2009-2012). URL: https://www.youtube.com/watch?v=r2RCvOXVYQw

Третьяков М.А. (Саратов)

ОСОБЕННОСТИ ЭТЮДНОГО МЕТОДА РОМАНА ФЕОДОРИ В СПЕКТАКЛЕ «МАЙСКАЯ НОЧЬ» (Саратовский ТЮЗ им. Ю.П. Киселева)

Статья посвящена выявлению особенностей этюдного метода режиссёра Р.Н. Феодори в процессе создания спектакля «Майская ночь» (по избранным произведениям Н.В. Гоголя), премьера которого состоялась 10 декабря 2016 года в Саратовском театре юного зрителя.

Роман Николаевич Феодори – приверженец петербургской театральной школы (в 2004 г. окончил Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства, курс Г. Тростянецкого) – является главным режиссёром Красноярского ТЮЗа и дважды лауреатом Национальной театральной премии «Золотая маска». Его постановка – спектакль «Майская ночь» в Саратовском ТЮЗе им. Ю.П. Киселёва – вошла в LongList номинантов национальной премии «Золотая маска»–2017. В ходе работы над созданием спектакля «Майская ночь» Роман Николаевич выбрал этюдный метод, как наиболее практичный и удобный способ постановки при работе с большим количеством актёров.

Анатолий Васильевич Эфрос в своей книге «Репетиция – любовь моя» [6] вспоминал, как в Центральном детском театре, познакомившись с творчеством М.О. Кнебель, О. Ефремова и других артистов, по-настоящему только понял, что такое этюдный метод. Актёры умели точно определять суть сценического происшествия импровизаци-

онным способом, ещё даже не зная текста, вступали в игру. Приходя на репетицию, они рассаживались, но вскоре уже вставали, поскольку актёр должен был анализировать роль в действии. По мнению Анатолия Эфроса, «этюдный метод – сверхпрактическая вещь. После действенного разбора всё должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и сымпровизировать. Разобрать, что тут происходит со всем учётом глубины, извлечь профессиональный каркас и сыграть всё на сцене. Под словом “ремесло” мы подразумеваем нечто плохое, но знать такое ремесло необходимо, это истинное ремесло. Мысль работает аналитически, фантазия художника работает точно в психофизическом действенном плане, основа становится действенной и динамичной» [5].

В ходе работы над созданием спектакля «Майская ночь» автор статьи проанализировал особенности подхода к этюдному методу Романа Феодори. Приехав в Саратовский ТЮЗ, Роман Николаевич собрал всю трупу театра и цеха и дал задание. Труппе нужно было разделиться на четыре группы, и за семь дней каждой из групп нужно было поставить свой вариант эскиза спектакля по мотивам произведения Н.В. Гоголя «Майская ночь». Ответственными за эскизы были назначены актёры, которые исполняли роли режиссёров и координаторов всего рабочего процесса. Это был первый подобный опыт автора статьи за несколько лет работы в театре.

В результате, в указанный срок появилось четыре совершенно не похожих друг на друга эскиза спектакля, со своими концептуальными решениями и ходами. После всех показов, в ходе подробного обсуждения и разбора представленных эскизов, режиссёр Роман Феодори выявил сюжетную, малодейственную линию всех четырёх вариантов и поделился своим анализом произведения и своей концепцией повествования. Одновременно (в процессе показов) был произведён предположительный кастинг на роли в будущей постановке.

С этого момента определилась команда и актёрский состав спектакля, который продолжил свою работу в новом репетиционном ключе. В планах режиссёра было поставить спектакль в не специфичном жанре, как для нашего театра, так и для города: в жанре феерии. «Феерия – особый жанр в театральном искусстве, в котором применялись постановочные эффекты для показа фантастических волшебных сцен» [1]. Помимо «Майской ночи» в спектакль были включены отрывки нескольких повестей из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» и других произведений Н.В. Гоголя.

Техническое оснащение ТЮЗа имени Ю.П. Киселёва хорошо подходило для осуществления поставленных задач всей постановочной группы. Художник Даниил Ахмедов умело создавал пространство для будущей феерии, технически насыщая действие всеми возможными выразительными средствами. Каждый новый придуманный трюк сразу же тестировался и преобразовывался, в случае необходимости, для удобства актёра или для более яркого воплощения этого трюка. В ходе репетиций каждый артист должен был максимально подробно раскрыть суть и мотивацию своего персонажа, принося как можно больше этюдов. Роман Николаевич требовал рождения некой формы, наиболее яркой и игровой, которая будет органична как для артиста, так и для жанра. Попыток было очень много. Каждый день, на протяжении трёх недель, автор статьи и все остальные участники процесса, собирались в репетиционном зале и экспериментировали с формой существования, с визуальным воплощением образа, с мотивациями своих героев, подробно проживая и фантазируя над их бытом и теми кусочками жизни, которые не включены в фабулу Николая Васильевича Гоголя.

