Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Театральный институт

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:
актуальные проблемы теории и практики



V ВСЕРОССИЙСКИЙ МОЛОДЁЖНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМЕНИ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ СССР
В.А. ЕРМАКОВОЙ

Сборник статей по материалам
VI Всероссийской научно-практической конференции
в рамках Театрального фестиваля к 100-летнему юбилею
народной артистки СССР В.А. Ермаковой

2 декабря 2024 года

Саратов, 2025

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 VI Всероссийской научно-практической конференции в рамках Театрального фестиваля к 100-летнему юбилею народной артистки СССР В.А. Ермаковой (2 декабря 2024 г.) / Отв. редактор В.Н. Алесенкова. – Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2025. – 176 с.

ISBN 978-5-94841-686-1

В сборнике представлены материалы участников VI Всероссийской научно-практической конференции по проблемам театра, проходившей по инициативе Театрального института в СГК имени Л.В. Собинова 2 декабря 2024 года в рамках Фестиваля имени народной артистки СССР В.А. Ермаковой.

Тематика сборника посвящена широкому спектру теоретических и практических аспектов театрального искусства и организации профильного образования. Первый блок статей освещает традиции Саратовской театральной школы; во втором блоке собран ценный опыт ведущих педагогов в области методики преподавания специальных дисциплин в театральном вузе; третий блок объединяет искусствоведческий анализ сценического и драматургического материала в контексте музыкального, пластического, драматического, кукольного театра и кино.

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

ББК 85.334

ISBN 978-5-94841-686-1

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2025
© Театральный институт, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Традиции Саратовской театральной школы 5

Баголей Л.Н. (Саратов)
ВАЛЕНТИНА ЕРМАКОВА – АКТРИСА, ПЕДАГОГ, ЛИЧНОСТЬ 5
Кудинов Ю.Н. (Саратов)
О ПРИНЦИПАХ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В.З. ФЕДОСЕЕВА:
УРОКИ МАСТЕРСТВА 12
Баголей Л.Н. (Саратов)
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ:
ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ САРАТОВА 17

Организация учебного процесса в театральном вузе 25

Васильев Ю.А. (Санкт-Петербург)
ИНТОНАЦИОННАЯ КАБАЛА АКТЕРА 25
Спирина А.И. (Саратов)
ПОИСК НОВЫХ ФОРМ В РАБОТЕ НАД ГОЛОСОМ:
ОСВОБОЖДЕНИЕ ГОЛОСА 32
Шаталина А.Г., Викулова А.А. (Саратов)
ТЕМПОРИТМИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН НА ТЕКСТЕ ГЕКЗАМЕТРА
(УПРАЖНЕНИЕ ПО ТЕХНИКЕ РЕЧИ) 36
Шаталина А.Г., Кунявская М.М., Цой Т.В. (Саратов)
ТЕМПОРИТМИЧЕСКИЙ, ДИНАМИЧЕСКИЙ
И ЗВУКОВЫСОТНЫЙ ДИАПАЗОНЫ НА ТЕКСТЕ ГЕКЗАМЕТРА
(УПРАЖНЕНИЕ ПО ТЕХНИКЕ РЕЧИ) 43
Данилина Э.И. (Саратов)
ОСНОВЫ РАБОТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА В КИНО:
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ 54
Нордштрем А.Э. (Кемерово)
ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ.
ВЗГЛЯД ИЗ ШВЕЦИИ 66
Сидорова Е.В. (Саратов)
РАБОТА С МАСКОЙ КАК ЭЛЕМЕНТ ВОСПИТАНИЯ
СОВРЕМЕННОГО АКТЕРА 74

Вопросы теории и практики в контексте драматического, музыкального, пластического театра и кино 82

Шмакова О.В. (Волгоград)
ПОЭТИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ОБРАЗА ИОКАСТЫ В ОПЕРЕ-ОРАТОРИИ «ЦАРЬ ЭДИП» И. СТРАВИНСКОГО 82
Щукина Т.В., Дерезина Д.С. (Волгоград)
«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ» Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА:
ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ ОПЕРЫ 96
Лесакова Н.И. (Ярославль)
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЮЗИКЛА
XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА«НИЧЕГО НЕ БОЙСЯ, Я С ТОБОЙ») 102

Попова А.Ю. (Москва)
«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА:
ВЗГЛЯД АЛЛЫ СИГАЛОВОЙ 109
Зотова И.Н. (Саратов)
ДИАЛОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ
(субъектный аспект) 122
Вербицкая Г.Я. (Уфа)
АУТОЭВРИСТИКА КАК МАНИФЕСТАЦИЯ
ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ КАТАРСИСА 127
Печёнкина Е.А. (Кемерово)
КУКЛЫ, МУЗЫКА, СВЕТ: О СЦЕНИЧЕСКОМ СИНКРЕТИЗМЕ
(ВЗГЛЯД ЗРИТЕЛЕЙ) 135
Алесенкова В.Н. (Саратов)
«ТЕАТР СОЛНЦА»: РЕТРОСПЕКТИВА ТЕАТРАЛЬНЫХ
ЭКСПЕРИМЕНТОВ АРИАНЫ МНУШКИН (К 85-ЛЕТИЮ РЕЖИССЕРА) 147
Есин Н.С. (Саратов)
МАЛЕНЬКАЯ ОТКРЫТКА, ПОСВЯЩЕННАЯ БОЛЬШОМУ МИРУ.
УЭС АНДЕРСОН 155
Толпеева Н.И. (Тамбов)
ПРИНЦИПЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗАИМСТВОВАННОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА А. ШНИТКЕ
В СОЗДАНИИ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА 162

Список авторов статей 173

Баголей Л.Н. (Саратов)

ВАЛЕНТИНА ЕРМАКОВА – АКТРИСА, ПЕДАГОГ, ЛИЧНОСТЬ

Опыт Саратовской театральной школы опирается на творчество театральных практиков, ведущих актёров и режиссёров саратовских театров, для которых одним из важных аспектов в становлении творческой личности было воспитание преданности театру и установка на самосовершенствование. Одним из самых знаменитых педагогов Саратовской театральной школы была замечательная актриса, народная артистка СССР (1981), кавалер ордена Дружбы народов (1986), лауреат Государственной премии РСФСР (1988), профессор Валентина Александровна Ермакова. С 1971 года Валентина Александровна преподавала актёрское мастерство сначала в театральном училище имени И.А. Слонова, а потом на театральном факультете Саратовской государственной консерватории. За преподавательскую деятельность Валентина Александровна была удостоена премии имени К.С. Станиславского в номинации «Театральная педагогика» (2002).

Имя Валентины Александровны Ермаковой хорошо известно в театральном мире. Она была актрисой и педагогом высочайшего уровня. До последних дней своей жизни оставаясь истинной актрисой, она умела разглядеть талант в юных дарованиях и передать им из рук в руки славную актёрскую традицию, науку о служении – сакральное знание о театре, актёре, о базовых закономерностях жизни. Она щедро делилась опытом с учениками, которые являются сегодня ведущими артистами Российских театров, имена и работы многих из её учеников сегодня знает вся страна.

Встреча с Валентиной Александровной становилась судьбоносной. Она оказывала огромное влияние на студентов, прививала могучую тягу к познанию, любовь к истине и давала установку на самосовершенствование. Она демонстрировала учащимся высокую культуру межличностных отношений, справедливость в сочетании с безупречным тактом, энтузиазм в сочетании с благородной скромностью. В предисловии к книге «На что ушла моя жизнь» Олег Павлович Табаков (народный артист СССР, художественный руководитель Московского Художественно театра) пишет: «Она прошла полный курс

подъёмов, бед, взлётов и падений. И дело не в том, каких официальных званий она достигла, а в том, что вовремя поняла, что жизнь на ней не кончается, что «серебряный шнур» театра не должен оборваться, что достоинство художника заключается и в том, чтобы сделать всё для передачи его в руки тех, кто приходит после» [3, с. 6].

Выпускники её мастерской работают во многих театрах России и за её пределами. Среди её выпускников – директор Саратовского ТЮЗа имени Ю.П. Киселёва, заслуженный артист России Игорь Михайлович Баголей; заслуженная артистка России, лауреат национальной театральной премии «Золотая Маска» за женскую роль Анастасия Светлова; заслуженный артист России Максим Матвеев; артист театра Наций, заслуженный артист России Владимир Калисанов; актриса театра «Мастерская Петра Наумовича Фоменко», народная артистка России Галина Тюнина и, гордость Валентины Александровны, народный артист России, художественный руководитель Государственного театра Наций Евгений Витальевич Миронов.

Но прежде всего, Валентина Александровна была прекрасной актрисой. Актёрская биография Валентины Александровны является процессом «жизнетворчества», нравственного «самосотворения» – понятия, которые применил Ю.М. Лотман в романе-реконструкции «Сотворение Карамзина». Юная провинциальная девушка Валентина без труда поступает в Москву в Щепкинское училище, но выдерживает в чужом городе всего один семестр. Болезнь ног и отёки на фоне голода вынуждают её вернуться в Саратов. Но она не сдаётся. Поправив здоровье, поступает во второй набор студии при Саратовском ТЮЗе под руководством Юрия Петровича Киселёва. Первым педагогом Валентины Александровны по мастерству актёра был Александр Семёнович Чертов, который во время Великой Отечественной войны приехал в Саратов из Вахтанговского тетра. Александр Семенович Чертов закончил студию при Театре Вахатнгова у Б.Е. Захавы (советский театральный режиссёр, актёр, педагог, теоретик театра, народный артист СССР, лауреат Сталинской премии, доктор искусствоведения). Это был «особый, вахтанговский вариант системы Станиславского, который до сих пор оплодотворяет творческую и педагогическую практику многих деятелей советского театра» [2, с. 87].

Для Вахтанговского театра «фундаментом направления как феномена художественной культуры являлась триада слагаемых: идея преображения мира, вытекающая из революционного мировоззрения; опора на мифологическое творчество, корнями уходящее в народную

культуру; синтез искусств, синкретизм формы, сплавляющий разные компоненты в органическую целостность» [5, с. 231]. Вахтангов ввёл в театральную эстетику понятие «фантастический реализм», особое внимание уделял жесту, как «глазам души». Валентина Александровна умело использовала навыки, полученные в театральной студии в период обучения, для создания многочисленных сценических образов. «Александр Семёнович (Чертов) потом в течение всей жизни рассказывал своим многочисленным ученикам, как чётко и точно она умела работать, не теряя импровизационности, с восторгом вспоминал её выразительные руки, её умение фиксировать жест» [4, с. 33].

