Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

Театральный институт

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:
актуальные проблемы теории и практики



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

12–17 сентября 2022 года

Саратов, 2023

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 IV Всероссийской научно-практической конференции в рамках Фестиваля Саратовской театральной школы имени В.А. Ермаковой (12–17 сентября 2022 г.) / Отв. редактор В.Н. Алесенкова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. – 136 с.

ISBN 978-5-94841-600-7

В сборнике представлены материалы участников IV Всероссийской научно-практической конференции по проблемам театра, проходившей в Театральном институте СГК имени Л.В. Собинова 12–17 сентября 2022 года в рамках Фестиваля Саратовской театральной школы имени народной артистки СССР В.А. Ермаковой.

Тематика сборника посвящена теоретическим и практическим аспектам театрального искусства – обсуждению актуальных режиссерских стратегий в современном русском театре (эстетика перформативности и постдраматизма), искусствоведческому анализу сценического и драматургического материала, вопросам педагогики и методики преподавания специальных дисциплин в театральном вузе, проблемам организации профильного образования и научной сферы в Театральном институте.

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

ББК 85.334

ISBN 978-5-94841-600-7

© Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова, 2023
© Театральный институт, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

КРУГЛЫЙ СТОЛ: АКТУАЛЬНЫЕ РЕЖИССЕРСКИЕ СТРАТЕГИИ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ТЕАТРЕ 5

Алесенкова В.Н. (Саратов)
ПЕРЕСЕЧЕНИЕ СМЫСЛОВЫХ ПРОСТРАНСТВ
В КОНТЕКСТЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА 18

Прокопова Н.Л. (Кемерово)
ЗНАКИ ПОСТДРАМАТИЗМА
В ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ КУЗБАССА 26

Алесенкова В.Н. (Саратов)
СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕЛЕСНОСТИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ Л. БАГОЛЕЙ)..... 41

Баголей Л.Н. (Саратов)
ФЕНОМЕН ВДОХНОВЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ
АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА..... 52

Данилина Э.И. (Саратов)
АКТЕРСКОЕ РЕМЕСЛО: АТАВИЗМ ИЛИ ПОБУЖДЕНИЕ
К ДЕЙСТВИЮ (ОЧЕРК)..... 57

Загумённов О.Н. (Саратов)
ОСНОВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПЕДАГОГА ПРИ НАБОРЕ КУРСА
И ВЕДЕНИИ ПРЕДМЕТА «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО»..... 64

Зотова И.Н. (Саратов)
ИНТЕГРАЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ
ДИСЦИПЛИН В ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ
(ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС)..... 67

Никитина И.В. (Саратов)
НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТА НА ЗАНЯТИЯХ
СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ 75

Цой Т.В. (Саратов)
ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ СИНЕСТЕТИЧЕСКОЙ МЕТОДИКИ
РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА..... 83

Шаталина А.Г. (Саратов)
НАПЕВНО-РЕЧЕВОЙ КЛЮЧ НА ТЕКСТЕ ГЕКЗАМЕТРА (УПРАЖНЕНИЕ ПО ТЕХНИКЕ РЕЧИ) 90

Шашкина М.Н. (Саратов)
ОБЗОР АРХИВНЫХ ФОНДОВ, СВЯЗАННЫХ С ТЕАТРАЛЬНЫМ ОБРАЗОВАНИЕМ САРАТОВА: ПО ДОКУМЕНТАМ ГОСАРХИВА САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ 102

Шлыкова С.П. (Саратов)
ДЕФИНИЦИЯ ПРЕДАТЕЛЬСТВА В ПЬЕСЕ А. РЕМИЗОВА «ТРАГЕДИЯ О ИУДЕ ПРИНЦЕ ИСКАРИОТСКОМ» 112

Алесенкова В.Н. (Саратов)
РАЗВИТИЕ НАУЧНОЙ СФЕРЫ В САРАТОВСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ 123

Список авторов статей и участников Круглого стола 134

КРУГЛЫЙ СТОЛ:
АКТУАЛЬНЫЕ РЕЖИССЕРСКИЕ СТРАТЕГИИ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ТЕАТРЕ

Круглым столом 12 сентября 2022 года был открыт ряд научно-практических мероприятий в рамках IV Всероссийского театрального фестиваля имени народной артистки СССР В.А. Ермаковой, проводимого по инициативе и на базе Саратовского театрального института. Обозначенная цель круглого стола – выяснить, какое место в практической режиссуре занимает эстетика *перформативности* и *постдраматизма*. Следует ли считать такие присущие ей характеристики, как метод провокации и принцип со-бытия (иная форма коммуникации со зрителем), прием коллажа, кросс-кастинг, отрицание (искажение) смысла и трансформация актера в перформера общей тенденцией или частными явлениями? Какие режиссерские методы и творческие задачи, по мнению практикующих постановщиков, действительно актуальны в современном театре? В обсуждении приняли активное участие теоретики театра, практикующие педагоги-постановщики и действующие режиссеры из Саратова, Кемерово, Москвы, Орла, Нижнего Новгорода и Кишинева (Молдова). В качестве пассивных участников присутствовали коллеги из Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург).

В приветственном слове директор Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова **Роман Васильевич Сопко** высказал добрые пожелания и анонсировал начало Фестиваля имени Валентины Александровны Ермаковой. Творческий и педагогический опыт Ермаковой дал импульс развитию саратовской театральной школы и получил свое продолжение в многочисленных учениках по всей России и за рубежом. Театральный фестиваль традиционно поддерживает развитие научной сферы и способствует укреплению межрегионального сотрудничества в области театральной педагогики, теории, истории и практики театра.

Для предварительного уточнения объема понятия перформативности в перспективе дальнейших обсуждений слово было предоставлено теоретикам. Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, декан факультета режиссуры и актерского искусства Кемеровского государственного института культуры **Наталья Леонидовна Проко-**

пова поделилась результатами своих исследований новейших тенденций, проявляющихся в режиссуре как стратегии постдраматизма.

В частности, Наталья Леонидовна отметила, что большая часть тех театральных приемов, которые сейчас относят к признакам новой эстетики, была задействована в режиссуре Кузбасса еще в 90-е годы прошлого столетия, особенно в Кемеровском театре. Однако до появления в российском пространстве книг Х.-Т. Лемана и Э. Фишер-Лихте этим театральным явлениям никто не давал определений. Вместе с тем творческий поиск современных режиссеров не всегда вызывает положительный отклик, поэтому назрела необходимость понять тенденцию развития театра с точки зрения теоретика и одновременно педагога по сценической речи. Взаимодействие теории и практики позволяет говорить о парадигме постдраматизма в контексте театральной педагогики.

Опираясь на терминологию немецких театроведов, Н.Л. Прокопова выделила несколько, на ее взгляд, наиболее ярких стратегий. Прежде всего, это *телесность*. Если в 90-е годы в театре активно использовались танцевальные и пластические мизансцены, как отдельные включения в театральное действие, то с начала 2000-х уже целые сцены переводятся с языка речевого на язык пластический. Этот инструмент Прокопова предложила назвать «трансформация текста в пластический эквивалент». Чем объясняется популярность данной стратегии? Многие режиссеры Кузбасса считают, что текст часто велик, и зритель не воспринимает его целиком, а пластическое решение позволяет дать новую интересную трактовку. Выстроить пластику становится технически легче, чем речь, и, как следствие, педагог-речевик постепенно вытесняется из театра.

Следующая стратегия – метод *цитатности*. Режиссеры используют цитаты не только из разных текстов, но даже из разных спектаклей. Здесь органично встает вопрос, насколько корректны цитаты, имеют ли творческие цитаты рефлексию самого автора-режиссера. Далее Наталья Леонидовна обозначила в качестве стратегии метод *творческой коллаборации* (совместная работа автора, режиссера и актеров) и метод *провокативности,* которые используются достаточно активно. Опыт показывает, что постдраматические знаки вполне естественно существуют и в драматических спектаклях. Несмотря на то, что постдраматические тенденции отдельными элементами постепенно входят в любое режиссерское творчество, настоящей ценностью русского театра остается мысль.

Продолжая разговор о стратегиях, доктор искусствоведения, доцент кафедры мастерства актера Театрального института, ведущий научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова **Виктория Николаевна Алесенкова** изложила свою позицию. Она критически подошла к труду Х.-Т. Лемана, обнаружив в его теории ряд противоречий. В ее концепции постдраматический театр представляет собой двухвекторную модель режиссерской организации смысла. В векторе мифотворчества метатекст режиссера встроен в матрицу авторского смысла и воплощается как спектакль-миф, а в векторе перформативности на сцене воплощается спектакль-сон – свободные ассоциации режиссера на основе авторского текста, отличающиеся коллажной структурой и признаками инобытийной реальности.

Заострив внимание на инструментах перформативности, В.Н. Алесенкова выделила ряд общих признаков: 1/*отрицание смысла*, 2/*прием коллажа*, 3/*метод провокации* (провокативность) и 4/*отказ от мимесиса*. В современной режиссерской практике эти инструменты или стратегии функционируют таким образом, что их можно разделить на два условных аспекта – «симулятивный» и «мистический». Различия между ними, по мнению Алесенковой, сконцентрированы в следующем:

I. В симулятивном аспекте перформативности *отрицание смысла* принимает паразитирующий на чужих произведениях искусства характер, свойственный эстетике дадаизма, подвергая разрушению первоначальный авторский замысел. *Коллаж* в этом случае выполняет деструктивную функцию, создавая видимость соединения разнородных величин – выборки из произведений одного или нескольких авторов, различных стилей и видов искусства, создавая искусную подделку, имитацию или симуляцию. Выражаемая в нарушении законов сцены, морали, здравого смысла, логики, иерархии или табуированных тем *провокативность* направлена на извлечение эмоциональной реакции зрителей на вызов, предъявляемый режиссером или художником обществу, и может выражаться в агрессии, страхе, отвращении, возмущении, ощущении жалости, сексуального возбуждения и т.д. Провокативность апеллирует в данном случае к проявлению физиологического (инстинктивного) начала, «зар**а**жая» зрителя. *Отказ от мимесиса* предполагает натуральность происходящего с перформером в процессе действия перформанса, вплоть до причинения

вреда своему телу, выходя из сферы искусства в сферу понятия искусности (перформансы М. Абрамович, П. Павленского).

II. В мистическом аспекте перформативности *отрицание смысла* приобретает форму абсурдистского отрицания реальности (логики текста и законов языка) и представляет собой попытку создания на основе авторского замысла иной реальности, свойственной эстетике сюрреализма и абстрактного экзистенциализма (сны, фантазии и грезы). *Прием коллажа* в этом случае является оправданным и единственно возможным способом соединения элементов, поскольку соответствует дискретному характеру сновидения (инобытия). *Провокативность* в этом случае апеллирует не к инстинктам, а к подсознанию (бессознательному началу), энергетически «зар**я**жая» аудиторию, формируя настроение и вызывая состояния, как процесс суггестивного переживания зрителем сценического действия в образах собственного внутреннего мира. Следовательно, *отказ от мимесиса* в его драматическом контексте предполагает наличие ритуального действия и трансформацию мимесиса в сферу символического (мистического) сознания или «мышления сна».

Первый аспект свойственен постмодернизму, а второй – именно постдраматизму, уточнила Алесенкова. Так, перформативность является общим движением к расширению возможностей театра, но ее инструменты по-разному преломляются в творчестве тех или иных режиссеров, что необходимо учитывать, чтобы не сводить постдраматизм, постмодернизм и перформативность к одному знаменателю.

Изучая театральный перформанс, **Никита Евгеньевич Беляков** – режиссер по пластике, хореограф, педагог Московской театральной школы Олега Табакова, аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой – аккумулирует опыт русского и европейского пластического театра. По его мнению, отличительной чертой перформативности является соединение нескольких функций, что наиболее ярко проявляется в творчестве греческого режиссера-хореографа Димитриса Папаиоанну. При анализе спектаклей Н.Е. Беляков руководствовался признаками перформативности, выделенными из работ немецких теоретиков.

Признаки перформативной эстетики, по Эрике Фишер-Лихте, обобщены Беляковым в четыре позиции:

1) современный спектакль являет собой художественное событие и может разворачиваться как на театральной площадке, так и за ее пределами; 2) зритель больше не выполняет роль наблюдателя, он

воспринимает спектакль на «телесно-чувственном» уровне, переживает эстетический опыт; 3) действие в перформансе является автореферентным, а действия художника/перформера зависят от зрителей (обмен функциями между актером и зрителем); 4) спектакль-перформанс подразумевает принцип отклонения от знакомой схемы, что позволяет создать эффект неожиданности.

Признаки перформативности, по Хансу-Тису Леману, отмеченные Никитой Евгеньевичем как наиболее яркие, полностью совпадают с теми, на которых сконцентрировала внимание Н.Л. Прокопова. Это *телесность* (путь от вербальности к телесности), *цитатность* (включение сторонних текстов/спектаклей; рефлексия режиссера), *творческая коллаборация* и *провокативность* (цель – эмоциональная реакция зрителя).

В творчестве Д. Папаиоанну, прежде всего, присутствует синтез постановочных функций (художник – хореограф – режиссер). Н.Е. Беляков обнаружил целый ряд признаков перформативности, которыми поделился, объединив их в стратегии.

1) *Трансформация пространства спектакля*. Спектакль может разворачиваться как в пространстве сцены, так и в живом пространстве, например, в амбаре (спектакль «Первая материя»). Суть трансфера заключается в том, что спектакль меняет свою форму – сыгранный в живом пространстве, он снимается на видео и становится музейной экспозицией (спектакль «Изнанка»).

2) *Смежные способы постановки спектакля*. К этому относятся: интуитивный способ постановки спектакля, лабораторный способ создания спектакля, цитаты и аллюзии на изобразительное искусство (приемы постдрамы Лемана), метафоры и бессюжетное повествование.

3) *Тело (телесность) и режимы его существования*: от гармонии до деконструкции. Эта стратегия включает прием деконструкции тела (создание чудовищ из частей человеческих тел), исследование пределов возможностей тела, метод провокативности, тело как художественный инструмент (исследование физиологии, разума, инстинктов), тело как часть пространства (взаимодействие с пространством, положение тела/тел в пространстве), передача функций между телами (тело-двигатель, тело-перформативная жертва).

4) *Взаимодействие с длительностью* (медитативность действия, работа с темпами, работа со временем).

5) *Звуковые ландшафты* (работа с естественными звуками тела/пространства).

6) *Актер-перформер* (уход от личности/типажности исполнителя).

Резюмируя сказанное, Н.Е. Беляков отметил, что основополагающий признак перформативности заключается в стирании границ между родами и видами искусства. Перформативность обогащает театральный / художественный язык, однако феномен театрального перформанса все еще в процессе изучения и не имеет конкретного определения. Пришлось выработать свою рабочую формулировку: *«Перформанс* – это театрализованная форма высказывания, имеющая процессуальный характер, в ходе которой художник и зритель становятся соучастниками и создают уникальное событие в определенное время в определенном месте». Суть перформанса заключается в живом взаимодействии исполнителя (художника / перформера) и зрителя, который может повлиять на развитие и завершение художественного процесса.

Режиссер и хореограф, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой специальных дисциплин Театрального института, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова **Алексей Иванович Зыков** выказал скептическое отношение к постдраматическому театру. Некоторые из перечисленных элементов перформативности, по мнению Зыкова, имели место в драматических спектаклях еще в 1980-е годы. К примеру – постановки ростовского ТЮЗа тех лет, приезжавшего на гастроли в Саратов.

В современной театральной практике Алексей Иванович столкнулся с негативными экспериментами молодых постановщиков, в режиссуре которых цитатность больше походила на заимствование и компиляцию. Эпатаж ради моды, провокативность и безобразие на сцене ради привлечения внимания вызвали в нем профессиональный протест. Выступающий отметил минимизацию режиссерской индивидуальности, однообразие инструментов и шаблонный подход у молодых столичных режиссеров, приезжающих пробовать свои силы в провинциальных театрах. Зрители готовы оценить новомодные решения, но очень плохо относятся к отсутствию смысла.

Еще раз обратив внимание на то, что такие приемы, как замена текста пластикой, цитатность, творческая коллаборация и общение со зрителями были присущи театру во все времена, А.И. Зыков сделал вывод, что 1) вызывает сомнение новизна перформативных стратегий

и 2) возникают трудности в различении постдраматизма от постмодернизма.

Актриса, педагог и режиссер-постановщик, заведующая кафедрой мастерства актера Театрального института, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова **Любовь Николаевна Баголей** поделилась актерским опытом существования в постдраматическом спектакле Александра Созонова «Женщина из прошлых времен» по пьесе Р. Шиммельпфеннига (Саратовский театр драмы имени И.А. Слонова). Она рассказала о трудностях существования актера, вынужденного играть в непосредственной близости от зрителей, которые, по замыслу режиссера, включены в замкнутое игровое пространство и становятся участниками происходящих событий. При этом разворачивающаяся трагедия одной семьи выносится на мифический уровень.

Анализируя вовлеченность саратовского театрального процесса в мэйнстрим эстетики перформативности, Любовь Николаевна обратила внимание на творческий проект «Театр вне стен». Выпускники СаТИ, актеры театра кукол «Теремок» Владимир Решетов и Алексей Усов, выиграв грант Президентского фонда культуры и инициатив, организовали ряд оригинальных спектаклей-перформансов. Действие «Трех сестер» по пьесе А.П. Чехова разворачивалось в троллейбусе, курсирующем по маршруту №15. По замыслу постановщиков, пассажиры на полтора часа попадают в мир театра на колесах. Декорациями становятся городские пейзажи. В том, что троллейбус привязан к линии и, подобно трем сестрам, не может сойти с заданного маршрута, прослеживается философский смысл.

Перформанс «Триптих» по И. Бабелю поставлен во дворе бывшего Дворца пионеров (Табаковский дворик) с элементами театра кукол и мультипликационными приемами. «Лес» А.Н. Островского разыгрывается в лесу (на Кумысной поляне). Текст пьесы значительно сокращен, внимание концентрируется на сюжетной линии отношений между Петром и Аксюшей, Булановым и Гурмыжской. Зрители сидят на расчищенной площадке, тогда как персонажи передвигаются среди естественного бурелома. В финале они блуждают по лесу с фонарями в поиске себя самих. В спектакле задействованы актеры-любители, отобранные на роли в результате «карма-кастинга» (термин А. Усова). Проект пользуется у зрителей успехом.

В целом такие постановки не новы, отметила Л.Н. Баголей, подобные опыты известны и в других российских и зарубежных горо-

дах, и к ним надо относиться как к лаборатории. Тот же А. Созонов в Чехов-центре на Сахалине поставил «Вторник короткий день» (2019) по пьесе С. Петрийчук как действие, происходящее в автобусе. В интервью журналу «Театр» режиссер назвал свой эксперимент «капсульным театром». В спектакле много пластических сцен и художественных решений, благодаря которым автобус становится похож на инсталляцию современного искусства. Зрители вместе с актерами «едут в ад». На идею о капсульном театре, которая родилась у Созонова как реализация мобильного театра-площадки, переезжающей с места на место, откликнулся **В.И. Мамонов** (заслуженный артист РФ, педагог-постановщик, доцент кафедры мастерства актера СаТИ). Он высказал замечание, что сложно назвать идею передвижного театра новой, скорее театр-путешествие – это возвращение к исходным традициям.

Своими мыслями о месте, которое занимает эстетика перформативности или постдраматизма в современном театре, поделился главный режиссер Нижегородского государственного ордена «Знак Почета» театра юного зрителя (до этого – главный режиссер Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю.П. Киселева) **Алексей Александрович Логачев.** Он, прежде всего, отметил, что как практик не погружался глубоко в теорию вопроса, но, по его мнению, перформанс и постдрама не играют главной роли в современном театральном пространстве, а скорее занимают периферическое место. Алексей Александрович обратил внимание на то, что режиссеров, занимающихся постдраматическим театром, не так уж много, и назвал в числе известных Дмитрия Волкострелова и Семена Александровского. В своем отношении к эстетике постдраматизма Логачев выказал солидарность с позицией А.И. Зыкова, разделив его критический настрой и к трудночитаемой книге Х.-Т. Лемана, и к сомнительной новизне элементов перформативности Э. Фишер-Лихте.

Режиссер объяснил, что поскольку мы находимся в общем театральном пространстве, и это не может на нас не влиять, то какие-то приемы постдраматизма или перформативности неминуемо входят в практику и органично присутствуют в современных драматических спектаклях. К примеру – в творчестве Д. Папаиоанну, о котором говорил Никита Беляков, или Р. Кастеллуччи, или Д. Крымова. Но если сказать Дмитрию Крымову, что он занимается постдраматическим театром, тот наверняка не согласится, хотя применяет метод коллажа

и провокативность. Однако в отсутствии смысла его упрекнуть нельзя, замысел у него на первом месте.

Упомянутые спектакли режиссера Созонова А.А. Логачев соотносит с драматическим, а не постдраматическим театром. Идея капсульного театра, по его мнению, тоже не отвечает признакам постдрамы. Разве театр Мольера или Шекспира был постдраматическим? Также никто не считает постдраматическими «Мистерию-буфф» Мейерхольда, театральные эксперименты Евреинова, множество спектаклей начала XX века, которые переносились из театра на площадь или другие неожиданные пространства. Похоже, что новые формы напоминают хорошо забытые старые. По убеждению Логачева, режиссер – это практик; он не разбирает процесс своего творчества, а работает по наитию. Анализировать режиссерские инструменты, методы, приемы и их принадлежность той или иной эстетике – прерогатива теоретиков.

Вернувшись к вопросу о месте постдрамы в современном театре, Алексей Александрович повторил, что оно периферическое. Большинство зрителей, особенно в провинции, не готовы воспринимать такой тип театра, тем более за него платить, а это сказывается на заполняемости зала. Постдрама остается узким сегментом. В заключение, главный режиссер Нижегородского ТЮЗа согласился с высказыванием Н.Л. Прокоповой, что стратегии перформативности и постдраматизма обогащают язык театра. Пусть в переходах и на свалках с непрофессиональными актерами осуществляются лишь единичные лабораторные постановки, но нельзя отрицать, что и они оказывают влияние на профессиональный театр. Отвечая на вопрос модератора, важен ли обмен мнениями между теоретиками и практиками, Логачев выказал заинтересованность во взаимодействии такого рода с условием, что оно будет конструктивным, поскольку, к сожалению, не на все хватает времени.

Режиссер, художественный руководитель театральной студии-лаборатории «Млечный путь», кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой режиссуры, мастерства актера и экранных искусств Орловского государственного института культуры **Наталья Ивановна Жукова** с некоторой долей юмора объявила, что, сама того не зная, уже 20 лет занимается постдраматическими практиками. Первым ярким опытом театра-студии в этом направлении стал пластический спектакль «Ромео и Джульетта» (2008), который кто-то из критиков охарактеризовал как драматический балет. Однако шекспиров-

ский текст в постановке был преобразован не в танец, а в смысловые пластические действия, создающие метафорическую и символическую режиссерскую надстройку. Удивила двойственность зрительского восприятия. Орловские зрители, особенно профессиональная публика, приняли спектакль холодно и даже критически. В то же время на Фестивале молодежных театров в Германии (Штутгарт) постановка произвела невероятный эффект, зрители были потрясены и эмоционально открыты – не смотря на то, что финал пьесы всем известен, многие плакали.

Принцип работы театра-студии «Млечный путь» – создание лаборатории вокруг каждого спектакля, поиск нового подхода к каждому автору. На практике Наталья Ивановна столкнулась с тем, что ни самодеятельные, ни профессиональные актеры не приспособлены к лабораторной деятельности. Оптимальным вариантом, по мнению Жуковой, является создание студии, где непрофессиональные, т.е. не работающие в театре, но имеющие базовые навыки, актеры получают специальную подготовку, занимаются тренингами, осваивают новые техники. Вновь пришедший студиец далеко не сразу может встраиваться в общий творческий процесс. Например, в постановке «Любовь моя Электра» по пьесе Л. Дюрко (это очень непростой, большой по объему текст, почти без действия, с преобладанием монологов), согласно замыслу, в одном спектакле сочетаются пластические сцены, цитаты, элементы кино и мультимедиа. Сложная по структуре природа существования актера на сцене предполагает длительную подготовку.

Еще одним подтверждением развития экспериментального театра в опоре на студийность стал для Н.И. Жуковой негативный опыт постановки в профессиональном драматическом театре документальной пьесы с использованием техники вербатим. Тот эффект исповеди, который был достигнут актерами в процессе репетиций, после незначительного перерыва был полностью утрачен и подменен привычным обыгрыванием, в результате чего спектакль развалился. Таким образом, студийный театр Наталья Ивановна рассматривает как особый вид непрофессионального, не репертуарного театра по примеру Э. Някрошюса или Е. Гротовского. Можно бесконечно экспериментировать в области форм, но спектакль должен быть живым, иначе, как признается орловский режиссер и педагог, в театральном искусстве нет смысла, и нужно двигаться в сторону кино, в сторону изоб-

ражения. Постановочный метод игрового театра проверен практикой как наиболее действенный в контексте театральной лаборатории.

Что касается элементов перформативности и постдраматизма, они в той или иной мере присутствуют в современной театральной практике, поскольку театр директно двигается в сторону эксперимента. Однако, как полагает Жукова, названные стратегии касаются преимущественно формы сценического произведения. Форму можно создать любую, и она может быть интересной, удивлять, шокировать, но при этом не иметь воздействия, если в спектакле нет главного – смысла. Для провинциального зрителя это принципиально. Поэтому начинать надо с метода существования актера, с техники, чтобы актер не переставал быть творческой единицей, созидателем смыслов.

В финале своего выступления Н.И. Жукова обратила внимание на важность тандема между теоретиками и практиками. Практик, пребывая в потоке художественного мышления, не может заниматься теорией, и ему нужен такой теоретик, который находился бы с ним в диалоге. В то же время и теоретик не может быть достаточно объективным в своих выводах без взаимодействия с практиками. Поэтому круглый стол, объединяющий представителей обеих сторон, является одним из способов конструктивного сотрудничества.

Тему продолжил режиссер Государственного русского драматического театра имени А.П. Чехова (Кишинев), народный артист Молдовы, педагог Академии музыки, театра и изобразительных искусств **Иосиф Шац**. Комментируя понятие актерского профессионализма в пространстве иной национальной республики, он отметил, что профессионализм и художественность балансируют на противоположных полюсах. При этом профессионализм не гарантирует создание художественного произведения, равно как и художественность не всегда связана с профессионализмом. Театральные декларации типа «у нас профессиональные актеры и очень профессиональный коллектив» – на первых же репетициях часто рассыпается в прах. Опираясь на более чем 35-летний опыт практической работы в театре, Иосиф Шац изложил свою позицию относительно новой театральной эстетики, поделился мыслями о профессии актера и режиссера, о задачах театрального искусства.

С его точки зрения, процессы, описанные Х.-Т. Леманом в книге «Постдраматический театр», действительно отражают и обобщают определенные тенденции, происходящие в европейском театре, которые автор систематизирует и характеризует определенными терми-

нами и которые позволяют ему заявить о возникновении иного театра «после» драмы. Однако размышления и выводы о том, чем он отличен от традиционных форм театра, даются теоретикам очень непросто. Бытующие сегодня в режиссерских практиках тотальные заимствования приемов и инструментов постдраматического театра напоминают иногда стремление «модников» нацепить на себя аксессуар или яркую брошь и тем самым демонстрировать принадлежность к тренду.

Режиссер И. Шац также обратил внимание, что театральное высказывание, адресованное зрителю, имеет как минимум два уровня: естественный язык драматургического текста и специфический язык спектакля (выраженный в сценографии, свете, мизансценах, актерско-режиссерских решениях, музыке, пластике, хореографии и т.д.), который подлежит прочтению и осмыслению. При этом смыслы, считываемые театральными критиками, не равнозначны тому, что понимает рядовой зритель, который, как правило, приходит получить удовольствие и не готов к «новым» интерпретациям. Для понимания ситуации режиссер сослался на концепцию Ги Дебора, изложенную в работе «Общество спектакля» (1967).

Актер, по мнению И. Шаца, обязан культивировать внутри себя динамичную структуру чистого кристалла, способного обновляться энергией драматургии и сотворчеством с режиссером в период репетиционного процесса. Но если ключевым инструментом так называемого «профессионального» актера при создании образа становится учебный навык «Я в предлагаемых обстоятельствах», это приводит к комфортному пребыванию артиста на сцене и приблизительному постижению сущности персонажа. Одновременно с этим пропадает подлинная природа конфликтного противостояния персонажей, равно как и философско-смысловое прочтение происходящего.

Завершая свое выступление, Иосиф Шац отметил, что вне зависимости от того, какие формальные стратегии сегодня используются – постдраматические, перформативные или классические, – театр обязан прежде всего быть живым – приковывать внимание, пробуждать сознание, способствовать сближению людей, исповедовать принципы любви, мира и созидания. Находясь в диалоге со зрительным залом, театр в определенном смысле собирает свою паству, которой близок и понятен характер разговора. Разыгрывая спектакль в рамках небольшой театральной коробки, важно помнить, что подлин-

ный театр всегда тяготеет к вселенскому обобщению. В этом его величие и глубокий смысл.

Итоги круглого стола. В результате конструктивного обмена мнениями были сформулированы следующие выводы. Во-первых, озвучен общий ряд признаков перформативности: телесность, цитатность (интертекстуальность), сотворчество группы в создании спектакля, провокативность, коллажность, спектакль как со-бытие с эффектом присутствия актера (перформера), трансформация слова в пластику, экранные и мультимедиа технологии, эксперименты с пространством. Во-вторых, зафиксировано, что теоретики и режиссеры по-разному определяют место постдраматических и перформативных практик в современном театральном пространстве, но солидарны в том, что многие из вышеназванных инструментов далеко не новы и вполне органично вписываются в драматический театр. В-третьих, обнаружены трудности в определении, понимании и различении тех сложных процессов, которые подразумеваются под перформансом, постдраматизмом и постмодернизмом, несмотря на то, что термины прочно вошли в обиход театроведения. В-четвертых, независимо от бытующих экспериментальных стратегий, театр должен оставаться живым и наполненным созидательными смыслами. В-пятых, запущенный механизм ретеатрализации предполагает активное развитие режиссерского творчества, а следовательно и развитие науки о театре. Выявленная необходимость творческого диалога между теоретиками и практиками позволила наметить перспективы дальнейшего плодотворного сотрудничества.

Записала В.Н. Алесенкова

Алесенкова В.Н. (Саратов)

ПЕРЕСЕЧЕНИЕ СМЫСЛОВЫХ ПРОСТРАНСТВ В КОНТЕКСТЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

На рубеже XX–XXI столетий в европейском театральном искусстве четко обозначилась тенденция глобального движения современной режиссуры от творческого воплощения текста драматурга к созданию собственного сценического замысла на основе литературного сюжета. Характерной чертой этого движения является полное или частичное высвобождение творческой мысли режиссера от подчинения авторской, частичный или тотальный демонтаж текста, смысла, идеи драматурга, «новый способ использования знаков, <…> деиерархизация театральных выразительных средств» [4, с. 138–139], иссякание драматического действия, навязчивая телесность, нефигуративность (абстрактность форм) и многое другое. Все это в теории немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана объединяется в понятие *постдраматический театр* [См. 4]. Режиссер в данном контексте уже не является интерпретатором авторского текста, но выступает как самостоятельный субъект театрального искусства, для которого текст и его традиционный смысл становятся атавизмом и прерогативой «старого», отживающего нарративного театра.

Основными современными средствами воплощения субъективной режиссерской концепции выступают транссмысловые пластические взаимо-действия актеров (друг с другом, с предметами, зрителями) и экспериментальная риторика (изменение правил и способов произношения текста), послужившие материальной базой для формирования самостоятельного сценического языка театра, часто вступающего в конфликт с традиционной текстовой или сюжетной основой.

Российский режиссер «новой волны» Константин Богомолов в «Интервью на фоне спектакля “Идеальный муж”» (2013), заявляя, что «театр – это не место, где читают по ролям классические пьесы, это вид искусства, и спектакль – это произведение искусства, автором которого является режиссер и его команда», – фактически формулирует принцип новых отношений между режиссером и драматургом, который отражает радикальное смещение смысловых пространств. «Пересечения смысловых пространств», которые Юрий Михайлович Лотман открыл в сфере литературного поэтического текста, отмечая,

что они «порождают новый смысл» <…>, и «образуют так называемые языковые метафоры» [5, с. 26], как нельзя более объясняют спонтанный «взрыв» семантического пространства в русском театре конца XX – начала XXI веков.

Феномен постдраматизма в европейском театре, популяризируя принятую в качестве стандарта трансгрессивную модель творчества (подробно рассматривается в работе С.П. Шлыковой [6]), вступает в отечественном театре во все более ощутимые противоречия с традиционным понятием «театра-храма» и его конструктивной основой. В то же время стремление современного театрального искусства к сакральности, к выходу в «иное», воплощается не только в трансгрессии, как выходе за пределы эстетических и моральных норм в театре, но и в создании универсальных символических образов, воздействие которых на зрителя обладает потенциалом формирования культурных и эстетических ценностей общества.

Постдраматический вектор развития отечественного театра гипотетически отличается от западноевропейского в силу расхождения исторических и традиционных предпосылок. Процесс столкновения западной модели с традициями русского театра выявил многообразие смысломодулирующих форм – конструкций разного качественного содержания на разных уровнях воплощения, которые можно объединить термином «транссмысловые конструкции». Таким образом, постдраматический театр – это, прежде всего, такой режиссерский театр, в котором смысловые пространства режиссера и драматурга вступают в действенный конфликт, в результате которого манифестацию нового смысла выявляют транссмысловые конструкции.

Тенденция синкретизма театральных традиций Востока и Запада на исходе прошлого столетия породила в европейской театральной среде систему ценностей, в которую русский театр не вписывается как цельное историческое формирование, но лишь упоминается в связи с отдельными фамилиями драматургов и режиссеров рубежа XIX–XX веков, идеи и достижения которых стали бесспорным импульсом к развитию западного театрального искусства.

Основоположник концепции постдраматического театра Х.-Т. Леман в своем монументальном исследовании опирается исключительно на «европейскую традицию», не включающую понятие «русский театр». Подразумеваемые им три этапа формирования западной театральной модели (преддрама – драма – постдрама), уходящие корнями в Античность, ставят западноевропейский театр на бо-

лее высокую ступень развития по сравнению с русским, ведущим официальное существование с XVII века (несмотря на то, что западная территория России всегда была частью Европы и, начиная с Крещения Руси, унаследовала основы греко-византийской культуры даже в большей степени, чем Германия). Причина кроется не в географической ошибке, и даже не в искусственной изоляции научного прогресса западного театроведения от русского мира вследствие языкового барьера – многие важнейшие исследования до сих пор не переведены на русский язык, что, безусловно, вызывает нарекания и заведомо ставит русскую науку о театре в положение вассала.