Нужно заметить, что способ разбора каждого этюда, который применял режиссёр, был направлен на улучшение не только качества существования самого персонажа, но и на улучшение качества исполнения артиста, что без сомнений говорит о педагогическом аспекте репетиционного процесса. Углубление в работу над произведением всей команды и индивидуальный подход режиссёра, его опыт и чутьё, позволили достичь высокого и одновременно качественного результата. Постановка получилась не только технически оснащённая, трюковая и яркая, но и концептуально выверенная.

«“Майская ночь” – история без начала и без конца, – пишет в своей статье обозреватель Саратовских новостей культуры Дарья Булышева. – Как утопленница, мы бросаемся в омут чародейства, моральных ценностей и культуры народа. Гоголевские произведения никогда не несут однозначный смысл, что и хотели выразить режиссёры в своей постановке. Они дают каждому зрителю или соучастнику простор для их воображения, чтобы они сами создали начало и конец, разыграли историю по-своему» [1].

Жанр феерия представляется идеальным жанром для визуального театра, где максимально задействованы все технические возможности. Казалось бы, этот жанр полностью режиссёрский, т. е. без особо меняющих структуру действия актёрских «привносов», всё здесь в

руках режиссёра, а порой художника и хореографа. Однако нарратив всей этой, порой не линейной, истории доносится до зрителя именно артистами, что и делает постановку отчасти психологичной. В процессе создания спектакля, в моменты репетиций, артисты в своих этюдах разрабатывали роль так глубоко, что в действии появились новые акценты. И вполне можно предполагать, что этюдов хватило бы на ещё два таких спектакля, в которых была бы своя концепция и своё решение, предложенное артистами. Романа Феодори в данном случае уместно сравнить со скульптором, создающим статую: он отсёк всё лишнее и оставил только те результаты актёрского творчества, которые посчитал необходимыми для конечной художественной формы – спектакля.

Одним из главнейших критериев существования артистов в этюдах Роман Николаевич считает игровой процесс. На вопрос корреспондента Ольги Гоголадзе: «Как Вы прививаете детям любовь к театру?», Феодори ответил, что специально воспитывать и обучать – скучно и неинтересно. Однако приходя в театр, ребёнок «сразу погружается в игру, в процессе которой сам занимается творчеством. У ребёнка расширяются горизонты, он начинает сочувствовать актёрам на сцене» [4]. Обсуждение спектаклей тоже может быть творческим. Кроме того, Роман Феодори считает, что «режиссёрам даже в общении с актёрами не надо использовать профессиональную терминологию. Слова: цель, сверхзадача, первый-второй-третий круг предлагаемых обстоятельств – все они только пугают артистов и выводят из себя. И вместо “веры в предлагаемые обстоятельства” лучше сказать: “Поиграем в такую ситуацию…”» [4].

Визуальный детский театр на основе феерии в Саратове – задача не из лёгких. Однако совокупность факторов – сохранившиеся в Саратовском ТЮЗе традиции, включая смелость артистов и волевой скачок всех цехов театра, а также уникальные лидерские качества режиссёра и его опыт в создании подобных проектов – помогли воплотить на сцене задуманную феерию. Алексей Поленов в рецензии на спектакль отметил, что Феодори удалось «создать в рамках одного спектакля столь разные и красивые миры», настолько стереть грани между воображением и реальным миром, сном и явью, переплетая представления о прошлом и настоящем, о добре и зле, что «не остаётся тени сомнения в реальности происходящего» [2].

На основе проведённого исследования постановочного процесса «Майской ночи», выделены такие особенности этюдного метода ра-

боты Романа Феодори, как: *предварительное разделение артистов* на несколько групп, что значительно расширяет поле концептуальных решений; *педагогический подход* в ходе обсуждения и проработки актёрских этюдов, что способствует повышению профессиональных качеств артистов и спектакля, как результата совместного творчества. В процессе фантазирования над этюдами артисты привносят ту жизнь и тот способ существования, который невозможно воссоздать только лишь режиссёрским застраиванием действия. В заключение, автор статьи может с уверенностью сказать, что этюдный метод, разработанный К.С. Станиславским, успешно применённый в различных театральных школах М.О. Кнебель и А.В. Эфросом, до сих пор является наиболее эффективным методом при создании концептуального фантастического действия.

Литература

1. *Булышева Д.* Гоголевская феерия. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/sweetmilk_sgu?w=wall-30492350_8872 (дата обращения: 01.11.2021).

2. *Поленов А.* Яркий элемент театрального пространства // Культура64 от 11.12.2016. [Электронный ресурс]. URL: https://kultura64.ru/yarkiy-element-teatralnogo-prostranstva-retsenziya-na-spektakl-feeriyu-mayskaya-noch/ (дата обращения: 20.10.2021).

3. Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания. Статьи /Сост.М.Г. Зайонц. – М.: А.Р.Т., 2000. – 462 с.

4. *Феодори Р.* Интервью (подготовила Ольга Гоголадзе). [Электронный ресурс]. URL: https://entermedia.io/people/roman-feodori-esli-rodit.

5. *Фильштинский В.М.* А.В. Эфрос и этюдный метод // Фильштинский В.М. Открытая педагогика. URL: http://www.k2x2.info/kulturologija /otkrytaja_pedagogika/index.php (дата обращения: 12.09.2021).