Она наделяла своих персонажей характерными, только им одним присущим жестами. Она умело пользовалась понятием характер и характерность на практике, понимала, что такое пластический рисунок роли. Григорий Аредаков (народный артист России, художественный руководитель Саратовского театра драмы имени И.А. Слонова) так характеризует её умение работать с жестом: «Она умела, как умеют настоящие артисты, рассказывая о человеке, становиться им на какое-то время… Валентина Александровна тоже на время становилась пекарихой Пелагеей, и все профессиональные жесты её героинь были так убедительны. И это было в ней от старой актёрской школы… Так теперь уже не умеют. Понятие характер и характерность остались в теории. А она пользовалась ими. И перевоплощалась не только внутренне, но и внешне. Это теперь мало кто может. Это от много зависит – от школы, от таланта» [3, с. 56].

Будучи студенткой второго курса Валентина Александровна уже играла роли в театре. С 1948 года Ермакова продолжила работать на сцене Саратовского ТЮЗа в качестве актрисы. Она сыграла Любовь Шевцову в спектакле «Молодая гвардия», поставленном Юрием Киселёвым. В статье «Роли Валентины Ермаковой» Наталья Свищёва пишет, что «молодая актриса была создана для этой роли, в ней она смогла дать всю волю своему таланту и одухотворённой страсти» [3, с. 143]. В 1948 году состоялась премьера легендарной сказки «Аленький цветочек», который стал для Саратовского ТЮЗа знаковым и по сей день идёт в репертуаре театра, являясь его визитной карточкой. За 70 с лишним лет сменилось много Алёнушек, но Ермакова была первой актрисой, которая сыграла эту роль. Многие актёрские работы Ермаковой запомнились Саратовскому зрителю – это и Варя Бурмина из спектакля «Парень из нашего города» по пьесе К.М. Симонова, Катя Татаринова в спектакле по роману В. Каверина «Два капитана»,

Агния в спектакле по пьесе Н. Островского «Не всё коту масленица», шекспировская Джульетта, Наташа в «Трёх сёстрах». Её героини были наделены большой внутренней активностью. Для многих Саратовских зрителей её театральные работы стали поводом связать свою жизнь с театром. Из воспоминаний Олега Табакова: «Валентина Ермакова имеет самое прямое отношение к формированию тех моих первых удивлений, которые испытывает ребёнок перед жизнью и театром: она играла Алёнушку в «Аленьком цветочке» Саратовского ТЮЗа, и все сказочные преувеличения оказывались уместными; она появлялась Джульеттой в белом венчике на голове и открывала школьнику искусство страсти нежной» [3, с. 6].

Со временем актриса выросла из того круга репертуара, которые ей мог предложить театр юного зрителя, была готова к более зрелым ролям. В 1955 году Валентина Александровна едет работать в Ташкентский русский драматический театр. Через год переезжает в Сталинград (Волгоград) в драматический театр, где главным режиссёром был Николай Александрович Покровский. Покровский открыл ещё одну сторону таланта Валентины Александровны, дав ей попробовать себя в комедийных и характерных ролях. Покровский был первым режиссёром, который осуществил постановку спектакля «Бег» по пьесе М. Булгакова, Ермакова сыграла в нём Серафиму. В 1958 году Валентине Александровне было присвоено звание «Заслуженная артистка РСФР».

В сентябре 1960 года Валентина Александровна вернулась в Саратов, но уже в Театр драмы имени Карла Маркса. Здесь она получила большое количество ролей, признание и известность. Назову лишь некоторые из её ролей: Кира в спектакле «Убийца» И. Шоу, Антонина в спектакле «Егор Булычёв» М. Горького, Розина в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, Лидия в спектакле «Варвары» М. Горького, Мария в спектакле «Мария Тюдор» В. Гюго, Наталья Петровна «Месяц в деревне» И. Тургенева, Александра Соколова «Член правительства» Е. Виноградской, Элинор «Замок Шинон» Д. Голдмена, Селестина в спектакле «Селестина» по пьесе Ф. де Рохаса. Можно бесконечно перечислять роли, которые она исполняла. В Саратовском театре драмы Ермакова обрела актёрскую зрелость, к ней пришла известность. Но блестящая страница её творческой биографии началась в 1974 году с приходом в театр драмы режиссёра Александра Дзекуна. В первом же спектакле Дзекуна на Саратовской сцене Ермакова создаёт образ Реджины Гидденс в спектакле «Лисички» по пьесе Лиллиан

Хеллман. Наталия Свищёва так описывает эту работу: «В центре внимания актрисы в «Лисичках» стал не конкретный характер, а образ. Вероятно, это стремление всегда жило в ней. Воплощению его раньше мешали и собственная инерция, и инерция партнёров, и, главное, инерция режиссёров, их приверженность традиционным, а в сущности, устаревшим, выхолостившимся формам. Спектакль Дзекуна предлагал новый взгляд на многие вещи, в том числе и на актёра» [3, с. 145].

С одной стороны, Валентина Александровна владела ярко выраженной техникой театральной выразительности, с другой она наделяла театральные образы богатым человеческим «нутром», используя яркую театральность для выражения внутреннего содержания. На актрису такого уровня Дзекун решается ставить «Гекубу» Еврипида. И Ермакова доказывает, что готова к высочайшей вершине театрального искусства – трагедии. Ермакова использует весь актёрский опыт и техническую оснащённость – пластику, невероятно яркие жесты, сильный темперамент, умение работать с гекзаметром, находит приподнятость и разнообразие психологических характеристик в тексте, умело работает с ритмом.

Валентина Александровна занималась развитием театрального искусства в Саратове как актриса, педагог и общественный деятель. Она была долгие годы секретарём партийной организации Саратовского театра драмы (с 1981 г.), была председателем Саратовского отделения Всесоюзного театрального общества (ВТО), которое впоследствии было переименовано в Союз Театральных деятелей (СТД). В 1969 году была выбрана в городской совет депутатов трудящихся, в 1980 году была избрана вторично. Занимая руководящие должности, ей не раз приходилось спасать театр от многих глупостей и недальновидных решений. В общественную жизнь Валентина Александровна, как многие творческие люди того времени, пошла не столько из желания делать карьеру, сколько из необходимости отстаивать творческие взгляды и принципы.

Валентина Александровна понимала, в какое время она жила, однако её искренняя жизненная позиция уводила её из зоны комфорта, и в 1975 году вместе с режиссёром Александром Дзекуном в театре драмы выпускают премьеру спектакля по повестям Ф. Абрамова «Пелагея и Алька», который потом переименуют в «Жили-были мать да дочь», за который в 1984 году Валентина Александровна и Александр Иванович будут удостоены Государственной премии СССР.

Спектакль «Жили-были мать да дочь» был страшным по смыслу для того времени – о трагическом пути разрушения русской деревни, о великом подвиге русской бабы, о системе, которая выпивает из человека все силы, про труд, который вместо радости превращается в проклятье, про рабскую зависимость человека труда от крючкотворства бухгалтера. Ермакова создаёт противоречивый образ. С одной стороны, её героиня – деревенская пекариха – бесконечно трудолюбива. С другой стороны, Пелагея живёт по законам, где выживает сильнейший. Ермакова показывает человека, в котором собственнический инстинкт оправдывается страхом остаться голодным, голым, босым, желанием обеспечить жизнь дочери. В результате накопление превращается в смысл жизни.

Валентина Александровна смело шла на риск, работала на грани возможного и, оглядываясь на образы, которые она создала, проглядывается общая тема её творчества – невостребованность мощного внутреннего мира женщины. Героини Валентины Александровны были отчаянными бойцами за счастье, ради достижения цели были готовы к предательству, вероломству, коварству, и приходили к пониманию конечности, бесполезности любых усилий, любой борьбы – будь то Герцогиня Мальборо или крестьянка Пелагея Амосова, которую считают вершиной актёрской карьеры В.А. Ермаковой. Это даёт возможность говорить о Валентине Александровне, как об актрисе наделённой трагическим дарованием. Она наделяла всех своих героинь трагическим смыслом, поэтому её героини были так притягательны.

За годы работы преподавателем актёрского мастерства Валентина Александровна выпустила 5 курсов. Как педагог, она воспитывала прежде всего людей, личностей. Она давала школу жизни, давала внутреннее направление. Она чувствовала актёрскую природу и пыталась вытащить её из студента, тонко чувствовала фальшь, обладая мощнейшей интуицией. Вот что говорят о В.А. Ермаковой её ученики.

Галина Тюнина: «Она была прежде всего актрисой. Природа у неё была актёрская. И школу свою, школу жизни, она передавала из себя. Всё, что она прошла, чему научилась сама, на своём собственном опыте отношений с режиссёрами и актёрами, она передавала лично каждому. Не то что бы у неё была разработана система или метод. Она просто и буквально рассказывала тебе свои тайны» [3, с. 106].

Максим Матвеев: «Она приучала отвечать за свою работу. Рассказывали, что она появлялась и стояла в кулисах, настраиваясь. Это особое отношение к актёрскому делу, которое я стараюсь в себе тоже сохранить. Это один из главных её заветов» [3, с. 139].

Игорь Баголей: «От неё исходило доверие, но чтобы это доверие заслужить, нужно было пройти её школу – школу мужества, если можно так сказать. Потому что она приучала к тому, что театр – это место, где нужно уметь держать удар» [3, с. 127].

Память о Валентине Александровне хранится в работах её учеников, которые продолжают служение театральной традиции, заложенной великим мастером. На базе Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова проходит Всероссийский молодёжный театральный фестиваль, учреждена театральная премия имени народной артистки СССР Валентины Ермаковой.

29 ноября 2024 – в день столетия Валентины Александровны – на сцене Саратовского театра драмы имени И.А. Слонова состоялась премьера документального спектакля «А я не хочу улетать», посвящённого жизни и творчеству мастера. Постановку осуществил заслуженный деятель искусств России, лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска» Виктор Рыжаков. Спектакль исполнили выпускники мастерской Валентины Александровны – народные артисты России Евгений Миронов и Галина Тюнина, заслуженные артисты России Игорь Баголей и Максим Матвеев, а также – ведущая артистка театра драмы Татьяна Родионова, выпускница Школы-студии МХАТ Александра Ахметзянова и студенты Театрального института Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова.