Причинную связь с превращением российского театроведения в «сидение в архивах и рефлексию по поводу прошлого» [3] нужно искать в смещении смысловых пространств ***драмы*** и собственно ***театра***. Это «отождествление театра с драмой» отмечает в 20-е годы XX века выдающийся советский театровед Алексей Александрович Гвоздев, видя в нем главное препятствие эволюции науки о театре, корни которого «неглубоки: они явственно нащупываются в XVIII веке, среди книжной культуры просвещения, утрачивающего связь с народными истоками театра, когда постепенно исчезают и commedia dell'arte и балаган-телега кочующих комедиантов (в Германии)» [2, с. 120].

Десятилетие спустя черты той же проблемы читаются в попытке французского режиссера и теоретика Антонена Арто ориентировать западный театр на традиции восточного. Театр восточный и театр западный А. Арто противопоставляет друг другу в одноименной статье как противоборство идей: в западном театре господствует слово (текст), и «речь всегда служит лишь для выражения психологических конфликтов» [1, с. 75.], в то время как язык восточного театра – это «язык всего, что может быть высказано и обозначено на сцене независимо от речи, – всего, что находит себе выражение в пространстве» [1, с. 74].

Таким образом, идея смещения акцентов с драмы на сценическое искусство (собственно возвращение к истокам театральности), найдя воплотителей в лице Е. Гротовского, Э. Барбы, П. Брука и их многочисленных последователей в 70-е годы XX века, дала толчок к развитию новой театральной реальности и новой западноевропейской науки (в том числе театральной семиотики). В то время как русский театр, более чем полувеком ранее эволюционно расширивший театральное пространство между драмой и театром – именно реализацией комплексного объединения традиций Востока и Запада (как в теории, так и на практике) – благодаря плодотворному конфликту идей в

творчестве Вс. Мейерхольда, К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко, Л. Сулержицкого, Е. Вахтангова, А. Таирова, М. Чехова, Н. Евреинова и их единомышленников, впоследствии изменил курс на прямо противоположный. Фактическая замена театра драмой и, следовательно, истории театра историей драмы, явилась тем тормозом науки о театре, о которой писал Гвоздев, а пресечение всплесков театрального инакомыслия в режиссуре (судьбы Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Ю. Любимова, А. Васильева – этапные, но не единственные примеры) надолго лишило русский театр здорового конфликта идей и смыслов, что привело в равной мере к консервации и выхолащиванию творческого потенциала.

Если расцвет драматического искусства является прерогативой западного мира (от Античности до Просвещения), то расцвет театрального искусства, его Серебряный век, имеет прямое отношение к России. На пересечении смысловых пространств – Запада и Востока, драмы и театра, натуралистического и условного, психологического и метафизического, традиций и эксперимента – всегда рождается новый смысл, и русский театр получил опыт гармоничного сочетания многополярности. Безусловно, творчество Г. Крэга, А. Аппиа, М. Рейнхардта, А. Дункан сегментарно оказало влияние на развитие режиссерского театра, но феномен русского театрального ренессанса явился результатом консолидированного расцвета всех видов искусства, во множестве направлений, и их плодотворного взаимодействия в театральной практике.

Апокалиптическое (мистическое) мировидение, столкнувшись с рациональной действительностью, вылилось на театре в революцию идей драматургов (Л. Андреев, А. Блок, Ф. Сологуб, И. Анненский, З. Гиппиус, В. Маяковский, М. Цветаева и др.) и теоретиков (Вл. Соловьёв, Вяч. Иванов, А. Белый, Н. Бердяев, П. Флоренский, Г. Чулков, Г. Шпет, Ф. Степун, А. Лосев, А. Гвоздев, П. Богатырёв и др.), художников (Л. Бакст, А. Бенуа, А. Головин, С. Судейкин, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Экстер, Н. Рерих, М. Шагал, К. Малевич и др.) и композиторов (А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Рахманинов и др.), не говоря уже о плеяде блистательных актерских и режиссерских талантов.

Трагично, что этот невероятный по масштабам расцвет русского (и в частности театрального) искусства смыло волной революций и войн в Европу (преимущественно – Германию и Францию), а затем разметало по всему миру. В результате, европейский и американский

театр получили возможность использовать и развивать, адаптируя к своим традициям, достижения теории и практики, которые в родной стране оказались не востребованы вследствие политики замещения множества смысловых пространств – единым, общепринятым, что, в отсутствии конфликта идей, делает развитие театра (соответственно, и науки о нем) невозможным. Однако в 90-е годы XX века, в процессе так называемой «перестройки» отношений и разрыва некоего внешнего и внутреннего единства, возникла благоприятная среда для нового витка пересечений смысловых пространств, а следовательно, и для развития театрального искусства.

Существующие сомнения в том, является ли русский постдраматический театр последних двадцати лет самостоятельным, самобытным явлением театральной культуры, а не эпигоном западноевропейской модели так же правомерны, как и сомнения в том, является ли западноевропейский театр эталоном для подражания. Начиная с появления драматургии – а вслед за ней и понятия театра – *абсурда*, можно говорить о проблеме утраты смысла, характеризующей отторжение действительной реальности и потерю самоидентификации. Безымянные персонажи абсурдистских драм, существующие в непересекающихся мирах, параллельных пространствах, отражают душевное состояние послевоенной Европы. Возникший вакуум между драмой и театром, формой и содержанием стал одной из первопричин имплицитного развития трансгрессивной практики, проявившейся позже в искусстве постмодернизма.

Обращение к традициям восточного театра (японского Но, Кабуки, Бунраку, индийского Катхакали, Пекинской опере) явилось спасительным ориентиром, процессом освоения Западом нового смыслового пространства, в зоне пересечения с которым возникла эстетика авангарда, объединившая дадаизм, экзистенциализм, сюрреализм и структурализм, повлекшие за собой масштабное развитие науки о театре. В главе «После Соссюра», вошедшей в сборник «Семиосфера», Ю.М. Лотман отметил, что семиотика и структурализм, в отличие от СССР, где «им пришлось пережить период гонений и идеологических обвинений. <…> На Западе <…> подверглись испытанию модой. Увлечение ими было широким и выходило за пределы науки» [5, с. 153.]. Тем не менее, темпы освоения театром новых идей препятствовали не только качеству их осмысления аудиторией, но и способствовали образованию широкого разрыва в практическом применении новых концепций. Так, в тесной близости мог-

ли сосуществовать «антиактерский» театр Т. Кантора и «сверхактерский» театр Е. Гротовского, семиотизация и десемиотизация сценического пространства, поиск смысловой целостности и постмодернистская эклектика.

Очевидно, что западноевропейский театр пережил расцвет постмодернизма на почве амбивалентности пересекаемых смысловых пространств, но так же очевидно, что плодотворное вмещение противоположностей переросло на исходе XX века в «паратаксис» (разрушение иерархии знаков) леманского постдраматизма. Это значит, что не только метафора уступила место оксюморону, как заметила французский театровед Анн Юберсфельд, а – наступила эпоха деиерархизации элементов, не подчиненность частей целому (главной идее), ломка фабулы, чрезмерная «плотность» и «одновременность» (или пустота) знаков. Это привело к образованию смысловых конструкций, не поддающихся бытующему семиотическому анализу, и спровоцировало поиск новых инструментов прочтения спектакля в области когнитивной лингвистики и психологии. В то время как в театрах сопредельных постсоветских стран, как позже и в самой России, на стыке просочившихся с запада постдраматических тенденций с законсервированными традициями отечественного театра, воспитанного на сохранении смысловой целостности и привязанности к драматическому сюжету, возникли качественно новые семиоструктуры, требующие своего методологического подхода.

Эффект «обратной волны» вернул русскому театру утраченные идеи Вс. Мейерхольда и М. Чехова, заставляя воспринимать превращенную в догму систему воспитания актера по К. Станиславскому в явной оппозиции к западным концепциям, в том числе театральной антропологии Е. Гротовского, Т. Ричардса и Э. Барбы. Динамика оппозиционности идей и методов стала импульсом к созданию в Москве А. Васильевым собственной театральной лаборатории – «Школы драматического искусства», постановки которой отличались экспериментальным характером и имели прямое отношение к зарождению русского постдраматического театра.

Эксперимент, лежащий в основе любого поступательного движения в искусстве, нашел в разной степени место в спектаклях Ю. Любимова, М. Захарова, Р. Виктюка, К. Гинкаса, Л. Додина, Ю. Бутусова, К. Серебренникова, Р. Туминаса, Д. Крымова, И. Яцко, А. Могучего и многих других, чьи имена еще малоизвестны, и обусловлен наличием свободно пересекающихся смысловых про-

странств: межкультурных, межнациональных, межконцептуальных, межличностных и т.д. Нельзя недооценивать в ключе общего развития постдраматизма и роль постановок на российской сцене приглашенных европейских режиссеров – таких, как Э. Някрошюс, П. Штайн, М. Лангхофф, Р. Лепаж, Р. Уилсон, Т. Остермайер, А. Херманис, Я. Гырдев, С. Пуркарете и др., методы работы которых непременно вступают в противоречие с крепкими традициями русской школы актерского мастерства, провоцируя их к трансформации.

Географические границы постдраматизма намного шире, чем оговаривается Леманом. Новая театральная эпоха, отмеченная имитацией кардинального разрыва театра с драмой, давно наблюдается за пределами европейской сцены. Привычное понятие драматического спектакля растворяется в неопределенных границах перформанса, а на смену искусству актера приходит ремесло перформера. Режиссер получает неограниченную власть над авторским текстом, не только ломая фабулу конкретной пьесы, но и объединяя в одной постановке несколько сюжетов из разных источников, а то и вовсе отказываясь от вербальности в пользу пластической драмы.

Вторичность сценического искусства долго была неоспоримым фактом, и это позволило французскому структурализму анализировать спектакль как вторичную смысловую надстройку над драматическим текстом (например, Р. Барт определял метаязык сценического действия как *миф* по отношению к *языку* драмы). Но даже сложная знаковая структура не может вместить избыток пересечений в пространстве спектакля, образованный взаимодействием режиссерского (если оно отягощено цитированием и реминисценциями) и авторского (если оно интерпретирует чужой оригинальный текст) смысловых пространств.

В условиях разрыва драмы с театром стандартизированная знаковая структура спектакля разрушается, как и его логическая и смысловая целостность. Увеличение магнитуды противостояния авторского и режиссерского пространств неминуемо приводит к нагнетанию конфликта между формой и содержанием, часто меняя полюса на противоположные: драма из содержания становится формой, а спектакль из формы – содержанием, что совершенно неожиданным, и порой шокирующим, образом воздействует на зрителя. Такая эксплицитная форма конфликта, как в спектаклях «Отелло» Л. Персиваля[1] (2003), «Буря»

[1] Изобилие непристойных выражений в новом переводе шекспировского текста Займоглу и Зенкелем.

Ш. Пухера[2] (2010), «Идеальный муж» К. Богомолова[3] (2013) или даже «Быть или не быть? Да не вопрос» Д. Волкострелова[4] (2011) не является нормативной, поскольку исключает сколько-нибудь гармоничное взаимодействие смысловых пространств сцены и зала.

Нарушение ценностного баланса между формой и содержанием находит отражение в частичном или полном поглощении одной из сторон конфликта – другой: смысловой целостности – смысловой раздробленностью, трансценденции – трансгрессией, идеи – антиидеей, искусства – антиискусством, что, безусловно, оказывает определённое негативное влияние на сознание зрителя. Если эпический театр Б. Брехта, перенося точку конфликта со сцены в зал, ставил зрителя перед свободным выбором, давая ему полномочия судьи, то трансгрессивный вариант смещения ценностного баланса в постдраматическом театре не предлагает равнозначного выбора, а подменяет устоявшиеся системы ценностей суррогатами или вовсе их разрушает, низводя сакральное до профанного. По верному замечанию Светланы Петровны Шлыковой, «трансгрессия меняет кардинальным образом не норму, а саму суть искусства, выходя за пределы человеческого, инверсируя традиционные понятия, образы и ценности» [6, с.12]. Таким образом, изучение современных новаторских спектаклей как результата пересечения смысловых пространств позволяет расширить герменевтический подход к постдраматическому театру за счет включения в семиологию ряда сопредельных наук, в том числе элементов когнитивной лингвистики, и предполагает возможность различения произведений искусства от их антиподов или эпигонов.

Литература

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: МАРТИС, 1993. 192 с.

2. *Гвоздев А.* Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. трудов. М.: ГИТИС, 1988. С. 120–159.

3. *Давыдова М.* Как взрослеет искусство // Электронный журнал «Театр». 2013. №13–14. URL: http://oteatre.info/ (дата обращения: 11.08.19)

4. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

5. *Лотман Ю.* Семиосфера. С.-Петербург: Искусство–СПб, 2000. 704 с.

6. *Шлыкова С.П.* Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения 17.00.09. Саратов, 2013. 29 с.

[2] Обилие не вписывающихся в сюжетную канву технических эффектов и эстрадных номеров.
[3] Подмена оригинального текста и сюжета нарезкой из нескольких произведений разных авторов.
[4] Тотальная деконструкция шекспировского «Гамлета» в формате документального театра.

Прокопова Н.Л. (Кемерово)

ЗНАКИ ПОСТДРАМАТИЗМА В ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ КУЗБАССА

Во втором десятилетии XXI столетия в российском театральном искусстве обнаруживаются новые стилистические тенденции. Отношение к ним со стороны театральной общественности и зрительской аудитории разное. Режиссерские позиции также не одинаковы. Одни постановщики с интересом всматриваются в них и пытаются в их контексте менять свой творческий почерк. Другие вовсе не соотносят их с театральным искусством и подчас игнорируют. Возникающее неприятие объяснимо: появляющиеся стилистические тенденции сценической практики не только не корреспондируются с традиционными ценностями русской театральной культуры, но часто довольно агрессивно противостоят им, отгораживаясь от дискурса драмы. Вместе с тем любое отношение не в состоянии отменить их присутствия в российском театральном искусстве XXI столетия.

За стилистическими тенденциями, отчуждающимися от ценностей драмы, закрепился термин «постдраматический театр» (посттеатр), который сформулирован и аргументирован немецким театроведом, историком, теоретиком современного театрального искусства Хансом-Тисом Леманом. Под указанным термином Ханс-Тис Леман объединил примеры сценической практики рубежа XX–XXI столетий, в которых обозначились черты, противостоящие традиционным ценностям драматического театра. Его книга «Постдраматический театр» [См.: 1], опубликованная в Германии в 1999 году, но вышедшая в России лишь спустя 14 лет – в 2013 году, активно обсуждалась ведущими отечественными театроведами. Размышления и утверждения Ханса-Тиса Лемана можно принимать полностью или частично, соглашаться или опровергать, но, пожалуй, нельзя не признать, что его труд не только открыл дискуссионную площадку, но во многом предложил методологию анализа театрального искусства Новейшего времени – проектов, опытов, постановок, экспериментов. Суждения Ханса-Тиса Лемана позволяют иначе взглянуть на многие творческие эксперименты в российском театральном искусстве рубежа XX–XXI веков – как в центре, так и в провинции. Размышления предлагаемого параграфа направлены на анализ способов проявления тенденций по-

стдраматического театра в одной из российских провинций, а именно – в Кузбассе.

Стилистические черты постдраматического театра наиболее отчетливо начали проступать в кузбасских спектаклях во втором десятилетии XXI столетия. В творческих событиях, проектах, постановках явно обнаруживались ранее отсутствовавшие театральные знаки и тенденции. Они проявлялись в выборе определенных выразительных возможностей, в особенностях художественных образов, в поиске ранее не используемых форм коммуникации со зрителем. И при этом замечаемые стилистические особенности по своей природе не принадлежали прежним традиционным ценностям драматического искусства, но демонстрировали близость к эстетике посттеатра. В спектаклях явно проступали приметы, названные Хансом-Тисом Леманом постдраматическими театральными знаками.

Как известно, «знак» – это определенное соглашение о приписывании определенного смысла чему-либо. При этом смысл любого знака состоит в информации о том (или о ком), что именно он (этот знак) транслирует (репрезентует). По мысли Е.В. Иловой, «театральный знак – знак особого качества: с одной стороны, это некоторый художественный образ, взятый из реальности, креативно обработанный драматургом и воплощенный в пространстве театральной сцены. С другой – это некоторая конструкция, в которой присутствуют свойства, признаки и “зародыши” действий, состояний и процессов, облеченных драматургом задачей воздействовать на зрителя. С третьей стороны, театральный знак – это семиотическая сущность, привлекательная для воспринимающего его субъекта (зрителя), который обнаруживает в его характеристиках и параметрах некие свойства, возбуждающие его эмоции и чувства (эффект сопереживания). При этом неважно, каков знак у переживаемой эмоции – положительный или отрицательный, – театральный знак (или целая группа знаков) заставляет переживать весь спектр эмоций» [2, с. 166]. Это определение вполне содержательно, однако для эффективности работы конкретизируем суть понятия «театральный знак» более кратко. В дальнейших рассуждениях под театральным знаком будем понимать комплекс свойств, демонстрирующих принадлежность к определенной эстетике и системе ценностей. В театральных спектаклях в качестве театрального знака может выступать определенное выразительное средство или комплекс выразительных средств. Через конкретное выразительное средство репрезентует себя та или иная эстетика, художественное

направление, система ценностей. В этом смысле постдраматический театральный знак обнаруживает себя через вполне определенные выразительные средства, согласующиеся с отчуждением от ценностей драмы.

Пожалуй, одним из первых постдраматических театральных знаков, раскрывших себя в кузбасских спектаклях, следует считать (пользуясь терминологией Лемана) телесность (korperlichkeit). О сути его проявления Леман говорит так: «Постдраматический театр часто представляет себя как “самодостаточную телесность”, которая выставляется напоказ в своей интенсивности, жестуальных возможностях, в присутствии свой “ауры”, равно как и в специфических напряжениях, передаваемых внешним и внутренним образом. В дополнение к этому мы часто имеем здесь дело с присутствием как бы “тела с отклонениями”, которое в силу болезни, инвалидности или уродства отклоняется от нормы и вызывает [у зрителя] своеобразное “аморальное” прельщение, беспокойство или страх. Те возможности существования, которые обычно оказываются подавленными или даже исключенными, теперь выходят на первый план в крайних физических формах постдраматического театра; они перечеркивают собой все обычные восприятия, установившиеся в нашем мире только за счет постепенного стирания знаний о том, насколько узка сфера, где жизнь может протекать в некоторой “нормальности” [1, с. 154–155].

Сразу отметим, что в кузбасских спектаклях «телесность» не обнаруживала себя в негативных и крайних формах, о которых упоминает Леман. Суть проявления этого постдраматического театрального знака состояла лишь в трансляции художественной информации посредством телесно-пластических образов. Однако с утверждением Лемана о наличии повышенного интереса театра к телесной пластичности актера, пожалуй, можно согласиться. Значимость, придаваемую телесно-пластическим образам в общей партитуре выразительности современного театра, трудно не заметить. В театрах Кемеровской области в силу ряда причин именно «телесность» раскрыла себя раньше и ярче других постдраматических театральных знаков.

Так, по свидетельству Т.А. Григорьянц, стремление наполнить спектакль телесно-пластическими образами обозначилось еще в 1990-е годы. Она отмечала: «Исследование спектаклей Кемеровского театра драмы, поставленных в 1990-е годы, наглядно доказало присутствие в этих постановках в основном танцевальных сцен и (реже) отдельных трюков и фехтовальных зарисовок. В большинстве

своем это исключительно “необходимые” танцевальные “номера”, то есть те, которые прописаны автором пьесы. <…> В спектаклях начала 2000-х наблюдается усложнение пластических фрагментов, в постановках появляются целые сцены, созданные в свободной пластике, пантомиме и других пластических техниках. Вместе с тем меняются отношение и подход режиссеров к выразительным возможностям хореографии. Возникает не только необходимость в постановщике танцевальных номеров, но и потребность театра в штатном хореографе для того, чтобы совершенствовать хореографические и пластические возможности артистов, точно и качественно воплощать задуманное режиссером (в том числе и сложную пластику)» [3, с. 181].

Примечательно, что с 1996 года в Кемеровском областном театре драмы имени А.В. Луначарского впервые на постоянной основе начинает работать хореограф. Кроме того, нередко в помощь хореографу приглашается еще и педагог по сценической пластике. В этот период названные специалисты принимают активное участие в создании многих постановок. Причем перед каждым из них ставятся свои задачи, и они работают на правах соавторов выпускаемых спектаклей. Позже, в период 2000-х годов, почти во всех театрах Кемеровской области входят в традицию постоянные занятия актеров хореографией и сценической пластикой.

Такое внимание к телесной пластичности актера имело свое объяснение. Режиссеры словно желали уйти от речевого театра и усилить зрелищность спектакля. Поставленные задачи благополучно решались за счет насыщения драматических постановок телесно-пластическими образами. На рубеже XX–XXI столетий особенно успешными в этом смысле оказались спектакли: «Хозяйка гостиницы» (режиссер С. Верхградский, хореограф Е. Бойко, 1996), «Зойкина квартира» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1998), «Изобретательная влюбленная» (режиссер Б. Соловьев, хореограф И. Пузырева, 2000), «Три сестры» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2007), «До встречи.ru» (режиссер О. Кухарев, хореограф И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2011, «Шикарная свадьба» (режиссер А. Безъязыков, хореограф И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2013). В создании многих названных спектаклей принимала участие известный в Кузбассе педагог, специалист по сценической пластике, профессор Т.А. Григорьянц. Ее профессиональная уникальность заключалась в том, что она не только придумывала телесно-пластические образы, отрабатывала технологию их сценической

трансляции с актерами, но и анализировала работу над их поиском в своих научных публикациях. В этом смысле талант Т.А. Григорьянц удивительным образом совпал как с потребностью режиссеров «говорить» со зрителем через телесно-пластические образы, так и с возникновением и укреплением стилистики постдраматического театра.

Нужно отметить, что в Кемеровской области качество и способ трансляции театрального постдраматического знака «телесность» в течение десятилетия менялись. Если первоначально он обнаруживал себя в спектаклях посредством искусства хореографии, то позже – через технику свободной пластики. Не случайно в Кемеровском областном театре кукол имени Арк. Гайдара появился спектакль, соответствующий жанру «пластическая сюита». Именно как «пластическую сюиту для актеров с куклами» охарактеризовал жанр постановки «Пер Гюнт» режиссер Кемеровского областного театра кукол имени Арк. Гайдара Д. Вихрецкий. В спектакле «Пер Гюнт» Д. Вихрецкого по одноименной пьесе Г. Ибсена (созданном в 2002 году и значившимся в афише более 10 лет) постдраматический театральный знак «телесность» проявился чрезвычайно рельефно. Весь спектакль соткан из образов, творимых актерами посредством пластики своего тела. Телесной пластике актеров здесь отводилось едва ли не самая главная функция выразительности. На протяжении всей постановки не звучало ни одного слова из пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт».

Средством высказываний актеров служили телесно-пластические образы. Вместе с тем, лишенный речевого компонента и при этом весьма яркий, увлекающий метаморфозами образов спектакль совершенно не воспринимался как холодный и формальный. Это подтверждает мнение театрального критика Александры Лавровой (на тот период времени редактора театрального журнала «Страстной бульвар, 10»). Она отмечала: «Режиссер Дмитрий Вихрецкий и режиссер по пластике Татьяна Григорьянц перевели сложнейшую философскую притчу Ибсена на язык тела и души. Художник Виктор Чутков слепил живых куколок и придумал подиум – гончарный круг, символ основы основ, на котором из живых тел артистов, как из протоплазмы, рождается целый мир – горы и ущелья, пещеры и море, дома и корабли. А актеры стали средой существования кукол и одушевили их. Здесь, как в акте физической любви, невозможно определить, продолжением чьей руки становится эта спина, создавая мост через пропасть. Тела актеров, превращенные волей режиссера в живую изменчивую декорацию, одухотворены, души

вещественны. Чьи-то руки превращаются в дерево, кто-то надевает маску – и вот уже перед нами сфинкс в пустыне. Мир этого спектакля – мир постоянного движения, метаморфоз и рождений» [4]. Несмотря на существенную роль телесно-пластических образов, атмосфера этого спектакля отличалась одухотворенностью. Постдраматический театральный знак «телесность» хоть и играл, несомненно, важную роль, но его потенциал не использовался ни как «тело с отклонениями», ни как «аморальное» прельщение (термины Лемана). В придуманных и творимых на сцене образах отсутствовали намеки на бытовое понимание болезни, инвалидности, уродства. Тела актеров служили материалом «строительства» и «текучей» трансформации образов. Несмотря на то, что они скручивались, сворачивались, оказывались в плотном переплетении друг с другом, не возникало и тени намека на эротизм.

Полагаем, такой эффект достигался благодаря тому, что существенная роль телесно-пластических образов уравновешивалась значительностью музыкального воздействия. Режиссер Д. Вихрецкий избрал в качестве выразительных средств постановки не только телесно-пластические образы, кукол, но и музыку Э. Грига. «Музыка Грига “оживала”» в спектакле благодаря телесно-пластическим образам, которые создавали актеры. Телесная пластичность исполнителей обретала новые свойства, становясь одновременно красками и рукой художника, рисунком и фактурой. “Написанная” крупными, точными “мазками” история Пера Гюнта рождалась, развивалась на глазах у зрителей и воспринималась многими из них как сюжет личной жизни. На площадке театра кукол это было впервые – технически сложное сценическое произведение с непростым взрослым драматургическим материалом – в формате детского спектакля (56 минут). К тому же режиссерское решение “лишило” героев речи. Спектакль проходил без единого слова – только великолепная музыка Грига и непрерывная смена картин, создаваемых пластически.

События и места действия, воплощаемые исключительно движением исполнителей, были абсолютно понятны зрителю, а постоянное превращение и трансформация пластики тела актеров завораживали» [3, с. 206]. Вместо речевого действия коммуникацию обеспечивала музыка, она «говорила» вместо звучащих слов. Одновременно с телесно-пластическими образами музыка служила трансляции смыслов и эмоций. Способ ее применения в этом спектакле и сила воздействия соответствовали, скорее, музыкальному искусству, чем драма-

тическому. Музыка не выступала вставным номером, средством создания атмосферы, она претендовала почти на самодостаточность. Для более точного восприятия ее смыслов перед началом спектакля зрителям раздавались листовки с либретто, содержащим краткое изложение сюжета предлагаемой сценической версии (заметим – как это обычно бывает при исполнении оперы, балета, оперетты, оратории, кантаты или мюзикла). Такое использование музыки дает основания считать, что в спектакле «Пер Гюнт» проявился и другой постдраматический театральный знак – музыкализация.

Акцентируем внимание на одновременной значимости и телесности, и музыкализации в спектакле «Пер Гюнт». Синхронность использования двух названных пострадаматических театральных знаков, их одинаково важные роли в создании образов, трансляции смыслов и возбуждении эмоций указывали и на еще одну примету посттеатра – одновременность. По мысли Лемана, «с самой процедурой паратаксиса обыкновенно соединяется представление об одновременности знаков. В то время как драматический театр функционирует так, чтобы из всех знаков, передаваемых нам в какой-то определенный момент представления, лишь один оказывался выделенным и помещенным в самый центр, смысловая валентность по принципу паратаксиса и соответствующий ей способ организации [знаков] в постдраматическом театре приводят к опыту одновременности. А последнее часто (и мы можем добавить, по большей части вполне намеренно) перегружает наш аппарат восприятия» [1, с. 141–142]. Таким образом, в спектакле «Пер Гюнт» обнаружились такие пострадаматические театральные знаки, как телесность, музыкальзация, одновременность.

Взгляд на спектакль «Пер Гюнт» спустя семнадцать лет позволяет прийти к выводу о том, что была и еще одна уступка посттеатру. Пожалуй, в этой постановке проявилось вполне отчетливое отхождение от психологизма, от категории драматического действия (заметим, – значимых для русской традиционной театральной школы). Но отхождение от психологического действия компенсировалось теми «картинами», которые «рисовались» актерами посредством телесно-пластических образов. О спектакле можно было сказать: «Сценическое “письмо” захватывает теперь все внимание [зрителя], тогда как само драматическое действие становится чем-то второстепенным» [1, с. 119–120]. Но вместе с тем, контекст русской театральной культуры начала XXI столетия не давал постдраматическим теат-

ральным знакам оснований для абсолютной победы. Несмотря на активное проникновение европейских тенденций, подталкивающих к негативным проявлениям приоритета «телесности» в искусстве, отечественный театр все еще не утратил сосредоточенности на идее, не отказался от психолого-реалистических традиций, что, конечно, препятствовало полному подавлению традиционных ценностей отечественного театра и созданию спектаклей в стилистике, совершенно соответствующей посттеатру. В рассмотренном спектакле «Пер Гюнт», а также в других кузбасских постановках наблюдалось соединение стилистических черт традиционного драматического искусства и постдраматического театра.

Такое соединение эстетик присутствовало и в постановке Кемеровского театра для детей и молодежи «Метель. Танец» (режиссер И. Латынникова, хореограф – Д. Панова, педагог по сценической пластике – В. Киселёва, 2014). В этом спектакле, созданном по повести А.С. Пушкина “Метель”, постдраматический театральный знак «телесность» проявился также отчетливо. Режиссер И. Латынникова максимально трансформировала пушкинский текст в телесно-пластические образы. В данном случае преодоление литературных, нарративных театральных форм привело к сокращению речевого действия до минимума. Из шести исполнителей режиссер доверила сценическое слово лишь одной актрисе, а остальные действующие лица получили возможность «разговаривать» средствами телесной сценической пластики, что, конечно, оправдало наименование постановки – «Метель. Танец».

Казалось бы, сценическое слово как средство коммуникации, как возможность «продвижения» сюжета, истории обязано принадлежать главным героям пушкинской повести – Марии Гавриловне (актриса О. Ткаченко), Владимиру (актер Сергей Синицын) и Бурмину (актер Владимир Олейников). Однако именно эти герои остались без вербального действия. Они вели диалог друг с другом посредством телесной сценической пластики, вступали в диалог и полилог с помощью телесно-пластических образов. И лишь персонаж-рассказчик (в данном случае рассказчица – актриса Вероника Киселёва) оперировала звучащим словом. Ее сценическое поведение, не осложненное трудными физическими движениями, опиралось на речевое действие. Режиссер делегировала ей посредством умного, тонкого, обогащенного глубоким душевным проживанием сценического речевого действия проникать в сердца зрителей и акцентировать

мысли и чувства. Иными словами, традиционное выразительное средство драматического театра – речевое действие – в этом спектакле применялось, но уже наряду с возможностями посттеатра.

Благодаря сценической телесной пластике актеров спектакль обрел смысловое наполнение и многозначность. Художественную ценность постановки, наряду с речевой драматургией, определила также и драматургия визуальная. «Визуальная драматургия не означает здесь драматургию, организованную исключительно визуально, но скорее такую драматургию, которая не подчинена тексту, а потому может свободно развертываться в соответствии с собственной логикой. Что действительно представляет для нас главнейший интерес в “театре образов”, так это, как мне кажется, вовсе не решение вопроса о том, становится ли он благословением или проклятием для самого театрального искусства, равно как и не выяснение, станет ли он в конце концов последним прибежищем для театра в нашей цивилизации образов» [1, с. 151].

Телесно-пластические образы не привязаны в спектакле И. Латынниковой «Метель. Танец» к сюжету первоисточника жестко. История, рассказываемая актерами при помощи средств так называемой свободной сценической пластики и современного танца, скорее, – импровизация на тему пушкинской повести «Метель». «Как уже было отмечено, одним из основных элементов в высказывании режиссера является пластика и пространство тела исполнителей. В спектакле “Метель. Танец”, поставленном по произведению «Метель» А.С. Пушкина из цикла “Повести Белкина” (режиссер И. Латынникова, художник С. Нестерова, 2014), скрытые смыслы и эмоции передаются движениями исполнительницы. Совмещая танец, элементы пантомимы и свободную пластику, режиссер создает парафраз той истории, которую писал Пушкин. Автор сценического текста погружает зрителя в другое пространство значений, которое во многом создается телесностью и рождаемыми ею орнаментами. Возникающая интертекстуальная модель событий спектакля позволяет расширить семантическое поле первоисточника» [5, с. 101].

Список ролей в этом варианте визуальной драматургии по сравнению с текстом А.С. Пушкина расширен. Среди женских персонажей – не только Мария Гавриловна, но и придуманные режиссером ее подруги (актриса Екатерина Снигирёва, актриса Владлена Вульферт), также, как и она, ждущие и желающие любви. Благодаря расширению списка ролей появилась возможность выстраивания более интересно-

го полилога средствами свободной сценической пластики и современного танца. Это, в свою очередь, обеспечило более богатые возможности для создания визуального письма телесно-пластическими образами. Зрители получили способ «прочтения» послания визуальной драматургии. Этот спектакль, как и вышеназванный «Пер Гюнт», вполне убедительно подтверждает высказывание о визуальной драматургии Ханса-Тиса Лемана: «В этом смысле и сам взгляд становится взглядом “читающим”, сцена становится “письмом” (“графемой”), по сути стихотворением, написанным с помощью особых принадлежностей писца. Сценография же, если уж говорить о театре сложной визуальности, предъявляет себя созерцающему взгляду как некий текст, сценическое стихотворение, в котором человеческое тело становится метафорой, а поток его движений в некотором сложном метафорическом смысле становится надписью, “письмом”, а вовсе не “танцем”» [1, с. 152]. Подытожим сказанное и отметим, что в этой постановке проявились как минимум два постдраматических театральных знака: «телесность» и «сценография, визуальная драматургия». И опять же эти постдраматические театральные знаки доминировали в спектакле, но не сводили на «нет» театральные знаки традиционного драматического искусства.