6. *Эфрос А.* Репетиция – любовь моя. Кн.1. – М.: Фонд Русский театр, Парнас, 1993. – 318 с.

Цой Т.В. (Саратов)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА У БУДУЩИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ АКТЕРОВ

Театр сегодня – это синтез искусств. Постоянное изменение окружающего мира влечет за собой появление нового зрителя и нового театра, которому необходим новый актер. Если ранее в постановках спектаклей допускалось участие приглашенных профессионалов различного профиля (вокалистов, танцоров и проч.), то на данный момент дипломированный актер практически обязан сам владеть смежными навыками на высоком уровне, как того требует современный театр.

В значительной мере происходит проникновение музыкальной сферы во многие текущие театральные постановки. В нынешнем репертуаре драматических театров уже представлено большое количество мюзиклов, музыкальных сказок и различных вариантов концертных постановок. В связи с этим возникает потребность в актере, способном профессионально работать в качестве вокалиста, а еще лучше – вокалиста-инструменталиста!

Благодаря этому в учебный план любого театрального вуза были введены ряд дисциплин музыкального направления. В его состав входят несколько предметов, точные названия которых могут варьироваться, однако основа складывается из трех составляющих. Это – музыкальная грамота, сольное пение и вокальный ансамбль. По сути, комплекс этих дисциплин является базой музыкального воспитания будущих актеров.

Однако данные дисциплины не являются профилирующими предметами в театральном вузе, поэтому на них отводится небольшое количество часов в общей программе. Как следствие, возникает необходимость в ускоренном темпе освоения материала, методика преподавания которого в определенной степени отличается от той, что практикуется в музыкальных вузах, где данные предметы являются профилирующими. Этот вопрос связан с целым рядом объективных обстоятельств.

Особенность восприятия и запоминания звуковой информации человеком, не имеющим за плечами многолетнего музыкального образования, несколько отличается от осознанного, подкрепленного упражнениями, выработанного годами навыка. При этом добиться ре-

зультата, а именно, свободно определять на слух и воспроизводить любую (в пределах собственного диапазона) высоту звука, обязан практически каждый. Чтобы достичь этой цели в столь сжатые сроки (два года обучения), необходимо задействовать не только зону слухового восприятия, но и весь когнитивный комплекс ощущений и чувств.

Известно, что эволюция живых организмов происходила на молекулярном уровне. И значительное влияние (на этом уровне) оказывали волновые раздражения от различных источников колебаний и способности реагирования на них. Возрастающая связь восприятия и реакции, собственно, и является эволюцией органов чувств. Благодаря волновому излучению мы осязаем (инфракрасное излучение от 300 до 430 ТГц), видим (электромагнитное излучение от 430 до 750 ТГц) и слышим (акустическое излучение от 20 до 20 000 Гц). Надо отметить, что чувство слуха у живых организмов развилось последним из всех чувств. Имеется в виду, не механическое ощущение вибрации упругого тела, а осознанное восприятие, вызывающее определенные звуковые образы. Именно звуковая дифференциация эволюционно появилась только на этапе уже сформированного мозга, характерного для млекопитающего вида и человека. Преобразование волнового излучения в звук является единственным для мозга абстрактным процессом, в отличие от других органов восприятия. И именно благодаря появлению слуха, человек приобрел совершенный речевой аппарат, национальный язык и письменность, и безграничный мир музыки.

Однако чувствительность к акустическому излучению у каждого человека различна. Более того, если говорить о звуковысотном восприятии, то разница существенная. Считается, что уровень чувствительности связан исключительно с природной способностью, которая формируется примерно к 5-ти летнему возрасту [6, с. 144-145]. Тем не менее, благодаря многочисленным экспериментам было доказано, что тонкость ощущения музыкальной высоты развивается благодаря систематическим занятиям музыкой. Более того, чувствительность у этой категории людей усиливается в пределах малой и первой октав, то есть именно в границах того регистра, где располагается большая часть упражнений [4].

Развитая тонкость слухового восприятия улучшает и точность интонирования. Создание правильной системы звуковых катализаторов является основной задачей на этом этапе. Именно благодаря дан-

ной системе начинают формироваться и проявляться даже признаки абсолютного слуха.

А что такое абсолютный слух в традиционном понимании – это способность точно определять высоту звука без предварительной настройки на некий эталон. По данной теме проведено множество исследований и написана масса работ[27], однако определенной однозначности так и не достигнуто. Конкретно можно лишь говорить о некоторых аспектах данного вопроса. А именно, о существовании у людей двух типов абсолютности слуха, таких как *пассивный* и *активный* [3, с. 121]. В первом случае это люди, ясно слышащие высоту, но не всегда правильно воспроизводящие ее; во втором – идеально слышащие и интонирующие. Собственно, к развитию второго типа звуковысотного восприятия и должны быть направлены все усилия педагога.