Имя Валентины Александровны, её жизненный и творческий пусть вдохновляет новые поколения студентов, актёров и педагогов на сохранение и развитие традиций русской театральной школы и оказывает поддержку театральных деятелей Саратовской области.

Литература

1. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1980. 430 с.

2. Захава Б.Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. М.: Всероссийское театральное общество, 1982. 402 с.

3. «На что ушла моя жизнь»: Книга о Валентине Ермаковой / составитель и редактор О. Харитонова. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 160 с.

4. Чертова Т.А. Рыцарь театра / под ред. Н.А. Ущевой. Саратов: Аквариус, 2008. 152 с.

5. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Вахтангов. Л.: Искусство, 1987. 248 с.
6. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. 336 с.

Кудинов Ю.Н. (Саратов)

О ПРИНЦИПАХ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В.З. ФЕДОСЕЕВА: УРОКИ МАСТЕРСТВА

Владимир Захарович Федосеев – режиссер, профессор, мастер, посвятивший свою жизнь искусству театра. После окончания историко-филологического факультета Педагогического института в Челябинске Владимир Захарович поступил на режиссерский факультет в Театральное училище им. Щукина (1960 г., мастерская Б.Е. Захавы), затем продолжил подготовку в аспирантуре по направлению «театральная педагогика». С 1973 года Федосеев начал преподавать в Саратове, в 1977 году стал художественным руководителем курсов по специальностям «Артист драматического театра и кино», «Артист музыкального театра» и воспитал не одно поколение студентов.

Обращение к основным принципам театральной школы В.З. Федосеева актуально по ряду причин. Во-первых, следует отметить, что Владимир Захарович в разные периоды учился у Б.Е. Захавы и М.О. Кнебель, которые являются воспитанниками Е.Б. Вахтангова. Это позволяет коснуться вопроса сохранения традиций и преемственности театральных школ XX–XXI вв. Во-вторых, важно осмыслить эффективность подходов В.З. Федосеева к воспитанию актера в современной практике. В-третьих, это дань памяти и уважения моему мастеру, благодаря которому в 1988 году состоялся наш выпуск (тогда – театральный факультет при СГК имени Собинова).

«Школу в театре устанавливает и внедряет режиссер. В нашем случае педагог, художественный руководитель курса. Утверждать школу необходимо с первого и до последнего шага обучения» [1, с. 13], – писал Владимир Захарович. Пожалуй, если начать разговор о театральной школе В.З. Федосеева и о его видении метода воспитания актера, можно смело сказать, что в их основе лежит главный принцип театральной педагогики: ***раскрыть личность и воспитать творца***. К.С. Станиславский писал, что для педагогов театра нет важнее задачи, чем создать условия для становления творческой личности актера.

Федосеев обладал в этом смысле удивительным даром. Он умел еще на пороге поступления в институт разглядеть, услышать, почувствовать неординарного человека, готового ступить на поприще театрального искусства. Может быть, от этого все курсы мастера, а их было шесть: четыре – драматических (актер театра и кино) и два «музыкальных» (актер музыкального театра) – так разительно отличались от других курсов своей палитрой ярких индивидуальностей, характеров, личностей, фактур и темпераментов будущих актеров.

На первом курсе одной из главных задач художественного руководителя является открытие творческих потенций студентов, открытие друг друга, педагога и ученика. К.С. Станиславский полагал, что на первых порах необходимо «научить учеников познавать на собственном опыте и ощущениях самые элементарные законы органического творчества человеческой природы. Эти законы обязательны для всех без исключения. Они говорят не о том, что творить, и как (то есть в какой форме). Они говорят лишь о самой природе процесса человеческого творчества, насиловать которую нельзя безнаказанно» [2, с. 100]. Владимир Захарович обладал блестящей способностью помочь студенту открыть самого себя, узнать о своих возможностях как актера и как художника. В фокусе исследования находилось все личностное. Ведь именно на первом (самом-самом) курсе должно произойти обретение правильного сценического самочувствия. Б.Е. Захава подчеркивал: «Перед всякой театральной школой по отношению к каждому ученику стоят две основные задачи: формирование творческой личности ученика и раскрытие этой личности» [3, с. 73].

В современных театральных школах разработаны целые вариативные комплексы упражнений на сценическое внимание и физическую свободу, фантазию и воображение, перемену отношения к предмету и к партнеру и т.д. Такие упражнения объединяются в различные тренинги и активно реализуются педагогами. Стоит отметить, что В.З. Федосеев был противником исключительно формального подхода к тренингам, рассматривал их скорее как необходимость учебного процесса. Педагогическое и эстетическое кредо мастера – ***этюдный метод репетирования***. «Этюд же, при обращении внимания даже на один какой-то элемент и вроде бы тренирующий его (воображение, внимание, фантазия и т.д.) – несет в себе весь комплекс системы. Он уже произведение сценического искусства. Только так к нему надо относиться» [1, с. 27], – резюмировал Владимир Захарович.

А.С. Кузин, осмысляя собственный опыт подготовки студентов в контексте современной отечественной режиссерско-педагогической практики, подчеркивает: «Значение этюда как формы учебной деятельности заключается в его интегративном качестве по сравнению с упражнениями, где каждый элемент актерской техники (внимание, общение, эмоциональная память и т.п.) может отрабатываться в отдельности. Следовательно, значение этюда для становления личности будущего актера является не просто важным, но первостепенным» [4, с. 77].

В.З. Федосеев в процессе подготовки студентов с первого курса до выпускного четвертого умел четко держать перспективу и использовал этюд как универсальное средство обучения мастерству актера, корректируя доминанты в зависимости от задач рабочей программы. При этом всегда сохранялось родовое свойство этюда – это был акт творчества, всегда нечто неожиданное и подчас провокационное, встреча с собой в предлагаемых обстоятельствах и обретение верного сценического существования. «Узнавайте себя!», – говорил мастер. Все, что составляло этюд, было доверено самому студенту, определялись только действия для достижения целей. А приспособления актера позволяли раскрыть его индивидуальную природу, проявить способности, выявить ограниченность и дефициты или же духовное богатство и талант.

Нельзя не отметить высокие требования нашего наставника к уровню общей культуры его воспитанников, к законам нравственности, к широте кругозора. В конце XX столетия А.В. Эфрос замечал: «Я постепенно стал это понимать и, как сейчас вижу, понял одну из самых главных опасностей на пути нашего театра. Это – бескультурье» [5, с. 239]. В мастерской Владимира Захаровича всегда был ощутим настойчивый призыв развиваться, чтобы стать личностью и иметь право выходить на сцену. Федосеев априори относился к актеру как к сознательному творцу и художнику, а не как к безмолвной марионетке-исполнителю режиссерской воли.

«Вахтангвоцы считают, что, живя в образе, артист остается в то же время и творцом, мастером, наконец, просто мыслящим и чувствующим человеком» [6, с. 492], – писал учитель В.З. Федосеева Б.Е. Захава о вахтанговской школе. Транслируя этот принцип своим студентам, Владимир Захарович стремился научить их созидательному ***органическому*** существованию на сцене, подчинить многообразие творческого поиска требованию жизненной правды. Чтобы не при-

выкнуть к фальши, нельзя имитировать естественное проживание роли. Корень актерского творчества – органическая жизнь в образе и перевоплощение на основе переживания.

«Каждый спектакль – праздник!» – любил повторять Е.Б. Вахтангов. Не премьера и не генеральная репетиция, а самый обыкновенный, каждодневный, рядовой спектакль! Если он не будет праздником для актеров, он не станет праздником и для публики» [6, с. 493]. Одной из центральных задач В.З. Федосеева было развитие *радостного и свободного* отношения студентов к процессу творчества. Актер должен прежде всего действовать, творить и ответственно подходить к роли, беспрерывно заниматься самостоятельной домашней работой над образом, а результаты подготовки проверять на репетициях в этюде с партнером. Владимир Захарович скорее скептически оценивал чисто режиссерский театр: «изощрен, сверхконцептуален, но одноголосен, монологичен по сути своей, лишен живой полифоничности и многоголосия, результативен и чаще всего мертв, ибо лишен процесса актерского живого существования» [1, с. 9]. Творчество актера, а не его психофизика является материалом режиссерской деятельности. В.З. Федосеев вслед за К.С. Станиславским не был согласен с терминологией А.Р. Кугеля и В.И. Немировича-Данченко «театр автора», театр «коллективный творец, вбирающий в себя и автора, и актера, и режиссера». Сущностное, театральное способен придать театру только актер.

Наряду с последовательным воспитанием активных и ярких актерских индивидуальностей Владимир Захарович с первых дней обучения формировал творческий коллектив. К.С. Станиславский писал: «Вы начинаете учиться коллективному творчеству. Что это значит? Это значит, что вы должны целиком спаяться в один коллектив и научиться коллективно хранить общее дело. А научиться этому – значит перевоспитать себя и как человека, и как художника» [2, с. 285]. Чувство целого, чувство общей композиции развивалось благодаря работе над созданием спектаклей. Вспоминая о своем первом педагогическом опыте, А.В. Эфрос рассказывает, как он быстро охладел к работе над отдельными отрывками и принялся с учениками за постановку спектакля по пьесе А. Хмелика «Друг мой Колька» в студии при Центральном детском театре [5, с. 235–247]. Возможно, для В.З. Федосеева создание спектаклей было принципиальным видением развития курса. Поэтому, уже завершая первый год обучения, мастерская традиционно показывала готовый учебный спектакль. У нашего

курса – по пьесе М. Шатрова «Лошадь Пржевальского», у обучающихся 1988–1992 гг. – по комедии У. Шекспира «Как вам это понравится?» и т.д.

На последующих этапах подготовки отрывки из драматических произведений также объединялись в самостоятельные спектакли. Особо отмечу стремление мастера привить студентам уважительный, бережный и осознанный подход к произведениям каждого автора. Что бы Владимир Захарович ни разбирал, готовил, ставил – большой спектакль или маленький отрывок – он всегда призывал воплощать автора целиком, а не только конкретную пьесу. В.З. Федосеев был ярким сторонником действенного анализа пьесы и роли, о чем свидетельствует его статья «О репетиционном методе действенного анализа пьесы и роли» [1, с. 7–29].