Во втором десятилетии XXI столетия в кузбасских спектаклях наряду с проявлением явных постдраматических театральных знаков наблюдались черты, также свойственные стилистике посттеатра. Наиболее заметно обнаружила себя тенденция, касающаяся преодоления литературных, нарративных театральных форм и создания спектаклей без драматургической основы. Примеры творческих поисков в этом направлении удостоверяет афиша Кемеровского театра для детей и молодежи, в которой подобного рода постановки значатся с 2013 года. К ним, в частности, относятся: «Папа» (режиссер И. Латынникова, 2013) и «Про Любовь и Нелюбовь» (режиссер И. Латынникова, 2018). Свидетельство отказа от драматургической основы содержат анонсы названных спектаклей. Так, на сайте Кемеровского театра для детей и молодежи о постановке «Папа» читаем: «Спектакль-парадокс. В нем есть живое человеческое слово, но нет драматургии. Есть актеры, но нет ролей. Есть люди, но нет зрителей. Странный жанр, соединяющий несоединимое. Истории, которые произошли на соседней улице, в соседнем доме, в соседней квартире» [6]. Полагаем, что развитие тенденции преодоления литературных, нарративных театральных форм, создание спектаклей без драматургической основы

обусловлено стиранием разделяющей черты между искусством и жизнью [См. подробнее: 7]. В то время как литературное слово, драматургический текст контрастируют с речевыми фактурами современной повседневной жизни. Отказ от них рассматривается как поиск новых средств воплощения убедительной реальности. В спектакле «Папа» драматургическое слово отсутствует, но речь, характерная для исполнителей этого спектакля в условиях реальной жизни, насыщает все сценическое время постановки. В нем каждый из исполнителей играет самого себя. Приведем для убедительности фрагмент афиши о действующих лицах и исполнителях:

«Денис Казанцев – Денис Казанцев
Алексей Морозов – Алексей Морозов
Вероника Киселёва – Вероника Киселёва
Елена Мартыненко – Елена Мартыненко
Максим Голубцов – Максим Голубцов
Светлана Лопина – Светлана Лопина
Фёдор Бодянский – Фёдор Бодянский
Ольга Редько – Неизвестно
Ольга Червова – Ольга Червова
Анна Васильевна Елесина – Анна Васильевна Елесина
Сергей Синицын – Сергей Синицын
Григорий Забавин – Григорий Забавин
Евгений Белый – Евгений Белый
Наталья Ущеко – Наталья Ущеко
Антон Родионов – Антон Родионов
Нина Рогова – Нина Рогова» [См.: 6]. Журналист Л. Казаченко соотнесла спектакль «Папа» с техникой «вербатим». Аргументом послужил факт рассказывания актерами своей личной истории об отце, а также произносимый со сцены литературно не обработанный текст. О процессе создания спектакля Л. Казаченко писала: «Целый месяц артисты вспоминали, рассказывали, записывали на диктофон маленькие притчи про своих пап, смеялись и плакали одновременно. <…> В своем же собственном творении пришлось работать без прикрытия ролей. Их попросту нет. А есть реальные люди, которые, как и зрители, сидящие в зале, появились на свет благодаря маме и папе. <…> Особенность нового спектакля еще и в том, что очередной показ – это премьера в прямом смысле слова, каждый раз появляется неожиданное новое воспоминание, новая деталь. Спектаклю “Папа” исполнилось всего полгода. За это время происходят перемены и в жизни ак-

теров. Уходят из жизни папы. И об этом говорится зрителю тоже! И это – крайняя степень доверия и открытости, без которых сегодня публику в театр не заманишь. Большая страна Россия, а порой получается, что и поговорить-то в ней не с кем. Вот и берет театр на себя функцию собеседника и задушевного друга» [8]. Полагаем, что жанр спектакля, скорее, можно охарактеризовать как сторителлинг (storytelling), что в переводе с английского означает «рассказ историй». «Папа» служит своего рода примером постановки, созданной без драматургического текста, но с опорой на драматическую основу.

Отказ от драматургического текста приближает названную постановку к эстетике посттеатра. «Прилагательное “постдраматический” прилагается к театру, который считает себя вправе оперировать за пределами драмы в наше время, наступившее “после” признававшейся значимости самой парадигмы драмы в театре. Это вовсе не означает: абстрактное отрицание, простое желание отвернуться от традиции драмы. “После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие, сохраняется как ожидание большой части той публики, которая к ней привыкла, как основа многих продолжающихся способов представления, как почти автоматически функционирующая норма собственной драматургии» [1, с. 45].

Спектакль «Папа» придуман на основе подлинных случаев, связанных с реальными людьми. Именно припоминание этих историй и их рассказывание составляют сценическое течение спектакля «Папа». Поэтому в данном случае драма как один и из трех родов литературы, представляющая произведение в форме диалога, конечно, не является опорой спектакля. И в этом смысле форма спектакля «Папа», безусловно, отчуждена, отдалена, дистанцирована от драмы. К тому же отчуждению от драмы служит и отсутствие литературной обработки произносимого актерами текста, его близость к разговорному стилю. Примечательно и то, что актеры имеют целью не только увлечь зрителей повествованием о своем папе, но подтолкнуть к их личным воспоминаниям и рассказам о своих отцах. Не случайно на некоторых спектаклях актеры предоставляют уже публике возможность поделиться своей историей, и зрители включаются в этот процесс рассказывания о своих отцах.

Но вместе с тем утверждение о том, что спектакль абсолютно лишен драматургической основы, было неверным. Это обусловлено

тем, что он соткан из личных рассказов, но эти рассказы продуманы и логически выстроены. Каждый исполнитель поочередно выходит на сцену со своей персональной историей-воспоминанием. При этом существенной деталью является структура всякого воспоминания. Центральное место в историях-воспоминаниях занимают конкретные случаи, поменявшие в той или иной мере восприятие (или поведение, или отношение) выходящих на сцену актеров. Поэтому в спектакле «Папа» драматургический текст как конкретная пьеса отсутствует, но при этом вербальная составляющая опирается на драматическую структуру. И в связи с этим возникает вывод о том, что здесь тенденция преодоления литературной, театральной формы и стремление к созданию спектакля без драматургической основы, безусловно, наблюдается. Однако постановка, создаваемая без драматургической основы, характеризуется несвободой от влияния эстетики драматизма (текст выстроен по законам драмы, актеры представляют собой рассказчиков, хорошо знающих финал своей истории). Поэтому в спектакле стилевые черты постдраматического театра соседствуют с эстетикой традиционного драматического искусства.

Другим примером постановки, созданной в отстранении (дистанцировании) от драматического текста, служит спектакль «Про Любовь и Нелюбовь» Кемеровского театра для детей и молодежи. Он также анонсируется как созданный без драматургической основы: «Признаемся, у этого спектакля нет драматургической основы. На этот раз театр отказался от традиционного способа ставить спектакль по определенному тексту. В небольшом уютном интерьере буфета нашего театра, где зрители вместе с актерами находятся в одном игровом пространстве, будет разворачиваться живая жизнь живых людей. Это спектакль – простой и искренний разговор о том, что дорого и понятно каждому: как важно любить и беречь друг друга, как трудно быть счастливым, о том, как мы бываем ранимы и беззащитны, и вместе с тем жестоки и самонадеянны. Спектакль – о любви, которая бывает выдуманной и настоящей, робкой и продажной, смешной и трагической. Зритель, вступая в живое общение с актерами, становится непосредственным свидетелем сиюминутного человеческого чувства, живого движения живой человеческой души. Атмосфера уютного кафе, актеры, сидящие за соседним столиком, музыка… создают эффект полного погружения в сюжет спектакля» [6]. Здесь вспоминается понятие «постдраматический театр». Он представлен как вспыхивающее и взрывающее пространство воспомина-

ний, созданное из ветвей драматического организма. Это сравнение Лемана как нельзя лучше подходит к спектаклю «Про Любовь и Нелюбовь» (2018). С пространством воспоминаний, созданных из ветвей драматического организма, сравним текстовой материал спектакля «Про Любовь и Нелюбовь». Дело в том, что конкретного драматического произведения в его основе нет, но при этом присутствуют тексты, написанные на основе известных произведений. Вербальная составляющая спектакля «Про Любовь и Нелюбовь» – это так называемые литературные мистификации, которые и выступают в качестве «пространства воспоминаний» известных прозаических, поэтических и драматургических текстов XIX и XX веков.

Спектакль «Про Любовь и Нелюбовь» – это постановка, созданная из отдельных сцен, явно не связанных между собой. Каждая сцена – это небольшой, почти самостоятельный спектакль, исполняемый одним, реже – двумя актерами. Тексты этих мини-спектаклей (то есть литературные мистификации**)** придуманы актерами театра и воплощены в стиле классических или очень известных литературных произведении (например, пушкинского «Евгения Онегина», лермонтовской «Беллы» и др.). Обращение к литературным мистификациям блокирует разрыв постановки с драматическими персонажами (с которыми, по мысли Лемана, прекращает отношения постдраматический театр). Здесь каждый из актеров все-таки несет в себе черты драматического персонажа. Правда, зритель уже не видит столь явных изменений, которые мог бы наблюдать в спектакле по классическому драматургическому или литературному тексту. Спектакль «Про Любовь и Нелюбовь» исполняется в разных пространствах: проходит не только в кафе театра, но и в формате проекта «Театр другого пространства» – в ресторане Hashtag (как указывается в анонсе)**.** Использование нетеатрального пространства для сценического исполнения указывает на принадлежность спектакля к стилистике посттеатра с его поиском новых форм коммуникации со зрителем, попыткой выхода искусства за пределы традиционной сцены.

Общей особенностью спектаклей, приведенных в качестве примеров преодоления литературных, нарративных театральных форм и образцов постановок без драматургической основы (то есть спектаклей «Папа» и «Про Любовь и Нелюбовь»), является то, что они не имеют в своей основе конкретной пьесы, но в них сохраняется верность традициям драмы на уровне структуры придуманного текста.

Таким образом, в XXI столетии в кузбасских театрах появились спектакли, содержащие постдраматические театральные знаки и тенденции. Наиболее отчетливое выражение получили такие постдраматические театральные знаки, как: «телесность», «музыкализация», «одновременность», «сценография, визуальная драматургия». В качестве заметной тенденции обнаружилось стремление к преодолению литературных, нарративных театральных форм и создания спектаклей без драматургической основы. Особенностью выражения постдраматической стилистики в спектаклях Кемеровской области правомерно считать ее соединение с эстетикой традиционного драматического искусства.

Литература

1. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

2. *Илова Е.В.* Принципы типологизации театральных знаков // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2016. № 3 (39). С. 165–172.

3. *Григорьянц Т.А.* Актуализация телесно-пластической составляющей в театральных спектаклях как отражение тенденций визуализации искусства // Театральное искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.): кол. моногр. / отв. ред. Н.Л. Прокопова; Кемеров. гос. ин-т культуры. Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. 332 с.

4. *Лаврова А.* Труд и радость. I Межрегиональный фестиваль «Сибирский кот» // Страстной бульвар, 10. Вып. № 2–112/2008, Фестивали. [Электронный ресурс] – URL: http://www.strast10.ru/node/134 (дата обращения: 26.04.2019).

5. *Григорьянц Т.А., Киселёва В.А.* Семиотика сценического пространства: проблемы режиссерского высказывания // Вестник КемГУКИ. 2016. № 36. С. 97–102.

6. Кемеровский театр для детей и молодежи [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: http://www.kemteatr.ru (дата обращения: 26.04.2019).

7. *Прокопова Н.Л.* Нарушение границ между искусством и жизнью как факт трансформации традиций речевого искусства театра грибоедовской эпохи (на материале кузбасских спектаклей) // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: мат-лы Всерос. науч. конф. Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2016. Вып. 3. С. 130–139.

8. *Казаченко Л.* Вакцинация любовью // Архив Кемеровского театра для детей и молодежи.

Алесенкова В.Н. (Саратов)

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕЛЕСНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ Л. БАГОЛЕЙ)

Актуальность исследования обусловлена усилением постмодернистских и постдраматических тенденций в современной режиссуре, что заставляет рассматривать феноменальное тело актера в новом ракурсе – как инструмент воплощения ментальных процессов в пластических образах. Обращение к проблеме семиотического анализа телесности в контексте театра обусловлено наличием неизученных областей в системе отношений между феноменальным телом актера и семиотическим. В рамках статьи предполагается адаптировать существующее в теории понятие телесности к реалиям современного театрального искусства, изучить природу семиотического тела в спектаклях и определить его характерные признаки. Двойственность восприятия телесности актера открывает перспективу обнаружения новых ракурсов.

Телесность в контексте театра. Действенная природа театра основана на актерской пластике и, по выражению Вс. Мейерхольда, проявляется в «музыке пластических движений» [5, с. 126]. Поскольку главным инструментом актера является тело – ни феноменологический, ни семиотический анализ сценического действия немыслим без понятия телесности. В сфере философской мысли телесность трактуется как «искусственно созданная система отношений между плотью и наносимыми на нее знаками культуры» [4, с. 17] и отражает широкий спектр процессов взаимодействия души и тела. В современном режиссерском театре (особенно в постмодернистском или постдраматическом ракурсе) тело актера часто преобразуется в «семиотическое» или, в терминологии А. Арто, в иероглиф – «тело, возвысившееся до величия знака» [1, с. 102].

Семиотическое тело, прежде всего, способно служить «носителем смыслов, заложенных в тексте пьесы» [9, с. 143], однако режиссер достаточно свободен в интерпретации авторского произведения, чтобы создавать новые смысловые пространства, выходящие за рамки вербального каркаса. Вс. Мейерхольд еще в работе 1907 года отмечал, что актерская пластика может быть как «строго согласованной со словами произносимыми», так и «не соответствующей словам» [5,

с. 137]. Из этой второй складывается специфический невербальный язык спектакля, помогающий зрителю «проникать во внутренний, скрытый диалог» [5, с. 138].

Разработанная Мейерхольдом концепция театрального искусства послужила мощным импульсом к развитию новых форм актерского воздействия на публику. Так, «психологический жест» М. Чехова основан на пластической материализации действенных метафор, а в процессе одухотворения тела «святого» актера в театре-лаборатории Е. Гротовского большую роль сыграла мейерхольдовская биомеханика. До сих пор, как зафиксировано П. Пави в «Словаре театра», представление о телесности актера формируется в двух направлениях. В первом случае тело выступает посредником между замыслом драматурга и зрителем, при этом «пластика иллюстративна и не более чем дублирует слово» [7, с. 377]. Во втором случае тело является проводником движений души, и «пластика актера созидательна и подлинна», а «движения призваны вызывать эмоции в зависимости от мастерства и умения владеть телом» [7, с. 377].

На фоне постмодернистских тенденций в театральном искусстве XXI века научный интерес к телу актера вышел на новый виток актуальности. В интерпретации Э. Фишер-Лихте понятие телесности, помимо семиотического, включает «феноменальное тело»[5] исполнителя, рассматриваемое в двух аспектах: «процессе воплощения и феномене присутствия» [9, с. 140]. Такое разделение опирается на стратегию непомерно-преувеличенного акцента на телесности: художественном эксгибиционизме и перформативных актах публичного самоистязания (как, например, в известных перформансах М. Абрамович). В идеале, актеру при создании сценического образа следует превратить феноменальное тело в тело семиотическое. И если первое может привлечь внимание зрителей к индивидуальным особенностям физического облика актера, то второе должно стать результатом актерского и режиссерского творчества.

Поскольку не персонаж, а непосредственно актер действует на сцене, он должен мастерски владеть своим инструментом – «материальным носителем, с которым приходится реально работать, творя действие» [2, с. 113], т.е. телом. Методика профессионального физического воспитания была введена в программу актерского обучения

[5] Используя термин М. Мерло-Понти в контексте театра, Э. Фишер-Лихте опирается на концепцию Г. Плесснера, противопоставляя телесное существование актера и изображаемого им персонажа [9].

со времен основания Московского художественного театра и на сегодняшний день представляет собой синтез уникальных теоретических и практических разработок К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, М. Чехова, А. Таирова, Е. Гротовского и других. В Саратовском театральном институте пластической подготовке будущих артистов уделяется большое внимание. Это заслуга педагогов кафедры специальных дисциплин (профессора Н. Горюновой, доцентов И. Борисовой, М. Жиловой) и ее руководителя профессора Алексея Зыкова – основателя «Театра пластики и танца», автора ряда публикаций, посвященных танцевально-пластическому аспекту драматического театра [3].

Актеры-выпускники Саратовского театрального института востребованы в лучших театрах страны благодаря каждодневному тренингу – на протяжении всего процесса обучения осознание физического бытия на уровне феноменального тела закрепляется в сценической практике и преобразовывается в навыки создания тела семиотического. Дипломные студенческие спектакли выпускающей мастерской в течение одного-двух сезонов с успехом идут на профессиональных сценах Саратова, собирая полные залы. Постановки, осуществленные доцентом, а ныне заведующей кафедрой мастерства актера Любовью Баголей, в контексте изучения телесности предстают благодатным объектом семиотического анализа. Склонность к «пластическому воображению»[6] помогает Л. Баголей постепенно формировать собственный режиссерско-педагогический стиль, для которого характерно «облекать зарождающуюся мысль в пластически оформленные образы» [6]. Процесс создания семиотического тела актера можно проследить на материале дипломных спектаклей 2011/2012 учебного года (мастерская Заслуженного артиста России Игоря Баголея).

Семиотическое тело в спектакле. «Лейтенант с острова Инишмор» по пьесе М. МакДонаха был поставлен в 2011 году на малой сцене Саратовского драматического театра имени И.А. Слонова.

Кровавые события «черной комедии» разворачиваются вокруг смерти любимого кота лейтенанта Подрайка – террориста-одиночки, в котором уживаются чудовищная жестокость и болезненная сентиментальность. Телесность в спектакле приобретает феноменальный характер – коты, люди (и даже коровы) легко, со своеобразным эсте-

[6] Термин Г.В. Морозовой [6].

тическим шармом, превращаются в трупы. Не существует никакой ценностной разницы между живым и мертвым телом, напротив – отсутствие элементарной гуманности, как важного признака духовного человеческого начала, компенсируется навязчивым присутствием телесности – тело предстает неким материалом для извращенного творчества.

Подрайк по сюжету отрезает ногти и соски у наркоторговца Джеймса. В спектакле садистская сцена решается весьма эффектно: ногти и соски Джеймса, примотанного серебряным скотчем к инвалидному креслу, на глазах зрителей раскрашиваются красной краской, что напоминает процесс создания своеобразной скульптурной композиции. Тело актера Д. Степаняна при этом превращается в семиотическое, поскольку приобретает характеристику знака. Такой же прием применяется в сцене убийства террористов-конкурентов – Кристи, Брендана и Джоуи (М. Деричев, Н. Сурков, Е. Медведев), которые, в свою очередь, становятся объектами перформанса. Важно отметить, что пластические манипуляции с телами жертв по замыслу режиссера выполняют персонажи-кошки.



Фото 1. «Лейтенант с острова Инишмор» Л. Баголей. Сцена из спектакля. Саратовский театр драмы им. И.А. Слонова. *Фото Т. Цой*

Кошки (фото 1) – девять стройных актрис в черных обтягивающих трико, коротких джинсовых шортах с кошачьими хвостами на боку и симпатичными ушками на аккуратно зачесанных головах – становятся движущей силой сценического действия. Они незримо для персонажей-людей появляются рядом, наблюдая за происходящими событиями, символически оказываясь инициаторами и визуальными исполнителями изощренных сценических убийств. Дивная кошачья пластика, которую демонстрируют актрисы-студентки, подразумевает серьезную профессиональную подготовку тела. Танцующие, вылизывающиеся, точащие когти, царапающиеся, мирно наблюдающие или агрессивно действующие, Кошки не акцентируют внимание зрителей на особенностях феноменального тела, но действуют как единый организм, олицетворяющий некую мистическую силу. Аллюзия к известному мюзиклу Э.-Л. Уэббера «Кошки» лишь обогащает сюжет ирландского драматурга, открывая новый смысловой пласт – в структуре спектакля Л. Баголей Кошки становятся объектом концептуализации и воспринимаются исключительно как абстрактный художественный образ, созданный режиссером.

МакДонах посвятил свою пьесу Кошечке (не коту и не вообще котам). Возможно, существует тонкая связь между этим фактом и тем, что статус самопровозглашенного лейтенанта-террориста в разыгранной истории достается в финале вовсе не Падрайку, а юной садистке Мейрид, известной своей меткой стрельбой по глазам пасущихся коров и преданно любящей собственного котика. В пластике Мейрид (Е. Пылаева) и Подрайка (И. Костин) время от времени проскальзывают кошачьи повадки, словно они подобны в своей сущности мохнатым питомцам. Частью семиотического тела становится и висящий на боку Мейрид хвостик (совсем такой же, как у Кошек, но более изящный), и та хищная страстность, с которой девушка красит себе губы красной помадой, превращая рот в кровавую рану. Смысловое содержание образа дополняется пластической сценой перестрелки, выполненной в форме замедленного танца, демонстрируя очевидное животное чутье, которое помогает молодым людям с непринужденной легкостью увертываться от летящих в них пуль.

Возникшая между Мейрид и Падрайком любовь поражает внезапностью и обилием противоречивых эмоций: акты агрессии и жестокие убийства сопровождаются страстными поцелуями, и эти проявления, казалось бы, нежных чувств ничуть не притупляют звериную природу главных героев. Восприятие телесности доводится до

абсурдного дисбаланса и даже до отрицания созданного Творцом человеческого тела, которое по требованию сумасбродных «лейтенантов с Инишмора» подлежит грубому расчленению.

Отец Падрайка Донни и брат Мейрид Дэйви по действию должны разрезать на мелкие части трупы убитых террористов. Трудно представить себе эту жуткую сцену в формате натуралистического или психологического театра. На помощь приходят иные выразительные средства – иероглиф, ассоциативный жест, пластический намек, которые, по замыслу режиссера, подменяют присутствие феноменального тела театральным знаком. Донни (П. Матюшков) и Дэйви (Д. Воронин) напряженно ковыряются ножом и вилкой в алых шнурках стоящих перед ними на столе высоких ботинок, стараясь их расшнуровать. Обыгранные актерами как части мертвых тел мужские ботинки не столько дорисовывают в воображении зрителей подразумеваемую кровавую акцию, сколько порождают размышления о проблеме человеческого каннибализма в переносном смысле и в буквальном смысле привычного мясоедства, приводящего к масштабным убийствам беззащитных животных.

Создается впечатление, что коты и коровы, убиенные в пьесе МакДонаха во имя утверждения революционных идей свободы и равенства, и стали главной причиной системного сбоя в природе вещей, породив гигантский перекос в сторону животного начала в человеке и отчуждение духовного принципа от физического тела. Падрайк готов отнять жизнь у отца в отместку за смерть кота, а Мейрид по той же причине без раздумий убивает возлюбленного. Месть за убийства приводит к новым преступлениям, бесконечно разрастающимся в геометрической прогрессии. Образ Кошек становится ключом к режиссерской концепции событий пьесы: осмысление невербальных действий коллективного семиотического тела заостряет внимание зрителей на метафизической доминанте звериной сущности человеческих поступков. В этом контексте кажущийся, на первый взгляд, непристойным кровавый сюжет пьесы позволяет средствами театра (с долей самоиронии и черного юмора) поднять на уровень осмысления целый пласт табуированных проблем человечества.

Проблемы человечества выводятся на философский уровень и в другой постановке Л. Баголей – «Отелло» (хореограф – А.И. Зыков). Спектакль по знаменитой пьесе У. Шекспира был осуществлен на большой сцене Саратовского драматического театра имени И.А. Слонова в 2012 году.

Надо отметить, что с самого начала действие разворачивается в планетарном масштабе – на экране задника возникает звездная беспредельность космоса, и под нежные звуки скрипки появляется Земля. На этом фоне встречаются два существа – Юнона (М. Баголей) и Яго (Д. Степанян). Она играет на скрипке, стоя на вращающемся круге, а он сидит на вершине широкой лестницы. По замыслу режиссера, в основе трагической истории Отелло и Дездемоны заложено противоборство двух Начал, непримиримых сущностей, взаимодействие которых серьезным образом влияет на ход событий. И если ее инструментом является скрипка, источающая мелодию любви, то его инструментом является человеческое тело, на котором можно играть и которым можно дирижировать.

Физическая подготовка актера помогает созданию семиотического тела. В пластике Яго то и дело проскальзывают похотливые движения, подмечается имитация поведения то собаки, то обезьяны. Он умеет мастерски скакать по ступеням лестницы как по клавишам, извлекая из них звуки. Яго водит невидимым смычком по собственному извивающемуся телу и тем самым приводит в движение группу человеческих фигур в стилизованных масках итальянской комедии dell'arte, словно пробуждает целый сонм человеческих страстей, ведь «страсть материальна, она подчиняется пластичным колебаниям материи» [1, с. 143]. Вступив в борьбу с Юноной, Яго заглушает ее мелодию, навязывая героям трагедии то звуки фанфар, то танцевальные ритмы, порождающие однообразные и непристойные телодвижения послушных его руке актеров-Масок; даже увлекает саму Юнону в дуэте страстного танго. Таким образом, фигура Яго воспринимается зрителями и как персонаж пьесы – поручик Отелло, и одновременно как инфернальная сущность, вырастая за рамки шекспировского текста. Тело актера в данном случае способно не только иллюстрировать слова, но и становиться проводником ментальных образов.

Материализованные страсти в мужском и женском обличии (актрисы и актеры массовки), обозначенные как Маски (фото 2), вносят в спектакль атмосферу венецианского карнавала и вместе с тем создают реминисценцию к античному хору. Сопровождая события и комментируя их смысловыми пластическими действиями, Маски воспринимаются как коллективное семиотическое тело.



Фото 2. «Отелло» Л. Баголей. Сцена из спектакля.
Саратовский театр драмы им. И.А. Слонова. *Фото Т. Цой*

Схему ментальной трансформации образа Отелло можно прочитать в рисунке и характере передвижений Масок в пространстве. Если в начале спектакля их, оказавшихся на пути влюбленного и счастливого мавра, невидимой волной сметает прочь, а в процессе внутренней борьбы Отелло с ревностью Маски время от времени приближаются к генералу, то ближе к финалу картина меняется. Маски, руководимые Яго, будто стелятся за одержимым страстью Отелло, сопровождая его передвижение как шлейф, тянущийся вслед.

По сценическому действию нервное и напряженное тело мавра (С. Калинин) словно прячется в генеральской серой шинели, охраняющей хозяина как неприступная крепость, застегнутая на все пуговицы. Внутрь этого тесного личного пространства (своего душевного мира) он допускает только возлюбленную – Дездемону (С. Илюшина). Она мягко проскальзывает под надетую шинель, прижимаясь к спине мужа, и так оба ходят по сцене, слитые воедино, рука к руке, тело к телу, душа к душе, дополняя друг друга (фото 3).

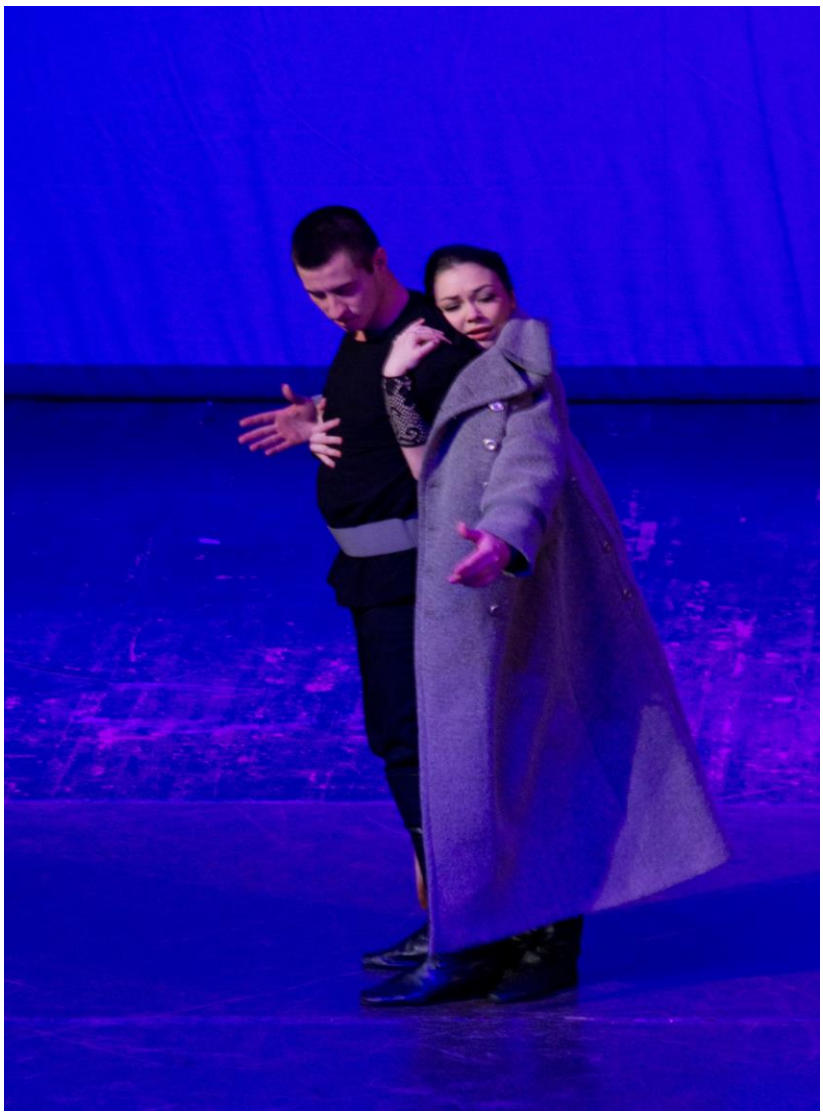


Фото 3. «Отелло» Л. Баголей. Отелло – С. Калинин, Дездемона – С. Илюшина Саратовский театр драмы им. И.А. Слонова. *Фото Т. Цой*

Шинель в спектакле становится атрибутом силы. Яго же, разрушая мир Отелло, заставляет его обнажиться (в ссоре с женой Отелло предстает перед зрителем с голым торсом), стать беззащитным, уязвимым и слабым. Поскольку «в искусстве нет места случайности» [8, с. 77], надо предполагать, что режиссер намеренно разделяет тело Отелло на внутреннее и внешнее, ставя дополнительный акцент на метафизической интерпретации событий фабулы. Внутреннее тело в этом контексте уже не является телом персонажа, но стремится стать «одухотворенным телом», которое подражает движениям души. В теории театра одухотворенное тело понимается как «полномочный представитель духа в материальном мире» [2, с. 207], другими словами, устранение разграничений между духом и плотью «придает телу характер духовной сущности» [9, с. 149].

Сценическое пространство тоже условно делится на внутреннее (видимое зрителю) и внешнее, расположенное по другую сторону задника, на котором отражаются тени персонажей и разыгрывается смысловое содержание некоторых сцен. В этом сюрреалистическом пространстве у всего самого светлого существует тень, даже у Юноны, над которой возвышается гигантская тень Яго.

Важным смысловым элементом внутреннего пространства становится вращающийся круг, на котором в начале спектакля появляется провозвестница любви Юнона. Этот своеобразный круг испытаний обыгрывается как место духовного падения персонажей и место, на котором в финале гибнет любовь. Сначала верный лейтенант Кассио (И. Костин) теряет на круге равновесие, поддавшись на провокацию Яго, затем Отелло, доведенный до пароксизма ревности, падает навзничь, не удержавшись на ногах. Здесь на неверный путь становится влюбленный в жену мавра баловень Родриго (Е. Медведев). В итоге, круг оказывается смертным одром Дездемоны и Отелло и, следовательно, символом поражения Юноны в битве с Яго. Так, воплощение смысла языком актерской пластики можно охарактеризовать как творческий почерк режиссера.

Заключение. Искусство пластической композиции играет определяющую роль в режиссуре Любови Баголей, и этому способствует профессиональная подготовка актеров саратовской театральной школы. На основе проведенного исследования можно сделать ряд обобщений и выводов о значимости, признаках и функциональных особенностях семиотического тела в системе отношений между телесностью актера и персонажа.

Понятие телесности в контексте театра включает феноменальное тело (как физическое присутствие актера с присущими ему индивидуальными качествами и энергетикой) и семиотическое тело (результат творческого преображения феноменального тела в тело персонажа). В разной природе существования персонажа в спектакле заключается причина двойственности восприятия семиотического тела: оно может быть как *посредником* между замыслом автора и зрителем, так и *проводником* нового смысла, заложенного режиссером. Основываясь на творческом опыте Л. Баголей, необходимо отметить, что один и тот же персонаж на сцене может выполнять одновременно обе функции.

Тело-«посредник» функционирует как объект семиотизации, демонстрируя внешние признаки персонажа – и тогда семиотическое тело становится (или подменяется) знаком, иллюстрирующим теат-

ральными средствами смысл, заложенный автором. Тело-«проводник» функционирует как объект символизации, демонстрируя внутренний мир персонажа – и тогда семиотическое тело стремится к понятию «одухотворенного». В этом случае, благодаря смысловым пластическим модуляциям, тело актера становится символом, материализующим на визуальном плане сущностное присутствие и трансформацию образа души (через подражание божественному или инфернальному архетипу).

Дополнительно, в постановках Л. Баголей обнаружен еще один способ существования телесности, присущий коллективному семиотическому телу абстрактного персонажа, такого как Кошки или Маски. В этом случае семиотическое тело функционирует как концептуальный образ, реализованный одновременно группой актеров. Выполняемые этой группой на протяжении всего спектакля смысловые пластические действия воплощают скрытые ментальные процессы, визуализируя символическую концепцию режиссера. Функциональная связь телесности с ментальным пространством в контексте спектакля, помогающая зрителям познавать метафизическую интерпретацию событий пьесы, позволяет идентифицировать коллективное семиотическое тело как когнитивное тело.

Литература

1. *Арто А.*Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 192 с.
2. *Дрознин А. Б.* Дано мне тело…Что мне делать с ним? Книга первая. М.: Навона, 2018. 464 с.
3. *Зыков А.* Векторы изучения танцевально-пластических экспериментов на драматической сцене // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. №1(7). С. 9–13.
4. *Макаров А.И., Торопова А.А.* Отчужденные тела: трактовка концепта телесности в постмодернизме // Вестник Волгоградского университета. Серия 7. Философия. 2016, №4 (34). С. 16–25.
5. *Мейерхольд Вс.* Театр (к истории и технике) // ТЕАТР. Книга о новом театре. Сборник статей. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 101–148.
6. *Морозова Г.В.* О пластической композиции спектакля: методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2006. [Электронный ресурс] URL: https://www.libfox.ru/207361-g-morozova-o-plasticheskoy-kompozitsii-spektaklya.html (05.10. 2020)
7. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
8. *Таиров А.* Записки режиссера. М.: ГИТИС, 2000. 160 с.
9. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.

Баголей Л.Н. (Саратов)

ФЕНОМЕН ВДОХНОВЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Одним из первых теоретиков и практиков театра, кто серьезно заговорил о том, что принято называть вдохновением в природе актерского творчества, был Константин Сергеевич Станиславский. В русском театре прошлого века символом артиста, игравшего исключительно на порывах вдохновения, навсегда остался легендарный Павел Мочалов. Когда он был в «ударе» – играл великолепно, исторгал у слушателя слезы, потрясал всех. Но современники вспоминают, что иногда Мочалов играл из рук вон плохо: это значило, что вдохновение в тот вечер его не посетило. Станиславский пытался открыть тайну вдохновения, его загадку, потому что в искусстве актера эта тайна имеет особое значение. Вдохновение должно прийти к актеру в определенный момент, к началу спектакля. Следовательно, вдохновение артист должен уметь вызывать сам, по своей воле и усмотрению. Значит, должны существовать способы пробуждать в себе психическую активность и высшее проявление умственных, душевных и творческих сил.

В современной культуре под вдохновением понимается «состояние особого напряжения и подъема всех сил и способностей в минуты творчества или решения каких-либо проблем и т.д. Вдохновение является основным словом, наиболее точно выражающим значение; наитие – вдохновение, в котором большое место принадлежит интуиции» [4, с. 117]. А между тем слово «вдохновение» представляет собою старославянское образование от глагола вдохнуть. И слово «вдохнуть» наиболее точно описывает комплекс упражнений, которые могут помочь в пробуждении нужного состояния в погоне за вдохновением.