С точки зрения психологии известен тот факт, что у новорожденных отсутствует собственная сенсорная взаимосвязь окружающих его предметов и явлений. Она вырабатывается на протяжении всей жизни путем опыта и наблюдений [2]. Первые же предпосылки проявления абсолютного слуха у соответствующей категории людей, связаны с постоянными попытками соотнести все окружающие звуки (в том числе немузыкальные) к определенной высоте [1, с. 55]. Поэтому многие исследователи сходятся во мнении, что чем раньше вырабатывается рефлекторная связка: звук – реакция – высота, тем быстрее и лучше формируется звуковысотная чувствительность. А это значит, если с младенческого возраста начинать сформировывать у ребенка триггерную звуковую картину: раздражение (звук) – воспоминание (реакция на звук) – рефлекс (идентификация звука), то велика вероятность появления уже в раннем возрасте признаков абсолютного слуха. Существует даже определенная система музыкальных паттернов, предложенная М.В. Карасевой [3, с. 81].

Любая существующая система должна на чем-то базироваться. В нашем случае триггерная концепция формируется, исходя из общеизвестных, согласно многочисленной психологической литературе, видов памяти. Перечислим некоторые из них: образная (визуальная), слуховая (аудиальная), мышечная (двигательная), обонятельная, вкусовая, тактильная, синестезийная. Именно последний из перечисленных видов памяти для нас является наиболее интересным, так как именно он играет ключевую роль в данной концепции.

[27] Даже в рамках данной статьи указано несколько литературных источников, связанных с изучением феномена абсолютного слуха (см. 1, 3, 6)

Синестезия – это такое восприятие, при котором раздражение одного органа чувств одновременно вызывает и ощущения в другом органе чувств. При этом синестезия не является психическим заболеванием. Врожденные синестетики чувствуют непроизвольную связь между явлением и собственным ощущением только в момент действия раздражителя, при любых других условиях эта связь не выявляется. Назовем лишь некоторые формы синестезии и их краткие характеристики:

- *графемно-цветовая* – цветная или текстурная ассоциация на слова, буквы или цифры;
- *кинестетико-слуховая* – звуковая ассоциация на визуальный объект;
- *хроместезия (фонопсия)* – цветная ассоциация на любой звук;
- *акустико-тактильная (мышечная)* – тактильная ассоциация на определенные звуки;
- *мисофония* – неврологическая (эмоционально-негативная) ассоциация на некоторые звуки;
- *гастическая* – вкусовая или обонятельная ассоциация на различные образы (текст, музыка).

В многочисленной музыковедческой (и не только) литературе встречается достаточно много примеров известных личностей, связанных с цветным восприятием звуков. Нам знакомы такие композиторы, как Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, Б.В. Асафьев, М.К. Чюрленис, О. Мессиан, А. Шенберг, обладавшие «цветным слухом». Однако мы знаем и других, не менее прославленных людей, которые отличались также своеобразным восприятием звуковой картины. Например, для Э.Т.А. Гофмана звук ассоциировался с запахом и цветом; А.Ф. Лосев акцентировался на его весе, объеме и прочности; а С.М. Майкопар выделял осязательно-зрительные аналогии.

В рамках нашей проблемы, на основе вышеперечисленных связей различных органов чувств, и нужно строить индивидуальную триггерную концепцию, которая может базироваться на сознательном развитии у студентов псевдо-синестезии. Ведь именно в творческий вуз поступают люди, обладающие бóльшей сенсорной восприимчивостью.

Говоря в целом, на основе многочисленных наблюдений и экспериментов, можем выделить следующие важные моменты:

- Принципы работы по развитию чувствительного слухового и интонационного восприятия у студентов перекликается с постепенным формированием слуха и речи у младенцев, с разницей лишь в сроках усвоения материала.
- Формирование системы паттернов для каждого обучающегося, как правило, сугубо индивидуально, однако часто могут возникать (для разных людей) общие ассоциативные цепочки на конкретный звук или совокупность звуков.
- Необходимость систематического повтора одной и той же последовательности по типу: раздражение – отклик. Показателем положительного результата является выработанный навык на уровне рефлекса.
- Мышечная память не менее важна, чем сенсорная. Более того, во многих моментах усвоение материала лучше именно через акустико-тактильные паттерны.
- На этапе уже сформированного триггера (в этом качестве может выступать конкретная нота, небольшая попевка или целое вокальное произведение) никаких изменений делать нельзя[28].
- Количество триггеров может быть неограниченно.

Практическая сторона вопроса, а именно конкретизация упражнений, которые используются на предметах музыкальных дисциплин, не затрагивается в рамках данной статьи, а также не упоминаются многие аспекты, связанные с развитием музыкального слуха. Это объясняется естественной краткостью формата статьи и возможностью будущего более серьезного и масштабного исследования по этой в высшей степени интересной теме.

Литература

1. *Бережанский П.Н.* Абсолютный музыкальный слух. Сущность, природа, генезис, способ формирования и развития: учебное пособие для спо / П. Н. Бережанский. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 108 с.

2. *Запорожец А.В.* Психология действия – М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: МОДЭК, 2000. – 736 с., ил., табл.

[28] Опыт доказывает, если накануне выступления педагог просит студента (у которого имеются проблемы со слухом) выученное произведение спеть в другой тональности, объясняя это удобством исполнения, то он (педагог) обрекает учащегося на посредственный или даже плохой показ.