Так, понимание целого и пристальное, последовательное внимание к каждому обучающемуся мотивировали то самое коллективное творчество. «Секрет вахтанговской педагогики заключался в том, что, подвергая своему могучему воздействию каждого ученика в отдельности, он в то же время создавал коллектив. Он умел объединять людей, создавать такую атмосферу в коллективе, в которой всем дышалось легко и свободно и в которой каждое дарование расцветало и раскрывалось в силу своих природных возможностей. <…> Бережный подход к человеческой душе, такт и чуткость во взаимоотношениях друг с другом были основой атмосферы, которую создавал Вахтангов» [3, с. 75], – отмечал Б.Е. Захава.

Без упоминания характерных качеств человека, безусловно, сложно понять, почему тот или иной мастер придерживается конкретного направления в театральной педагогике. Бескорыстный, добрый, улыбчивый, блестяще воспитанный интеллектуал, далекий от театрального шума вахтанговец – Владимир Захарович всегда предъявлял самые суровые требования к себе. Он был полон замыслов и энергии, беззаветно предан делу своей жизни, чуток к малейшему проявлению фальши как на сцене, так и вне её. Созвучными представляются воспоминания А.В. Эфроса о М.О. Кнебель (наставнице Федосеева): «Самым терпеливым и талантливым педагогом из всех, которых я видел, была Мария Осиповна Кнебель. <…> Это был блеск точности, блеск мгновенного отклика, секундного понимания чужой ошибки, а главное – сверкающий ослепительный анализ! Анализ отрывка, анализ этюда. Анализ характера. Анализ образный и остроум-

ный, в высшей степени культурный и в такой же высшей степени простой. И – необыкновенно заразительный [5, с. 241].

Итак, обращаясь к анализу ключевых принципов театральной школы Владимира Захаровича Федосеева, нельзя не отметить, с одной стороны, магистральное воздействие фундаментальных основ системы Е.Б. Вахтангова. С другой стороны, объективную востребованность описанных подходов к воспитанию будущих актеров в современной театральной педагогике. Бесспорно, каждая мастерская на пересечении традиций и новых тенденций формирует собственные творческие практики, однако вдохновителем и созидателем всегда выступает художественный руководитель курса. В.З. Федосеев – мастер, чьи уроки затронули не только наши сердца.

Литература

1. Федосеев В.З. О репетиционном методе действенного анализа пьесы и роли // Памяти В.З. Федосеева: сборник статей. Серия «Труды Театрального Института». Саратов, 2012.

2. Станиславский К.С. Об искусстве театра. Избранное. М.: 1982.

3. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М.: 1968.

4. Кузин А.С. Театральная школа: современные смыслы. Учебное пособие. Ярославль, 2017.

5. Эфрос А. Как я учил других // Современная драматургия, № 2. 1989. С. 235-247.

6. Захава Б.Е. О принципах вахтанговской школы // Евгений Вахтангов: сборник. М.: 1984.

Баголей Л.Н. (Саратов)

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ: ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ САРАТОВА

В конце XVIII века в Саратове начали формироваться основы драматического театра, когда в крупных дворянских усадьбах появились крепостные труппы. В начале XIX века в Саратове зарождаются первые городские театры, а к концу столетия на сцене города выступают выдающиеся актеры, такие как П.А. Стрепетова, М.Г. Савина, В.И. Качалов и другие. В XX веке появляются стационарные государственные театры, в том числе Театр драмы и Театр юного зрителя, на развитие творческой составляющей (репертуар, труппа, эстетические поиски) имели большое влияние такие режиссёры, как И.А. Слонов,

А.И. Дзекун, Ю.П. Киселёв. История театрального образования в городе началась в 1920 году с создания Высших Государственных мастерских театрального искусства, которые впоследствии трансформировались в такие учебные заведения, как Саратовское театральное училище и театральный институт Саратовской государственной консерватории. Кроме того, Саратов внес большой вклад в киноиндустрию страны, включая таких актеров, как И.И. Мозжухин, Б.А. Бабочкин, Б.Ф. Андреев, О.П. Табаков, О.И. Янковский, Е.В. Миронов [1].

С 2010 года Саратове начало активно формироваться фестивальное движение, которому положил начало Первый всероссийский фестиваль памяти Олега Янковского. Этот фестиваль прошел в Саратове с 15 по 20 ноября 2011 года. Идея организации этого фестиваля принадлежит Заведующему литературной частью Саратовского театра драмы Ольге Игоревне Харитоновой. Олег Иванович Янковский жил, учился и работал в Саратове, здесь он впервые вышел на театральную сцену. По задумке организаторов в программе фестиваля должны принимать участие выдающиеся выпускники саратовской театральной школы.

В программу Первого фестиваля памяти Олега Янковского вошли спектакли:

- «Tout payé, или Всё оплачено»» по пьесе Ива Жамиака театра «Ленком», где много лет работал Олег Янковский. В фестивальном показе в роли месье Амилькара выступил народный артиста России Андрей Соколов.

- «Три сестры» по пьесе Антона Чехова, спектакль Ярославского Русского академического драматического театра имени Федора Волкова в постановке заслуженного артиста России Сергея Пускепалиса (выпускник Саратовского театрального училища 1985 года).

- «Портрет» по повести Николая Гоголя, спектакль Российского академического молодежного театра в постановке народного артиста России Алексея Бородина.

- «Голос народа» Жана Кокто на музыку Франсиса Пуленка, спектакль Московского театра «Школа драматического искусства», директор Игорь Яцко (выпускник Саратовского театрального училища 1985 года).

- «Старший сын» Александра Вампилова, спектакль театра «Табакерка» под руководством Олега Табакова, где роль Сарафанова ис-

полнил народный артист России Сергей Сосновский (выпускник Саратовского театрального училища 1977 года).

- «Гамлет» Уильяма Шекспира, спектакль Саратовского академического театра драмы имени И.А. Слонова, постановка Марины Глуховской.

В рамках фестиваля также состоялись пресс-конференции режиссеров и артистов. Кроме того, в Саратовском драматическом театре прошли выставки:

- фотографий Юрия Набатова «Олег Янковский. Последняя встреча»;

- экспозиция в музее театра драмы, посвященная творчеству Олега Янковского в Саратове.

Кроме того, в Театральном музее прошли творческие вечера:

- «Опыт реконструкции спектакля. «Идиот» – 1971 год. В роли князя Мышкина – Олег Янковский». Своим опытом поделился Евгений Трухачев, выпускник Института филологии и журналистики СГУ. Вечер прошел при участии студентов СГУ имени Чернышевского и студентов театрального института[1].

- Встреча «Храни меня, мой талисман», где присутствовал Николай Янковский (брат Олега Янковского) и актёры саратовского Театра драмы, которые играли с Олегом Янковским на одной сцене с 1967 по 1973 годы – народными артистами России Григорием Аредаковым, Людмилой Гришиной и Риммой Беляковой, заслуженными артистами России Валентиной Федотовой и Владимиром Аукштыкальнисом, Верой Феоктистовой.

В кинотеатре «Пионер» в рамках фестиваля состоялась саратовская премьера фильма Сергея Соловьева «Анна Каренина», где Олег Янковский исполнил роль Алексея Каренина. Фильм представила актриса Татьяна Друбич, которая несколько раз снималась с Олегом Янковским. В рамках фестиваля состоялся дебют документального фильма «Олег Янковский. Пьета» автора Сергея Соловьева и режиссера Валерия Харченко.

В рамках фестиваля также прошла литературная конференция саратовских драматургов «Полёты во сне и наяву», которую вели известные писатели: Сергей Медведев, Светлана Козлова и Ксения Степанычева. Ведущий конференции – Алексей Слаповский.

[1] View source:https://www.saratovdrama.com/yankovskiy /festival/

В данной художественно-эстетической концепции организации программы были проведены и следующие фестивали:

- второй фестиваль с 6 по 12 ноября 2012 года,
- третий фестиваль с 11 по 24 ноября 2014 года,
- четвёртый фестиваль с 12 по 20 октября 2018 года.

В 2022 году инициатива проведения такого фестиваля была поддержана правительством и Министерством культуры области. На открытии Пятого фестиваля присутствовали представители науки, культуры и искусства, правительства и средств массовой информации. В фестивале приняли участие шесть театров со всей страны, показавшие спектакли, имена создателей которых являются выпускниками Саратовской театральной школы или имеют прямое отношение к театральному Саратову.

В 2024 году фестиваль прошёл в шестой раз.

Культурно-образовательный проект-фестиваль «Уроки Табакова» в Саратовском академическом театре драмы, который стал многоплановым размышлением о современном театральном образовании, впервые был осуществлён в 2019 году с 11 по 22 апреля на трех площадках: в Саратовском театре драмы, Театральном институте Саратовской консерватории и Старом ТЮЗе. В рамках фестиваля прошли мастер-классы, дискуссии, спектакли и премьера фильма.

Были проведены лекции:

- «Система Станиславского и XXI век», спикер – лауреат премии имени Станиславского, профессор школы студии МХАТ Виктор Рыжаков.

- «Действие, как предмет. Три канала движения», спикер – заслуженный артист России, руководитель Школы драматического искусства Игорь Яцко. Стоит отметить, что оба спикера – выпускники саратовской театральный школы.

- «Уроки Табакова», спикеры – народная артистка РФ Марина Зудина и профессор Школы Райкина Сергей Шенталинский обсудили заглавную тему фестиваля – Табакова-преподавателя. Все обсуждения прошли на площадке Театрального института, так же, как и мастер-классы для саратовских студентов.

На этой же площадке прошла саратовская премьера документального фильма «Избранники» с участием Евгения Миронова, Павла Табакова, Олега Басилашвили, Валентина Гафта, Юрия Соломина. Школа-студия МХАТ в фестивальной афише была представлена сразу тремя спектаклями: «Чуш Астафьева», «Оттепель», «Школа для

дураков». Театральная школа Константина Райкина привезла в Саратов класс-концерт «Школа. Метро. Сны», а сам мастер выступил с поэтическим моноспектаклем «Над балаганом небо…». Дипломные спектакли показали: Школа Олега Табакова, Самарский институт культуры, Нижегородское театральное училище. В рамках фестиваля саратовские зрители увидели премьерный спектакль театра имени Маяковского «Обломов» в постановке Миндаугаса Карбаускиса и спектакль Олега Табакова «Матросская тишина», роль Абрама Шварца в котором исполнил народный артист России Владимир Машков.

Московская театральная школа Олега Табакова провела региональный отборочный тур в Историческом здании ТЮЗа [2].