В результате многолетних исканий, размышлений и трудов Станиславский создал свою знаменитую «систему» воспитания актера – теорию и метод артистической техники [5]. Работу над методологией обучения и упражнениями, которые тренируют в будущих актерах различные навыки мастерства, продолжили его непосредственные ученики и соратники: Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд, М.А. Чехов, М.О. Кнебель, Л.П. Новицкая [2]. Поиск театральными деятелями и

педагогами наиболее эффективных практик воспитания артистов в определенной театральной эстетике не прекращается. В разное время сборники упражнений публиковали И.М. Рапопорт «Работа актера», С.В. Гиппиус «Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств», Е. Гротовский «К Бедному театру», Л.В. Грачёва «Актерский тренинг: теория и практика», Ю.Л. Альшиц «Тренинг Forever!». Сегодня продолжается активный поиск театральных тренингов on-line.

Творчество как предмет исследований привлекало внимание мыслителей всех эпох мировой культуры. В последнее десятилетия природа и закономерности творчества рассматривались учеными и специалистами в различных областях науки: нейрофизиологии, философии, культурологии, искусствознании и др. Психологические проблемы творчества разрабатывали отечественные и зарубежные психологи: В.М. Бехтерев, Л.С. Выгодский, Е.П. Ильин, Б.М. Кедров, А. Маслоу, Дж. Келли, Д. Ушаков, З. Фрейд, Я.А. Пономарёв, М. Чиксентмихайи и др..

Профессор психологии Чикагского университета Михай Чиксентмихайи ввел понятие «потоковые состояния», под которыми понимается: ощущение удовольствия от самореализации, повышенная и обоснованная уверенность в себе, ярко выраженное повышение коммуникативных способностей, умение четко и ясно выражать свои мысли, убеждать собеседника, эффективно решать проблемы любой сложности или находить неординарные способы их решения [7]. У исследуемых в потоковом состоянии повышаются показатели усвоения информации, активизируется память, способности к анализу информации, наблюдается легкая форма беспокойства в связи с повышенной активностью.

Другой американский психолог Абрахам Маслоу ввел в научный обиход понятие «пиковые переживания». В своем исследовании Маслоу отмечает: «В моменты пиковых переживаний индивид уподобляется Богу не только в том смысле, о котором я уже говорил, но также и в некоторых других отношениях, особенно в своем любящем, неосуждающем, сострадательном и, можно сказать, веселом восприятии мира и человеческого существа, в их полноте и целостности, сколь бы ужасными они ни представлялись ему в его нормальном состоянии. <…> Одним из аспектов пикового переживания является полная, хотя и длящаяся какое-то мгновение, утрата контроля и оборонительной позиции, и освобождение от страхов, тревоги, скованности, нерешительности и сдерживающих начал» [1, с. 48–49].

Задача актера – через безусловное поведение в условной ситуации и через столкновение с препятствиями на пути к целям «высечь» эмоцию, донести эмоцию до зрителя и вызвать в нем ответную эмоцию того же уровня, то есть пробудить механизм эмоционального резонанса, что наряду с игрой станет основанием сотворчества. Для достижения вершины актерского мастерства необходимы такие условия: роль должна быть разработана в таких подробностях, чтобы жить своею, как бы особой жизнью в воображении актера; жизнь персонажа должна вызывать сопереживание самого актера на основе идентификации с ролью; актер должен обладать высоким уровнем интереса к работе, как следствие высокой концентрацией внимания, чтобы у него легко возникала творческая доминанта. Естественно, что для этого требуется высокий уровень воображения, особая профессиональная культура. Здесь возникает некое противоречие: с одной стороны, в процессе работы над ролью актер становится исследователем литературного материала, который он должен трансформировать в сценический образ, с другой стороны, он должен как бы вдохнуть душу, сделать образ живым.

Известный русский академик Иван Петрович Павлов разграничивал мыслительный процесс художника и мыслителя. Он писал: «Жизнь отчетливо указывает на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни – художники во всех их родах: писатели, музыканты, живописцы и т. д. – захватывают действительность целиком, сплошь, сполна, живую действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие – мыслители – именно дробят ее и тем как бы умерщвляют ее, делая из нее какой-то временный скелет, и затем только постепенно, как бы снова собирают ее части и стараются их таким образом оживить, что вполне им все-таки и не удается» [3, с. 411].

Что такое для актера захватить действие «целиком»? Находиться в гармонии с собой, персонажем и миром. Например, Чиксентмихайи признает, что он не был первым, кто создал методики, основанные на потоковом переживании [6]. В течение более чем двух с половиной тысячелетий практикующие восточные духовные традиции – такие, как буддизм и даосизм – считали данное явление центральным для своего духовного развития. Японские практики использовали подобные дзен-буддийские техники с целью совершенствования навыка выбранного вида искусства (боевого или иного), любого –

от кендо до икебаны. Широко известную фразу «находиться единым целым с миром» также можно отнести к данной концепции.

Профессор РГИСИ Сергей Черкасский в книге «Станиславский и йога» [8] детально проанализировал элементы Системы, имеющие связь с учением йоги, – освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, излучение праны, внимание, видения, сверхсознание. Все восточные практики так или иначе связаны с изучением дыхания. Ученые еще только изучают, как именно дыхание влияет на психологическое состояние. Но уже большое количество исследований показало, что оно воздействует на работу мозга. Если человек медленно дышит – до десяти вдохов в минуту – у него снижается кровяное давление, увеличивается вариабельность сердечного ритма и меняется активность центральной нервной системы. А Джон Гриндер – один из основателей НЛП (нейролингвистического программирования) – однажды обнаружил, что после одной из популярных техник дыхания с ним стали случаться озарения! Продуктивно используются в занятиях сценической речью гимнастика Стрельниковой.

В методике, которую разработала доцент кафедры сценической речи ГИТИСа, кандидат искусствоведения Ирина Анатольевна Автушенко, соединяются позы йоги и дыхание огня. Дыхание Огня – это частое и мощное дыхание через нос. Чтобы освоить его, нужно держать позвоночник прямым, закрыть рот и быстро дышать через нос. Вдохи и выдохи должны быть примерно равными по силе и длительности. На вдохе необходимо приподнять грудную клетку и спокойно удерживать в таком положении. При выдохе пупок втягивается. Когда пупок втягивается, верхняя часть живота и диафрагма приходят в движение. Дыхание производится в области от пупка до диафрагмы. Эта техника бодрит, освежает мысли, прочищает носоглотку и активизирует шишковидную железу. С точки зрения научной медицины, при стимуляции шишковидной железы увеличивается выработка меланина. Этот гормон регулирует циркадные ритмы организма – режимы активности и пассивности. Дыхание в сочетании с позами и «холодным» и «горячим» выдохами и резонаторным мычанием настраивает весь организм, мышцы, голос, и сознание на легкое и светлое выполнение сложнейших творческих задач. Техника соединения всего комплекса достаточно сложная и для ее описания и освоения нужна отдельная статья или очное занятие.

В заключение, можно констатировать, что на сегодняшний день тема взаимосвязи дыхания и вдохновения недостаточно изучена и

требует детальной проработки с точки зрения медицины, психологии и актерского мастерства. Возможно создание авторского тренинга, который будет нацелен на вызывание в актере творческого подъема, сосредоточенности и вдохновения.

Литература

1. *Маслоу А.* На подступах к психологии бытия / Пер. О. Чистякова под ред. В. Данченко. М., 2004. К.: PSYLIB, 2003.
2. *Новицкая Л.П.* Уроки вдохновения/ Ред. Ю.С. Калашников. М.: Всерос. театр. о-во, 1984. 383 с.
3. *Павлов И.П.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. М.: Наука, 1973. 653 с.
4. Словарь синонимов русского языка под ред. А.П. Евгеньевой**.** Т. 1. М.: Астрель: АСТ, 2003. 681 с.
5. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. С.- Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. 478 с.
6. *Чикесентмихайи М.* Эволюция личности. М.: Альпина нон-фикшн. 2013.
7. *Чиксентмихайи М.* В поисках потока / перевод. Е. Милицкая. М.: Альпина нон-фикшн. 2017.
8. *Черкасский С.* Станиславский и йога. М.: РГИСИ, 2018. 112 с.

Данилина Э.И. (Саратов)

АКТЕРСКОЕ РЕМЕСЛО: АТАВИЗМ ИЛИ ПОБУЖДЕНИЕ К ДЕЙСТВИЮ (ОЧЕРК)

Часто, и не в самом лучшем смысле слова, можно услышать высказывание подобного рода: *На сцене ремесленник*! Обычно это воспринимается в негативном плане. Значит ли это, что актер использует некие приемы и штампы, которые не позволяют ему создать на сцене живой образ, наполненный сиюминутными эмоциями, свежестью восприятия предлагаемых обстоятельств и многими другими составляющими, которые помогают за сценической игрой видеть *игру страстей и правдоподобие чувствований*?

Встает ряд вопросов. – Как соединить воедино душевные порывы? Как с помощью основ актерского ремесла, которое, безусловно, является базовой составляющей работы актера на сцене, наделить игру богатой палитрой нюансов (*актерских кружев*), душевной тонкостью? И, самое главное – как *быть здесь и сейчас*, чтобы каждый сыгранный спектакль наполнялся новыми открытиями и смыслами, чтобы он не был похож на предыдущий, в хорошем смысле этого слова?

В 1999 году наш театр[7] впервые выехал на гастроли в Париж со спектаклем «На дне», который был поставлен командой французских деятелей театра во главе с российским режиссером Антоном Кузнецовым, который впоследствии стал художественным руководителем Саратовского государственного академического театра драмы им. И.А. Слонова. Путешествие во Францию было полно неожиданностей и своего рода неудобств, но, очутившись в гостинице, я, первым делом включила телевизор и наткнулась на передачу, которая рассказывала о творческом пути известного актера (сейчас не вспомню его фамилии), который в то время являлся звездой Комеди Франсез и недавно сыграл роль Гамлета. Меня поразило, что он так филигранно владел техникой исполнения, но его лицо оставалось беспристрастным! Как?! Такой материал, такие страсти и… ноль эмоций, только техника А между тем спектакль и, соответственно актеры в нем, ра-

[7] Саратовский государственный академический театр драмы им. И.А. Слонова

ботают в режиме отлаженного механизма – темпоритм, мизансцены, точность подачи текста. В чем подвох? В разнице школ, в системе, в разнице наших менталитетов? Этот вопрос меня заинтриговал.

Каждый день я видела, как французские актеры использовали каждый клочок театра, где мы гастролировали, чтобы отточить свое ремесло – тренинги, сценическая речь, пластика и многое другое. Может, в этом настойчивом овладении ремеслом и состояла загадка точности существования в спектакле? Нас учили несколько иначе. Мы привыкли к игре *на разрыв аорты*, чем французы, по их отзывам, не обладали. Мы даже услышали такое выражение, что если бы они играли, как мы, то, наверное, умерли бы от разрыва сердца. В итоге, следующим движением к изучению вставшего вопроса стал анализ синтеза разных методов актерского существования – как соединить воедино крепкое профессиональное ремесло французов и нашу школу переживаний. Так, идем дальше и обращаемся к классикам, которые уже сформулировали суть проблемы. Может, они предоставят мне внятный ответ на сформулированный вопрос? Цепочка следов, так или иначе, приводит к главному действующему лицу – его Величеству Актеру, который воплощает всем своим существом идею драматурга и режиссера! Что ж, помолясь, начнем путешествие!

Актеры – не роботы, у них нет кнопок «вкл» и «выкл»; как и все люди, они реагируют на тяжелые жизненные ситуации, которые бывают крайне тяжелыми и непредвиденными и, несмотря на это, им приходится выходить на сцену и играть спектакль, заявленный на сегодня в репертуаре. В эти моменты, когда аппарат не настроен, действительно незаменимыми становятся хитрости и приемы, которые помогают выполнить режиссерский замысел. Вот ты приходишь на спектакль после похорон близкого человека (это еще одна жизненная составляющая нашей профессии), и тебе говорят: *Сегодняшняя твоя работа гениальна!* Но такие события случаются не каждый день, и не каждый раз они отражают суть роли в спектакле. Хорошо, когда события личного плана накладываются на переживания персонажа, а если наоборот? Если ты в этот день играешь комедию, и тебе нужно быть заразительно смешным, а у тебя ком в горле, слезы, готовые вырваться в любой, самый неожиданный момент?

Идем дальше. Всем известно, что человек – существо ленивое, дай ему в руки удочку, он с ней сядет и застынет в ожидании улова, а может, даже и заснет. Бывают моменты, когда актер пренебрегает своими инструментами и использует только внешнюю часть, не за-

трачивая энергию на внутреннюю работу. Здесь ремесло выступает в роли Змея-искусителя, который все время хочет предложить что-то комфортное и уже не раз опробованное (что и составляет из себя привычный штамп). Есть место и неосознанной подмене, которой чаще всего грешат студенты. Когда они еще не до конца разобрались в каких-то вещах, они могут не осознавать, как во время работы в них постепенно начинает преобладать техническая часть. Это самая сложная составляющая в педагогической работе. Иногда студенты мне задают каверзные вопросы. Как справляться с рисунком, который им предоставил педагог, который не слишком внятно объяснил суть действия? Как чувствовать себя уверенно в предлагаемых обстоятельствах, когда сегодня не прилетела Муза и не нашептала на ушко волшебную формулу успеха? Это сложно объяснить словами. Видимо, надо дать какие-то ремесленные азы воплощения, а они очень даже действенные, которые помогут студенту быть уверенным в материале спектакля.

Репетиции спектакля и учебного материала в этом плане сложнее, потому что постоянно возбуждать внутреннее нутро студента на репетиционном повторе гораздо сложнее, чем исполнить все одними натренированными мышцами, пройденными и найденными (не раз и навсегда) эмоциями и другими составляющими дыхания нашей сложной профессии, которую нельзя *проверить алгеброй*. Как правило, студенты начинают применять свои знания тогда, когда сталкиваются с профессиональной практикой в театре, когда знания, полученные в процессе обучения, обрастают *мясом* сыгранных и отрепетированных ролей.

Приведу пример из моей театральной практики. Я только что была зачислена в труппу ТЮЗа им. Ю.П. Киселёва и сыграла свою первую главную роль в спектакле «Кабанчик» по пьесе В. Розова, постановщиком которого был сам Ю.П. Киселёв. Так славно и продуктивно шли репетиции спектакля, так все неплохо воплощалось на сцене, было уютно и защищенно в плане профессии… Но репетиции репетициями, а спектакли спектаклями. В какой-то момент я начала понимать, что в нужных сценах я не могу заплакать! Для меня это было непоправимой катастрофой. Сидя в гримерке после спектакля, я нарыдывала невыплаканные на сцене слезы, до момента, когда в гримерку заглянул мой любимый народный артист России Владимир Александрович Краснов. Он объяснил, что мои три градинки слез до пятого ряда никто не лицезреет, и надо брать зрителя точным посы-

лом действия, а не соплями и слезами, которые сегодня могут и не возникнуть. Это был урок на всю жизнь!

В киноиндустрии большим спросом пользуется так называемое *ремесло*. На съемках все гораздо не стабильнее. Если в первой сцене у тебя самый счастливый день в жизни твоего персонажа, то в следующей – может оказаться все наоборот. Приходится быстро перенастраиваться, ведь зрителям нужны самые настоящие слезы. Чтобы не порушить свою психику, актерская техника учит делать все без лишних потерь. В этом плане она безупречна, но опять же, только в том случае, если не злоупотреблять этим. Ведь иначе начинка окажется пустышкой, когда зритель раскусит то, что ему преподносят.

Конечно, актер должен понимать и знать, что на сцене нужно успевать видеть, слышать и воспринимать все и всех. Нужно помнить о задачах режиссера, помнить про свет, звук, свои приспособления, переходы, не говоря уже о том, что актер должен твердо знать текст, с которым работает. Если забыть какую-то маленькую деталь, одну задачу, может порушиться все то, что так долго и кропотливо строилось. И если актер во время сценического действия забывается, уходит в свои чувства с головой, не дай бог, начинает играть что-то свое и не по делу, – что, как не актерское ремесло, поможет ему выбраться из этого болота, в которое можно провалиться самому и потянуть за собой всех остальных? Знание задач, именно технических, помогает актеру вести сквозное действие, точно продвигаться к сверхзадаче. Если актер не подключил внимание, все его задачи развалятся. Умение включить произвольное внимание, двигать его от объекта к объекту, держа при этом каждый из них – это техническое умение. Это именно умение, и, если его нет, этому необходимо научиться, настроить свой аппарат. Вот, вдохновение посетило тебя, ты начинаешь входить в историю, которую играешь, верить во все, что сейчас происходит, НО! Режиссер обязательно тебя остановит (в лучшем случае), если ты не выполняешь поставленных задач. Например, не запомнил световую точку – что бы ты ни играл, и как бы ты ни играл, тебя попросту не увидят. Это – ремесло, техническая задача, которую необходимо выполнить.

Существуют различные формы выражения режиссерской мысли. Возьмем, к примеру, пластическую. Актер, который не подкреплен пластически (у него *деревянное* тело), не сможет в быстрые строки справиться с этой задачей. Ему придется потратить уйму времени, чтобы освоить хореографические элементы. А зачастую у театра это-

го времени нет. Поэтому на его место возьмут актера, который быстрее схватит тему. Это тоже относится к актерскому ремеслу. Пластика – это техническое умение. Тело можно натренировать, развить, просто каждому понадобится разное количество времени. Но это возможно.

Актер должен уметь петь, играть на музыкальных инструментах. Любое умение – огромный плюс в нашей профессии. И научиться слышать ноты, интонацию, ритм, темп мелодии – это тоже технический, ремесленный навык, который возможно наработать. Конечно, природные данные здесь играют немаловажную роль, кто-то родился с хорошим чувством ритма и слуха, но наработать, приобрести это умение возможно. Так же, как и в случае с пластикой, это вопрос времени. Но – нет предела у человеческой природы! Вопрос лишь в том, сколько времени и сил ты приложил, чтобы что-то получилось. Актерское ремесло – это труд, каждодневная работа над своим телом, голосом и аппаратом.

К тому же, нам известно, что может быть множество препятствий на пути к подлинному процессу, может не быть вдохновения, могут возникнуть технические неполадки, в конце концов, зритель бывает разный, и далеко не все приходят в театр с открытой душой и хорошим отношением. Все это мешает актеру, но он не имеет права сделать это оправданием своей неуспешной работы, невыполненных задач. Он должен продолжать действовать, и умение сосредоточиться, собрать внимание – это тоже ремесло актера, что в том числе достигается технически.

Однако существует и обратная сторона медали. Часто мы наблюдаем, как актер становится игрушкой в руках режиссера, которая передвигается по застроенным точкам и мизансценам. В такой игре отсутствует живой человек, его индивидуальность, самовыражение, его интерес к тому, что он делает. Актер не фантазирует, его воображение спит, энергия не достает до зрителя. Нет его личного включения в процесс. Часто это следствие ремесленной игры, только технической, без подлинного процесса переживания, *без жизни человеческого духа*.

Театр – это и то, что не поддается никаким техническим и логическим объяснениям, в нем есть нечто от магии, от того, что простому человеку не подвластно. Театр зародился много веков назад, из мистерий, из ритуалов – это ли не магическая, сакральная сторона театра? Ведь часто случается такое, что ты выполнил все задачи, обо

всем вспомнил, дошел до конца и, выходя со сцены, ты понимаешь, что помимо твоего личного труда, здесь было *что-то еще*, что-то необъяснимое и тебе не подвластное. И если актер выполняет без собственного включения поставленные режиссером задачи – он становится лишь неживым механизмом.

Умение не *заиграть* роль от спектакля к спектаклю, снова и снова рождать в себе живое чувство – это уже работа гибкой души, а не техники. Одним ремеслом здесь не обойтись. Для того чтобы сохранить сущность роли, но каждый раз ее обновлять, впускать в нее воздух и живительную энергию, как писал М.А. Чехов, нужно сначала «просмотреть стремление действующего лица (его сквозное действие) и спросить себя: “Что же на сегодня в этом стремлении мне ближе всего?” Если, например, сквозное действие изображаемого лица – стремление к семейному счастью, то что же сегодня для меня ближе всего в этом семейном счастье? Какая сторона моего стремления к этому счастью волнует и радует меня больше всего?» [1]. Это работа души, работа воображения. Это не поддается техническим навыкам и установкам. Неспроста М. Чехов считал, что его система – для талантливых. Все-таки есть то, что дается по избранию, и далеко не всем можно достигнуть этого техническими средствами. Есть какие-то качества, данные от природы, просто кто-то их развивает, а кто-то нет, а иногда и губит. В этом и состоит *естественный отбор* в театре, как мне кажется. Актеры, которые делают из театра лишь досуговую функцию, не подключают своего интеллекта, воображения, смелости, не чувствуют сакрального в театре – *ремесленники* в плохом смысле этого слова. Когда мы видим на сцене лишь сухой результат в виде повторения уже испытанного актером, или неживой штамп, или безучастный взгляд, безразличный ко всему происходящему – это не театр и даже не его подобие!

Путешествие окончилось. Последняя фраза прозвучала в режиме эпитафии. Но это не приговор! Мои наблюдения на этом не закончились. Хочется окунуться в те бездны, которые нам оставили классики, которые пытливо изучали суть существования и игры актера на сцене. Они искали синтез ремесла и правдоподобия чувствований, хотели взаимопроникновения образа и техники исполнения. Это мечта о синтетическом актере, которую они провозглашали (полезно снова заглянуть в труды К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда). Современный актер должен обладать огромным количеством талантов – и это прекрасно! – Быть гибким и пластичным, обладать техни-

кой действенной речи и умением работать голосом на любых сценических площадках, быть убедительно заразительным для тех, кто сегодня наполняет зрительный зал, расти в профессиональном плане и знать, что планка *Совершенства* высока, работать над собой и понимать, что нет предела Совершенству… Самая высокая оценка нашего труда – это благодарные аплодисменты зрителей и та энергия, которую мы с признательностью впитываем из зрительного зала!

Литература

1. *Чехов М.А*. Об искусстве актера // Литературное наследие: В 2 т. / М.: Искусство, 1995. Т. 2. 588 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/Chehov_m/Nasled_2/#_Toc137205450 (дата обращения 23.08.2022)

Загумённов О.Н. (Саратов)

ОСНОВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПЕДАГОГА ПРИ НАБОРЕ КУРСА И ВЕДЕНИИ ПРЕДМЕТА «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО»

В данной статье я хотел бы выделить основные стратегии в работе театрального педагога. Как известно, термин стратегия (в переводе с греческого – искусство полководца или наука о ведении войны) имеет сегодня более широкое значение. А именно – общий, недетализированный план, охватывающий длительный период времени, способ достижения сложной цели в какой-либо деятельности человека. Глубокий анализ базовых основ театральной педагогики неизменно обнаруживает необходимость удержания на протяжении всего учебного процесса четких и ясных задач финального этапа обучения, т.е. результата, к которому мы движемся в течение четырех лет.

Факторы отбора абитуриентов на вступительных экзаменах уже складываются для театрального педагога в определенную стратегию. Назову основные из этих факторов:

– Чувство веры. Установка на действие в воображаемых обстоятельствах.

– Эмоциональная отзывчивость на образы воображения.

– Заразительность как фактор особой природы.

– Выразительность. Внешность студента – важная сторона его выразительности. При этом практика показывает, что своя выразительность есть и в особой природе темперамента.

О «заразительности нерва» [3] говорит Вл.И. Немирович-Данченко. Одной из основ актерского искусства является умение донести мысль через заразительность нерва. Выработка педагогом определенной стратегии, базирующейся на вышеперечисленных факторах, возможно, не решит совсем проблемы отбора на вступительных экзаменах, но минимизирует возможность ошибки при наборе курса.

Что же является наиболее сложным для педагога в процессе набора курса? В первую очередь это, как я называю, «аккумуляция взрыва» в абитуриенте в момент поступления. Это большой, мощный выброс энергии, единоразовая способность мобилизовать весь психофизический аппарат в экстремальных обстоятельствах приемных экзаменов. Педагог иногда поддается этому влиянию со стороны абитуриента. Но дальше оказывается, что поступивший уже студент не

справляется с нагрузкой, не способен вызвать в себе необходимые энергетические, эмоциональные затраты.

Основные стратегии педагога по актерскому мастерству должны всегда базироваться на четырех категориях, обеспечивающих всестороннее формирование и профессиональное развитие будущего артиста.

1. ***Язык тела.*** Все на сцене должно быть выражено физически. Чувствовать и проживать внутри – мало. Необходимо сформировать подвижное, развитое, чувственное, динамичное, думающее тело. Оно должно точно транслировать внутреннее состояние человека. Язык тела – один из главных компонентов воспитания выразительного актера.

2. ***Язык звука и голоса.*** Слово помимо смысловой информации имеет другой источник воздействия на зрителя – интонацию. Это мощная, выразительная вещь, которую невозможно переоценить.

«Пошли поинтонируем», – в шутку говорил П.Н. Фоменко своим артистам. Но за этой шуткой всегда стояла невероятная точность художественного метода мастера. В его работах всегда существовала богатая партитура интонации, которая абсолютно не совпадала со смыслом слова. В этом методе – ценность и важность принципа несовпадения в сценическом искусстве. Это завораживает и держит в непрерывном внимании зрителя.

Мы должны научиться сами и научить артиста пользоваться принципами несовпадения слова с интонацией, действия с подтекстом, выразительной мизансцены и ее смысла. Такой подход обеспечивает чрезвычайный объем информации, которую несет слово, наш язык. Интонация – это всегда загадка, нечто неожиданное, некое новое открытие. В работе актера с интонацией нужно не бояться быть смелее и рисковее.

3. ***Язык пространства.*** Артисту очень важно развивать ощущение себя в пространстве. Игра актера с пространством чрезвычайно важна и интересна. В новом пространстве каждый раз появляется абсолютно другая выразительность спектакля.

Биомеханика Вс. Мейерхольда [2], который очень любил игры с пространством, уже второе столетие открывает молодым артистам невероятные возможности развития телесной выразительности и ощущения себя в пространстве.

4. ***Язык ритма.*** В театральной школе очень важным является понятие темпо-ритма. Темп – это внешняя структура любого действия, процесса. Ритм – это напряжение внутри этого темпа. Ритм

всеобъемлющ: ритм роли, сценографического оформления, музыки, взаимоотношений... Ритм эпизодов, картин, актов. Ритмическая структура – это основа самой жизни, бытия. Понятия ритма и темпа довольно часто путают, сводя их к понятию внешних скоростей, внешней динамике сценического действия.

Музыкальный, структурный анализ пьесы, как анализ темпоритмов сегодня зачастую приходит на смену обычному анализу пьесы в период застольного разбора. Этот вопрос подробно разобран в книге Михаила Буткевича «К игровому театру» [1].

К перечисленным мною четырем категориям профессиональной подготовки в театральной школе, дающим путь педагогическим стратегиям в обучении, хочется добавить еще несколько важных условий формирования творческой личности внутри творческого коллектива.

В основе театральной школы должна лежать идея синтеза: актерское мастерство, сценическая речь, вокал, пластические дисциплины. Все это должно тесно переплетаться, взаимопроникать друг в друга, рождая совместно то или иное законченное сценическое произведение, представление, спектакль. Бессмысленно заниматься этими дисциплинами в отрыве друг от друга, обособленно одна от другой.

Этика на курсе должна воспитываться с первых дней обучения. «Хорошие артисты всегда знали, до какого момента можно ссориться», – говорила М.О. Кнебель.

Мне видится также предельно важным найти сочетание свободы и дисциплины внутри коллектива. Нельзя, с одной стороны, допускать необязательности, безответственности перед другими и общим делом, индивидуализма. С другой стороны нельзя работать в условиях страха дисциплинарных взысканий и наказаний, в режиме «палки».

Важнейшей ценностью театральной школы также является право студента на ошибку, полная свобода его творчества. «Непослушание – главная движущая сила молодежи, героев и творцов» – говорил когда-то Жан Кокто и был в этом абсолютно прав. Не могут театр и искусство покоиться на технической дисциплине. Это всегда диалог, всегда непослушание.

Литература

1. *Буткевич М.* К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002.

2. *Мейерхольд Вс.* Наследие. М.: Новое издательство, 2006.

3. *Немирович-Данченко Вл.И.* Рождение театра. М.: Академический проект, 2019.

Зотова И.Н. (Саратов)

ИНТЕГРАЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН В ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ (ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС)

Начало 20-х годов XXI века в Саратове связано с рядом знаменательных юбилейных дат: 110-летие Саратовской государственной консерватории имени Леонида Витальевича Собинова, 100-летие Саратовской театральной школы, предстоящее 40-летие высшего театрального образования в Саратове. Естественно, возникает вопрос – в чём секрет такого уникального плодотворного творческого долголетия? Ответ очевиден – это, прежде всего, педагоги, их талант и опыт, опора на традиции, обращение к современным педагогическим стратегиям.

Погружение в историю выявляет не только интересные факты, но и помогает установить уникальные связи между поколениями, а анализ этих связей даёт объяснение основам педагогических школ и придаёт импульс к их дальнейшему творческому развитию.



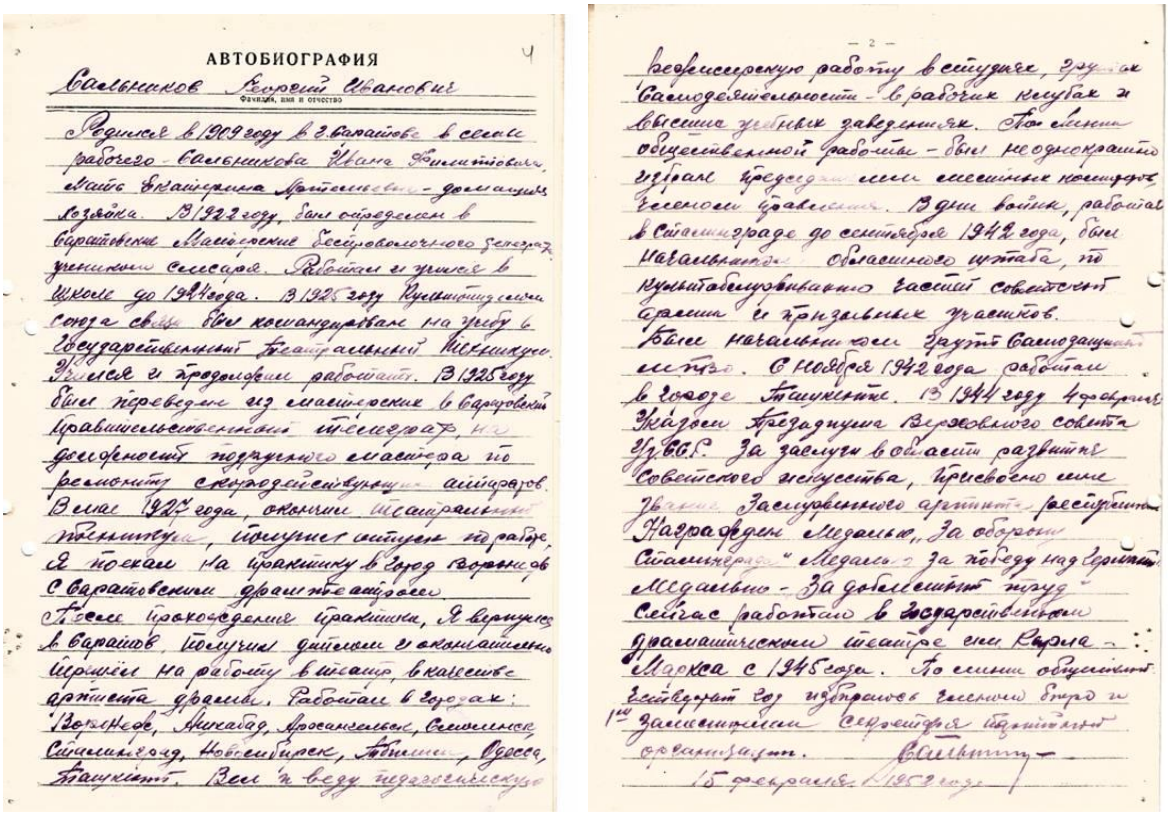
Фото 1. Сальников Георгий Иванович

Работа в Государственном архиве Саратовской области и архиве Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

дала возможность познакомиться с интересными фактами биографии Георгия Ивановича Сальникова, советского актёра и театрального педагога, заслуженного артиста Узбекской ССР, народного артиста РСФСР. (*Фото 1*) [4].

Многие годы Г И. Сальников был ведущим артистом Саратовского государственного академического театра драмы имени Карла Маркса, ныне этот театр носит имя И.А. Слонова. И здесь уже начинается переплетение исторических фактов, поскольку, Г.И. Сальников был учеником И.А. Слонова.

В архиве, в личном деле Г.И. Сальникова сохранилась автобиография, написанная его рукой. (*Фото 2, 3).*



АВТОБИОГРАФИЯ

Сальников Георгий Иванович

Родился в 1909 году в г. Саратове в семье рабочего Сальникова Ивана Филипповича, мать Екатерина Артемьевна - домашняя хозяйка. В 1922 году был определен в Саратовские Мастерские беспроволочного телеграфа ученик слесаря. Работал и учился в школе до 1924 года. В 1925 году Культотделом союза связи был командирован на учебу в Государственный театральный техникум. Учился с продолжением работал. В 1925 году был переведен из ученических в Саратовский правительственный телеграф, на должность подручного слесаря по ремонту самодействующих аппаратов. В мае 1927 года, окончил театральный техникум, получил диплом на право, и поехал на практику в город Воронеж в Саратовский драматический театр. После прохождения практики, я вернулся в Саратов, получил диплом с окончанием, пришел на работу в театр, в качестве артиста драмы. Работал в городах: Воронеж, Ашхабад, Ярославль, Смоленск, Свердловск, Новосибирск, Тбилиси, Одесса, Ташкент. Веду педагогическую

- 2 -

воспитательную работу в студиях, руководил Самодеятельностью в рабочих клубах и высших учебных заведениях. По линии общественной работы - был неоднократно избран председателем месткома членом правления. В дни войны, работая в Сталинграде до сентября 1942 года, был начальником областного штаба, по мобилизационному учету советского актива и призывных участков. Был начальником группы самозащиты города. С ноября 1942 года работал в городе Ташкенте. В 1944 году Указом Президиума Верховного совета Узбекской ССР. За заслуги в области развития Советского искусства, присвоено мне звание Заслуженного артиста республики. Награжден медалью „За оборону Сталинграда" медалью „За победу над Германией" медалью - За доблестный труд. Сейчас работаю в Государственном драматическом театре имени Карла Маркса с 1945 года. По линии общественной работы избран членом бюро и 1-м заместителем секретаря партийной организации.