3. *Карасева М.В.* Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха: учебное пособие / М. В. Карасева. – 5-е стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 416 с.
4. *Кауфман В.И.* Восприятие малых высотных разностей. – Труды Гос. института по изучению мозга им. Бехтерева. Т. 13, Л., 1940. – 204 с.
5. *Лосева С.Н.* Синестетичность в структуре музыкальной одаренности и ее проявление в композиторском творчестве: дис. … д. искусствоведения 17.00.02 / Лосева С.Н. – Новосибирск, 2020. – 315 с.
6. *Теплов Б.М*. Психология музыкальных способностей: учебное пособие / Б. М. Теплов. – 3-е, стер. – С-Пб.: Планета музыки, 2021. – 488 с.

Шаталина А.Г. (Саратов)

МЕТОД «ВОПРОС-ОТВЕТ» В РАБОТЕ НАД КЛАССИЧЕСКИМИ СТИХАМИ (на примере двух стихотворений А.С. Пушкина из цикла «Песни западных славян»)

Система образования театрального института направлена на развитие студента как самостоятельной творческой единицы. После окончания вуза студент, в первую очередь, обретает соответствующие навыки, которые позволят ему работать в театре в качестве артиста, способного самостоятельно справиться с ролью, подготовить чтецкий или вокальный материал для спектакля или концерта.

В первом семестре второго года обучения в разделе «художественное слово» в программу сценической речи входит совместная работа студента и педагога над классическими стихами, во втором семестре – над прозаическими отрывками. Но в 2020-2021 учебном году мы были вынуждены поменять программу, переставив местами прозу и поэзию. Переход на дистанционное образование во втором семестре первого курса, когда изучаются основные элементы художественного чтения: видение, ассоциации, перспектива мысли в предложении и в целом отрывке, не дал качественного результата. Пришлось оперативно осваивать перечисленные элементы и навыки, несколько изменив подход и ракурс традиционной практики.

Метод работы в разделе «художественное слово», выбранный педагогом данного предмета, построен в первую очередь на анализе выбранного материала. Данный метод базируется на системе ***«вопрос – ответ».*** Это провоцирует студента на самостоятельную работу, разумеется, под руководством педагога. Отметим, что данный ме-

тод работает не только в системе образования, где ведущую роль, безусловно, исполняет педагог, но и в дальнейшей актёрской практике, где роль педагога заменит режиссёр. Или, что часто случается, она отдана на откуп самого артиста.

Зафиксируем два важнейших момента метода «вопрос–ответ». Первое: не обязательно ответ студента должен следовать сразу же за вопросом педагога. Иногда нужно время для осмысления, нахождения информации, расшифровки образа, заложенного в авторском тексте. Только если будущий исполнитель по объективным причинам не сможет этого сделать самостоятельно, педагог приходит ему на помощь. Второе: вопросы могут возникать не только со стороны педагога, но и со стороны студента.

В статье мы пропишем результаты процесса работы от выбора материала до того момента, когда студент получает возможность переходить со сделанной работой в большую аудиторию для утверждения и укрупнения процессов (в основном работа над материалом проходит в небольшой аудитории на индивидуальных занятиях).

Итак, по программе студент имеет возможность выбрать 3-4 стихотворения разных поэтов начала XIX века. Эта часть работы самая сложная и кропотливая. Так, отобранный материал должен быть интересен и студенту, и педагогу, с точки зрения темы, идеи, образного ряда и драматической составляющей, а также способствовать профессиональному росту будущего исполнителя. Найденные студентами стихотворения могут быть новыми для педагога (в смысле работы), и здесь очень важно не побояться довериться друг другу и автору. Такое открытие произошло с циклом А.С. Пушкина «Песни западных славян». Возьмём для примера две песни из этого цикла – «Видение короля» и «Феодор и Елена».

В начале работы над поэтическими текстами студенты Басыров Альберт и Фоломеева Дарья (мастерская народной артистки России, профессора Р.И. Беляковой и доцента О.Н. Загумённого) получили вопросы, по которым необходимо разобрать стихотворение: 1) история создания произведения; 2) тема и идея произведения[29]; 3) характеристика лирического героя, его внутреннего мира, мысли, чувства, переживания; 4) особенности композиции; 5) художественные средства; 6) синтаксис; 7) метрико-ритмический анализ, построение стиха, рифма.

[29] Тема – объект изображения – *про что?*(!) Идея – суждение автора о данном объекте – *через что показано*?

В процессе работы ответы на перечисленные вопросы уточнялись и корректировались. Результат диалогов лёг в основу данного методического исследования.

1. Время создания изучаемого цикла 1832-1834 гг. Это художественный перевод А.С. Пушкиным прозаических текстов, взятых из книги П. Мериме «Гузла, или сборник иллирийских стихотворений, собранных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» (издана в Париже в 1827 году). Стоит сказать, что сам Мериме признавался А. Пушкину в вымышленности данных произведений. Однако на основании сочинений Мериме, Пушкин создаёт законченный цикл песен, который не является переводом перевода, а это скорее «русификация французского первоисточника, явившегося основой воплощения целостного авторского замысла» [1, с. 35]. Итак, цикл «Песни западных славян» А.С. Пушкина – это фантазия на тему.