С 20 по 27 сентября 2023 года был реализован третий культурно-образовательный проект «Уроки Табакова». Второй фестиваль состоялся в 2021 году с 13 апреля по 22 апреля, третий фестиваль прошел в 2023 году с 20 сентября по 27 сентября.

Саратовская театральная школа по праву считается одной из самых известных и перспективных в России благодаря своему огромному опыту, основанному на сочетании традиций и инновационных подходов к образованию театральных деятелей. Благодаря тесному сотрудничеству профессиональных театров Саратова и театральной школы. В 2012 году театральный институт выступил организатором еще одного фестиваля в Саратове.

Всероссийский театральный фестиваль имени народной артистки СССР В.А. Ермаковой берет свое начало в 2012 году. Идея фестиваля принадлежит Горюновой Наталье Петровне (тогдашнему директору Саратовского театрального института). Впервые фестиваль был приурочен к юбилейным торжествам, посвященным 100-летию Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Фестиваль был направлен на подведение итогов научной и художественно-творческой деятельности Театрального института, сохранения институтом лучших традиций отечественной системы театрального образования, активизацию культурной жизни Саратова, привлечение к участию в этом культурном событии будущих абитуриентов. Однако в 2021 году Фестиваль приобрел статус Всероссийского молодёжного театрального фестиваля, впервые в рамках фестиваля прошёл первый конкурс студенческих работ по мастерству актёра «Театральные фрагменты» (единственный в России), где студенческие коллективы представляют отрывки из драматургических и лите-

ратурных произведений, имеющие законченную театральную форму, длительностью не более 20 минут. В рамках фестиваля прошли мастер-классы, конференции, показ дипломных спектаклей с последующим обсуждением. В разное время в работе фестиваля приняли участие педагоги и студенты из Санкт-Петербурга, Ярославля, Уфы, Воронежа, Самары, Москвы.

Пятый фестиваль стал победителем первого конкурса Президентского фонда культурных инициатив 2024 года. Фестиваль начал работу в августе 2024 года с большой городской программы, в которую было вовлечено большое количество жителей города. Были проведены открытые лектории и квизы по истории саратовского театра и кино, открытые мастер-классы для всех желающих, тематические экскурсии по Саратову, по «закулисью» саратовских театров, комментированные показы фильмов саратовских кинодокументалистов, в том числе при поддержке Международного фестиваля документальной мелодрамы «Саратовские страдания». Так же в рамках фестиваля впервые состоялось награждение лауреатов ежегодной театральной премией имени народной артистки СССР В.А. Ермаковой, учрежденной правительством Саратовской области в целях поощрения творческих достижений в области театрального искусства. Таким образом театральный фестиваль стал площадкой для популяризации театрального образования, сохранения его традиций и привлечения молодых талантов.

Сегодня театр сталкивается с трудностью определения единой проблематики, которая бы одинаково затрагивала всю публику. Однако, сохраняя свою неповторимость и верность духу времени, театр все же находит своего зрителя. Региональная специфика культурного взаимодействия между театром и зрителем оказывает влияние на формирование нравственных и эстетических качеств зрителя, а также на национальное самосознание и духовные ценности народа.

Концепция Фестивального движения получила меньше внимания в научных исследованиях, чем понятие фестиваля. Однако О.М. Климов выделяет два аспекта ФД: интеграция различных фестивалей в разных городах через сотрудничество и совместные проекты, а также суммарный характер и вовлеченность всех участников в общий процесс фестивальной деятельности [3].

Театральное фестивальное движение выполняет ряд социокультурных функций, оказывая влияние как на общество в целом, так и на

его отдельные части. Ниже представлены некоторые из основных социокультурных функций театральных фестивалей:

1. Сохранение культурного наследия: фестивали могут стимулировать интерес к традиционным и современным формам театрального искусства, сохраняя и продвигая культурное наследие региона или страны.

2. Создание образовательных возможностей: фестивали предоставляют площадку для обмена знаниями и опытом между театрами, а также для обучения молодых талантов. Мастер-классы, семинары и другие образовательные мероприятия могут быть частью фестивальной программы.

3. Формирование культурного диалога: фестивали собирают на одной площадке театральные коллективы из разных стран и регионов, способствуя межкультурному обмену и диалогу. Это помогает углубить понимание различных культур и традиций.

4. Развитие туризма и местной экономики: фестивали привлекают туристов и гостей из других регионов, что способствует развитию туристической инфраструктуры и повышению экономического благосостояния местных сообществ.

5. Поддержка творческого потенциала: участие в фестивалях может стимулировать развитие творческих способностей театральных коллективов и индивидуальных артистов, а также способствовать созданию новых произведений и экспериментам в театральном искусстве.

6. Привлечение внимания к социальным проблемам: фестивали могут быть площадкой для представления театральных произведений, которые затрагивают актуальные социальные проблемы, такие как дискриминация, насилие, экологические проблемы и т.д., способствуя обсуждению этих вопросов в обществе.

Эти и другие социокультурные функции делают театральные фестивали важным элементом культурной жизни и развития общества. Искусство играет важную роль в развитии культуры народа и формировании общественного мнения. Посещаемость театра тесно связана с количеством и качеством репертуара. Молодежь, которая часто оказывается отчужденной от искусства в целом и театра в частности, должна стать приоритетной аудиторией для театров, если последние намерены сохранить свое место в будущем. Привлечение молодежи к театру требует новых форм пропаганды и популяризации театрального искусства.

Один из путей вовлечения молодежи – создание молодежных студий при театрах, которые станут местом для самостоятельной культурной и социальной деятельности. Также важно использовать традиционные и инновационные методы коммуникации, такие как фестивали, мастер-классы, предпремьерные просмотры, чтобы привлечь внимание молодого поколения к театру.

Таким образом, театральные фестивальные традиции Саратова играют важную роль в формировании и поддержании интереса к театру и к культуре в целом, способствуя профессиональному росту, творческому развитию и самовыражению широких слоев населения города. В то же время следует отметить уникальность Саратовских театральных фестивалей, обоюдная заинтересованность в организации театральных форумов такого уровня всех профессиональных театров города, Театрального института, Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова и выдающихся выпускников саратовской театральной школы, которые оказывают всестороннюю помощь и поддержку.

Литература

1. Демченко А. Саратовская театральная школа // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4(10). С. 3–14

2. Маркелова Е. «Уроки Табакова»: осмыслить, усвоить, продолжить. URL: http://www.izvestia64.ru/news/213647-uroki-tabakova-osmyslit-usvoitprodolzhit.html (дата обращения: 11.02.2024)

3. Климов О.М. Фестиваль как фактор развития любительского театрального творчества / О. М. Климов // Социально-культурная деятельность как сфера реализации новых педагогических технологий: материалы Всерос. науч.-практ. интернет-конф., Тамбов, 10 апр. 2014. URL: https://www.tsutmb.ru/nayk/nauchnyie_meropriyatiya/int_konf/vseross/10_04_2014_sotsialno_kulturnaya_deyatelnost_kak_sfera_realizatsii_novykh_pedagogicheskikh_tekhnologi/festival-kak-faktor- razvitiya-lyubitelskogo-teatralnogo-tvorchestva/ (дата обращения: 07.01.2024).

Васильев Ю.А. (Санкт-Петербург)

ИНТОНАЦИОННАЯ КАБАЛА АКТЕРА

Я обращаю особое внимание на интонацию.
Людвиг Витгенштейн

Дыхание—голос—дикция—фонетические и орфоэпические нормы речи в условиях сценического поступка втекают в единый круг творческих задач актера. То же и в обучении актера: от отдельных ветвей драматической речи мы постепенно приближаемся к объединяющему уровню – к интонации, к непременному оправданию интонации семантикой речи.

Всю технику насквозь пронизывает ритмика речи, все накрывает речевая интонация. Эти два явления в совокупности охватывают и речевую виртуозность актера, и смысловую значимость речи, и содержательность текста спектакля, и содержательность исполнителей. Текст как таковой заключает в себе некую тайну смысла, интонация организует выражение забрезжившего или воспаленного смысла. Произносимый текст – сам по себе – смысл не передает! До смысла следует еще добраться. А зависит емкость, насыщенность драматического текста и от контекста сцены, и от жизненного опыта актера, и от сочетания воль актеров, участвующих в сцене, и выражается-то смысл не только и не столько звучащим текстом. Не менее, если не более важны заостренности ощущений, чувственные воздействия, жесты, тон, глаза и дыхание, то есть различные проявления внешнего языка.

И, смею думать, что интонация не заложена в тексте. Это нечто нематериальное, нечто над=семантическое. По крайней мере, для драматического театра, для актера, для передачи смыслов, чувств, эмоций, предчувствий, догадок – этот над=семантический пласт, нерв, важнейший (пусть и загадочный) сгусток энергии.

Интонация, с точки зрения лингвистики, объединяет слова в группы – в синтагмы или речевые такты. Ритмика речи сцепляет значимые и незначимые элементы речи. Разумеется, у педагогов сцени-

ческой речи имеются свои взгляды на значение интонации в творчестве актера. Они изложены в работах И.Ю. Промптовой [1], В.В. Урновой [2], С.Ш. Иртлач [3] и др. Однако существующие теоретические и практические рекомендации речевых педагогов не дают полной картины отличительных особенностей интонации драматической речи от интонации литературного языка. Вот здесь-то и упрятался камень преткновения. Отсюда и проистекают привычно-штампованные речевые интонации актера – либо общепринятые интонации актеров, либо привычные интонации отдельно взятых исполнителей. Языковые интонации подменяют интонации живой речи. Интонация знаков препинания возводится в ранг панацеи. Письменная речь, читаемая речь, законы чтения текста заполняют мышление актера и реализуются в дальнейшем в речи персонажа.

Царскую ложу занимает «логика речи»: кладбище интонационных клише! Для нее проблем нет: изучи правила, выбери текст, «транскрибируй» его (расставь паузы разной длительности, подчеркни слова одной-двумя или волнистой чертами и пр.) и декламируй. А как совладать с оттенками темпов и длительностей, непредсказуемостью пауз и динамическими переливами? Ранжировать, градуировать, упорядочивать темпы и длительности, паузы и динамические переходы, обучать им молодых актеров было бы кощунством. «Логика речи» таким подходом не брезгует. Трепет драматической интонации моментально захлёбывается в законах и правилах. Выдающиеся лингвисты это понимали.