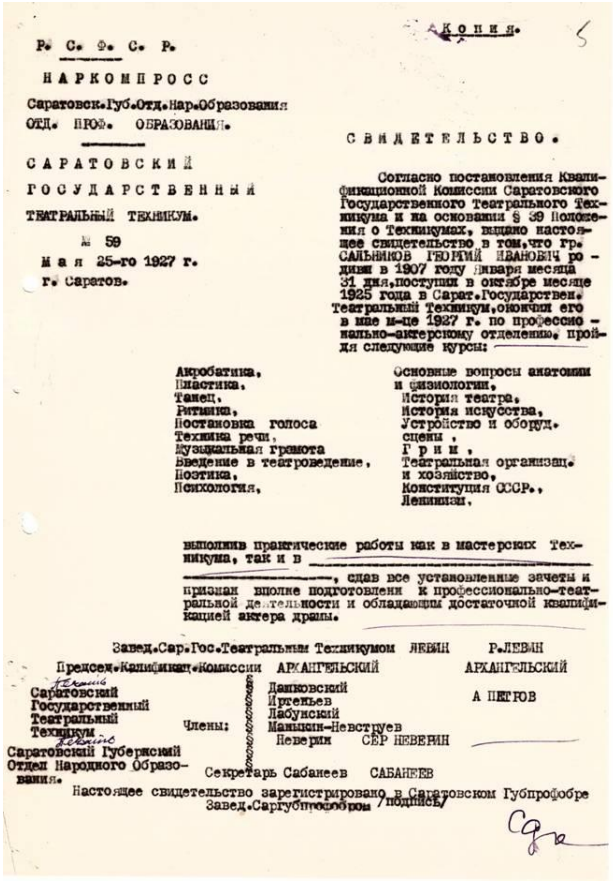
15 февраля 1959 года

Фото 2, 3. Автобиография Г.И. Сальникова из материалов Государственного архива Саратовской области.

Из автобиографии мы узнаём, что Г.И. Сальников родился в 1909 году в г. Саратове в семье рабочего Сальникова Ивана Филипповича, мать – Екатерина Артемьевна – домашняя хозяйка [2]. В 1922 году Г.И. Сальников был определён в Саратовские Мастерские беспроволочного телеграфа учеником слесаря. Работал и учился в школе до 1924 года. В 1925 году Культотделом союза связи был командирован на учёбу в Государственный Театральный Техникум (традиции

которого, в настоящее время, продолжает Театральный институт Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова) [5].

Таким образом, появлению в Саратове замечательного артиста и педагога мы обязаны проводимой молодой Советской республикой культурной политике, которая была направлена на обновление театров через включение в труппу новых артистов из рабочей молодёжи. Г.И. Сальников учился и продолжал работать. В 1925 году был переведён из мастерских в Саратовский правительственный телеграф, на должность подручного мастера по ремонту скороодействующих аппаратов.



Копия.

Р. С. Ф. С. Р.

НАРКОМПРОСС

Саратовск.Губ.Отд.Нар.Образования
ОТД. ПРОФ. ОБРАЗОВАНИЯ.

САРАТОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕХНИКУМ.

№ 59
Мая 25-го 1927 г.
г. Саратов.

СВИДЕТЕЛЬСТВО.

Согласно постановления Квалификационной Комиссии Саратовского Государственного Театрального Техникума и на основании § 39 Положения о Техникумах, выдано настоящее свидетельство в том,что гр. САЛЬНИКОВ ГЕОРГИЙ ИВАНОВИЧ родился в 1907 году января месяца 31 дня,поступив в октябре месяце 1925 года в Сарат.Государствен. Театральный Техникум,окончил его в мае м-це 1927 г. по профессионально-актерскому отделению, пройдя следующие курсы:

Акробатика,
Пластика,
Танец,
Ритмика,
Постановка голоса
Техника речи,
Музыкальная грамота
Введение в театроведение,
Поэтика,
Психология,

Основные вопросы анатомии и физиологии,
История театра,
История искусства,
Устройство и оборуд. сцены,
Грим,
Театральная организац. и хозяйство,
Конституция СССР.,
Ленинизм.

выполнив практические работы как в мастерских Техникума, так и в _____, сдав все установленные зачеты и признан вполне подготовленн к профессионально-театральной деятельности и обладающим достаточной квалификацией актера драмы.

Завед.Сар.Гос.Театральным Техникумом ЛЕВИН Р.ЛЕВИН
Председ.Квалификац.Комиссии АРХАНГЕЛЬСКИЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Саратовский Государственный Театральный Техникум
Саратовский Губернский Отдел Народного Образования.
Члены: Данковский, Иргеньев, Лабунский, Манцын-Невструев, Неверия СЕР НЕВЕРИН, А ПЕТРОВ
Секретарь Сабанеев САБАНЕЕВ

Настоящее свидетельство зарегистрировано в Саратовском Губпрофобре
Завед.Саргубпрофобром /подпись/

Фото 4. Копия диплома Г.И. Сальникова об окончании Саратовского государственного театрального техникума.

В автобиографии Г.И. Сальников пишет: «В мае 1927 года окончил театральный техникум, получил отпуск по работе. Я поехал на практику в г. Воронеж с Саратовским драмтеатром. После прохождения практики, я вернулся в Саратов, получил диплом и окончательно перешёл на работу в театр, в качестве артиста драмы». В период учёбы Г.И. Сальникова, директором техникума был И.А. Слонов.

В личном деле Г.И. Сальникова сохранилась копия свидетельства об окончании Саратовского государственного театрального техникума за № 59 от 25-го мая 1927 года (*Фото 4*).

В данном документе сказано, что «Согласно постановлению Квалификационной Комиссии Саратовского Государственного Театрального Техникума и на основании параграфа 39 положения о Техникумах, выдано настоящее свидетельство в том, что гр. САЛЬНИКОВ ГЕОРГИЙ ИВАНОВИЧ, родившийся в 1907 году января месяца, 31дня, поступил в октябре месяце 1925 года в Сарат. Государствен. Театральный Техникум, окончил его в мае м-це 1927 г. по профессионально-актёрскому отделению». Таким образом, курс обучения в театральном техникуме составлял всего два года.

В свидетельстве об окончании техникума перечислены дисциплины, которые были включены в программу подготовки актёров того времени, а именно:

–акробатика
–пластика
–танец
–ритмика
–постановка голоса
–техника речи
–музыкальная грамота
–введение в театроведение
–поэтика
–психология
–основные вопросы анатомии и физиологии
–история театра
–история искусства
–устройство и оборудование сцены
–грим
–театральная организация и хозяйство
–конституции СССР
–ленинизм

Сравнивая перечень специальных дисциплин с программами обучения в театральных вузах в наши дни, хочется выделить предмет «основные вопросы анатомии и физиологии». В настоящее время данная дисциплина не преподаётся, но она имеет большое значение для научно-методического освоения техники сценической речи и сценического пения. Владение профессиональными знаниями в обла-

сти анатомии и физиологии, наряду с остальными знаниями, позволяет артисту точнее пользоваться возможностями своего голосового аппарата. Можно высказать пожелание – вернуться к историческим традициям и дополнить современные программы подготовки студентов театральных специализаций данной дисциплиной.

После окончания техникума, с 1927 по 1945 год, Г.И. Сальников работал артистом драмы в 13 театрах, практически каждый сезон переезжая в новый город: с 1927 по 1928 в Воронеже, с 1928 по 1930 в Ашхабаде, с 1930 по 1931 в Архангельске, с 1931 по 1932 в Ульяновске, с 1932 по 1933 в Кирове, с 1933 по 1934 в Ашхабаде, с 1934 по 1935 в Смоленске, с 1935 по 1937 в Сталинграде, с 1937 по 1938 в Новосибирске, с 1938 по 1939 в Тбилиси, с 1939 по 1940 в Одессе, с 1940 по 1942 в Сталинграде, с 1942 по 1945 в Ташкенте. Во время Великой Отечественной войны Г.И. Сальников участвовал в обороне города Сталинграда, имел награды: медаль «За Победу над Германией» (1946), медаль «За доблестный труд» (1947), в 1944 году «За заслуги в области развития советского искусства» ему было присвоено звание «Заслуженный артист Узбекской ССР».

По приглашению И.А. Слонова, в 1945 году Г.И. Сальников возвращается в Саратов и поступает в труппу Саратовского драматического театра, где проработает более тридцати лет. За выдающуюся деятельность ему будет присвоено звание «Народный артист РСФСР» (1957) [4].

Одновременно с творческой работой на сцене, с 1952 года более 10 лет Г.И. Сальников являлся преподавателем, а с 1954 года – старшим преподавателем кафедры оперной подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова [2]. Он преподавал будущим оперным певцам дисциплину «Техника сценической речи».

С 1957 по 1961 гол в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова в классе Г.И. Сальникова будет учиться технике сценической речи студент вокального отделения Л.Г. Зотов. (*Фото 5).*



Фото 5. Л.Г. Зотов в период учёбы в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова с 1957 по 1962.

Впоследствии Л.Г. Зотов с большой благодарностью вспоминал, что за 4 года обучения Г.И. Сальников привил ему любовь к художественному слову, а завершающий экзамен по сценической речи Л.Г. Зотов сдавал в Большом зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Он читал «Песню о буревестнике» Максима Горького в сопровождении студенческого симфонического оркестра.

После окончания консерватории, Л.Г. Зотов, в течение ряда лет, выступал в качестве солиста-вокалиста Саратовской областной филармонии, а далее посвятил себя педагогической деятельности в Саратовском театральном училище имени И.А. Слонова и Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. За выдающиеся заслуги был удостоен почётного звания «Заслуженный работник культуры РСФСР», более тридцати лет руководил методическим объединением «Сольное пение» в Театральном институте СГК, имел учёное звание «Доцент» [3].

Работая со студентами театральных специализаций в классе сольного пения, а так же, в музыкальных спектаклях, Л.Г. Зотов про-

блемы соединения сценической речи и пения определял как приоритетные в профессиональной подготовке актёров. База, заложенная Г.И. Сальниковым, помогала разработке методических приёмов работы с драматическими артистами над вокальным репертуаром. Л.Г. Зотов является создателем школы-системы «Вокальное воспитание артиста», в которой большое место уделяется вопросам вокальной и речевой дикции, определены их общие и отличительные черты. Благодаря школе художественного слова Г.И. Сальникова, Л.Г. Зотов прекрасно понимал особенности техники речи драматического артиста, что во многом способствовало созданию его уникальной вокальной школы-системы.

Одним из основных, в воспитании студентов театральных специализаций, Л.Г. Зотов считал комплексный подход, основанный на интеграционном взаимодействии различных специальных дисциплин.

Такой подход нашёл своё применение и в педагогической деятельности его выпускников. Так Руслан Джумахметов, выпускник отделения «Артист драматического театра», – работает на отделении музыкального театра в детской музыкальной школе, ставит музыкальные спектакли, где вокальная составляющая является одной из главных

Л.Г. Зотов воспитывал у студентов вокальной специализации «Артист музыкального театра» равно-значимое отношение к предметам «сольное пение» и «сценическая речь». Это позволило расширить круг специальных компетенций его выпускников: Валерия Головкина, являясь солисткой-вокалисткой Волгоградского музыкального театра, наряду с исполнительской деятельностью, преподаёт «мастерство актёра» и «сценическую речь» на отделении «Артист музыкального театра» в Волгоградском государственном институте искусств и культуры. Выпускница 2001 года Наталия Павлова – кандидат педагогических наук, доцент Московского института музыки имени А.Г. Шнитке. Проблемы вокального и речевого голосоведения являются областью её научных исследований, среди более 50 научных публикаций, важное место занимает её монография «Вокально-речевая подготовка студентов вузов к профессиональной деятельности».

Таким образом, на современном этапе в Театральном институте Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова преподавание специальных дисциплин «сценическая речь» и «сольное сценическое пение» осуществляется на базе интеграционного

подхода, который имеет исторические корни и в наши дни является одним из достоинств Саратовской театральной школы.

Литература

1. *Алесенкова В.Н.* Сфера научных исследований в Театральном институте Саратовской консерватории (2012–2022) / В.Н. Алесенкова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 3. С. 38–44.

2. ГАСО. Ф. Р – 2330. Оп. 2. Ед. хр. 581.

3. *Зотова И.Н.* Душа поющая. Леонид Зотов / И. Н. Зотова, Н.В. Павлова; Саратовская государственная консерватория имени Л.И. Собинова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.И. Собинова, 2018. 454 с.

4. Сальников Георгий Иванович. Кино-Театр.ру [Электронный ресурс] – URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/340656/bio/ (дата обращения 16.10. 2022).

5. *Сопко Р.В.* Театральный институт (СаТИ) СГК / Р.В. Сопко // Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 1912–2022: Энциклопедия / отв. ред. И.В. Полозова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 2-е изд., исп. и доп. С.79–80.

Никитина И.В. (Саратов)

НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТА НА ЗАНЯТИЯХ СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ

Нравственность – это моральное качество человека; правила, которыми руководствуется человек в своем выборе – термин, чаще всего употребляющийся в речи и литературе как синоним морали, иногда этики. Первоначально смыслом слова было совместное жилище и правила, порожденные совместным проживанием, нормы, сплачивающие общество, способствующие преодолению индивидуализма и агрессивности. Позднее к этому смыслу добавляется изучение совести, добра и зла, сочувствия, дружбы, смысла жизни, самопожертвования и так далее. Выработанные этикой понятия – милосердие, справедливость, дружба, солидарность и другие, направляют моральное развитие социальных институтов и человеческих отношений. В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова, нравственность трактуется, с одной стороны, как «правила, определяющие поведение», а с другой – «как духовные и душевные качества, необходимые человеку в обществе» [3].

Под воспитанием студентов следует понимать целенаправленную деятельность преподавателей, ориентированную на создание условий для развития духовности студентов на основе общечеловеческих и отечественных ценностей; оказание им помощи в жизненном самоопределении, нравственном, гражданском и профессиональном становлении; создание условий для самореализации личности.

В качестве критериев нравственного воспитания в системе образования выступают: уровень знаний, убежденности в необходимости выполнения норм морали, сформированность моральных качеств личности, умения и навыки соответствующего поведения в различных жизненных ситуациях. В целом это можно определить как уровень нравственной культуры личности, которая должна проявляться во всех сферах жизнедеятельности каждого человека. Эстетическое воспитание предполагает, прежде всего, формирование устойчивой потребности постоянного восприятия и понимания произведений искусства, проявления интереса ко всему кругу проблем, которые решаются средствами художественного творчества. В результате эстетического воспитания должны быть сформированы способности к

эмоционально-чувственному восприятию художественных произведений, пониманию их содержания и сущности через приобщение студента к миру искусства во всех его проявлениях, что можно рассматривать в качестве показателей эффективности воспитательной деятельности в данной сфере.

В качестве показателей сформированности эстетического сознания можно выделить: наличие идеальных базовых образцов высокого искусства, понимание различных видов искусства, умение противостоять влиянию массовой культуры низкого эстетического уровня. В театральном ВУЗе среди всех предметов особняком стоит предмет сценического пения. Если в сценической речи воспитание идет через работу с поэтическим и прозаическим текстом и трактовку слова, актерское мастерство – через системы, выработанные театральными педагогами и приемами актерского проживания, то сценическое пение представляет собой синтез этих сценических практик.

С начала обучения, помимо работы над чистотой интонации, дыхательной опорой и точностью фразировки, идет работа и над точностью художественного образа. Так, например, в работе над песней «На кургане» (музыка М. Петрова, слова Ю. Друниной) были обстоятельные беседы со студентом о теме, характере произведения и месте исполнителя в нем. В песне «На кургане» повествуется о возможной встрече на священном для народа месте, рисуется образ Мамаева кургана. Голосом нужно создать ощущение томительного ожидания, чтобы сказать о чем-то важном, как для героини песни, так и для исполнительницы.

В процессе работы со студентами в классе сценического пения над произведениями важное место уделяется диалогу со студентом. Так как этот предмет индивидуальный, процесс освоения исполнительских навыков связан с личным опытом педагога и студента, трактовки произведения, личное отношение к истории, заложенной в произведении. Студенту предлагается проанализировать с точки зрения нравственных критериев: гуманности, совести, сочувствия и других, используя знания, полученные на других дисциплинах.

Говоря о воспитании студента в классе сценического пения, нельзя не упомянуть о театре. Театр – возникший в Древней Греции зрелищный вид искусства, представляющий собой синтез различных искусств: литературы, музыки, хореографии, вокала, изобразительного искусства и других – обладает собственной спецификой: отражение действительности, конфликтов, характеров, а также их трактовка

и оценка; утверждение тех или иных идей здесь происходит посредством драматического действия, главным носителем которого является актер.

Первоначально древние греки (эллины) в честь праздников урожая и плодородия периодически устраивали ритуальные мистерии в честь богинь-покровительниц земледелия – Деметры и ее дочери Коры (Персефоны), а также бога Диониса [2]. Этому они, очевидно, научились у еще более древних египтян, оставивших нам эпическое повествование о войне богов Гора и Сета – богов жизни и солнца – с подземным миром, также поссорившихся, то ли из-за грубости и невежливости, то ли супружеской измены. А так же историю бога Осириса, прибывающего из-за моря и символизирующего возращение из мира мертвых, подарившего людям земледелие и лозу, имеющего в биографии и комичные, и героические, и любовные моменты и так далее [4]. Таким образом, два основных сюжета и порядок их изложения были заложены в классический древнегреческий театр с еще более древних времен и являются наиболее традиционной сюжетной формулой, транслирующей базовые человеческие ценности и воспринимаемой зрителем на протяжении всей истории вплоть до настоящего момента. В честь первого сюжета демонстрировалась культовая драма о стихийной неотвратимости перемен и об ответственности, чувствах любви и долга и, конечно же, о семейных ценностях, символизирующих божественный порядок и помогающих, в конечном счете, его восстановить.

Во время представлений изображалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Персефоны Аидом, переживания Деметры и возвращение Коры на землю[8]. В Древнем Египте полагалось снимать по три урожая подряд, поэтому временем, когда супруги сочетаются браком и одновременно с природой трудятся над урожаем, считалось лето. Время, когда невозможно собрать четвертый и пятый урожаи (по сюжету супруга часто похищается на сносях или с грудными младенцами), символизировало осень и считалось нарушением порядка. Зимой шла засуха, и наступал полный упадок природных сил – женщины ждали мужей у едва тлеющего очага и берегли драгоценные

[8] Вероятно, поэтому многие композиторы и поэты, являясь мистиками по натуре, обращаются к теме четырех времен года, а все самые эпичные оперы и симфонии, как правило, состоят из четырех частей. Создается впечатление, что пятая часть оперы «Жизнь за царя», во время которой исполняется «Славься», обусловлена только необходимостью смены декораций, чтобы подчеркнуть торжественность гимна, до сих пор остающегося нестареющим хитом.

семена до срока. Смерть уже почти застилала надежду, а мужчины были обессилены от ран и погибали в испытаниях, как вдруг – тень от воткнутого в песок жезла достигала своей наибольшей длинны, заслоняя мир, происходила драматическая кульминация. Тень над миром начинала постепенно укорачиваться, начиналась весна, всходили ростки сохраненной живности, и на помощь приходили окрепшие дети, познавшие дружбу и взаимовыручку, а так же, как правило, внявшие советам более опытной матери или других богов, тоже, как правило, символизирующих получение мудрости, опыта и знания у старших. И, наконец, после тяжелой борьбы за жизнь силы добра побеждали, и снова колосились посевы, и обновленные муж и жена целые и невредимы, или как Осирис – немножко по частям, с детьми возвращались в свой дом и сообща приступали к своим обязанностям. Тогда наступал порядок и катарсис.

Моральных ориентиров в этом, казалось бы, простом сюжете много, даже если смотреть на него поверхностно. Начинается все летом на свадьбе, стало быть по-настоящему жизнь начинается, когда человек созрел для сознательного принятия ответственности, заключил брачный союз и заводит детей. Отсутствие такта и грубость вызывает гнев и вражду. Вежливость и взаимопомощь помогает завести друзей. Бить гадов лучше сообща. Сражаться в открытую лучше мужчинам, но женщинам тоже приходится порой действовать даже более тонко, обращать внимание на детали, прятать детей и помогать силам добра советом, хитростью и даже коварством, которое поощряется по отношению к врагу. Если будешь надежным и упрямым, то ситуация изменится. Весна говорит о том, что борьба и жертвы не напрасны, если цель ставится ради жизни и возвращения порядка, а не только ради мести и наказания нарушителя. При этом зло не искореняется вовсе, а только возвращается порядок, при котором оно скрывается, где ему положено, как грозовая туча за морем. Сохраняется интрига, подразумевающая, что продолжение обязательно последует – будь готов! И этим настолько явственно высвечивается очертание представлений о божественном порядке, тревогах, этике и ценностях, что они не просто образно понятны нам до сих пор, а почти полностью соответствуют нашим лучшим этическим эталонам. Таким образом, имеются свидетельства сохранения огромного духовно-нравственного потенциала в пласте драматического театрального искусства.

Второй сюжет отчасти связан с первым, но он является узконаправленным и раскрывает только суть летнего приключения на вышеуказанной свадьбе и больше ориентирован на молодежь. В честь бога Диониса разыгрывали сценки из его жизни – о том, как Дионис доставил в Грецию виноградную лозу, о его борьбе с врагами, гибели, воскрешении и окончательной победе над силами зла [2]. Изображалось торжественное прибытие Диониса из-за моря на увитом плющом корабле, который римляне впоследствии назвали «корабельной повозкой» (рим. Carusnavalis), подарив миру карнавал и карусель, очевидно, символизирующую самый древний танец – хоровод под песни под хлопанье ладонями. Сюжет связан с водой и кораблями не случайно – лодочки по воле ветра подвержены случайностям и обещают приключения и легкую прогулку по волнам, подстрекая тем самым к авантюризму. В сюжет также включены пьянка, весьма пикантные любовные интриги и другие подробности из жизни взрослых, чтобы подтолкнуть, инициировать молодежь к опасному, но социально приемлемому поведению, иначе внуков не дождешься.

Молодым показан переход во взрослую жизнь в форме комедии со скрытым посланием: не бояться рисковать в поиске настоящей любви, но и не злоупотреблять ничем, чтобы не опозориться. В этом смысле комедийный жанр в воспитательном процессе действует сообща с драматическим и проводит минимальную моральную границу, ниже которой юношеская безалаберность и эксцентричная буффонада превращаются в скотский фарс. Таким образом, в воспитательной роли театра были важны оба основополагающих жанра, которые, по сути, являются двумя уровнями на одном общем графике, при движении по которому от комедии к трагедии, дерзость становится храбростью и героизмом, намерение превращается в упорный труд, а обещание становится нерушимой клятвой. Учитывая вышесказанное, первой ступенью нравственного воспитания актера является осознание древней педагогической миссии, возложенной на него театральным искусством.

Через призму древнеегипетской мифологии можно рассматривать многие произведения. Даже в «Курочке Рябе» идет вечная борьба добрых сил со злом. Золотое яичко, лежащее на столе и так радующее деда с бабой, символизирует летнее солнце на небосводе, а столкнувшее солнце с небосвода существо – не просто мышка, а сам бог Сет, нарушающий порядок и заставляющий всех в доме страдать. Говорящая курочка – не просто птица, которая успокаивает жильцов

и возвращает яичко на стол, а бог Гор, который восстанавливает порядок в мире.

Понимание этой базовой педагогической задачи и анализ указанных канонических соответствий сюжета позволяет также сформулировать критерии при выборе учебного материала в зависимости от требуемого контекста. Например, в хорошей трагедии четыре акта, и справедливая борьба не бывает напрасной. В хорошей комедии пороки должны не смешить, а осмеиваться. Пользуясь подобными критериями и анализируя сюжет, не только проще ориентироваться в выборе произведений для изучения среди подходящих классических произведений, но и успешно создавать экспериментальные формы известных произведений, синтезируя оперу с прозой.

В качестве примера очень удачного, на мой взгляд, синтеза можно привести концертное исполнение оперы К. Молчанова «Зори здесь тихие», прозвучавшую в Мариинском театре 06.02.2015 г. Во-первых, сразу отмечу, что сходство с древним амфитеатром задавал сам зал в форме чаши, в центре которого происходило представление. Актеры, одетые не в исторические костюмы, а в современную одежду, торжественную и подчеркнуто одинаковую (белый верх, темный низ у рядовых и строгий костюм-тройка на командире), прекрасно попадали в образ военного отряда, и это при полном отсутствии декораций. Наконец, завершала это почти мистическое сходство манера изложения – проза произносилась артистами торжественно нараспев и становилась поэтичнее, воспринималась как стихотворная. Аскетичная обстановка на сцене и полумрак в зале подключали воображение, и в памяти очень живо всплывали зрительные образы из известной экранизации, о которой мы еще не раз вспомним.

Во-вторых, прежде чем перейти к поиску и выявлению аналогий, хотелось бы устранить возможные разночтения в восприятии образов героев произведения. Например, в отличие от классического сюжета, здесь против зла сражаются не просто женщины, а почти дети, и, что самое ужасное, все погибают. В связи с этим возникает вопрос – где же здесь древняя справедливость, и где обещанные свадьбы и семейные ценности? Также не вполне очевидно, кого же здесь похищают, так как единственные, кто идет куда-либо против своей воли в этом произведении, это побежденные немцы в самом конце. Что бы стало понятно, кто из них Исида или Персефона, как нарушается порядок, кого похищают, и кто в опасности – нужно понимать контекст. А контекст такой – порядок уже был нарушен тем, что идет

Великая Отечественная война. В опасности все, потому что у них пытаются отобрать основу жизни народа – Родину. Исидами являются все действующие лица, и даже воплощающий мужской образ защитника божественного порядка сержант в какой-то мере является ею, так как в последней сцене он один приводит сына с его невестой к памятнику – в такие времена приходилось быть и за мать, и за отца. Идет война, и молодые зенитчицы защищают летнее небо. Вместо брачных клятв и дионисий они прошли подготовку, приняли присягу, а значит достойны, и несут службу в соответствии со строгим распорядком, за которым бдит сержант, который точно знает, как надо и на вверенном ему участке не допустит никаких нарушений порядка. Его тайно любит очень смелая, наблюдательная и решительная Исида – Бричкина, которой явно отведено мистическое место, о котором дальше еще будет речь. Иное ее воплощение (не смотря на значительные сокращения она воплотилась в вышеуказанной опере, так как важно дополняет положительный образ женщин) – это хозяйка дома Мария, которая тоже проявляет заботу о сержанте, провожает его и несомненно будет терпеливо ждать, даже оставаясь за кадром последующей истории.

Далее следует второй акт, в котором силы зла наконец-то проявляют себя, но коварно скрывают свою численность и заманивают героев в ловушку в лес, из которого невозможно вернуться, потому что путь туда лежит через непроходимое болото – символ входа в подземный мир. Этот образ также наглядно проявляется в фильме, к которому я обещала вернуться – ряска расступается, и тяжелая черная гладь превращается в зеркало – тоже символ входа в потусторонний мир, в котором все наоборот: правое – левое, живое – неживое.

Подводя итоги, соглашусь с кандидатом искусствоведения В.О. Гусаковой, что в педагогической литературе нет единого мнения о содержании нравственного, духовно-нравственного и морального воспитания. По мнению Гусаковой, нравственное воспитание «является движущей силой в утверждении добра» и направлено на формирование в человеке системы взглядов, основанных «на общечеловеческих ценностях любви, добра, мира, согласия, терпимости, сохранения и продолжения жизни» [1, с. 97]. Моральное же воспитание, как процесс усвоения правил и ценностей, принятых в социальной среде, возможно только на основе сформированной нравственности. Духовно-нравственное воспитание ориентирует человека на идеал (героя, которому можно подражать) и мотивирует к самосовер-

шенствованию, и в этом прослеживается прямая связь с культурой и искусством.

Все вышесказанное предлагается в первую очередь проговаривать на занятиях и предлагать студентам, чтобы они, например, проанализировали предложенный фильм или просто заинтересовавшего их персонажа с точки зрения вышеуказанных критериев. При этом можно предельно упростить модель, метафорически выражаясь, осушить водоем, рассмотреть дно и выявить базовые образы персонажей, определяющие также и их моральную подоплеку.

Литература

1. *Гусакова В.О.* О духовно-нравственном, нравственном и моральном воспитании / Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. С. 90-99. [Электронный ресурс]. – URL https://cyberleninka.ru/article/n/o-duhovno-nravstvennom-nravstvennom-i-moralnom-vospitanii (дата обращения 15.09.2022).

2. *Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции. М.: Иллюминатор, 2022. 672 с.

3. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1991. 816 с.

4. *Рак И.В.* Мифы Древнего Египта. СПб., 1993. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.booksite.ru/localtxt/rak/mif/olo/gia/egi/pta/index.htm (дата обращения 15.09.2022).

Цой Т.В. (Саратов)

ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ СИНЕСТЕТИЧЕСКОЙ МЕТОДИКИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

В состав учебной программы театрального вуза входит целый блок музыкальных дисциплин. При этом стоит отметить, что бóльшая часть студентов, которые поступают на первый курс, не имеют за плечами специального музыкального образования. Более того, многие из них никогда сознательно не занимались вокалом, и на данном этапе имеют довольно слабую координацию между слухом и голосом. Поэтому методика преподавания основ теории музыки и практики развития у обучающихся хорошей чувствительности органов слуха, коррелирующей с уровнем владения певческим голосом, будет отличаться от той, которая традиционно применяется в профильных музыкальных вузах.

Для достижения результата в сжатые сроки (два года обучения с недельной периодичностью), возникает необходимость использовать такой вид методики, который будет тренировать не только слуховое ощущение, а весь механизм когнитивного восприятия музыкальной информации. Основой для формирования концепции принимаются общеизвестные виды памяти, такие как: образная (визуальная), слуховая (аудиальная), мышечная (двигательная), обонятельная, вкусовая, тактильная, синестезийная. Именно последняя, в нашем вопросе, является наиболее важной и ключевой, потому что именно она объединяет все вышеперечисленные в единый комплекс ощущений и чувств.

Если говорить кратко, то проявление синестезии заключается в рефлекторной связи между явлением и собственным ощущением в момент действия раздражителя, а именно симультанный процесс нескольких органов чувств. Существует целый ряд различных форм синестезии. Перечислим некоторые из них, потому что они коррелируют с тематикой нашего направления: графемно-цветовая[9], кинесте-

[9] графемно-цветовая – цветная или текстурная ассоциация на слова, буквы или цифры.

тико-слуховая[10], зрительно-слуховая[11], акустико-тактильная (мышечная)[12], неврологическая[13], гастическая[14].

Несомненно, синестезийные признаки можно обнаружить во всех видах искусства, например, таких как, литература[15], живопись[16] и музыка[17]. При этом считается, что создатели этих произведений обладали особенным и редчайшим дарованием, которое является сугубо врожденным, особенно в части, касающейся «цветного слуха». Однако если более детально подойти к этому явлению, то можно с уверенностью заявить, что способность связывать в сознании изображение (или запах) и звук, свойственно для каждого человека. И чем больше развито творческое воображение, тем ярче и крепче эта связь. Вместе с тем в нашем повседневном языке часто используются синестетические словосочетания, которые доступны пониманию любого человека, например: черная тоска, липкий ужас, пьянящий аромат, ледяные глаза. А это значит, что синестезийным восприятием обладает практически каждый из нас.

В то же время, необходимо уточнить, что в контексте нашей статьи, синестезийные навыки будут рассматриваться не с точки зрения клинического проявления, т.е. автоматического и непроизвольного отклика в разных органах чувств, а как осознанное и ассоциативное межчувственное восприятие, которое поддается развитию и совершенствованию. Иными словами, не пассивная, а активная интерпретация звукового материала.

---

[10] кинестетико-слуховая – звуковая ассоциация на визуальный объект.

[11] зрительно-слуховая (фонопсия) – цветная ассоциация на любой звук.

[12] акустико-тактильная (мышечная) – тактильная ассоциация на определенные звуки.

[13] неврологическая (мисофония) – эмоционально-негативная ассоциация на некоторые звуки.

[14] гастическая – вкусовая или обонятельная ассоциация на различные образы (текст, музыка).

[15] Ярким образцом литературной синестезии является стихотворение К. Бальмонта «В Дымке»:

Флейты звук, зоревой, голубой,
Так по детскому ласково-малый,
Барабана глухой перебой,
Звук литавр, торжествующе-алый,
Сонно-знойные звуки зурны,
И дремотность баюканий няни,
Вы во мне, многозвонные сны,
В золотистом дрожащем тумане.

[16] К живописной синестезии можно отнести картины В.Кандинского и Дж. Бельмонта, А. Валенси и др.

[17] Музыкальная синестезия прослеживается в произведениях К. Дебюсси, Н.А. Римского-Корсакова, О. Мессиана, А. Шенберга, А. Скрябина (особенно его светомузыкальное направление в позднем творчестве).

Несомненно, каждое чувство принимает участие в общей картине мировосприятия, но в рамках данной статьи мы затронем только зрительно-слуховое направление, потому что визуальные ощущения, в большинстве случаев, превалируют над всеми остальными (около 80–90%).

Как известно, цвет – это не постоянная аксиома, он образуется за счет электромагнитных волн, распространяющихся от источника света и отражающихся от предмета, на который направлен наш взгляд [3, с. 3]. Отраженный свет и является индивидуальным восприятием цвета объекта. А это значит, что цвет – это сугубо субъективная характеристика любого предмета, которая существует только в нашей голове.

В свою очередь, звук также представляет собой волновой процесс, который распространяется от источника (колебания упругого тела) по всем направлениям, улавливается нашим слуховым органом, передается в головной мозг и уже там интерпретируется в определенное звучание [1, с. 89].

Следовательно, свет и звук – это физическое явление волновой природы. В то же время чувствительность разного рода волн у каждого человека неодинакова. Тем не менее, существует ряд частот, который большинство людей способны увидеть и услышать (частота электромагнитных и звуковых волн), и равно трактовать.

Диапазон частот электромагнитных волн, доступный для восприятия глаз, находится в пределах 3,8–7,8 THz [5, с. 18]. Именно эта область и составляет весь спектр известных нам цветов, начиная с красного, имеющего длинную волну (ме́ньшую частоту) и заканчивая фиолетовым с самой короткой волной (бо́льшей частотой)[18]. Ухо же отличается более широким диапазоном частот улавливания звуковых волн, что приблизительно равно 16 Hz – 20 000 Hz[19][1, с. 12].

В большинстве случаев, начиная с самого рождения человека, тренируются и практикуются зрительные органы, а слуховые – используются лишь для распознавания слов и дифференциации приятных и неприятных звуков. Акцент на доминанте зрения естественно приводит к неразвитости слуха, который не принимает такого же активного участия в познании мира [7, с. 144–145]. Поэтому долгое время слух прибывает в примитивном состоянии, что влечет за собой

[18] Приблизительный диапазон каждого цвета: красный ~ 4,2 THz, оранжевый ~ 5 THz, жёлтый ~ 5,2 THz, зеленый ~ 5,5 THz, голубой ~ 6 THz, синий ~ 6,7 THz, фиолетовый ~ 7,5 THz.
[19] Некоторые люди способны слышать до 40 000 Hz.

отсталость и неполноценность в тонкости восприятия звуковой информации. А это значит, если уделять равное количество времени формированию зрения и слуха, то уже на раннем этапе обучения уровень чувствительности музыкальных ощущений вырастает во много раз. Одним из признаков исправления дисбаланса развития слуха и зрения является наличие музыкального слуха. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что отсутствие его – это не врожденный дефект, а недостаточность музыкальной практики.

Идея однозначного соединения звука и цвета возникла еще в XVIII в. и не связана была с искусством как таковым[20]. Она заключалась в точном соответствии определенных нот конкретным цветам (согласно частоте волновых колебаний)[21]. Однако позже самим же автором была признана ошибочной. Тем не менее, факт того, что большинство людей сходится в некой общности восприятия определенных звуков, окрашивая их в одинаковые цвета, доказывает очевидную связь звука и цвета.