2. В большинстве песен цикла просматривается острый семейно-бытовой конфликт, иногда вводимый в исторический контекст. Это касается как «Видения короля», так и «Феодора и Елены». Один из вопросов, который был задан педагогом студенту, работающему над первым стихотворением – что это за король? Студент обратился к примечаниям самого А.С. Пушкина к данной песне. «Фома I был тайно умерщвлён своими двумя сыновьями Стефаном и Радивоем в 1460 году. Стефан ему наследовал. Радивой, негодую на брата за похищение власти, разгадал ужасную тайну и бежал в Турцию к Магамету II. Стефан по внушению папского легата, решился воевать с турками. Он был побеждён и бежал в Ключ-город, где Магомет осадил его. Захваченный в плен, он не согласился принять магометанскую веру, и с него содрали кожу» [1, с. 556]. Таким образом, королём, которому открывается видение, является Стефан. На основе этого текста мы отвечаем себе ещё на один вопрос: почему он увидел всю эту картину в церкви? – Потому что душа его уже была не спокойна после убийства отца и захвата власти. Именно поэтому видение предназначено только ему, никто в городе, кроме короля, не видит и не слышит то, что происходит в церкви.

Соответственно, тот же вопрос был задан студентке, работающей над песней «Феодор и Елена»: кем являются главные герои стихотворения, и где происходят события? – Здесь ответ мы нашли в самом произведении, вот слова Елены о Феодоре: «Поминутно сестрице повторяет: / Что скажу я милому мужу?» [2, с. 539]. И авторские слова о месте происходящего: «Круглый год проходит, и – Феодор /

Воротился на свою сторонку. / Вся деревня бежит к нему навстречу, / Все его приветно поздравляют» [Там же]. Предлагаемые обстоятельства истории – отсутствие мужа длительное время. Следует учесть, что «в мифопоэтической традиции пространство, как время, не существует само по себе, но всегда связано с героем. Это пространство действия, поступка, события. Оно возникает в силу того, что нечто случается, и остаётся как след героя» [4, с. 84]. Таким образом, отсутствие мужа – это проверка верности и доверия для обоих супругов. Эту проверку выдерживает Елена, но не проходит Феодор.

Тема произведений (семейно-бытовые конфликты) раскрывается через языческие верования и религиозно христианское сознание. В стихах ярко просматриваются библейские мотивы и образы. В первой песне главный герой в предлагаемых обстоятельствах нарушил первую заповедь Иисуса – «не убивай»; «кто же убьёт, подлежит суду»[30]. Во втором стихотворении убийство происходит в самом повествовании. И в обоих стихотворениях присутствует раскаяние героев в содеянном поступке. В кульминационные или переходные моменты повествования (в первом стихотворении это вход короля в церковь, сдирание с него кожи, во втором – слова Елены о своей невиновности), герои обращаются к молитве. «Вместе с молитвой в цикле утверждается идея сверхимени, имени Божьего, организующем онтологические границы мира людей, верующих в его святость» [1, с. 36]. «Стал на паперти, дверь отворяет…/ Ужасом в нём замерло сердце, / Новеликую творит он молитву / Испокойно в церковь божию входит», «Громко мученик господу взмолился: / «Прав ты, боже меня наказуя! / Плоть мою предай на растерзанье, / Лишь помилуй мне душу, Иисусе!» [2, с. 535] и «Господин ты мой, клянусь богом / И пречистым именем Марии, / Пред тобою я не виновата, / Испортили меня злые люди» [2, с. 539].

В своей работе мы во многом опирались на исследование доктора филологических наук Э.М. Афанасьевой [1]. Не обходит она стороной евангельский сюжет преображения Господня. Молитва царя оказывается двигателем основного событийного сюжета песни. В ней главный герой отдаёт себя на Божью волю, принося тем самым себя в Крестную жертву. В статье доктора исторических наук Н.Н. Лисового читаем: «И крестоношения каждого как необходимого условия участия в славе Отца и грядущем царствии Сына. “Тогда Иисус сказал

[30] МАТФ. 5, 21.

ученикам Своим: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною: Ибо кто хочет душу свою сберечь (брюссельский Новый Завет толкует здесь “душу” как жизнь, Толковая Библия – как личность. – Н.Л.), тот потеряет ее, а кто потеряет свою ради Меня, тот обретет ее. Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? Или какой выкуп даст человек за душу свою? Ибо приидет Сын Человеческий во славе Отца Своего с ангелами Своими и тогда воздаст каждому по делам его”». [5, с. 120].