Дорогого стоит признание М.В. Панова, пропитанное театральными воспоминаниями: «До сих пор покоряет естественность и глубина исполнения О.Л. Книппер-Чеховой роли Раневской. Представить ее в виде фонетической транскрипции… Можно, конечно, но оставляет впечатление бессилия: то, что является сутью ее игры, утекает, как вода меж пальцами. Нужны особые регистры, особые знаки, чтобы хотя бы приблизительно схватить ее игру: особые – для изменения силы голоса, для его тембровых изменений, для колебания напряженности—ненапряженности артикуляции, для изменения интенсивности интонационных движений, для темповых модуляций, для пауз различной длительности» [4, с. 560]. Откровеннее не скажешь.

Стало быть, установление живой интонации механическим путем не совсем уместно в работе над ролью или над драматической сценой. И здесь необходимо обратиться к высказыванию выдающего-

ся лингвиста и психолога Н.И. Жинкина: «Обучиться интонации нельзя. Это то же самое, что обучаться плакать, смеяться, горевать, радоваться и т. п.» [5, с. 336]. Согласившись с Жинкиным, мы можем сказать до чрезвычайности просто: интонация речи в определенной жизненной ситуации приходит сама собой, и мы о ее приходе не думаем и не заботимся. Больше того, как только мы постараемся интонацию сделать, это будет замечено как фальшь.

Нам важно понимать, какие именно компоненты являются интонационными признаками сценической речи в отличие от речи вокальной, с одной стороны, и бытовой, с другой. Из всех, чаще всего употребляемых в лингвистических исследованиях элементов интонации, а именно: мелодия, темп, тембр, пауза, сила, ударение – для сценической речи наиболее важными, по мнению Н.И. Жинкина, являются динамика и длительности [См. 6, с. 137–149]. На фоне всеобщего убеждения в магнетизме мелодического компонента речевой интонации мнение Н.И. Жинкина проступает, как неожиданное.

Опытным путем установив, что в речевую и вокальную интонацию входят одни и те же компоненты, Жинкин определяет ведущие компоненты для каждого из этих видов произнесения. Считая, что различие между музыкой и речью заключается не в количестве интонационных элементов, а в «расстановке сил», он определяет в вокальной интонации ведущим компонентом – мелодику, в речевой интонации – динамику и длительности. Эти элементы в том и в другом случае «управляют» и «направляют» действенное проявление всех остальных признаков интонации. Важнейшим обоснованием выданных приоритетов оказывается противопоставление специфической прерывистости речи и непрерывности пения. Малейшие изменения в длительности фонем, слогов, слов и синтагм, изменения в силе или близости расположения одного слова к другому сказываются на выразительности сценической речи.

Для тренинга драматической речи это оказывается одним из самых главных аргументов в пользу разговорности, естественности, конкретности, внятности речевой техники и экспрессии актера. Не некие отвлеченные, логико-грамматические повышения и понижения тона, а реальная ритмика «смысловой группы», фразы, реплики, сообщения. Этот динамико-временной компонент интонации следует признать стержневым и специфическим для речи в отличие от интонации певческой. Во всех случаях речь актера на сцене производится не для того, чтобы интонировать, демонстрировать мелодические ри-

сунки воплощения письменной речи в звучащую. Мы же в театральной практике наблюдаем нередко поиск и демонстрацию некоего интонационного жеста, закрепленный интонационный рисунок. Этот апробированный рисунок повторяется актером на каждом спектакле, актер за него держится, он – его радостная находка, превращающаяся в интонационный памятник. Нам важно когда-нибудь осознать, что не мелодические построения речи должны выходить на передний план, а то, что интонация есть порождение чувства, смысла и эмоции.

Здесь важно понимать, что смысл непременно выражается в интонации, с учетом всех ее компонентов. «Иногда содержание вежливых или безобидных слов, – говорит Н.И. Жинкин, – смывается насмешливой, обидной интонацией. И тогда мы верим больше интонации, чем словам. Другой раз самые простые и как будто малозначащие слова, сказанные с глубоким чувством, способны надолго взволновать» [5, с. 336]. Аналогичную ситуацию излагает в книге «К теории театра» Ю.М. Барбой, говоря о «прозаическом театре»: «артист, исповедующий мхатовскую веру, говорит партнерше, что он ее любит, а на самом деле терпеть не может; лицо его в эту минуту свирепо или тоскливо, явно не соответствует словам, то есть мы видим отнюдь не тавтологию. Но и слова, и интонация, и лицо вместе говорят о характере человека в данной ситуации и данных отношениях, словом – об одном: произнося слова любви, этот человек ее не любит. Художественным это может стать тогда, когда актер скажет свой текст не фальшиво, но с другой стороны, исполненными искренней любви слова его также не могут быть – и из интонации зритель должен вычитать то же, что из выражения лица: не любит» [7, с. 213].

Речевая интонация во всех жизненных обстоятельствах приходит естественным путем. О ней в жизни не следует беспокоиться. Наша задача – настраивать актера на живую, нефальшивую интонацию. Повторю три важных аспекта. Первый: на формирование интонации в сильнейшей степени влияет смысл. Второй: интонация является непроизвольным ответом на ситуацию, в которой находятся участники диалога. Третий: на всевозможные проявления, изменения, перепады динамики, длительностей, мелодики воздействует эмоциональная насыщенность высказывания. Подчеркну: ***высказывания***, но не рассказывания, не пересказа, не скольжения по тексту.

Конечно, перед актером стоит наисложнейшая задача: произнесение «чужой» речи. Такая речь принципиально отличается от речи

своей собственной, спонтанной. В собственной речи замысел принадлежит самому человеку и его воплощение зависит от него самого, от его умений формировать фразу. «Чужая» речь требует от актера присвоения ее себе. Она должна становиться собственной речью актера в роли, точнее, в диалоге актера с партнерами и со зрителями.

Любое высказывание актера – междометие ли это, или фраза, реплика, роль – требует содержательности, глубинного ощущения того, что его подталкивает к речевому (человеческому) поступку, и предчувствия того, что случится в результате его высказывания с партнером и со зрителями. Все это подталкивает актера к трепету импровизации.

Одно невозможно, одно недопустимо и требует табу на уроках сценической речи или в театре – интонационные подсказки педагога или режиссера. Что греха таить, педагоги, подчас, не выдерживают и пользуются этим «драматическим» приемом. Кто-то больше, кто-то меньше. Любые интонационные подсказки педагога – являют собой апробированные конструкции. Никакие сторонние интонационные рисунки не коснуться души и сердца, разума и нервов студента. Не могут коснуться. Если на «чужой» текст, который осваивает студент, да еще наложить «чужую» интонацию – что же останется у студента своего? Проявиться ли в таких цепях свобода творческой личности?!

Актеру до всего следует доходить самому. Актер должен «дорасти» до смысла, до эмоции формы, до высказывания. Самонаучение, самопостижение превыше всего. Должны созреть, в первую очередь, его эмоции, должны «возмужать» его чувства. Ни студент, ни профессиональный актер сходу не справится с усложненным синтаксисом сложной реплики большого объема. Потребуются дополнительные познания, узнавания, проникновения, погружения, ассоциативные ряды. И вот, когда «заработают» эмоции, когда актера пронзит мысль и возбудят факты, вот тогда можно надеяться на истинно импровизационное высказывание. Тогда-то актер сам откроет действие придаточных предложений, бессоюзного и союзного подчинения и пр, и пр. грамматических построений (впрочем, он может и не догадываться о том, что это все такое заложено в грамматике, в синтаксисе, в стилистике). И еще одно замечание: мелодикой управлять механически довольно легко, а вот динамикой уже сложнее, а длительностями еще сложнее. Не очень-то ими поуправляешь без эмоционального импульса.

При наличии двух основных компонентов речевой интонации – динамика и длительность – отстраняться от других компонентов (мелодика, пауза, темп, тембр) не следует ни в коей мере. Мелодика не исчезает даже тогда, когда верховенство в речевой интонации берет на себя тембр или пауза. В какие-то экспрессивные моменты мелодика вдруг ярко проявляется и увлекает за собой все другие элементы интонации. Если же актер доверится только тональному контуру речи и озаботится лишь повышениями и понижениями тона, музыкальным движением голоса, то смысловая внятность резко снизится.

Подходы к перестройке и совершенствованию механизмов актерской речи, включая и систему интонационных компонентов, должны быть творческими. Одним из таких подходов является речевая вариативность, позволяющая оторваться от интонации чтения и вырваться в интонацию спонтанного разговора, живую речевую интонацию. С первого произнесения драматического текста актеру следует избегать чтения по листку, полезнее от листка отрываться – ведь, взглянув в текст, он непременно запомнит несколько слов, охватит разом «речевой такт», а потом «оторвать» бы ему глаза от текста, да взглянуть бы на другого, того, к кому реплика обращена, да почувствовать этого другого, да и воздействовать на него здесь и сейчас, а потом еще умудриться заметить плоды своего воздействия, и лишь после этого вновь обратиться к тексту, да посмотреть, что там дальше случается, куда мысль его героя уносится, во что погружается.

Смею предположить, что такое речевое поведение обретает значение в силу своеобразного *упреждения предстоящего высказывания*. Благодаря упреждению широкие значения слов и понятий приобретают определенность. В дело вступают силы, регулирующие отбор слов, направляющие в нужное русло выбор дополнений, определений, подбор синонимов, звуковых созвучий. Появляются средства для регулировки и развития упреждающего синтеза. Если актер, имея в памяти авторский текст, приучается к его «незнанию», а вместо текста пользуется только контурами будущего сообщения, то он тем самым не может заранее предположить, в какие смысловые глубины ему удастся шагнуть, и какие интонационные выплески дадут эти глубины. Актер, таким образом, овладевает самым механизмом процесса этой работы.

Если мы обратимся к речевому творчеству плеяды выдающихся актеров, владевших таким вот «процессом упреждения», то нам нетрудно будет заметить, что эти актеры не говорили стройненько-

гладенько, но мы восхитимся тем, что в их интонациях почти невозможно зафиксировать мелодический контур высказывания. Евгений Леонов, Фаина Раневская, Евгений Евстигнеев, Ростислав Плятт, Георгий Вицин, Игорь Ильинский, Эраст Гарин, Николай Гриценко, Татьяна Пельцер, Сергей Мартинсон, Юрий Никулин, Алексей Грибов, Михаил Яншин, Иннокентий Смоктуновский, Юрий Яковлев, Олег Борисов, Андрей Мягков, Сергей Юрский. Мне вообще иногда казалось, что они говорят, почти что, одними междометиями, или какими-то неведомыми звуко-знаками. Хотя разборчивость их речи всегда была предельно внятной. То ли над=семантическое было в их речи сильнее слов; то ли они знали тайны хезитации; то ли интонация и спонтанность – родные сестры, о чем они ведали; то ли это и есть та вершина бесконечно импровизируемой драматической речи, к которой актерам и следует направлять свою волю? Ответить однозначно не могу. Ю.М. Барбой особо отмечал некую специфическую «аритмию» в движениях и интонациях актеров Эфроса, когда исследовал проблему стиля и говорил, что «стиль, несомненно, про=исходит из языковой сферы» [7, с. 219].