Например, с яркими и светлыми цветами ассоциируются многие инструменты высокого регистра, а с темными – более низкого. Так же цвета, имеющие более короткую волну (фиолетовый, синий), внушают спокойствие, меланхолию и статику, а обладающие длиной волной (красный, оранжевый) – вызывают энергичность и воодушевление.

А теперь сконцентрируем внимание на том, как применить данную информацию в рамках методики развития музыкального слуха.

На начальном этапе необходимо освоить приемы дифференциации отдельно взятых звуков, т.е. научиться определять высоту любой сыгранной на инструменте ноты. Одновременно пропевать ее и запоминать свое голосовое ощущение (мышечная память), чтобы в дальнейшем попытаться воспроизвести ноту вне ладового контекста. В некоторых методиках[22] предлагается сразу обозначить характеристики ко всем двенадцати звукам октавы (по полутонам), начиная с

---

[20] Авторство этой идеи принадлежит И. Ньютону, который впервые описал ее в своем трактате [6]. А также эту тему активно развивал Л.Б. Кастель (теория светомузыкального искусства).

[21] Данную теорию поддерживали не только современники автора (композиторы Ж.Ф. Рамо, Т.Ф. Телеман), а также представители других исторических эпох и стран. Среди наших соотечественников начала XX в. можно выделить А. Скрябина, В. Кандинского, Л. Сабанеева, Л. Термена.

[22] Методик по развитию абсолютного слуха существует большое множество, а формат статьи не предполагает подробного их рассмотрения.

цветных оттенков, соответствующих каждой ноте. Однако, на наш взгляд, для первоначального знакомства со своей внутренней палитрой, это не совсем продуктивный процесс. Задача моментально разграничить внушительный объем звукового массива для людей, не имеющих музыкальной практики, относится к числу довольно сложных, и последующая путаница будет неизбежной. Если же освоение происходит планомерно, по каждой ноте отдельно, то запоминание упрощается и фиксируется в голове на длительный срок.

Процесс формируется из следующих этапов:

1. Проигрывание ноты на инструменте (чаще всего начинается обучение с ноты «до»).
2. Субъективные ответы каждого студента на вопросы (могут варьироваться):
   a. Темная, светлая или средней насыщенности нота?
   b. Яркая или тусклая на насыщенности?
   c. Какой оттенок цвета преобладает?
   d. Объемная или плоская?
   e. Какая ситуация или образ ассоциируется во время звучания?
   и т.д.
3. Выбор особенно значимых характеристик (для каждого индивидуально) из всех перечисленных (не более трех видов).

Этот блок урока составляет не более десяти минут, а при повторном возвращении – не более минуты. Далее занятие продолжается по теме, соответствующей рабочей программе. Непременным условием является периодическое неожиданное проигрывание и пропевание данной ноты (или любой другой) с целью соотнесения ее с основным (разбираемым ранее) или совершенно иным звуком (все остальные, которые еще не были охарактеризованы).

Для закрепления эффекта существует необходимость в течение нескольких уроков фиксировать одну и ту же ноту и только потом переходить на другую высоту. Следующие звуки, как правило, выбираются не рядом стоящие с первоначальным, а находящиеся от него на несколько тонов выше или ниже. Это объясняется тем, что разница по высоте между нотами будет ощущаться студентами более ярко и остро.

Несомненно, с каждым новым звуком задача усложняется. И если одну ноту из двенадцати определяют практически все обучающиеся, то начиная с трех нот, появляются трудности даже в определении самой первой, с которой все начиналось. Однако со временем слух

становится более пластичным, и к середине курса ошибок появляется намного меньше, хотя количество дифференцируемых нот не уменьшается.

Аналогичная методика используется при изучении темы «Интервалы», а именно точного распознавания созвучия из двух нот. Необходимо отметить, что общепринятая практика запоминания и ассоциирования звучания интервалов по начальным нотам популярных песен и мелодий в большинстве случаев не срабатывает по отношению к обучению будущих актеров. Это в первую очередь связано с довольно средними вокально-слуховыми данными значительной части обучающихся студентов. Их слуховой аппарат пока еще не натренирован и тем более достаточно не скоординирован с голосовыми связками. Поэтому на данном этапе многие способны спеть общеизвестные песни, такие как «В лесу родилась елочка» и «Гимн России» начиная абсолютно с любого интервала с твердой уверенностью в идеальности исполнения.

На этапе изучения созвучий и их соотнесения к соответствующему типу применяются аналогичные приемы разработки индивидуальной системы зрительно-слуховых цепочек (триггеров). Все подходящие характеристики фиксируются в определенной таблице[23], которая в дальнейшем используется как памятка.

Таким образом, во все последующие занятия, помимо основных тем рабочей программы, интегрируются минутные «врезки» быстрой идентификации высоты одного звука, созвучия из двух, а по мере пройденного материала, из трех и более звуков.

Однако на практике, чтобы добиться идеальной прогрессии в этом направлении, необходимо и самим студентам самостоятельно тренировать свое зрительно-слуховое восприятие, потому что периодичность уроков, равная одному дню в неделю, является недостаточной для высокой продуктивности. Отсюда нередким исключением происходит временный возврат к предыдущему материалу, который необходим для последующего движения вперед (классическое движение вверх по спирали). Тем не менее, даже в этих условиях достигаются хорошие и стабильные результаты. А это доказывает, что предложенная методика действенна.

В данной статье была раскрыта лишь область, связанная со зрительным восприятием звукового материала, однако методика на этом

[23] Образец таблицы был представлен в моей работе [8].

не ограничивается. В то же время используются связи с акустико-тактильной, мышечной и гастической синестезией. Затрагивается пространственно-слуховое ощущение, подразумевающее связь гравитации и ладового тяготения в музыке. Но это уже тема для дальнейшего исследования.

Литература

1. *Алдошина И.* Музыкальная акустика: учебник / И. Алдошина, Р. Приттс. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 720 с.

2. *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.

3. *Зиатдинова Д.Ф.* Методики составления цветофактурных схем: учебное пособие / Д.Ф. Зиатдинова, Д.А. Ахметова, Н.Ф. Тимербаев. Казань: КНИТУ, 2014. 112 с.

4. *Лосева С.Н.* Синестетичность в структуре музыкальной одаренности и ее проявление в композиторском творчестве: дисс. …д-ра искусствоведения / специальность 17.00.02. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. 2020. 315 с.

5. *Лютов В.П.* Цветоведение и основы колориметрии: учебник и практикум для академического бакалавриата / В.П. Лютов, П.А. Четверкин, Г.Ю. Головастиков. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2018. 222 с.

6. *Ньютон И.* Оптика или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света: 2-е издание. Серия "Классики естествознания". М.: Книга по Требованию, 2013. 370 с.

7. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей: учебное пособие. – 3-е, стер. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. 488 с.

8. *Цой Т.В.* Особенность ассоциативно-образного восприятия и запоминания информации студентами актерской специальности на предметах музыкального блока // Театральный процесс: актуальные проблемы теории и практики. Саратов, 2020. С. 146–152.

Шаталина А.Г. (Саратов)

НАПЕВНО-РЕЧЕВОЙ КЛЮЧ НА ТЕКСТЕ ГЕКЗАМЕТРА (УПРАЖНЕНИЕ ПО ТЕХНИКЕ РЕЧИ)

В данной статье будет прописана работа над одним из самых трудных упражнений по технике речи – напевно-речевой ключ на тексте гекзаметра. Основная трудность выполнения заключается в комплексности затронутых в данном упражнении элементов. Пропишем их:

- ✓ внешняя (губы, кончик и средняя часть языка, нижняя челюсть) и внутренняя или гортанно-лоточная (мышцы глотки, мягкое и твёрдое нёбо, корень языка) артикуляция;
- ✓ постановка в резонаторную позицию согласных (при произношении глухих согласных звуков артикуляционный аппарат эксплуатируется без участия резонаторов и голосовых связок, сонорные и звонкие звуки включают гортань, резонаторы и связки) и гласных звуков;
- ✓ работа мышц дыхания;
- ✓ тренировка слуха, координация слуха и голоса.

Прежде чем приступить к описанию упражнения, необходимо отметить, что данная теоретическая работа возникла после длительного практического исследования. Наставниками в данном поиске для автора статьи являлись: заведующий методическим объединением «Сценическая речь и пение», доцент кафедры «Специальных дисциплин» Светлана Игоревна Никулина и доцент этой же кафедры Ольга Андреевна Гречина. Автор выражает им благодарность за возможность и щедрость в передаче педагогического опыта.

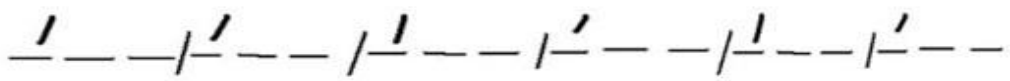
Итак, перейдём непосредственно к теме статьи. К упражнению напевно-речевой ключ на тексте гекзаметра стоит приступать только после комплексной речевой разминки (артикуляция, резонаторное звучание, система дыхания). В противном случае упражнение не будет полезным в должной степени. Соответственно выполнять упражнение стоит после того, как студент усвоил основные элементы в работе речевого аппарата. Первая и, пожалуй, основная задача данного упражнения: уплотнение, разработка индивидуального речеголосового диапазона студента. Начинать следует с мало количество строк (6–8). Движение голоса происходит по полутонам вверх (3–4 строки) и

вниз (3-4 строки). Особенно в первое время заниматься стоит с инструментом (пианино, фортепиано, синтезатор, программой на телефоне имитирующие звук данных инструментов). Если студент не координирует голос и слух (такое в нашей практике случается всё чаще) можно помогать рукой. Показывать кистью на какое расстояние должен подняться и, затем, опуститься звук.

Стоит помнить о том, что только от долгого упражнения набивается привычка, которая присваивается в самой жизни. На сцене у артиста появляется много творческих задач, и следить за работой своего голоса и дикцией ему просто невозможно. Для этого технические упражнения отрабатываются в классной работе. Обозначим задачи, которые необходимо выполнять в упражнение, разделив их на два пункта: ***напевный*** и ***речевой*** (ключи). На практике данные ключи выполняются поочередно, с одной и той же поэтической строкой.

Напевный:

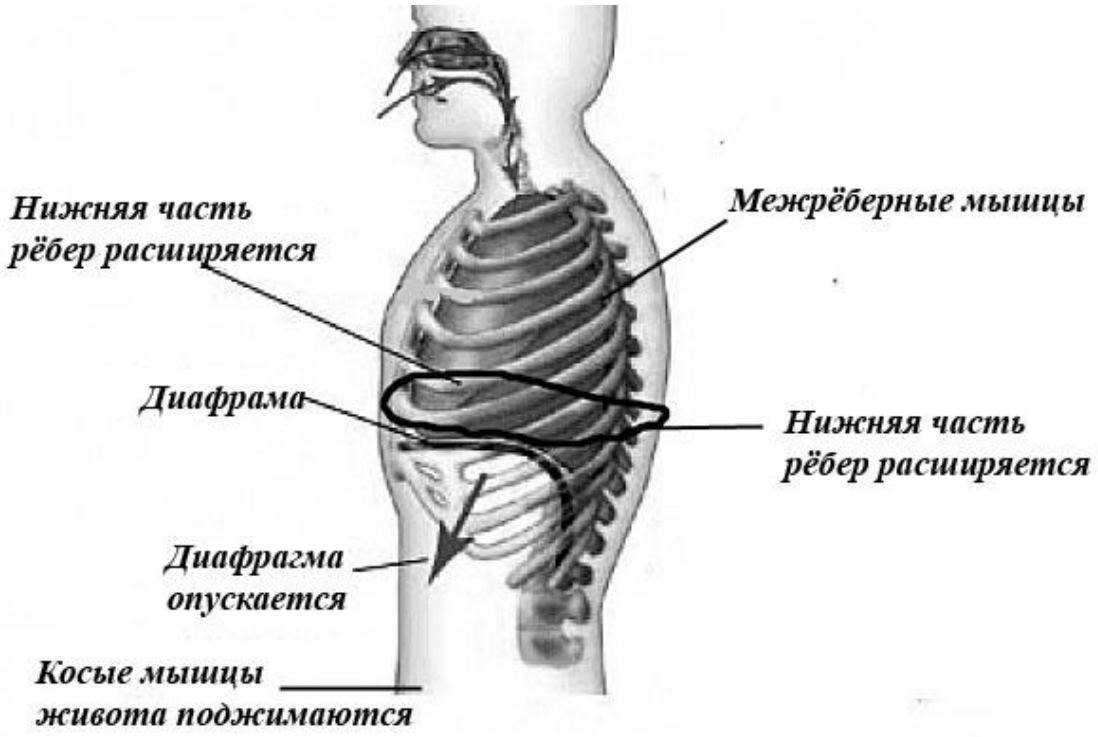
- Один выдох на одну строку (6 слов). В основном, метрическая строка гекзаметра состоит из 6(5) дактилей – трехдольным размером с ударением на первом слоге.



Примеры:
«ТУт светлоОкая ЗЕвсова дОчь АфинЕя ПаллАда» [1, с. 7];
«СЕрдцем ликУя и рАдуясь, ввЕрх побежАла старУшка» [1, с. 406].

Соответственно при напевании ударный гласный звук в слоге должен быть длиннее безударных.

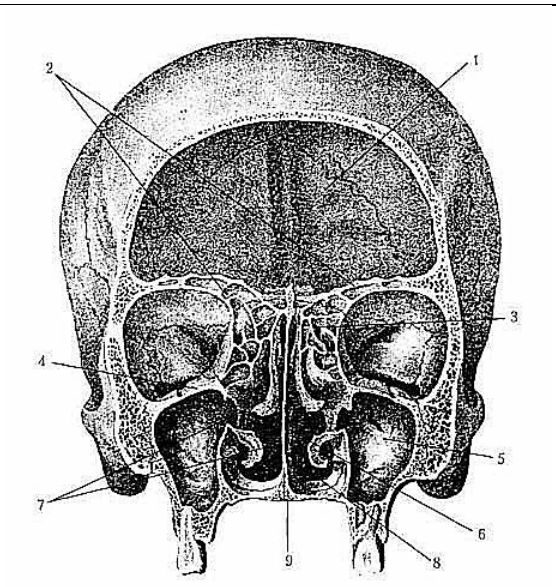
- Рёбра раскрыты и не спускаются на протяжении всей строки, косые мышцы живота подтянуты, диафрагма опущена. На протяжении всего фонационного выдоха необходимо сохранить мышцы в позиции вдоха. Удерживать рёбра в раскрытом положении помогают межрёберные мышцы, а не набранный при доборе воздух.



Данная система дыхания, называемая парадоксальной, выявлена доктором медицины, ларингологом Леонидом Дмитриевичем Работновым в начале тридцатых годов XX века. Отмечено, что мастера вокальной техники «даже при продолжительном певческом выдохе (Э. Карузо держал верхнее до свыше 40 секунд, известный отечественный баритон С.И. Мигай мог петь на одном выдохе более минуты) грудная клетка не спадается. Она продолжает оставаться на протяжении всего пения в положении оптимального вдоха, причём у особо техничных певцов отмечается неподвижность её стенок. Сохраняется и относительно устойчивое положение диафрагмы» [5, с.72].

- Перед каждой строкой, особенно на первом этапе, необходимо выверять высокую резонаторную позицию с помощью протяжного звука «М». Следить, чтобы звуки (согласные и гласные) всегда попадал в «маску». В таблице ниже представлены изображения резонаторной полости черепа и деки вокальной маски.

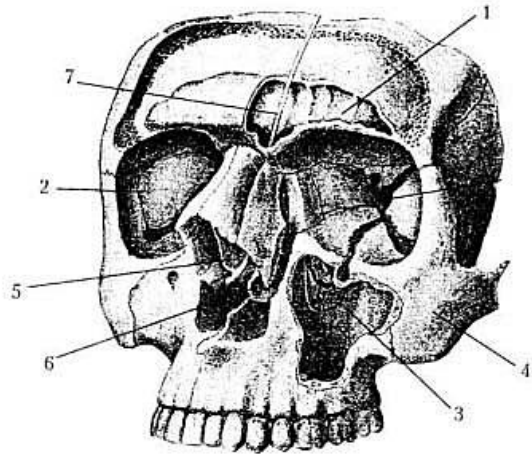
Изображения взяты из монографии доцента Санкт-Петербургской консерватории Юшманова Виктора Ивановича «Вокальная техника и её парадоксы».



Резонаторные полости и деки вокальной «маски»

1 - внутреннее пространство купола лобной кости; 2 - верхние стенки глазниц с лобными пазухами; 3 - ячейки решётчатых костей; 4 - нижние стенки глазниц; 5 - гайморовы пазухи; 6 - носовая перегородка; 7 - носовые раковины;

8 - хоаны; 9 - твердое нёбо

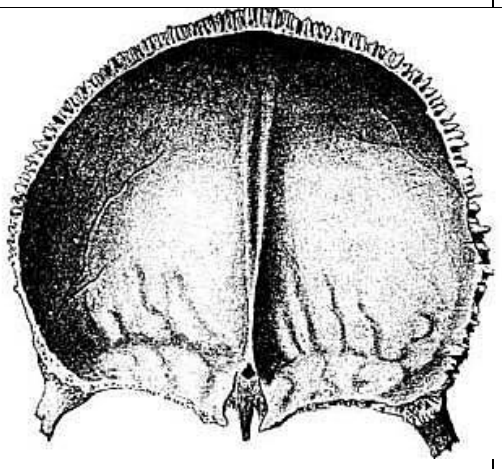


Вокальная «маска»

1 - лобные пазухи; 2 - глазницы;

3 - гайморовы пазухи; 4 - скуловая кость;

5 - носовая перегородка; 6 - носовые раковины; 7 - зонд, проведённый из лобной пазухи в полость носа



Лобная кость (изнутри).

Театральный режиссёр, актёр и педагог, теоретик и реформатор театра Константин Сергеевич Станиславский, в «Работе актёра над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика» писал о преимуществе голосов, поставленных в «маску»: «то есть в перед-

нюю часть лица, где находятся жесткое нёбо, носовые раковины, гайморова полость и другие резонаторы. Певцы говорили мне: «Звук, который “кладется на зубы” или посылается “в кость”, то есть в череп, приобретает металл и силу. Звуки же, которые попадают в мягкие части нёба или в голосовую щель, резонируют, как в вате» [3, с. 108]. Мы привели в пример изображения для визуальной наглядности, что такое вокальная «маска» или *головной резонаторный блок*. Однако не стоит забывать, что для работы резонаторов важно не только само строение костей черепа, но и мягкие ткани лицевых мышц. Поднятые брови, раскрытые крылья носа, приподнятая верхняя губа помогают удержать высокую позицию звука. Таким образом, верно поставленные согласные (звонкие и сонорные) и гласные звуки приобретают резонаторное звучание.

- Гласные звуки следует направлять в одно и то же место, находящееся в верхнем жестком нёбе у самых корней зубов, далее переводить их в носовые раковины передней части маски и доводить до самой лобной кости. Таким образом, все гласные звуки будут звучать в единой высокой резонаторной позиции.
- «Гортанное гудение согласных должно накопляться и резонировать там же, где создаются и гласные. Там же они и смешиваются, сливаются с согласными, а после прорыва в губах звук вылетает двумя струями изо рта и из ноздрей, резонируя в том же резонаторе, где и гласная» [3, с. 129].
- Все сонорные согласные (*Л,М,Н,Р*) помогают нам попадать в высокую резонаторную позицию. Если вдруг студент почувствовал, что высокая резонаторная позиция потеряна, а в слове есть хотя бы один сонорный звук, необходимо воспользоваться им для возвращения звука в верное положение.
- Звучать на одной ноте. Не сползать интонационно и позиционно вниз во время напевания слова и вообще всей строки. Для этого рекомендуется выполнять упражнение с клавишным инструментом, чтобы была возможность внешнего звукового контроля.
- Необходимо следить за свободой нижней челюсти при полной активности языка. Для удаления зажимов гортани на высокой и низкой нотах в области гортани, рекомендуется наклонить голову и опустить подбородок. «Такое положение помогает пропускать ноту как можно дальше вперед» [3, с. 111–112].

Речевой:

Пропишем ещё раз, что напевный ключ выполняется для того, чтобы в речевом студент повторил основные найденные элементы: высокая резонаторная позиция гласных и согласных звуков, свобода нижней челюсти при активности мышцы языка, парадоксальная система дыхания, удержание единой ноты на протяжении всей фразы. Скажем больше, мы «поём-то как раз для того, чтобы говорить с тембром» [3, с. 133]. В речевом ключе необходимо продублировать звуки, полученные в ключе напевном. Необходимо добиться такого результата, чтобы в речи была «такая же непрерывная линия звучания, какая выработалась в пении и без которой не может быть подлинного искусства слова» [3, с. 135]. Однако есть некоторые особенности относящиеся именно к речевому ключу.

- Важно говорить, а не петь!!!
- Удерживать ноту, на которой исполнялся напевный ключ. Рекомендуем формировать данную ноту в ударном слоге, к которому подтягивать слоги безударные.
- Выдыхать во время произношения каждого слова. То есть, добор воздуха происходит перед каждым словом в строке. Союзы и предлоги соединяются со словами, к которым они относятся.
- При произношении слов низ живота подтягивается, диафрагма опущена, рёбра раскрыты. На эту конструкцию дыхательной системы мы устанавливаем все согласные звуки. Заметим, что движение эластичных мышц нижней части живота в речевом ключе происходит чаще, чем в напевном.
- Не пропускать согласные звуки, особенно окончания в словах.
- После каждого произнесённого слова проследить за тем, чтобы челюсть была откинута. Упражнение крайне полезно для развития артикуляционного аппарата. Системная работа над напевно-речевым ключом поможет достигнуть полной мышечной свободы нижней челюсти при крайней активности языка и губ. Подробно пропишем работу артикуляционного аппарата над одной строкой: «Тут светлоокая Зевсова дочь Афинея Паллада»[1, с. 7]. Для точного и доступного обозначения согласных и гласных звуках во фразе мы воспользовались учебным пособием педагога-логопеда Лазаренко Ольги Ивановны.

ТУТ

Звукобуквенный разбор слова:

Т[Т],У[У -ударный],Т[Т]. Один гласный звук в лове – «У».

«Т» – рот приоткрыт, язык слегка поднят к нёбу, кончиком плотно прижимается к альвеолам передних верхних зубов, формируя переднеязычный зубной звук «*Т*».

«У» – должен точно попасть в высокую резонаторную позицию, при его формировании губы выдвигаются вперёд в трубочку, кончик языка опускается и весь язык отодвигается назад. Повторяем уже сформированный звук «Т». *Необходимо обратить внимание, что кончик языка от альвеол верхних зубов («Т») опускается вниз и отодвигается вместе со всем языком, а затем снова переходит в предыдущее положение. При напевании и затем, проговаривании данного слова зубы нигде не смыкаются, челюсть не закрывается.*

СВЕТЛООКАЯ

Зукобуквенный разбор слова:

С [С], В[В’], Е[Э],Т[Т], Л[Л],О[а],О[О – ударный],К[К],А[а],Я[Й, а]: 10 букв, 11 звуков. Определим цепочку гласных звуков в слове: э-а-О(ударный)-а-а.

«С» – рот прикрыт, язык формирует переднеязычный зубной звук «С». При произношении кончик языка широкий, находится в нижней части нижних передних зубов, передняя часть языка с тонким желобком посередине поднимается к верхним дёснам, боковые края языка приподняты и плотно смыкаются с верхними боковыми зубами,

«В’» – челюсть приоткрывается, одновременно нижняя губа подтягивается к верхним передним зубами формируется губно-зубной звук «В’». Язык лежит свободно, кончик у нижних передних зубов.

«э» – челюсть остаётся откинутой, звук необходимо точно направить в высокую резонаторную позицию. Кончик языка касается нижних зубов, средняя часть приподнята к твёрдому нёбу. *Необходимо обратить внимание, что при образовании звукосочетании «СВ’Э» кончик языка всё время находится в нижней части нижних передних зубов. Подобные длительные положения рекомендуется для себя фиксировать.*

«Т» – не закрывая челюсть после гласного «Э» формируем переднеязычный зубной звук «*Т*», при помощи плоского кончика языка, поднимая его к альвеолам верхних зубов.

«Л» – так же при открытой челюсти образуем звук «Л» переднеязычный, зубной звук, при произношении кончик языка после звука «Т» делается тонким, оставаясь у альвеол передних зубов. Средняя часть языка опущена, боковые края тоже опущены. Данный звук сонорный. На нём стоит задержаться, чтобы выверить резонаторную позицию для последующего открытого звука «А».

«а» – далее следует гласный звук «А», плоский язык опустить, кончик языка у нижних передних зубов. Важно при формировании звука удержать резонаторную, высокую позицию. Звук «А» самый открытый, челюсть опущена на два пальца. В связи с этим есть опасность «вывалить» звук, опустить его на нижнюю челюсть.

«О» – ударный звук в слове, направленный в резонаторную высокую позицию. Кончик языка оттянут вниз от нижних передних зубов. Задняя часть языка приподнята к твёрдому нёбу.

«К» – заднеязычный, задненёбный, отрабатывается при помощи сильно выгнутой спинки языка, касающейся твёрдого нёба. Очень важно не застрять на прикорневом согласном звуке, при переходе от него на звук гласный.

«а» – следом идёт гласный звук «А», при котором необходимо опустить корень языка.

«я» – в данном случае имеет два звука при произношении «Й» и «А». Й – кончик языка у нижних зубов, спинка напряжена и приподнята к передней части твёрдого нёба. Два звука «А» с плоско лежащим языком. И между ними звук «Й», при котором корень языка поднимается к твёрдому нёбу. *Необходимо обратить внимание, что при напевании, а затем при проговаривании данного слова нижняя челюсть оказывается в прикрытой позиции только при формировании звука «С». В остальном она опущена и работают только губы и язык.*

ЗЕВСОВА

Звукобуквенный разбор слова:

З[З’],Е[Э- ударный],В[Ф],С[С],О[а],В[В],А[а]: 7 букв, 7 звуков.

Цепочка гласных звуков: Э(ударный)-а-а.

«З’» – переднеязычный, зубной звук, при произношении кончик языка широкий, находится у альвеоле нижних передних зубов, боковые края языка приподняты и плотно смыкаются с верхними боковыми зубами. Слово начинается с прикрытой челюсти.

«Э» – челюсть откидывается, кончик языка остаётся в предыдущем положении, средняя часть поднимается к твёрдому нёбу. Звук ударный, направленный в высокую резонаторную позицию.

«Ф» – челюсть осталась опущенной. Нижняя губа внутренним краем прикасается к верхним передним зубам. Язык лежит свободно, кончик его всё ещё остаётся у нижних зубов.

«С» – челюсть прикрывается для образования переднеязычного зубного звука. Кончик после свободного положения становится широким, боковые края приподнимаются и смыкаются с верхними боковыми зубами.

«а» – челюсть откидывается, язык плоско кладётся на нижнюю челюсть, кончик всё также у нижних зубов. Звук может оказаться очень опасным и трудным для попадания в резонаторно-высокую позицию, так как перед ним два глухих звука «Ф» и «С».

«В» – челюсть оставить приоткрытой, звук отрабатывается нижней губой. Язык лежит свободно, кончик у нижних зубов.

«а» – повторяется позиция предыдущего звука «а».

Необходимо обратить внимание, что следующее слово в напевном ключе начинается с приоткрытой челюсти.

ДОЧЬ

Звукобуквенный анализ: Д[Д],О[О – ударный],Ч[Ч],Ь[-]: 4 буквы, 3 звука.

Один гласный звук – О.

«Д» – язык приподнимается к нёбу и кончиком языка прижимается к альвеолам верхних зубов.

«О» – кончик языка опускается вниз, и весь язык отодвигается назад, корень немного приподнимается к мягкому нёбу.

«Ч» – челюсть чуть прикрывается. Широкий кончик языка прижимается к альвеолам верхних передних зубов. Средняя часть спинки опущена, боковые стороны прилегают к боковым верхним зубам.

АФИНЕЯ

Звукобуквенный анализ: А[А],Ф[Ф’],И[и],Н[Н’],Е[Э- ударный],Я[Й,а]: 6 букв, 7 звуков.

Цепочка гласных звуков: а-и-Э-а.

«а» – челюсть откидывается, язык опускается в плоское положение, кончик перемещается к нижним передним зубам.

«Ф’» – челюсть остаётся чуть прикрывается, нижняя губа подтягивается внутренней стороной к верхним передним зубам, язык остаётся в предыдущем положении.

«и» – челюсть остаётся приоткрытой, губы слегка растягиваются, кончик языка остаётся в предыдущем положении, спинка языка напрягается и поднимается к передней части твердо нёба. Гласный звук направить в твёрдое нёбо.

«Н’» – челюсть остаётся в прежнем положении, язык приподнимается к твёрдому нёбу и кончиком плотно прижимается к альвеолам передних зубов.

«э» – челюсть опускается, кончик языка опускается к нижним передним зубам, средняя часть остаётся поднятой к твёрдому нёбу. Звук направлен в высокую резонаторную позицию твердо нёба.

«Й» – челюсть остаётся открытой, кончик языка остаётся у нижних зубов, средняя часть языка продвигается к передней части твёрдого нёба.

«а» – челюсть максимально открыта, язык ложиться плоско на нижней челюсти, кончик у нижних зубов. *Стоит обратить внимание на то, что в данном слове зубы ни разу не пришли в сомкнутое положение, челюсть всё время приоткрыта.*

ПАЛЛАДА

Звукобуквенный разбор слова: П[П],А[а],Л[Л],Л[Л],А[А-ударный],Д[Д],А[а]: 7 букв, 7 звуков. Цепочка гласных звуков: а-А-а.

«П» – после последнего открытого звука «а» в конце предыдущего слова челюсть осталась открытой, при произношении данного звука, челюсть чуть прикрывается, губы плотно сжимаются, язык лежит свободно, кончик у нижних передних зубов.

«а» – челюсть возвращается в предыдущее положение, язык положения не меняет.

«Л» – челюсть остаётся открытой, кончик языка приподнимается к верхним передним зубам, корень языка приподнимается.

«Л» – дублируем предыдущее положение языка и челюсти.

«А» – челюсть максимально открывается, язык ложиться плоско на нижнюю челюсть, кончик у нижних зубов.

«Д» – челюсть чуть прикрывается, язык приподнимается к твёрдому нёбу, плоский кончик упирается в альвеолы верхних зубов.

«а» – челюсть и язык возвращаются в предыдущее положение. *Снова отмечаем, что при напевании и проговаривании данного слова челюсть ни разу не закрывается. Все звуки отрабатываются языком и губами.*

Мы подробно прописали работу артикуляционного аппарата только на одной строке текста. Соответственно, при индивидуальной

тренировке студент обязан проделать подобный разбор всего отрывка. Оговоримся! Совсем не обязательно прописывать результат данного анализа. Порой студенту достаточно просто думать о том, как работают элементы его артикуляционного аппарата.

Пропишем часто повторяемые в классе замечания. 1. Перед строкой мычание точное, но первый слог оказывается позиционно ниже. 2. Необходимо закрепить в мычании позицию, в которую направляются первые звуки. 3. Звук завален на заднеязычные согласные (к, х), необходимо сделать их проходящими и продвинуться вперёд по движению слова. 4. При открытом гласном звуке «А» высокая резонаторная позиция сползает на нижнюю челюсть. 5. После глухих и шипящего звуков (Ш,Ф,С) не попадаете в резонатор гласным звуком. 6. Йотированные буквы Е,Ё,Я, опасны, так у них перед гласными звуками Э,О,А есть заднеязычный звук Й, после которого необходимо попасть в высокую резонаторную позицию. 7. Не выдыхайте в рот, проводите выдох через высокую позиции. 8. Каждое слово – выдох. 9. Верно отработаны только ударные звуки, все безударные завалены назад. 10. Пробивайте звуком твёрдое нёбо. Раскройте твёрдое нёбо. 11. Чем ниже спускаетесь по звуку, тем плотнее удерживаете высокую позицию, не садитесь на глотку. 12. Резонатор и громкость две разные вещи, прошу не путать. 13. Не пойте, говорите. 14. Использовать все согласные звуки для проверки наличия опоры. 15. Опора не только на нижних рёбрах, но и на подтянутых косых мышцах живота, копчике, кишках, всём тазовом поясе. 16. Не может быть многоударного произношения слов, в русском языке только одно или два ударения (многосложные слова). Это говорит о том, что не удерживается ритм дактиля. 17. Язык не отрывается от нижней челюсти. Проверьте, при каких звукосочетаниях в ваших текстах нижняя челюсть открыта и не закрывается, а язык и губы активны.

Замечаний, на самом деле, в практике намного больше. Мы зафиксировали наиболее часто повторяющиеся. Практическое применение теоретического материала зафиксировано на видео открытого урока для методического обсуждения «Напевно-речевой ключ на тексте гекзаметра» в рамках проекта «Совершенствование преподавания дисциплин кафедры» [4] .

Закончим статью словами Константина Сергеевича Станиславского о поиске точного звука: «Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придёт само собой, а надо упорно продол-

жать искать, искать и искать» [3, с. 111], у этого упражнения нет предела совершенства.

Литература

1. *Гомер.* Одиссея. / Гомер; пер. с др.-греч. В.А. Жуковского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 480 с. (Мировая классика).

2. *Лазаренко О.И.* Артикуляционно-пальчиковая гимнастика. Комплекс упражнений / О.И. Лазаренко. М.: Айрис-пресс, 2011. 32 с.: ил.

3. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. Книга вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика: Прайм-ЕВРОЗНАК; СПб; 2009.

4. *Шаталина А.Г.* Открытый урок для методического обсуждения «Напевно-речевой ключ на тексте гекзаметра» [Электронный ресурс] – URL: https://youtu.be/tzJf8U9hdoc (дата обращения: 01.09.2022).

5. *Юшманов В.И.* Вокальная техника и её парадоксы. Изд. второе. СПб.: Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.

Шашкина М.Н. (Саратов)

ОБЗОР АРХИВНЫХ ФОНДОВ, СВЯЗАННЫХ С ТЕАТРАЛЬНЫМ ОБРАЗОВАНИЕМ САРАТОВА: ПО ДОКУМЕНТАМ ГОСАРХИВА САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Государственный архив Саратовской области (ГАСО) – крупнейший архив Нижнего Поволжья. В настоящее время здесь находятся порядка 1 млн. 200 тыс. документов – 325 тысяч документов дореволюционного периода и почти 1 млн. советского времени. В архиве представлены основные этапы развития Саратовской губернии, края, области. Документы дают представление о любой сфере жизни нашего региона. Все эти свидетельства о прошлом служат достоверными источниками, позволяют прикоснуться к прошлому, истокам событий, вехам судеб людей.

Нас будут интересовать два архивных фонда, связанных с развитием театрального образования в Саратове. Таковыми являются два фонда: фонд **Р-1085**, включающий в себя дела хореографической школы за 1928–1930 гг., и фонд **Р-2869** – Саратовское театральное училище им. И.А. Слонова за период с 1960 по 1987 гг. В первом фонде имеется одна опись дел, во втором – четыре описи.