В обоих стихах христианские мотивы соединились с мотивами колдовства, языческих верований. Осквернение святой церкви барабанами, кровью, убийствами – в первом стихотворении. Во втором – крещение жабы (искажение сакрального ритуала Крещения: «Жид на жабу проливает воду, / Нарекает жабу Иваном. / Грех велик христианское имя / Нарещи такой поганой твари!»). Здесь же происходит унижение имени и придание ему вредоносных функций: Иван – помилованный Богом (наряду с этим, имена главных героев Феодор – Божий дар, а Елена – избранная, светлая). Присутствуют в песни образы из языческой религии. Молоко – символ эликсира жизни, пищи Богов. Горшок – вместилище души; горшок связан с символикой печи. Печь, в свою очередь, является символом очищения и женского начала. Помимо этого, интересным символом выступает собака – славяне связывали её с нечистой силой, сравнивали с волками, которые олицетворяют зло и коварство.

3. Душевное состояние лирического героя в песне «Видение короля» проецируется на картину всего событийного ряда. Мы решили, что если бы короля не мучила совесть, если бы в душе его пребывала гармония, то и самого видения бы не было. Песнь «Феодор и Елена» рассказывает историю сразу нескольких персонажей, мы проанализировали их внутренних линии. Явное противостояние добра и зла может разделить героев на протагонистов (Елена и Феодор) и антагонистов (Стамати и жид). Елена – олицетворение юности, резвости, прямоты, автор очень часто рядом с её именем использует слова *молодая, прекрасная*. Феодор олицетворяет мужественность, силу, славу, суровость. Он, как судья выносит приговор своей жене, обрекает её на смерть, несмотря на то, что любит её: «Поднял он голову Елены, / Стал её целовать умиленно». Стамати олицетворяет зло, месть, грех, он катализатор происходящих бедствий и несчастий в семье Феодора и Елены. Опять же, возвращаясь к теме и идее произ-

ведения, неверие мужа жене своей противоречит самой сути христианского вероисповедания. Ибо сказано в Библии: «И сказал человек: вот, эта кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа [своего]. Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть»[31]. Жид выполняет функцию исполнителя коварных замыслов Стамати.

4. В обеих песнях мы наблюдаем линейную композицию. Во втором стихотворении в структуре есть повторяющийся элемент – припев. Однако, звучащий из уст разных героев, он имеет разную эмоциональную окраску. В первом случае реплика принадлежит Елене (в ней мольба, уверенность в своей чистоте и безгреховности): «Господин ты мой, клянусь богом / И пречистым именем Марии, / Пред тобою я не виновата, / Испортили меня злые люди». Вторая реплика повторения принадлежит Феодору (в ней раскаяние, непоправимость от содеянного): «Взвыл Феодор: Горе мне, убийце! / Я сгубил Елену понапрасну: / Предо мной она была невинна, / А испортили её злые люди» [3, с. 539].

5. Художественные средства, употребляемые Пушкиным, помогают раскрыть тему, идею стихотворений, образы персонажей. *Эпитеты*: беда неминуча, птенцы горемычные, султан безбожный, божья церковь, чудное виденье, незапный холод, белый город; прекрасная Елена, бедная молодица, старый бесстыдник, поганой твари, поганая слива, невинный младенец. *Сравнения*: «Между ими хлещет кровь ручьями, Как потоки осени дождливой». *Гипербола*: «кровь по щиколку», «Атаганом ему кожу вспороли, / Стали драть руками и зубами, / Обнажили мясо и жилы. / И до самых костей ободрали / И одели кожею Радивоя». *Анафора*: «И Елена стыдится и плачет, / И на улицу выйти не смеет», «Стала пухнуть прекрасная Елена, / Стали баить: Елена брюхата». *Архаизмы*: неминуча, палаты, щиколка, незапный, фаланга, прислужники, сём; каменья, нарещи, змия, провещала, воротится, дитяти, брюхата, баить. *Восклицания*: «Дать кафтан Радивою!»; «Прав ты, боже, меня наказуя!»; «Плоть мою придай на растерзанье, Лишь помилуй мне душу, Иисусе!»; «Поделом тебе, старый бесстыдник!»; «Грех велик христианское имя Нарещи такой поганой твари!»; «Горе мне, убийце!». *Вопросительно-риторические*

[31] БЫТИЕ. 2, 21.

предложения: «Что скажу я милому мужу?»; «Как ему погубить бы Елену?». *Вульгаризмы:* поганая тварь.

6. Синтаксис в поэтическом произведении подсказывает необходимую интонацию при художественном чтении. Например: запятая, точка с запятой, отсутствие знака препинания – продолжение мысли, поэтому интонация должна подниматься вверх; соответственно, точка – это окончание мысли. Очень важным мы считаем последний знак препинания. К этому смысловому и пунктуационному знаку направлена основная мысль всего поэтического произведения. Именно он требует к себе особого логического ударения. Постоянная пауза (или построчная), которая ставится в конце стиха, подчёркивает ритм и рифму. И если мы будем игнорировать эту закономерность стихотворной речи, то разрушим форму стиха, ритм и поэтичность. Стоит сказать о переносе стиха («зашагивание») – ритмическая особенность стиха, опирающаяся на внутренний темпоритм поэтической мысли: «Было тихо. С высокого неба / Город белый луна озаряла». Речь также идёт не о формальном выполнении требования стиха, а о творческом, живом (оправданном).