Такое упреждение «развязывает руки», освобождает от заучивания и применения (иногда втайне от режиссера, которому это как удар в спину) так называемых «законов логики речи», от привычки внедрять обдуманные и апробированные «интонационные рисунки». Интонацию лучше всего признавать как стихию. Ведь даже в стихиях есть свой смысл. Стихия – это тогда, когда мы выходим за рамки привычного, когда нас зашкаливает. «Не важно, какие слова будут говориться, важно, чтобы был каркас хорошо известный, на котором бы все держалось» [8, с. 25] – вот она, подсказка Мейерхольда к речевому творчеству драматического актера, к избавлению его от кабалы интонационных клише.

Литература

1. Промптова И.Ю. Интонационная выразительность речи // Культура сценической речи: Сб. статей. М., 1979. С. 159–264.

2. Урнова В.В. Интонация – выразительно средство сценической речи // Проблемы сценической речи: Методическое пособие. М., 1968. С. 76–88.

3. Иртлач С.Ш. Интонационно-мелодическая природа сценической речи: Учебное пособие. Л., 1990.

4. Панов М.В. Сценическая речь и театральные системы // Панов М.В. Труды по общему языкознанию и русскому языку: В 2 т. М., 2007. Т. 2.

5. Жинкин Н.И. Психологические основы развития речи // Жинкин Н.И. Язык. Речь. Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М., 1998.

6. Жинкин Н.И. Взаимоотношение компонентов интонации в речи и в музыке // Проблемы структурной лингвистики. М., 1984. С. 137–149.

7. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб., 2008.

8. Песочинский Н. Вс. Э. Мейерхольд о своем методе. 1914–1936 // Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб., 1998.

Спирина А.И. (Саратов)

ПОИСК НОВЫХ ФОРМ В РАБОТЕ НАД ГОЛОСОМ: ОСВОБОЖДЕНИЕ ГОЛОСА

Ты творец, пока ты в поиске
Е. Гротовский

Кто-то скажет: и так много всего – и методов, и способов, и упражнений, на всех хватит, может, и не надо искать. Но театральные педагоги – не преподаватели географии, они не должны позволять себе стоять на месте, успокаиваться. Даже спустя многолетнее погружение в педагогику обязательно надо искать что-то новое, неизвестное, а может, и известное. Но все новое – это хорошо забытое старое. Следует искать и обязательно находить, ибо самое сложное в дисциплине «сценическая речь» – это, бесспорно, работа над голосовыми возможностями студента-актера. Искать, потому что в Театральный институт поступает молодежь, в отношении которой природа не очень щедро потрудилась в оснащении этим даром, т. е. хорошим голосом.

В процессе работы со студентами мною было перепробовано много методов, способов, упражнений, экспериментов. Приходилось соединять, отнимать, замирать, останавливаться и опять идти дальше. И все время казалось: вот сейчас откроется дверь, раздвинется занавес и появится тот самый указатель, та самая стрелка, которая и приведет к желанной цели, к победе, и поможет получить тот самый результат, которого мы все хотим добиться. Искать – потому что, сколько под твоей опекой студентов, столько должно быть и способов, и приемов: «Нет двух одинаковых людей, как нет двух одинаковых голосов» [2, с. 11]. Поэтому мы должны иметь в запасе много

разнообразных подходов в работе над голосовыми возможностями будущих артистов.

За время учебы в лаборатории по сценической речи при московском СТД посчастливилось посетить почти все театральные вузы России и воспользоваться позже теми советами, упражнениями и направлениями, которыми делились ведущие педагоги не только нашей страны, но и Великобритании, Америки, Швеции. Тем не менее желание искать, пробовать, находить, экспериментировать по-прежнему не иссякает. Периодически хочется обратиться к замечательным современным мастерам-педагогам и к учению тех, кого уже нет: К.С. Станиславскому, М. Чехову, Е. Гротовскому.

Почему в этом ряду оказался Гротовский? Подкупило то, что в книге «К бедному театру» он рассказывает, что в человеке-актере не один-два резонатора, а неограниченное их количество. О резонаторах, которые очень важны для овладения голосом, не было ничего или почти ничего. Казалось, есть просто сценическое пространство и АКТЕР с его телом и голосом. Подкупило еще и то, что в театре-лаборатории Гротовского работе над голосом уделялось много времени (актеры даже сами создавали спектакли, где действующим лицом было тело актера и его голос). «Метод воспитания актера в нашем театре, – объясняет Гротовский, – направлен не на обучение чему-либо, а на устранение сопротивления организма тренингу» [1, с. 9]. Это «путь отрицания», т.е. не суммирование умений, а устранение препятствий. Гротовский также говорил, что актеру (в нашем случае – студенту-актеру) необходимо разбираться во всех проблемах своего тела. Он должен знать, и педагоги должны помочь ему, как направить воздух в те части тела, где возникает звук и которые могут стать резонаторами. Средний актер, говорит Гротовский, (или студент) знает только головной резонатор. Порой он может использовать даже грудной резонатор. Актер же, который пристально исследует свой организм (студент и педагог) обнаруживает практически неограниченное количество резонаторов. «Он может пользоваться не только головным и грудным, но и затылочным, носовым, зубным, горловым, желудочным, позвоночным, есть еще и общий резонатор, включающий в себя все тело и множество других. Нам пока известно не все» [1, с. 35].

Главное, по мнению Гротовского, заключается в том, что все должно происходить из тела и через тело. В первую очередь на все, что происходит вокруг, должна быть физическая реакция. Прежде

чем отреагировать голосом, нужно отреагировать телом [1, с. 231]. Нужно научиться думать телом. «Самый элементарный недостаток, нуждающийся в исправлении – это перенапряжение голоса, возникающее от того, что забывают говорить телом» [1, с. 199]. Сначала должно срабатывать тело, затем на него реагирует голос. «Все наше тело – это система резонаторов» [1, с. 250].

Гениальный русский актер и театральный педагог Михаил Чехов говорил: «Я убедился, что профессия актера труднее других профессий, потому что в нашем распоряжении имеется только один инструмент, одно орудие, при помощи которого мы можем передать слушателям наши чувства, идеи и переживания – наше собственное тело. При его помощи я должен каждый вечер показывать что-то новое, интересное и привлекательное» [3, с. 144]. Чехов имел в виду, конечно, собственное тело, собственные эмоции, собственный голос.

В большинстве театральных школ разных стран занятия над голосом ведутся неправильно. «Естественный процесс и затруднен, и разрушен. Изучается противоестественная техника и хорошие оригинальные навыки ломаются» [1, с. 199]. Вот над этим нам, педагогам, надо думать и обнаружить, что мы делаем не так.

Помимо Гротовского оказался очень интересен и полезен опыт американской актрисы и педагога Кристин Линклэйтер, зафиксированный в работе «Освобождение голоса». В предисловии к своей книге Линклэйтер обращает внимание, что главная задача описываемых ею упражнений состоит в том, чтобы освободить голос от напряжения и сдерживания: «Я исследую пути, утверждающие в процессе речи глубинную связь голоса с телом» [2, с. 7]. В послесловии, уже переводчиком, подчеркивается, что освобождение голоса – это «освобождение себя перед другими в дыхании и звуке, это тот необходимый психологический шаг, который помогает найти дорогу в свой мир» [2, с. 172]. В книге есть еще одна важная отличительная особенность – профессиональная терминология, которая вызвана необходимостью утвердить глубинную связь голоса с телом в процессе речи.

И Гротовский, и Линклэйтер как бы перекликаются, дополняют друг друга, и в то же время двигаются в одном направлении. На «подиуме театральных школ», который проходил еще в 1989 году в Москве, Линклэйтер высказала предположение, что русских коллег интересует в ее подходе к работе над голосом главным образом путь, приводящий к освобождению индивидуального творческого голоса

актера, и в меньшей степени – воспитание правильного сценического голоса. И так же, как Гротовский, она заявляет о глубинной связи голоса и тела. Другими словами, ее тренинг основан на единстве голоса, движения и актерского мастерства.

В процессе знакомства с методом К. Линклэйтер возникает мысль, что вот сейчас все прояснится, все станет понятно: с чего начинать, как продолжать, к чему идти и чем закончить. Убеждаешь себя, что мы работаем по той же схеме: разминаем тело, выравниваем позвоночник, тренируем мышечную свободу. А голоса не становятся богаче и объемнее, и резонаторов, кроме головного (иногда грудного), не появляется.

И тем не менее, работу начинаем, как предлагает Линклэйтер в первом шаге. Знакомство со своим позвоночником: чтобы он был прямой, но ненапряженный, чтобы свободным было все тело: плечи, шея, руки. Чередуем это с полным расслаблением, чтобы «релаксация породила энергию». Как подсказывает Линклэйтер, «общая задача работы с позвоночником заключается в том, чтобы развить физическое самосознание через конкретную релаксацию. Когда напряжение снимается, энергия освобождается в теле. Создается состояние яркого самоощущения и потенциальной подвижности» [2, с. 23].

И это только очень «скромное» начало. Далее Линклэйтер говорит (даже настаивает) о необходимости переключения внимания работающего над голосом ВНУТРЬ СЕБЯ. И далее: шаг первый, второй и т. д., до бесконечности поисков.

Итак, первый шаг к освобождению голоса определим как знакомство со своим позвоночником: стоять свободно и проследить, чтобы вес тела распределялся на обе ноги, представляя позвоночник вырастающим из поясницы, проходящим между лопатками. Далее переходить к рукам, которые поднимаются вверх, представляя, что кто-то тянет эти руки за кончики пальцев к потолку. А следом потянулось за руками все тело. Позвоночник выстроен. Мысленно пройти от стоп вверх по ногам к туловищу, освобождая напряженные мышцы в области желудка, шеи, плеч. И теперь надо закрыть глаза, направив свое внимание вовнутрь пытаясь в течение 1–2 минут познать свое тело изнутри. «Ваше тело – это дом. Подвал дома – под грудной клеткой, бельэтаж – в области грудной клетки, первый этаж – в полости рта, второй – между полостью рта и глазами, третий – от бровей до линии волос и, наконец, чердак – в верхней части черепа [2, с. 103].