Посмотрим дела фонда **Р-2869**. Дела этого фонда были переданы на государственное хранение в 1956 г. и пополнялись вплоть до 1987-го. Для исследователей будет полезно ориентироваться на следующие документы:

– протоколы заседаний педагогического совета училища;

– статистические отчёты; штатные расписания (где можно почерпнуть сведения о работавших в училище, их должностях и профессиональном стаже);

– планы персонального распределения молодых специалистов;

– пятилетние планы развития училища;

– отчёты по работе училища и справки о состоянии идейно-политического, нравственного и трудового воспитания учащихся (1979);

– отчёты о приёме дипломных спектаклей и протоколы их обсуждения (1985–1986). А также многое другое, что отражает положение дел училища за определённый временной период, создаёт общую картину.

Посмотрим подробнее несколько дел фонда Р-2869, опись 1.

Из архивного дела **132** следует, что в Саратовском театральном училище на начало 1979/1980 учебного года обучалось 134 учащихся (93 по специальности «Актёры драматического театра» и 41 по специальности «Актёры театра кукол»). Есть также сведения, что до 1976 г. училище располагалось лишь на втором этаже по ул. Радищева, 24, а первый этаж занимали жильцы, после отселения которых освобождённая площадь составила 150 кв. м. Там вскоре и разместились два класса, две кладовых, кабинет технологии кукол, библиотека. Помещений для училища, однако, было всё равно мало, и оно не отвечало профессиональным и санитарным нормам, что сдерживало рост учебного заведения.

В этой же справке 1980 г. есть и такое уточнение: здание училища подлежит сносу, но его переселение задерживается, так как исполком горсовета не предоставляет другого помещения.[24]. Как мы знаем, здание на ул. Радищева, 24 не только не снесли, но со временем вернули православной церкви. Эта архитектурная достопримечательность Саратова (некогда духовная консистория) была и ныне остаётся частью архиерейского подворья. Сегодня в здании располагается Епархиальный образовательный культурно-просветительский центр.

Стоит отметить, что в архиве имеются сведения о передаче театральному техникуму этого здания в бессрочное пользование, о чём свидетельствует постановление горсовета от 31. 12. 1935 г.[25]. Но всё меняется – осталось в прошлом и это.

Чрезвычайно информативным оказывается дело **135** – письма и представления в партийные, советские и вышестоящие органы по вопросу создания в Саратове театрального вуза (1979–1986). Рассматривается перспектива открытия театрального училища (вуза) при Саратовском государственном академическом драматическом театре им. Карла Маркса. Руководство училища высказывает свою обоснованную точку зрения: такой вуз в Саратове необходим по примеру театральных училищ Москвы и Ярославля. В апреле 1983 г. директор училища Виктор Андреевич Кедров пишет в Министерство высшего и среднего образования: «Проработав в училище 12 лет, я убеждён, что его нельзя закрыть просто так. Высшие государственные мастерские театрального искусства (ВГМТИ), созданные в 1920 г. по реше-

[24] ГАСО. Ф. Р-2869. Оп.1.Д. 132. Л.3.
[25] Ф. Р-461. Оп.2. Д. 410. Л. 118.

нию Наркомпроса и преобразованные позже в техникум и училище, вошли в историю театрального дела страны. Были открыты летний театр домов отдыха, детский театр, проводились поездки со спектаклями по городам Нижнего Поволжья. Саратовской консерватории театральный институт не нужен, у неё свои большие задачи. Существенной помощи театральному факультету консерватория оказать не может»[26].

К этому времени уже было выделено помещение на ул. Рабочей, 23, но министерство культуры РСФСР не поддержало решение исполкома Саратовского облсовета (от 11.08 1981 г.) по созданию в городе отдельного театрального высшего учебного заведения. И появление театрального факультета при консерватории стало фактом.

Понятно, что организация Саратовского театрального института при академическом театре им. К. Маркса рассматривалась на самом высоком уровне, о чём свидетельствует письмо министра культуры РСФСР Юрия Мелентьева[27]. Предполагалось, что уже в 1981–1982 учебном году вновь созданный вуз будет работать по системе театральных школ (вузов), имеющихся при МХАТ им. М. Горького, Малом академическом театре и Государственном театре им. Евг. Вахтангова. В другом архивном деле[28] есть даже список зданий, пригодных для размещения театрального вуза в Саратове, среди них – бывший экономический институт (пл. Революции-Театральная, 11); Дом учёных (ул. Комсомольская, 41), где даже собирались достроить это историческое здание, связанное с именем графа А.Д. Нессельроде, двумя этажами (!); здание Главприволжскстроя на ул. Рабочей, 23 (которое и было выбрано в дальнейшем для театрального факультета консерватории).

Как развивалась ситуация (настоящий театральный роман!) и «кто победил», рассказывают другие документы дела **135** из фонда Р-2869. Один из них – это приказ управления культуры от 10. 12. 1985 г.: «Передать с баланса театрального училища на баланс консерватории следующие материальные ценности: библиотечный фонд, костюмы театральные, парики (74 штуки на сумму 946 р. 92 коп.)[29].

А пятью годами ранее, 15 декабря 1980 г., в Саратове отмечалось 60-летие создания театрального училища. В деле **151** собраны

[26]Ф.Р-2869. Д. 135. ЛЛ. 19-20.
[27] Там же. Л. 27-28.
[28] Д. 136.Л. 7.
[29] Д. 135. Л 41.

документы, свидетельствующие об этом событии. Здесь для исследователей масса любопытного: от рабочего плана подготовки к торжественному вечеру на сцене драмтеатра до «слова об училище» (доклад директора), от программы театрализованного концерта силами училища до списка его выпускников, получивших почётные звания (в списке, в том числе, фигурируют имена Олега Янковского и Владимира Конкина, которые приезжали тогда в Саратов в родную альма матер).

Меня заинтересовало приглашение Надежде Ивановне Слоновой (1906–2002), дочери легендарного актёра Ивана Артемьевича Слонова, народной артистке РСФСР, театральному педагогу и театроведу. Её просят «не отказать приехать к нам, хотя бы на один день, встретиться с театральной общественностью города и училища, которое носит имя Вашего отца»[30]. Здесь уместно напомнить, что имя народного артиста РСФСР И.А. Слонова было присвоено Саратовскому театральному училищу в 1965 г.[31].

Любопытно также, что руководство училища обращается в 1980 г. в Центральный государственный архив Октябрьской революции (ныне Государственных архив РФ на ул. Большой Пироговской, 17) с просьбой найти документальные подтверждения о том, что в 1923 г. Саратовские Высшие государственные мастерские театрального искусства (ВГМТИ) были преобразованы в техникум театрального искусства (театральный техникум)[32]. Ответ из Москвы приходит: в архивной справке из ЦГАОР СССР содержатся сведения о точной дате, когда было принято это решение, зафиксированное в протоколе Совета Народных Комиссаров от 10 июля 1923 г.[33].

К слову сказать: если бы тогда, в 1980 г., театральное руководство обратилось бы за помощью не только в Москву, но и в Саратовский областной архив, то мои коллеги тоже дали бы квалифицированный ответ – в том числе и по событиям более ранним, когда деятельность ВГМТИ только начиналась. Нет никакого сомнения: эти официальные ответы в бумажном виде также отложились бы в деле 151. Как, например, поздравительная открытка «С днём рождения!», содержание которой отражает дух времени и его приметы.

---

[30] Д. 151. Л. 5.

[31] Постановление №160 бюро Саратовского обкома КПСС и облисполкома от 10.03 1965 г. См. ГАСО. Ф. Р-1738. Оп.4. Д.276. ЛЛ. 95- 96.

[32] Р-2869. Оп.1. Д. 151 Л. 18.

[33] Там же. Л. 63.

«Дорогие мои педагоги и друзья. Горячо и сердечно поздравляю вас с днём рождения – 60-летием со дня образования нашего замечательного училища. Очень сожалею, что не могу в этот знаменательный день быть вместе с вами. Но имею возможность передать вам из далёкого Афганистана не только свои поздравления, но и добрые пожелания Алексея Баталова, который находится здесь в творческой командировке. Примите поздравления от всего коллектива Концертного ансамбля, исполняющего свой интернациональный долг на территории ДРА. С уважением – О.В. Телаев»[34].

Если говорить о выпускниках Саратовского театрального училища, то нельзя не сказать о том, что в фонде Р- 2869 Государственного архива Саратовской области имеется опись личных дел учащихся, окончивших учебное заведение. Это опись 2, которую мы посмотрим, конечно, лишь бегло, но при этом назовём имена замечательных актёров, чьи имена чтимы и любимы.

– Борель Людмила Ивановна, 1928 г.р., прима-балерина Саратовского театра оперы и балета 1960–1970 гг.;

– Митясов Александр Михайлович (1923–2000), актёр Саратовского ТЮЗа, учившийся в театральном училище в 1939–1941 гг. Фронтовик;

– Федотов Борис Васильевич (1949–2002), выпускник 1966 г;

– Цинман Григорий Семёнович (1951–2009), выпускник 1976 г.;

– Сосновский Сергей Валентинович (1955–2022), выпускник 1977 г.;

– Верховых Иван Иванович, 1957 г.р., выпускник 1978 г.;

– Блохина Елена Викторовна, 1959 г.р., выпускница 1978 г.;

– Черных Дмитрий Евгеньевич (1962–2021), выпускник 1982 г.;

– Володарский Илья Борисович (1966–2017), выпускник 1985 г;

– Яцко Игорь Владимирович, 1964 г. р., выпускник 1985 г.;

– Пускепалис Сергей Витауто (1966–2022), выпускник 1985 г.;

– Миронов Евгений Витальевич, 1966 г.р., выпускник 1986 г.;

– Тюнина Галина Борисовна, 1967 г.р., выпускница 1986 г.

Отметим также, что в описи 2 фонда Р-2869 имеются невостребованные личные документы учащихся (аттестаты зрелости, свидетельства об образовании). Есть в фонде и личные дела отчисленных из училища или уволенных сотрудников (преподавателей). Например, в оп. 4л/д, сохранилось личное дело Виктора Григорьевича Кульчен-

[34] Там же. Л. 178.

ко (1931–2021), заведующего кафедрой сценической речи, который в 1987 г. переходит из училища в консерваторию.

Уточним, что согласно Федеральному закону от 22.10. 2004 г доступ к архивным документам личного характера ограничен. Ими могут пользоваться лишь сами граждане, чьи личные дела находятся на государственном хранении, или их потомки. Ограничение на доступ к документам, содержащим сведения о частной жизни гражданина, установлено на срок 75 лет со дня их создания (ст.25. п.3)

Что касается фонда **Р-1085** (Саратовская театральная хореографическая школа), то он интересен для исследователей развития театрального образования в Саратове в ретроспективном ключе. В фонде всего 20 дел (многие ценные материалы были, к сожалению, утрачены в результате пожара в областном архиве в августе 1974 г.). Но как много может рассказать каждый документ, свидетель своего времени!

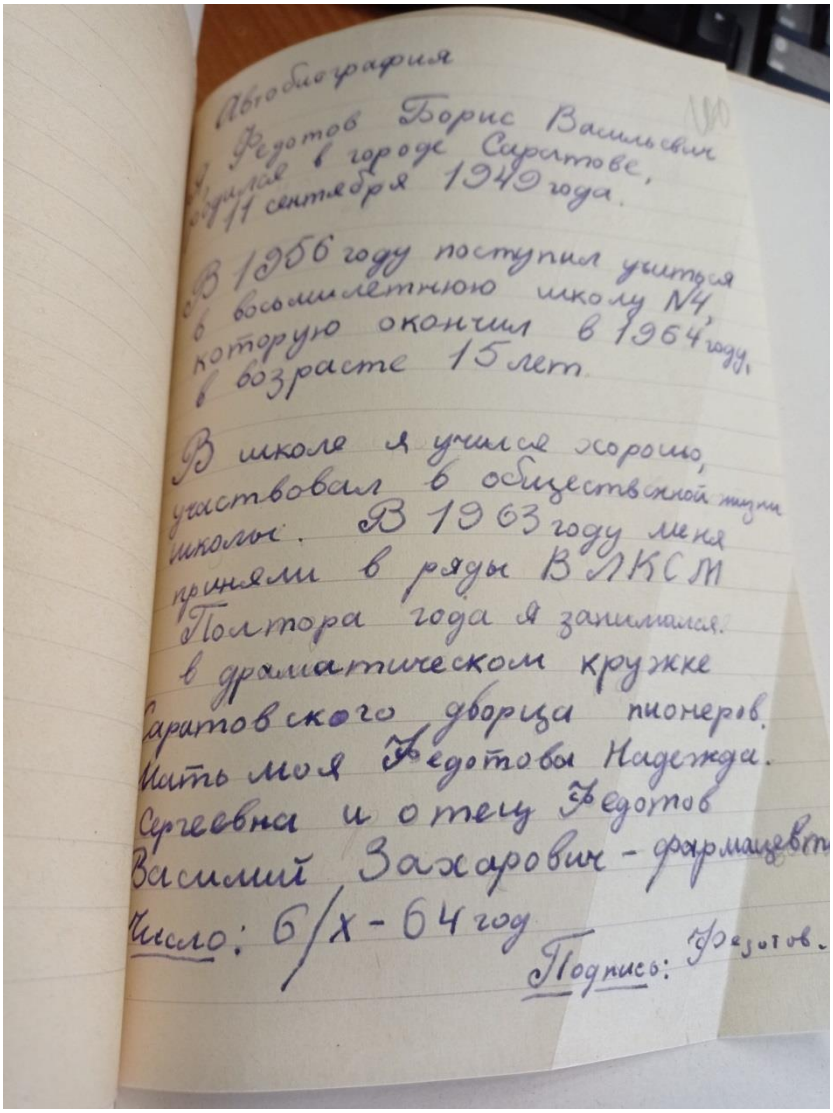
Обращают на себя внимание некоторые положения из Устава учебного заведения (1928 г.). Школа существует на хозрасчёте и плату за трёхгодичное обучение будущих артистов балета утверждает отдел народного образования. В школу принимаются советские граждане не моложе восьми и не старше тридцати лет, но при равенстве условий предпочтение отдаётся детям рабочих, крестьян, красноармейцев и комсомольцев (или их детям)[35].

Тот, кто будет просматривать дела фонда Р-1085, ознакомится, например, с учебным планом и правилами внутреннего распорядка школы (1929/1930 г.). А также с некоторым изумлением узнает о показательном вечере «нового балета». Оригинальная хореографическая драма в сопровождении хора «К победе!» (в 3-х картинах) рассказывала о борьбе молодого класса – пролетариата, могильщика буржуазии, и о его противнике, выжимающем из рабочего прибавочную стоимость. Образы буржуазии раскрывались, как сказано в документе, в эротическом фокстроте, легкомысленном шимми и «упоительном» *чарльстоне* (цитирую дословно)[36]. Так что, как мы понимаем спустя десятилетия, было на что посмотреть... Призрак саратовского «чарльстона» давно унесён временем, а вот воспоминания о нём осталось в документальных материалах.

[35] Ф. Р-1085. Оп.1.Д.1. Л. 1-2.
[36] Там же. Д. 9. Л.Л. 33-33 об.

Приложение

Из документального наследия Государственного архива Саратовской области (ул. Кутякова, 15)



Автобиография
Я, Федотов Борис Васильевич
родился в городе Саратове,
11 сентября 1949 года.

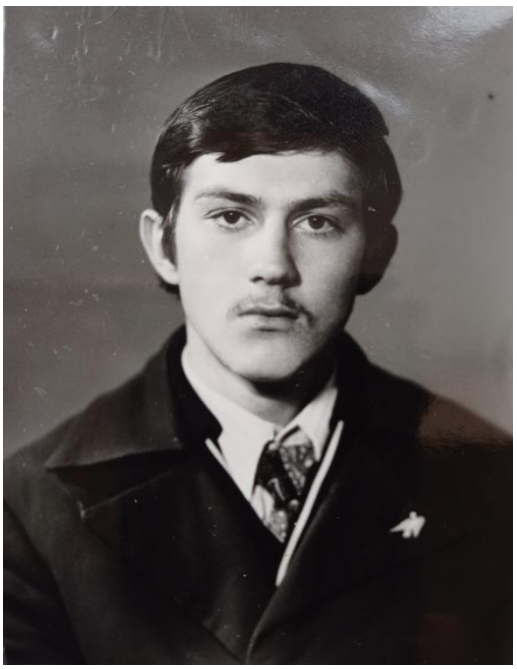
В 1956 году поступил учиться
в восьмилетнюю школу №4,
которую окончил в 1964 году,
в возрасте 15 лет.

В школе я учился хорошо,
участвовал в общественной жизни
школы. В 1963 году меня
приняли в ряды ВЛКСМ.
Полтора года я занимался
в драматическом кружке
Саратовского дворца пионеров.
Мать моя Федотова Надежда
Сергеевна и отец Федотов
Василий Захарович - фармацевт

Число: 6/X - 64 год

Подпись: Федотов.

Автобиография Бориса Федотова. Август 1964 г.
Фонд Р-2869. Опись 2 л/д. Дело 10. Лист 100.



9

Характеристика на студента Ш к.драматич.отделения

Сосновского С.В.

Сосновский - несомненно,одаренный стдент,причем одаренный многосторонне,который будет чувствовать себя вполне естественно и в характерном,и в героическом репертуаре.Он - очень целеустремленный человек,внутренне очень дисциплинированный,всегда готовый к работе.В течение многих лет он занимается по профилирубщему предмету только на отлично.За три года пребывания в училище Сосновский очень вырос.Не случайно,отнюдь не случайно,последний семестр Ш-его курса он окончил на одни отличные оценки.

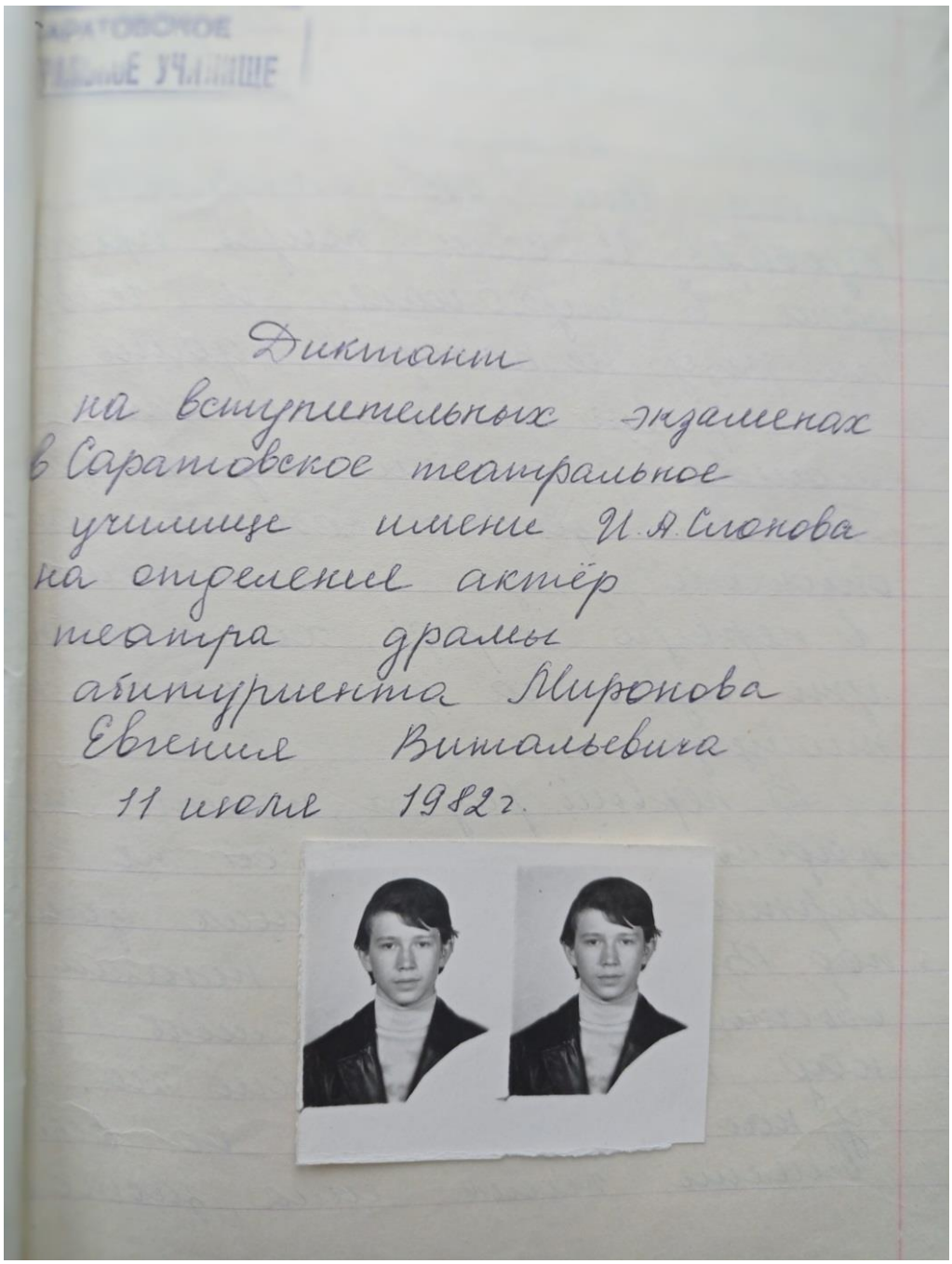
Сосновский пользуется большим авторитетеом на курсе,что позволило назначить его в начале Ш-го курса старостой - эту обязанность он выполняет со всей прямотой и принципиальностью.

За весь прошедший учебный год у Сосновского было минимальное количество пропусков.

Физически крепок,хороший спортсмен.

Кл.руководитель

Характеристика на студента Саратовского театрального училища Сергея Сосновского. 1975 г.
ГАСО. Ф.Р-2869. Оп. 2 л/д. Д. 147



Диктант «Главная площадь» написан на «4»…
1982 г.



Саратовская консерватория. Большой зал. 1914 г.
ГАСО. Ф. 407. Оп.2 Д.671. Л. 5.

Шлыкова С.П. (Саратов)

ДЕФИНИЦИЯ ПРЕДАТЕЛЬСТВА В ПЬЕСЕ А. РЕМИЗОВА «ТРАГЕДИЯ О ИУДЕ ПРИНЦЕ ИСКАРИОТСКОМ»

Обращаясь к рассмотрению интерпретационных воплощений в культуре прошлого столетия образа Иуды, являющегося одним из самых загадочных и противоречивых, поскольку загадка Иуды инспирирована самим Евангельским текстом, в котором не раскрывается психологическая мотивация героя в ключевом эпизоде – предательстве Христа, нельзя не признать факт, что это один из самых востребованных для переосмысления библейских персонажей. Согласно традиции, Иуду Искариота, одного из апостолов Иисуса Христа, обвиняют в одном из самых страшных человеческих пороков – предательстве. Две тысячи лет, прошедшие после его поступка, весь христианский мир относился к нему с презрением и проклятием. «Канонический» образ Иуды, представление о нравственной сути его черного злодейства закреплялись в сознании человечества на протяжении многих столетий в самых значимых произведениях, при этом в генезисе художественного преломления темы предательства данные антагонисты изображались в предельной близости друг другу.

Уже в символе веры выведены всего три имени, стоящие в неразрывной цепи – Иисуса, Иуды и Пилата; на фреске Джотто «Поцелуй Иуды» 1305 года в падуанской капелле Скровеньи в многофигурной динамичной композиции наступающих стеной стражников и волнующихся апостолов выделяются две, словно застывшие на пороге вечности, предельно близко стоящие фигуры – Иисуса и Иуды. В рассматриваемой пьесе Ремизову в условиях общего процесса дехристианизации культуры также важно поставить Иуду рядом с Христом и показать, что вслед за тем, кто принял на себя все страдания мира, другой принял на себя его, мира, грехи.

На рубеже XIX–XX веков в мировой литературе и искусстве явственно обозначилась новая тенденция – постигнуть мотивы, проникнуть в психологию евангельских персонажей, что стало причиной инверсионных интерпретаций канонических библейских сюжетов и образов. Инверсия смыслов и ценностей обнаруживается прежде всего в трактовке библейского образа Иуды, что на рубеже веков и в начале XX века соответствовало общему строю мысли, мировосприя-

тию интеллигенции. М. Горький, обсуждая с Л. Андреевым его произведение «Иуда Искариот», заметил, что Иуд в русской литературе появилось больше десятка[37].

В рубежную эпоху попытки разгадать феномен предательства евангельского героя приводят писателей к психологическому анализу этого персонажа, зарождается иной, порывающий с традиционным, взгляд на апокрифический факт предательства и самого Иуду.

Произведения, переосмысляющие роль Иуды, вписаны в контекст истории мировой философии и литературы и логически продолжают линию, идущую от первых веков христианства. Это отчетливо проявилось, например, в стихотворение А. Рославлева «Иуде» (1907), поэме К. Вейзера «Иисус» (1906), Г. Тора «Иуда». История одного страдания» (1886, в России вышла в 1908), в драме в стихах Н.Н. Голованова «Искариот» (1905), П. Гейзе «Мария из Магдалы» (1907). Обращение русских писателей начала XX века к образу Иуды связывалось с апологией предательства как преступания запрета, нарушения границ.

Ремизов был в числе тех писателей рубежной эпохи, кто интерпретировал образ Иуды, коренным образом отойдя от канонической трактовки православной традиции. Он подходил к обработке данного евангельского сюжета постепенно, формируя свое к нему отношение. Так, еще в 1903 году начал писать поэму «Иуда», издание которой осуществилось в 1908. Здесь писатель вразрез с ортодоксальным толкованием обыгрывает предательство Иуды как злодеяние, исполненное «во имя победы горней».

С горящим взором ожиданья,
как к сыну мать,
алканье к звону,
к Христу подходит
Иуда верный.
И, припадая к устам любимым,
любви устами путь открывает
к победе горней... А. Ремизов «Иуда»

[37] В 1912 году в статье «О современности» Горький возвращается к этой мысли, считая, что основная тенденция современной литературы сводится к переоценке деятельности Иуды Искариота. Писатель тщательно собирал все русские и зарубежные апологетические книги об Иуде, видя в них одно из выражений духа времени. Позже, в романе «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936), Горький обратился к этому образу как ключевому в оценке роли русской интеллигенции в канун революции.

В 1904 году Ремизов сделал перевод поэмы «Иуда» польского поэта Яна Каспровича, где евангельский герой, по словам писателя, выведен «пламенником веры и венцом всяких страданий» [цит. по: 4, с. 605].

По мнению исследователя, творчества писателя И. Гарсия-Сала, «для Ремизова Иуда – это не столько спаситель человечества, как утверждали некоторые писатели, как, например, М. Волошин, сколько несправедливо наказанный переступивший черту. Все его произведения – варианты о трактовке Иуды как переступившего черту и непонимаемого человека» [2, с. 224].

В 1908 году писатель завершает данную тематику пьесой «Трагедия о Иуде принце Искариотском», выстроенной на пересечении трёх культур – христианской, славянско-языческой и античной.

Пьесой заинтересовалась В.Ф. Комиссаржевская, ее театр принял «Трагедию...» к постановке, но осуществил её после смерти актрисы Ф.Ф. Комиссаржевский в 1916 году под названием «Проклятый принц». Эскизы декораций к пьесе выполнил Рерих во второй половине 1909 года (см. Приложение), но в постановке 1916 года они не были задействованы.

В. Ходасевич в рецензии на спектакль «Проклятый принц» А. Ремизова в театре имени В.Ф. Комиссаржевской отметил сложную архитектонику пьесы, отметив, что «зрителю ремизовской пьесы все время приходится иметь в виду три ее элемента: 1) основную фабулу, содержащую в себе события иерусалимские, 2) то, как отразились эти события в апокрифе XVII в. и 3) современные наслоения, наложенные на апокриф Ремизовым» [7, с. 5]. Более того, эта многоуровневая концепция пьесы, осмысливающая один из ключевых евангельских сюжетов, усложняется введением второстепенного персонажа, несущего в себе скоморошьи функции – обезьяньего царя Асыки I, прибывшего к Пилату в гости. Шествие Асыки со свитой сопровождается маршем, музыку которого написал известный поэт и музыкант Михаил Алексеевич Кузмин.

Именно в этой трагедии первый раз появляется Царь обезьяний Асыка-Валахтантарарахтарандаруфа-Асыка-Первый Обезьян Великий, которого позже великий мистификатор А. Ремизов превратит в Царя Обезьяньей Великой и Вольной Палаты, в орбиту которой втянутся выдающиеся представители художественного бомонда Серебряного века.

В комментариях к современному изданию трагедии Е.Р. Обатнина замечает: «Разнообразной также была методология обращения писателя с мифологическими образами разных культур и литературными архетипами. В этом смысле обезьяний царь Асыка, кажущийся собственной выдумкой писателя, оказывался вписан в мифологическую парадигму и представлял собой тонкую по коррелятивным связям контаминацию исторических и мифологических образов Северного Урала и культурных традиций в диапазоне от мифологии Индии и Китая до скоморошества Древней Руси» [4, с. 781]. Кроме этих источников при создании Царя обезьяньего Ремизов явно использует такие произведения, как «Хождение за три моря» Афанасия Никитина и описания заморских походов Александра Македонского в «Александрии».

Инкорпорированный в пьесу образ обезьяньего царя Асыки стал своеобразным сюжетообразующим звеном – именно в ходе наполненного метафорическим подтекстом диалога между Понтием Пилатом и заморским гостем Асыкой-странником происходит фиксация ключевого библейского события: «На востоке зажглась хвостатая звезда».

Исследую пьесу Ремизова А. Васильева делает вывод, что «“Трагедия о Иуде” по использованию первоисточников – самая сложная пьеса Ремизова, построенная на обращении к трем культурам – христианской, славянско-языческой и античной» [1, с. 283]. При написании трагедии А. Ремизов активно использовал материалы из следующих источников: И.Я. Порфирьев Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. – СПб.: тип. Акад. наук, 1890. – 471 с.; Бессонов П.А. Калики перехожие: сборник стихов и исследование. – Москва: Типография А. Семена, 1861. – Ч. 1. Вып. 1–3. – 847 с.; Костомаров Н.И. Собрание сочинений, кн. 1, т. 1. – СПб., 1903; Яцимирский А.И. К славянским легендам о кровосмешении. Сборник Харьковского Историко-филологического общества. Т. 18. – Харьков, 1909.

В основу трагедии положено также «Сказание учителя церковного Иеронима святого о Иуде предателе Господа нашего Иисуса Христа»[38], ставшее примером вживания древнегреческого мифа об

[38] Сказание Иеронима о Иуде предателе – анонимное сочинение-апокриф, ошибочно приписываемое блаженному Иерониму. Сказание входит в группу древнерусских литературных произведений о кровосмесителе и представляет собой особый тип инцестуального сюжета, композиционно близкого к Эдипу, но отличного от него негативной трактовкой главного героя. Сюжет, положенный в основу Сказания, приписывает главному герою биографию греческого царя Эдипа, которому суждено было убить своего отца и жениться на матери. Сказание восходит к византийским литературным образцам, но очень рано (с XI века) стало рас-

Эдипе в средневековые легенды (например, «Legenda aurea» Якова де Ворагине), в которых происходит контаминация Эдипова сюжета с евангельскими героями. В средневековой легенде Эдипов сюжет ассимилировался в архаико-мифологический миф о великом грешнике, где Иуда соединяет в себе черты не только Эдипа, но и Каина, его грехи – это ступени, по которым он движется к своему преступлению – предательству Бога. Так народное сознание попыталось восстановить недосказанность Евангелия в объяснении поступка Иуды и психологически мотивировать его. Прошлое Иуды должно быть чудовищным (а кровосмешение – чудовищный грех), ведь только им в народном сознании возможно объяснить будущее преступление – предательство Христа. Таким образом «Эдипов сюжет» оказался вплетен в архаико-мифологическую схему мировой культуры – «миф о великом грешнике».

Неизбывная фатальность кровосмешения в фольклоре и затем в апокрифических сказаниях не могла не встроиться в систему христианского постулата о грехе, покаянии и искуплении, и в результате сближения легенды о кровосмесителе и евангельского предания возникает апокрифический миф об Иуде-предателе. В работе В. Проппа «Эдип в свете фольклора» (1944) отмечается, что сюжет Эдипа в фольклорных источниках известен в различных жанрах – сказки, легенды, эпической и лирической песнях, трагедии, драмы, поэмы и новеллы [5]. Пропп выделяет из этих произведений четыре образных типа: «Андрея Критского», «Григория», «Альбана» и «Юды», последний из которых и был положен в основу трагедии Ремизова. Если в первых трех типах ученый отметил присущий им мотив покаяния и прощения, то четвертый тип становится знаком абсолютного зла, воплотившись в образ евангельского предателя.

Тип «Юды» развивается сначала так же, как и тип Андрея Критского, отличаясь тем, что герой воспитывается в королевской среде, будучи найден бездетной королевой, концом и трактовкой героя как злодея. Затем герой у воспитателя/приемного отца/царя убивает

пространяться по Руси в чисто фольклорной вариации на библейскую тему. Сюжет напоминает античный миф о царе Эдипе с предсказанием герою убийства собственного отца и кровосмешения с матерью. «Сказание Иеронима» почти полностью повторяет основную фабулу мифа и выглядит явным парафразом к нему – только уже в христианском изложении.

Сказание включается в популярный на Руси апокриф «Страсти Христовы», повествующий о последних днях Иисуса Христа (события от Лазаревой субботы до Пасхи, с описанием изведения праведных из ада). Произведение состоит обычно из 32 глав, где в качестве заключительной главы выступает «Сказание Иеронима об Иуде предателе».

сводного брата и бежит, попадая на свою родину. Там он нанимается к градоправителю, обычно – к Пилату. Чтобы ему угодить, он ворует яблоки в саду своего родного отца. Пойманный на месте преступления, он убивает отца, женится на его вдове – своей матери, узнав истину, уходит в апостолы к Христу.

Ремизов, используя апокрифические сказания Иеронима об Иуде-предателе, в основе которых мотив инцеста, интерпретирует образ в свойственной его творчеству игровой манере. Писатель отходит от средневековых трактовок, в которых предопределенность греха заложена в характере Иуды, делая его игрушкой в руках рока, показывая избранность героя и предначертанную ему свыше судьбу. После акта «узнавания» у героя не возникает желания побороться с судьбой. Иуда не помышляет и о покаянии, желая лишь принять на себя последнюю, самую страшную вину.

Иуда[39]. Сосредоточенно. – Он один из тех, кто появляется во времена угнетенные, когда власть крепка, а в стране тишь да гладь. Жуткая наступает пора. Кладбища – могилы, засыпанные землей, только так кажутся тихими, и скрытое в них, все подавленное – живо, и в тишине и скрытно кует сердце из всех слез на всех огнях и кладет его, гордое и бесстрашное, в грудь человеку... Громом он падает и мстит за тысячи, и месть его жесточе тысячи местей... Нет, он больше всякого мстителя, он сильнее пророка, посылающего на землю огонь и мор, он выше человека. Ветры носят его. Звери, трава, камни говорят с ним и повинуются ему, птицы внимают ему. Жизнь непонятна: живут, не зная для чего, мучаются, не зная для чего... И твоя правда, и моя правда, и везде правда, а нигде ее нет. Он несет оправдание жизни, он даст новый закон.