7. Обе песни написаны белым стихом. «Видение короля» состоит из 14-ти строф, «Феодор и Елена» из 13-ти. В обоих произведениях количество строк в строфах различное, зависит от смены картин и переживаний персонажей. Размер – трёхстопный амфибрахий. «Король ходит большими шагами Взад и вперёд по палатам» – _ / / _ _ /_ _ / _ /_ _ / _ _ / _). «Стамати был стар и бессилен, А Елена молода и проворна» – _/ _ _ / _ _ / _, _ _ / _ _ _ / _ _ / _).

Ещё раз стоит упомянуть, что все пункты, прописанные в статье, являются результатом совместной работы преподавателя и студента. В параллель с диалогами, результат которых отразился в анализе стихотворений, студенты занимались созданием *видений* – картинки, возникающие в воображение студента (артиста), непрерывность которых создаёт *киноленту видений* (термин К.С. Станиславского). В реальной жизни человек не задумывается над этим явлением. Образы рождаются сами собой в процессе мыслительной деятельности, в воспоминаниях. На сцене это превращается в трудоёмкий процесс, который нарабатывается в репетициях, домашней работе над материалом и должен быть закреплён на сценической площадке.

На практике педагог отмечает, какие места в тексте студенту не ясны, воображение не работает, и исполнитель пытается как бы «проскочить» проблемные части текста. Основная задача педагога в дан-

ной работе – добиться, чтобы студенты работали по схеме: ВИДЕНИЕ (ИЛИ АССОЦИАЦИЯ) – ВОСПРИЯТИЕ – СЛОВО. Часто встречается следующая ошибка: исполнитель произносит текст, а видение или ассоциация только начинают создаваться в процессе говорения. Пропуск восприятия созданного объекта лишает слово живости, тонкости, новой интонации. В этом небольшом абзаце стоить отметить цвет стихотворения, который для себя определил студент А. Басыров – цвет крови. Он же рождает ржавый запах страха (ужаса), который владеет сердцем короля.

В заключение, приходим к выводу, что метод «вопрос–ответ» может плодотворно использоваться педагогом в анализе всего материала по художественному слову. Целесообразность данного метода обусловлена тем, что в основе театрального искусства, и в частности спектакля, а ведь к этому мы и готовим наших студентов, лежит *диалог*. Сначала диалог между студентом и педагогом, затем между студентом и зрителем, и в последствие – артистом и зрительской аудиторией.

Литература

1. *Афанасьева Э.М.* Поэтика цикла А.С. Пушкина «Песни западных славян» (к проблеме онтологии имени)/ Вестник нижегородского университета Н.И. Лобачевского, 2011, №6(2). С. 35-39.
2. *Пушкин А.С.* Сочинения. В 3-х томах. Т.1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: поэма. – М.: Худ. Лит., 1985. – 735с.
3. *Козолупенко Д.П.* Миф. На гранях культуры (системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естественно- научная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры). Научное издание: монография / Д.П. Козолупенко. – М.: Канон +, 2005. – 212 с.
4. *Библия:* Книги священного писания ветхого и нового завета в русском переводе с параллельными местами и приложениями. Москва: Российское библейское общество, 2004.
5. *Лисовой Н.Н.* Преображение Господне: иконография и смысл праздника // Христианство на Ближнем Востоке. 2020. № 3. С. 118–143.

Список авторов статей

Алесенкова Виктория Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры мастерства актера Театрального института, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Ахмыловская Лариса Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры общегуманитарных дисциплин Дальневосточного государственного института искусств

Бабий Эдуард Владимирович – магистрант Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

Баголей Любовь Николаевна – зав. кафедрой мастерства актера Театрального института, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Жукова Наталия Ивановна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры, мастерства актера и экранных искусств Орловского государственного института культуры

Загумённов Олег Николаевич – доцент кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Зотова Ирина Николаевна – концертмейстер кафедры специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Зыков Алексей Иванович – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой специальных дисциплин Театрального института, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Карпова Татьяна Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент Ярославского государственного театрального института

Клинаева Вероника Витальевна – ассистент-стажер Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова; научный рук. – доктор филологических наук, профессор А.Н. Зорин

Лазарев Павел Сергеевич – преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института, аспирант Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Любимов Данила Вадимович – студент V курса кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки; научный рук. – доктор искусствоведения, профессор А.Е. Кром

Мамонов Виктор Иванович – заслуженный артист РФ, старший преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Савина Елена Геннадьевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования имени Э.Б. Абдуллина Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

Сопко Роман Васильевич – директор Театрального института, старший преподаватель кафедры специальных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Третьяков Михаил Александрович – преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Цой Татьяна Владимировна – старший преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Шаталина Анастасия Геннадьевна – старший преподаватель кафедры специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Научное издание

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:
актуальные проблемы теории и практики

Сборник статей по материалам
III Всероссийской научно-практической конференции
в рамках Фестиваля Саратовской театральной школы имени В.А. Ермаковой

22 ноября 2021 года

Редактор – В.Н. Алесенкова
Компьютерная верстка – С.П. Шлыковой

Подписано к печати 15.02.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 8,7. Усл.-изд. 7,3. Тираж 35. Заказ 21.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени С.М. Кирова,1