Пилат. Закон! Царем хочет быть? Царь Ерусалимский!

Иуда. Сокровенно. – Вот остановился он на распутье у трех дорог. Он ждет к себе другого... и такой должен прийти к нему, измученный, нигде не находя себе утешения, готовый принять на себя последнюю и самую тяжкую вину, чтобы своим последним грехом переполнить грех и жертвою своею открыть ему путь...

Пилат. Какую жертву? И так все для них делаем.

[39] Здесь и далее цитирую по: [6].

Иуда. Не отвечая; сам с собою. – Но сердце, принявшее на себя последнюю и самую тяжкую вину, может ли сердце вынести тяжесть последней вины?

Пилат. Эти бунтовщики натворили немало зла.

Иуда. Последний грех, последняя вина... она заполнит все сердце, она охватит всю душу, она обнимет тебя с ног до головы. Люди в ужасе отшатнутся от тебя, силы небесные с воплем отлетят прочь, выскользнет земля из под твоих ног, и ты останешься один, – повиснешь в воздухе и будешь висеть один между землей и небом.

С.Н. Доценко, анализируя пьесу, делает вывод, что «Иуде предназначен страшный подвиг верности и любви к Христу, но, парадоксальным образом, через отречение от него, через предательство. Трагедия Иуды – это трагедия предательства, совершенного во имя и ради Христа, но предательства, обреченного на вечное осуждение и проклятие. Такая трактовка предательства Иуды (и самого его образа) восходит к апокрифическим концепциям офитов, каинитов, манихеев. Согласно этой концепции, своим предательством иуда содействовал величайшему событию христианской истории – крестной смерти Христа, а в конечном счете – и прославлению его подвига» [3, с. 49].

В пьесе одним из главных образов становиться распутье, на котором, как и в фольклорных сюжетах, оказывается герой, чтобы определить путь, который и станет его судьбой. Распутье – перекресток – крест – распятие. Именно распутье/крест объединяет Иуду и Христа.

И. Гарсия-Сала рассматривает мотив распутья в контексте русской культуры, в которой «распутье тесно связано с образом героя народных сказок, задумчиво стоящего на перекрестке у трех дорог. Читатель знает, что такие моменты на распутье чрезвычайно важны для развития сюжета, потому что последний определен выбранным героем путем, т. е. дальнейшая жизнь героя зависит от этого выбора, от этого свободного решения. Распутье становится тогда местом временной остановки в течение жизни, где герой должен пользоваться своей свободой, чтобы определять судьбу» [2, с. 225].

Когда Иуда проходит процесс узнавания себя и своих деяний, происходит своеобразный обряд инициации, ведь Ремизов связывает распутье/перекрёсток/крест не только с образом Иуды, но и с Христом, объединяя образом креста двух персонажей. Иисус на распутье ждет другого, кто примет на себя последнюю вину и жертвой своей

откроет Ему путь, путь на распятие. А Иуда обретет свой крест, ставши распятым на распутье, где вечное одиночество и проклятие. Эту мысль развивает в своем исследовании С.Н. Доценко: «Причем знаменательно, что не Иуда “равен” Христу, а наоборот – Христос “равен” Иуде! Позволительно сделать вывод вообще о парадоксальном[40], но вполне в духе Ремизова, двойничестве Христа и Иуды. В “Трагедии о Иуде принце Искариотском” Иуда почти прямо отождествляет себя с Христом: “Ноги мои гвоздями прибиты, руки мои гвоздями прибиты, прободено сердце, а я еще жив!» [3, с. 50].

Иуда. Выпрямляется… Делает на себе крест. – Я готов.
Ункрада. Преграждая путь. – Куда?..
Иуда. На распутье.
Ункрада. Как во сне. – К трем дорогам.
Иуда. Принять за весь мир последнюю и самую тяжкую вину.
Ункрада. А ты знаешь имя последней вины?
Иуда. На минуту задумался, про себя. – Последняя вина...
Ункрада. Имя ей – предательство.
Иуда. Я готов. – Идет в предгромной тишине [4].

В коде ремизовской пьесы Иуда достигает масштаба трагедийной личности, сопоставимой и с Эдипом, и с Гамлетом. Об этом говорит и А. Васильева: «Транскрибированный Ремизовым миф об Эдипе и неминуемом роке “включается” в поле гамлетовой рефлексии. …Иуда Ремизова, как и Гамлет, занят морально-нравственным осмыслением событий» [1, с. 284]. Таким образом, в ремизовском герое слились воедино все самые трагические образы-мотивы культурной традиции – Эдипа, Иуды, Гамлета.

Затронутый в перечисленных произведениях вопрос о становлении антигероя путем преступления и преступания, интерпретируемый как сложное духовное со-бытие, не поддающееся одномерному моральному суждению, остается, как правило, без ответа, но расширяет пределы культурной антропологии. Человек предстает в этих произведениях архаическим воплощением метущегося духа, извеч-

[40] Парадоксальные ремизовские интерпретации библейских персонажей продолжит затем Х.Л. Борхес, который устами своего героя из рассказа «Три версии предательства Иуды», по сути, опроверг новозаветную теорию, предположив, что богочеловеком был не Иисус, а Иуда, и искупление состояло не в смерти на кресте, а в гораздо более жестоких страданиях – муках совести и вечном проклятии.

ным страдателем веры, поступка и мысли. Подобное инновационное прочтение традиционного сюжета, преломленного сквозь призму инверсивного подхода, на наш взгляд, придает произведению искусства глубину и нелинейность мысли.

Актуализация апологии предательства характерна для всей мировой культуры прошлого века, но именно в России данная проблематика была отрефлексирована с наибольшей остротой. Ведь не случайно только в русском языке, а следовательно и в русской ментальности, антонимия глагола «предать» зависит только от падежного окончания. При подобном лексическом синкретизме можно быть *преданным кому-то* и *преданным кем-то*. В отличие от русского языка, в котором корень в этих противоположных по значению словах общий – «дать», например, в английском или немецком языках корни совершенно разные. В английском: *betrayed* by someone – преданный кем-то; *loyal* to someone – преданный кому-то. В немецком: von jemandem *verraten* – преданный кем-то; jemandem treu *bleiben* – преданный кому-то.

Амбивалентность этого лингвистического феномена корреспондирует современной трактовке предательства Иуды, который был пре-дан Иисусу и пре-дал/пере-дал Его вечной славе, став проводником в свершении великого и неизбежного – воскрешения Христа.

Литература

1. *Васильева А.* Обезьян Великий // Вопросы театра. С. 269–292. [Электронный ресурс]/ – URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_3-4_269-292_vasileva.pdf (Дата обращения 22.10.2022).

2. *Гарсия-Сала И.* Распутье и Иуда // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Сб. науч. ст. к 60-летию А.М. Буланова. Волгоград: Панорама, 2005. С. 224–228.

3. *Доценко С.Н.* «И к злодеям причтен». Тема предательства в поэме А. Ремизова «Иуда» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. 2003. Салермо, С.-Петербург, 2003. С. 43–54.

4. *Обатнина Е.Р.* Комментарии. Иуда // А.М. Ремизов. Собр. соч. В 10-ти тт. М.: Русская книга, 2000–2003.

5. *Пропп В.Я.* Фольклор, литература, история. М.: Лабиринт, 2002. 464 с.

6. *Ремизов А.* Трагедия о Иуде принце Искариотском: В трех действиях // Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 15–47.

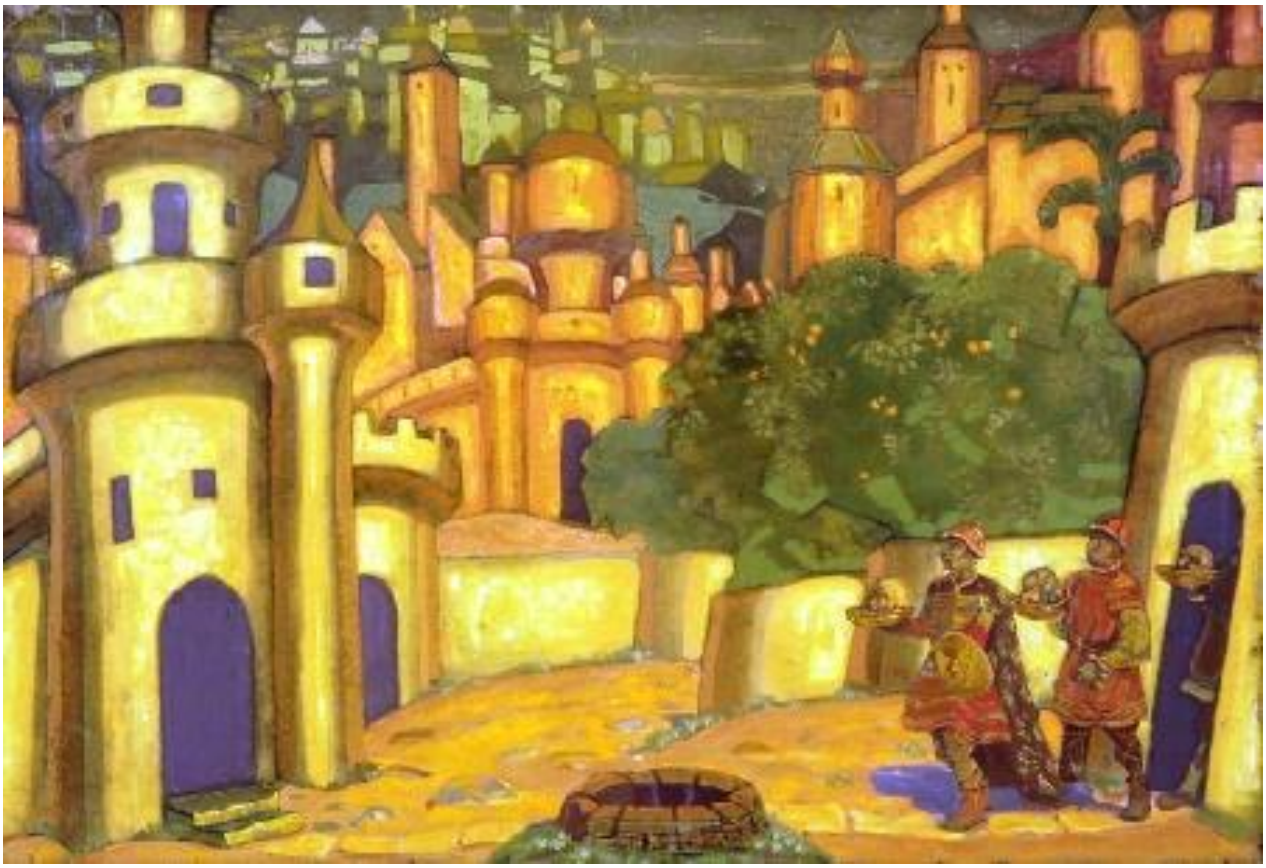
7. *Ходасевич В.* Рецензия на постановку пьесы «Проклятый принц» А. Ремизова в театре имени В.Ф. Комиссаржевской // «Утро России», 1916. 10 февраля. № 41. С. 5.

Приложение

Н.К. Рерих Эскизы декорация к постановке пьесы А.М. Ремизова «Трагедия об Иуде, принце Искариотском»



Светлой ночью (Песня о викинге), 1909



«Дары», 1909



«Ункрада», 1909

Алесенкова В.Н. (Саратов)

РАЗВИТИЕ НАУЧНОЙ СФЕРЫ В САРАТОВСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ

Формируя представление о сфере научных исследований, сразу стоит оговорить, что в Саратовском театральном институте, уже почти 40 лет входящем в состав Саратовской государственной консерватории, нет собственной теоретической кафедры, и никогда не было непосредственно прикрепленных аспирантов или магистрантов. Перед ним ставились другие задачи. За свою более чем столетнюю историю это учебное заведение открыло путь в профессию для многих талантливых актеров, ставших впоследствии знаменитыми[41], и в качестве дополнительного профессионального образования в стенах театрального вуза функционирует только ассистентура-стажировка. Такой порядок вещей сложился в силу нехватки специалистов с наличием ученой степени, хотя институт (ранее – факультет, а до него – училище) всегда славился выдающимися мастерами – заслуженными и народными артистами, благодаря которым была создана «саратовская театральная школа» [4].

В 2012 году по инициативе директора Н.П. Горюновой на базе кафедры мастерства актера впервые было основано методическое объединение по истории и теории искусства. Предполагалось, что члены объединения – преподаватели теоретических дисциплин – будут курировать научную работу студентов, восполнять дефицит публикаций кафедры и обеспечивать нужный процент участия в конференциях, потому что практики – мастера курсов, люди исключительно творческие и мыслящие иными категориями – не могут совместить насыщенную актерскую/режиссерскую и преподавательскую деятельность с наукой. Однако время показало, что это не так. За прошедшее десятилетие ситуация существенным образом изменилась. Буквально сдвинувшись с мертвой точки, в Театральном институте сформировался уникальный пласт научных исследований, в которые вовлечено большинство педагогов обеих кафедр – как теоретиков, так и практиков. Этим обстоятельством продиктована актуальность изучения проблематики и динамики развития научной базы Театрально-

[41] В числе выпускников – О. Янковский, В. Конкин, Е. Миронов, Г. Тюнина, С. Пускепалис, И. Яцко, М. Матвеев, Г. Аредаков и многие другие.

го института Саратовской консерватории. Для достижения цели планируется решить ряд задач: дать характеристику студенческой научной среды; составить представление о проблематике исследований педагогов кафедры мастерства актера и кафедры специальных дисциплин в рамках конференций и научных публикаций; выявить потенциал новаторских идей и направлений; определить перспективы развития науки в Театральном институте.

Развитие научной сферы началось с организации студенческих конференций. За исследуемый период на базе института было проведено одиннадцать научно-практических мероприятий, первые три из которых отмечены как внутривузовские. С 2014 года статус конференций повысился до всероссийского. К докладчикам – студентам и ассистентам-стажерам – Театрального института присоединялись в разное время студенты и аспиранты Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, Поволжского института управления РАНХиГС, Уральской государственной архитектурно-художественной академии (Екатеринбург), Орловского государственного института культуры, Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. За конференцией, в рамках инициированной Саратовской консерваторией «Недели студенческой науки», прочно закрепилось название «Театральный процесс».

Темы докладов охватывают широкий спектр актуальных вопросов театра и кино: от освоения театром новых технологий до искусствоведческого анализа спектакля, фильма, сценографического, пластического или музыкального решения. Большое внимание уделяется вопросам синкретизации театра с другими видами искусства – цирком, кино, танцем, а так же изучению театральности на практических примерах и осмыслению теоретического наследия в области театрального искусства. В число наиболее обсуждаемых вошли такие темы, как взаимодействие человека и куклы в театре и кино; процесс визуализации образов и принцип стилизации в театре художника; особенности режиссуры пластического театра; семантика геометрических форм в драматическом спектакле; проблемы перевода пьесы и создания инсценировки; анализ концептосферы и образности в сценических текстах; проблемы актерского существования в театре и кино; традиции саратовской театральной школы.

Конференция всегда проходит в доброжелательной, конструктивной атмосфере и заканчивается открытым обсуждением выступлений докладчиков. Члены экспертного жюри отмечают повышающийся с каждым годом уровень научных докладов, сопровождающихся качественной презентацией и/или видеоматериалом, ответственность, организованность участников, искренний интерес к выступлению товарищей и убедительность в ответах на задаваемые вопросы. Материалы докладов ежегодно публикуются в сборнике статей Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Научные студенческие конференции в значительной степени повлияли на качество письменных выпускных квалификационных работ (ВКР), повышая сложность избираемых тем, методологию исследования, оригинальность текстов и осознанность погружения в материал. Дипломные работы студентов Театрального института неоднократно были отмечены руководством Консерватории как одни из лучших.

В этом видится, конечно, немалая заслуга научных руководителей, среди которых можно выделить доктора филологических наук А.Н. Зорина, кандидатов искусствоведения А.И. Зыкова, В.Н. Алесенкову, Е.В. Мякотина, доцента Т.В. Быковскую. Более того, прослеживается прямая связь между научным руководством докладами студентов и повышением общего уровня научной деятельности среди педагогов Театрального института. Если на первом этапе подготовкой студентов к конференциям занимались один-два человека, то впоследствии круг вовлеченных педагогов расширился до 8–10 человек, включая мастеров-практиков и преподавателей специальных дисциплин. Опыт руководства укрепил устойчивый интерес педагогов обеих кафедр к научной работе и способствовал развитию научной сферы.

Чтобы определить, насколько правомерно говорить о наметившейся тенденции развития, можно проанализировать ряд опубликованных работ, для начала не авторских изданий. Отдельные преподаватели Театрального института (как правило, с наличием ученой степени) периодически принимали участие в конференциях различного уровня (в том числе на базе СГК), публиковались в специализированных журналах и выпускали монографии. Однако следует отметить, что это были единичные случаи, тогда как для понимания общей картины стоит обратиться к более информативным источникам – сбор-

никам с максимальным вовлечением педсостава. В изучаемый период Театральным институтом было составлено пять сборников статей.

Первый из них – «Памяти В.З. Федосеева» [11] – вышел в свет в 2012 году (к столетию Саратовской консерватории) и был задуман как начало серии «Труды Театрального Института». Центральное место в этой книге было уделено большой проблемной статье о методе действенного анализа теоретика и практика вахтанговской школы, режиссера, художественного руководителя курса, профессора В.З. Федосеева, незадолго до этого ушедшего из жизни. В сборник также вошли работы М.В. Ликомидовой, Н.М. Пьяновой, Р.И. Беляковой, В.Г. Кульченко, Л.Н. Баголей, В.Н. Алесенковой, А.И. Зыкова, И.Н. Зотовой, С.И. Никулиной. Опубликованный материал условно можно разделить на три тематических корпуса: воспоминания о профессоре Федосееве, теоретический анализ художественного текста/спектакля и опыт практической работы со студентами по актерскому мастерству и специальным дисциплинам (сценическое движение, сценическая речь). Серию «ТТИ» пополнили еще два выпуска – «Пластическое воспитание актера» (2013 и 2015), – инициированные кафедрой пластического воспитания (ныне – кафедра специальных дисциплин), возглавляемой А.И. Зыковым. Оба сборника посвящены методологии обучения студентов таким предметам, как танец (классический, народно-сценический, современный), сценическое движение, сценический бой, специальный тренинг [12] и представляют собой, как заявлено, «методические рекомендации» [13, с. 3]. Авторами статей выступили авторитетные педагоги: А.И. Зыков, Н.П. Горюнова, И.Б. Борисова, М.В. Ликомидова, А.В. Борисов, М.И. Жилова, А.Д. Федоров, В.М. Спешилов, однако уровень сборников так и не преодолел рамок учебно-методического пособия по конкретной специализации (преподаватели по вокалу и речи вовлечены не были).

Двум последующим сборникам – «Театральный процесс: актуальные проблемы теории и практики» – стоит уделить больше внимания, поскольку они основаны на материалах научных конференций, которые позволили значительно расширить круг участников и обсуждаемых вопросов. Здесь стоит отметить, что обе конференции (25 ноября 2019 и 22 ноября 2021) организованы на базе Театрального института, имеют всероссийский статус и входят в программу «Фестиваля саратовской театральной школы имени народной артистки СССР В.А. Ермаковой» [3, с. 79]. Опыт проведения конференций

существовал и до этого, но внутривузовские мероприятия носили ярко выраженный учебно-методический характер и не предполагали публикацию материалов в виде статей.

В 2019 году участниками «Театрального процесса» стали представители профессорско-преподавательского сообщества из девяти вузов шести разных городов нашей страны (Саратов, Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Уфа, Орел). Темы докладов охватили теоретические аспекты театрального искусства, анализ объектов режиссерского творчества, сценографического решения, звуковой и музыкальной составляющей спектакля, проблемы методологии анализа художественных образов в драматургии, сценическом и киноискусстве, вопросы педагогики и методики преподавания в театральном вузе. В структуре сборника 2020 года [14] научные работы педагогов Театрального института составили более половины от общих публикаций. В алфавитном порядке это статьи: В.Н. Алесенковой «Сценический ритуал в ракурсе постдраматического театра», Л.Н. Баголей «Театральная лаборатория как принцип обновления театра», Э.И. Данилиной «Тенденция развития театрально-цирковых зрелищ», О. Н. Загумённова «Сценические образы-символы в постановках чеховской “Чайки”», А.И. Зыкова «Поиски нового подхода к организации актерского обучения», Т.П. Кондратьевой «Создание образа в театре кукол», А.Е. Кузина «Использование техники *verbatim* в современном актерском образовании», В.И. Мамонова «Атмосфера в спектаклях Марины Глуховской», Т.В. Цой «Особенность ассоциативно-образного восприятия и запоминания информации студентами актерской специальности на предметах музыкального блока», А.Г. Шаталиной «Основные признаки, характеризующие театры малого формата».

22 ноября 2021 года впервые в ходе конференции был проведен видеомост между Саратовом, Санкт-Петербургом, Кемерово и Москвой. К участникам «Театрального процесса» дистанционно присоединились коллеги из Российского государственного института сценических искусств, Кемеровского государственного института культуры, Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета. К сотрудничеству также были привлечены специалисты из Дальневосточного государственного института искусств, Московской театральной школы Олега Табакова, Орловского государственного института культуры, Ярославского государственного театрального института, Нижегородской государственной кон-

серватории им. М.И. Глинки. Были затронуты такие темы, как отечественные и зарубежные театральные школы; проблемы театроведческого анализа современного спектакля; вопросы педагогики и методики преподавания специальных дисциплин в театральном вузе; опыт анализа драматургического и поэтического материала; проблемы режиссерской интерпретации и трансформации литературного текста в пластическое действие; современные технологии в театральном пространстве. В процессе конструктивного диалога и творческого обсуждения остропроблемных вопросов были достигнуты плодотворные решения и намечены перспективы дальнейшего сотрудничества. В сборник 2022 года [15] вошли по разным причинам рукописи не всех докладчиков, принимавших участие в конференции, однако даже при таком положении вещей количество авторов увеличилось. Публикации педагогов Театрального института (обеих кафедр) представлены в алфавитном порядке работами: В.Н. Алесенковой «Режиссерский диалог со зрителем и судьба спектаклей народного артиста Молдовы Иосифа Шаца», Л.Н. Баголей «Культурный диалог Франции и России в театральном пространстве Саратова конца XX – начала XXI веков», О.Н. Загумённова «Взаимосвязь теории и практики на уроках актерского мастерства», И.Н. Зотовой «Специфика деятельности концертмейстера-пианиста в классе “сценического пения” Театрального института СГК им. Л.В. Собинова», А. И. Зыкова «Режиссерский опыт решения проблемы “маленьких ролей”», В.В. Клинаевой «Творческий метод воспитания травести», П.С. Лазарева «Пути и способы обозначения времени и места действия в драматическом спектакле с помощью мультимедиа», В.И. Мамонова «Опыт работы в мастерской Татьяны Кондратьевой: история создания спектакля “Республика ШКИД”», Р.В. Сопко «Специфика работы драматического артиста в дублировании зарубежных кинофильмов: исторический ракурс», М.А. Третьякова «Особенности этюдного метода Романа Феодори в спектакле “Майская ночь”», Т.В. Цой «Некоторые аспекты развития музыкального слуха у будущих драматических актеров», А.Г. Шаталиной «Метод “вопрос-ответ” в работе над классическими стихами».

Знакомство с материалами перечисленных сборников позволяет прийти к заключению, что в изучаемый период (2012–2022) обнаружены признаки существенного качественного изменения в сфере исследований педагогов Театрального института. Проблематика научных публикаций последних лет однозначно преодолела порог «мето-

дических рекомендаций» и уверенно развивается в искусствоведческом поле, а авторы успешно осваивают инструменты и методы научного анализа, правила организации материала и работы с источниками. Следует обратить внимание, что кафедра мастерства актера под руководством Любови Николаевны Баголей заняла более активную позицию в вопросах научной деятельности. Действительно, число авторов статей и участников конференций пополнилось целым рядом новых фамилий, и это отнюдь не теоретики, а практикующие актеры и режиссеры – мастера и художественные руководители курсов.

Для выявления потенциала новаторских идей и направлений на фоне подъема общей научной активности целесообразно обратиться к авторским монографиям, изданным педагогами Театрального института. Помимо десяти учебных пособий по теоретическим и практическим дисциплинам в изучаемый период опубликовано пять научных монографий. Две из них принадлежат Алексею Ивановичу Зыкову – кандидату искусствоведения, профессору, заведующему кафедрой специальных дисциплин. Первое издание – «Танцевально-пластические средства выразительности драматического актера» [9], – посвящено истории возникновения и развития пластического и танцевального искусства, его функциональным особенностям в ракурсе театра и этапам формирования профессии режиссера пластики. Материал монографии можно охарактеризовать как яркую заготовку для диссертационного исследования «Динамика художественных процессов в театральном искусстве: пластика и танец в структуре современного российского драматического спектакля» [8], которое было основательно доработано и успешно защищено в диссертационном совете Саратовской консерватории в 2015 году. А.И. Зыков, автор более 40 научных публикаций (в том числе 9 статей в журналах ВАК), продолжает работать над избранной темой. В 2020 году он выпустил вторую монографию – «Пластика и танец в драматическом спектакле рубежа XX–XXI вв.: режиссер и хореограф, концепции и модели» [10] по материалам диссертации, дополненным новыми мыслями и разделами. Это издание стало лауреатом конкурса на лучшую научную книгу «Гуманитарная книга-2020» среди преподавателей образовательных учреждений высшего и среднего профессионального образования Приволжского Федерального округа.

Исследование А.И. Зыкова, являясь своевременным откликом на глобальные трансформационные процессы, наблюдаемые в отечественном драматическом театре на рубеже XX–XXI веков, опирается

не только на обширный эмпирический материал, но и на результаты собственной многолетней режиссерской практики. Новаторство развиваемого Зыковым направления и его теоретическая значимость заключается главным образом в разработке методов исследования танцевально-пластической составляющей драматического спектакля. Предложенные в качестве новых инструментов дискурсивные модели, автор рассматривает на многочисленных и разнообразных сценических примерах, в том числе используя свой постановочный опыт. Не остались без внимания в монографии и столичные спектакли последних лет, и спектакли так называемых провинциальных театров – Саратова, Краснодара, Пензы и других. «Танцевально-пластические дискурсивные модели», именуемые также «образ-схемами» [10, с. 58], анализируются Зыковым в контексте раскрываемых понятий «пластическая драма» и «пластическое решение спектакля». В работе также выявлены точки соприкосновения и намечена тенденция слияния профессий – режиссера драматического театра и хореографа (постановщика пластики) – основанная на практической необходимости и востребованности профессионального билингвизма. Концепция А.И. Зыкова и намеченный им вектор будущих исследований признаны перспективной для науки областью искусствознания.

Необходимо сказать несколько слов еще об одном новом направлении, разрабатываемом на кафедре мастерства актера – когнитивном театроведении. Две монографии – «Символ в театральной практике рубежа XX–XXI веков» (2014) и «Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения» (2020) – посвящены изучению театральных механизмов смыслообразования, таких как знак, метафора и символ, которые объединяются в общую категорию «транссмысловые конструкции» [1]. Автором (в данном случае одновременно автором статьи) постдраматический театр осмыслен как диалектическая модель режиссерской организации смысла, одновременно развивающаяся в векторе мифотворчества и перформативности. Согласно исследованию, когнитивное театроведение концентрирует внимание на анализе пересекаемых (или смешанных) ментальных пространств спектакля и предполагает изучение и моделирование художественных концептов на основе сценических образов и действий. Инструменты когнитивного театроведения (концептуальный символ и схемы ментальной трансформации образа) могут также быть применимы к произведениям других сфер визуального искусства (при наличии смысловых переносов или символизации). Разви-

тие такого направления, как когнитивное театроведение представляется бесконечной перспективой дальнейшей работы по расширению диапазона возможностей «познания человека и мира посредством искусства» [2, с. 17].

Монографию концертмейстера кафедры специальных дисциплин Ирины Николаевны Зотовой – «Леонид Зотов: искусство вокального воспитания артиста» [7] – смело можно причислить к научным исследованиям. Эта монументальная работа посвящена изучению уникальной школы-системы обучения вокалу артистов музыкального театра, драматического и театра кукол, созданной и отточенной в процессе многолетней практики Леонидом Григорьевичем Зотовым (1932–2017). Автор монографии собрала воедино все детали творческого и педагогического наследия Л.Г. Зотова и подробно проанализировала все этапы формирования системы, как «авторской инновационно-академической школы подготовки поющего артиста» [7, с. 340]. На основе изучения результатов успешного применения школы-системы в творческой и педагогической деятельности многочисленных учеников мастера в книге разработано «географическое древо» – полная схема распространения системы обучения Зотова в России и за ее пределами. Монографическое исследование И.Н. Зотовой несомненно обладает потенциалом научной диссертации.

Дополнительно стоит упомянуть, что обилием новаторских идей в области театра и кино насыщены научные публикации доктора филологических наук, профессора кафедры мастерства актера А.Н. Зорина [5; 6], который принимает активное участие в развитии студенческой науки и является авторитетным экспертом, членом диссертационного совета Саратовской консерватории, главным редактором московского альманаха «Театр. Живопись. Кино. Музыка». Так же продолжают свои изыскания в области русской драматургии и театра доктор филологический наук, профессор К.М. Захаров и кандидат филологических наук, профессор Ю.Н. Борисов.

Перспективы развития науки в Театральном институте видятся не только в расширении сотрудничества с учеными других творческих вузов страны, но и в повышении квалификации собственных кадров. В настоящее время над диссертацией под руководством профессора Н.И. Девятайкиной работает преподаватель кафедры мастерства актера П.С. Лазарев (изучает роль современных технологий и мультимедиа в пространстве театра); под руководством профессора А.И. Зыкова готовится к защите доцент кафедры специальных дисци-

плин А.Г. Шаталина (изучает актантные модели в контексте театров малого формата, имеет несколько публикаций в журналах ВАК). Заведующая кафедрой мастерства актера доцент Л.Н. Баголей приступила к исследованию на тему «Культура актера как система духовных ценностей в западной, восточной и отечественной театральной традиции»; тему «Особенности сценической правды в театре кукол» разрабатывает директор Театрального института Р.В. Сопко.

В заключение можно сформулировать обобщенное представление о сфере научных исследований Театрального института как области активно развивающейся, перспективной, насыщенной новаторскими идеями и разрабатываемыми направлениями, которые можно считать уникальными в отечественном искусствознании. Изучение результатов научных достижений позволяет выделить три доминирующих перспективных направления, отличающихся наличием междисциплинарного подхода – методология анализа пластики и танца в структуре драматического спектакля (синтез театра и хореографии), моделирование художественных концептов на основе театрального дискурса (синтез театра и когнитивных наук), инновации в театральной педагогике (синтез театра и педагогики). Это создает предпосылки для широкого обмена приобретенными знаниями, опытом и разработками с кругом заинтересованных в повышении квалификации коллег и научным сообществом в целом, возможной организации на базе Театрального института магистратуры для выпускников, зарекомендовавших себя как успешные исследователи, а в будущем видится основание отдельной кафедры по теории и истории искусства.

Литература

1. *Алесенкова В.Н.* Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения: монография / Под ред. и с предисл. З.В. Фоминой. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. 290 с.: ил.

2. *Алесенкова В.Н.* Транссмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореф. дисс. …доктора искусствоведения/17.00.09. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2021. 52 с.

3. *Баголей Л.Н.* Валентина Александровна Ермакова: служение профессии (к 100-летию саратовской театральной школы) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. №1(11). С. 74–80.

4. *Демченко А.И., Фомина З.В.* Саратовская театральная школа // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. №4(10). С. 3–13.

5. *Зорин А.Н.* №2 после Леоне. «Однажды в… Голливуде» Квентина Тарантино и диалогизм спагетти-вестерна //Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №3. С. 109–127.

6. *Зорин А.Н., Огурцова В.С.* Постдрама в студенческом классе. Австралийский опыт // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. №1. С. 157–169.

7. *Зотова И.Н.* Леонид Зотов: искусство вокального воспитания артиста /монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. 560 с.

8. *Зыков А.И.* Динамика художественных процессов в театральном искусстве: пластика и танец в структуре современного российского драматического спектакля: автореф. дисс. …кандидата искусствоведения /17.00.09. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2015. 32 с.

9. *Зыков А.И.* Танцевально-пластические средства выразительности драматического актера: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2014. 108 с.

10. *Зыков А.И.* Пластика и танец в драматическом спектакле рубежа XX–XXI вв.: режиссер и хореограф, концепции и модели: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2020. 186 с.

11. Памяти В.З. Федосеева: Сборник статей // Серия «Труды Театрального Института». Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2012. 104 с.

12. Пластическое воспитание актера: сборник методических рекомендаций по дисциплинам кафедры пластического воспитания Саратовского театрального института для специальности 070301 «Актерское искусство». Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2013. 110 с.

13. Пластическое воспитание актера: сборник методических рекомендаций по дисциплинам кафедры пластического воспитания Театрального института СГК для специальности 070301 «Актерское искусство». Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2015. 80 с.: ил.

14. Театральный процесс: актуальные вопросы теории и практики: сборник статей / Сост. и отв. ред. В.Н. Алесенкова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2020. 164 с.

15. Театральный процесс: актуальные вопросы теории и практики: сборник статей по материалам III Всероссийской конференции (22 ноября 2021 г.) / Сост. и отв. ред. В.Н. Алесенкова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. 2022. 140 с.

Список авторов статей и участников Круглого стола

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

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

Беляков Никита Евгеньевич – режиссер по пластике, хореограф, руководитель направления сценической пластики Московской театральной школы Олега Табакова, аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

Данилина Эльвира Игоревна – заслуженная артистка РФ, доцент, доцент кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Жукова Наталья Ивановна – режиссер, художественный руководитель театральной студии-лаборатории «Млечный путь», кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой 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, помощник проректора по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Зыков Алексей Иванович – режиссер и хореограф, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой специальных дисциплин Теат-

рального института, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Логачев Алексей Александрович – главный режиссер Нижегородского государственного ордена «Знак Почета» театра юного зрителя, до этого – главный режиссер Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю.П. Киселёва

Никитина Ирина Владимировна – преподаватель кафедры специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Прокопова Наталья Леонидовна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета режиссуры и актерского искусства Кемеровского государственного института культуры

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

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

Шац Иосиф Филиппович – народный артист Молдовы, режиссер Государственного русского драматического театра имени А.П. Чехова (Кишинёв), педагог Академии музыки, театра и изобразительных искусств РМ

Шашкина Маргарита Николаевна – главный архивист Отдела публикаций и использования документов Государственного архива Саратовской области (ГАСО)

Шлыкова Светлана Петровна – кандидат искусствоведения, преподаватель Музыкального училища при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Научное издание

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:
актуальные проблемы теории и практики

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

12–17 сентября 2022 года

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

Подписано к печати 14.03.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 8,5. Усл.-изд. 6,6. Тираж 50. Заказ 19.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, 1