Изучая методику Линклэйтер, начинаешь понимать, насколько эта лабораторная работа требует тщательного погружения воображения внутрь себя. Этому мы, педагоги, и должны научить студентов, и взять из этой методики, из всего многообразия хотя бы какую-то малую частицу. Это уже будет ощутимым вкладом, достаточной помощью в работе над голосовыми возможностями студентов.

В заключение, хочется еще раз выразить благодарность и Гротовскому, и Линклэйтер за их советы, упражнения, которые обязательно должны помочь найти новые способы в работе над постановкой голоса. Но мы, театральные педагоги, никогда не должны забывать о связи технических упражнений и творчества, тщательнее работать над техническим оснащением, чтобы во время творческого процесса не отвлекаться на технику.

Литература

1. Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2009. 304 с.
2. Линклэйтер К. Освобождение голоса. М.: ГИТИС. 1993.
3. Чехов М. Об искусстве актера. М.: Искусство. 1995. Т 2.

Шаталина А.Г., Викулова А.А. (Саратов)

ТЕМПОРИТМИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН НА ТЕКСТЕ ГЕКЗАМЕТРА (УПРАЖНЕНИЕ ПО ТЕХНИКЕ РЕЧИ)

В основе работы лежит труд русского театрального режиссёра, актёра, педагога, реформатора театра Константина Сергеевича Станиславского. Для простоты понимания целей и задач, упражнение расписано по пунктам. Темп, ритм, вдох и добор, логические и психологические паузы, кинолента видений.

Данная статья – теоретический результат практической работы по технике речи на дисциплине «Сценическая речь» студентки третьего курса специализация «Артист театра и кино» Викуловой Алёны Алексеевны. Педагог по речи – доцент кафедры специальных дисциплин театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Шаталина Анастасия Геннадьевна. Упражнение по технике речи – темпоритм на тексте гекзаметра – должен даваться после того, как студент усвоил правила работы в напевно речевом ключе. Этот вид экзерсиса был подробно описано

нами в статье «Упражнение по технике речи (напевно-речевой ключ на тексте гекзаметра)» [5].

Русский театральный режиссёр, актёр, педагог, реформатор театра Константин Сергеевич Станиславский определял темпоритм как один из важнейших элементов сценического самочувствия, манком для возбуждения эмоции. «Чёткий ритм речи помогает чёткому и ритмичному переживанию, и наоборот, ритм переживания – чёткой речи» [4, с. 551], – писал он. Упражнение на темпоритм даётся для выработки важных элементов сценической речи: с одной стороны, её плавности, медленности, звучной слитности, с другой – быстроты, лёгкости и чеканности произношение слов. Первый способ говорения пригодится будущим артистам для торжественной речи, где именно звуковая кантилена слов, а не молчание между ними, будет безостановочно тянуться. Второй способ тренирует качественную скороговорку, «выдержанную в темпе, чёткую по ритму, ясную по дикции, по произношению и по передачи мысли» [4, с. 551]. Непрекращающийся мыслительный процесс – одно из важнейших требований при выполнении упражнения. Для простоты понимания целей и задач разберём данное упражнение по пунктам.

1. Темп – «есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том и другом размере» [4, с. 515]. Темп – это скорость, которая ускоряет или замедляет речь, которая протекает в определённом временном отрезке. В процессе речи «линия слов протекает во времени, а это время делится звуками букв, слогов и слов на ритмические части и группы» [4, с. 548], которые, в свою очередь разделяются паузами. Соответственно, паузы между словами или группами слов должны «соответствовать скорости или медленности речи с сохранением в них того же темпоритма» [4, с. 550–551]. Темп задаётся самим студентом и может меняться от пробы к пробе.

2. «Ритм есть количественное отношение действенных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определённом темпе» [4, с. 515]. За единицу, о которой говорит Станиславский, при выполнении упражнения мы берём **слово**.

3. Вдох и добор. Театральный педагог, заслуженный работник высшей школы РФ Анна Марковна Бруссер отмечала важность необходимости понимать отличие этих двух процессов. «Разберём два варианта: Первый: ВЫДОХ – ВДОХ – ВЫДОХ – ВДОХ; Второй: ВЫДОХ – ДОБОР – ВЫДОХ – ДОБОР. В первом варианте мы выдыхаем

(или проговариваем) весь запас воздуха, «сбрасываем» мышцы опоры и через паузу делаем глубокий, полноценный вдох. Во втором варианте мы не делаем полного выдоха, а оставляем часть воздуха, к которому «добираем» нужный нам объём. Мышцы опоры не расслабляются» [1, с. 51]. И далее «Использование второй схемы является основой для дикционных, голосовых, логических упражнений» [Там же]. При разборе отрывков предлагается следующая система вдохов и доборов:

- первая и последняя строки – вдох перед каждым словом в строке;
- вторая и предпоследние строки – вдох в середине строки;
- третья сверху и третья снизу строки – вдох перед строкой.

Весь остальной текст внутри данной схемы делится на логическое количество строк (от двух до четырёх), которое может сделать студент на одном фонационном вдохе. Приведём пример отрывка из двадцать первой песни «Илиады» Гомера «Приречная битва», строки 385–399 [2, с. 337], таблица 1.

Таблица 1

Вдохи и доборы на примере текста

«Сбрасываем» мышцы опоры -  и вдыхаем - 	Текст отрывка
перед каждым словом	 Но  меж  другими   бессмертными вспыхнула  страшная злоба,
Перед строкой и в середине строки	 Бурная: чувством раздора  их души в груди взволнова- лись.
Перед целой строкой	 Бросились с шумной тревогой; глубоко земля застонала;
Перед тремя строками	 Вкруг, как трубой, огласилось великое небо. Услышал // Зевс, на Олимпе сидящий; и с радости в нем засмеялось //Сердце, когда он увидел богов, устремившихся к брани.

Перед четырьмя строками	 Сшедшися, боги не долго стояли в бездействии: начал // Щиторушитель Арей, налетел на Палладу Афину, // Медным колебля копьем, изрыгая поносные речи: //«Паки ты, наглая муха, на брань небожителей сводишь?
Перед двумя строками	 Дерзость твоя беспредельна! Ты вечно свирепствуешь сердцем! // Или не помнишь, как ты побудила Тидеева сына
Перед одной строкой	 Ранить меня, и сама, перед всеми копье ухвативши
Перед строкой и в середине строки	 Прямо в меня устремила  и тело мое растерзала?
Перед каждым словом	 Ныне  за всё,  надо мной  со-   вер  шенное, мне ты заплатишь!»

Логично, что период из четырёх строк должен быть самым быстро проговариваемым. В 1–3 строках отрывка, как в последней, предпоследней и третьей снизу строках, система вдохов должна остаться, вне зависимости от натренированности упражнения. Вдохи между длинными фразами в процессе тренировки могут превратиться в доборы. Есть ещё один вариант использования доборов в данном упражнении. Если, особенно в первое время работы, в длинном периоде из четырёх строк студенту не хватает одного фонационного выдоха, тогда допустим добор. Но не вдох.

4. Виды отрывков текста. Для тренировки темпоритма мы советуем выбирать *событийные* отрывки. Где СОБЫ́ТИЕ – это «то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни» [3, с. 730]. То есть некое происшествие, которое выходит за рамки обычного течения жизни. Или отрывки с ярко выраженным *конфликтом*. В таблице выше приведён для примера именно такой отрывок. Так же допустимы отрывки *описательные*.

5. Логические и психологические паузы. Первые механически, ритмически формирует такты, целые фразы и тем помогают выяснить их смысл. Вторые дают жизнь мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Служат включению эмоции, активны и богаты внутренним содержанием. «Если без логической паузы речь безгра-

мотна, то без психологической она безжизненна» [4, с. 479]. Задача студента после того, как техническая сторона упражнений натренирована, вдохи и доборы утверждены, логические (технические) паузы должны превратиться в психологические. В этом нам поможет *кинолента видений* (термин Станиславского).

6. Кинолента в*и*дений. В IV части первого тома «Работы актёра над собой», автор очень подробно разбирает данное явление. Он доказывает, что даже при бездейственной теме вымысел воображения, являющийся основой для в*и*дений «способен произвести внутренний сдвиг, заволновать и вызвать живой внутренний позыв к действию» [4, с. 100]. И далее, во втором томе, III главе читаем: «Подлинное, продуктивное, целесообразное действие – самое главное в творчестве, а стало быть, и в речи! Говорить – значит действовать. Эту-то активность даёт нам задача внедрять в других свои в*и*дения. Не важно, увидит другой или нет. Об этом позаботятся матушка-природа и батюшка-подсознание. Ваше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия» [4, с. 466]. Для того чтобы *кинолента видений* была непрерывна, необходимо дисциплинированное *внимание*. Внушение зрителю своих видений «втягивает в работу волю, а с нею и весь триумвират двигателей психической жизни и все элементы творческой души артиста» [4, с. 467]. Говоря о триумвирате, Станиславский имеет ввиду: *волю, ум и эмоцию*.

Итак, внутренние видения – это манки для эмоции в области слова. Для того чтобы воображение заработало, необходимо задавать себе вопросы: кто, где, когда, почему, в чём конфликт и другие. Пропишем ответы студентки Викуловой Алёны Алексеевны на данные вопросы по известному нам отрывку из главы «Приречная битва». «Приречной» данная битва называется, потому что происходила *при реке* «Скамандр». Ахилл, сын Пелея и нереиды Фетиды, жаждет найти в бою Гектора – троянского престолонаследника, чтобы отомстить ему за смерть своего близкого друга Патрокла. В песне двадцатой «Битва Богов» мы узнаём о позволении Зевса (главный Олимпийский бог) вступить богам в битву и помогать тем сторонам людей, которые они сами выберут. Там же Зевс заявляет, что сам он не будет вмешиваться в битву, но будет наблюдать бой с вершины Олимпа, что впоследствии прослеживается в отрывке. «Зевс, на Олимпе сидящий; и с радости в нем засмеялось // Сердце, когда он увидел богов, устремившихся к брани» [2, с. 337]. Трояне устремились в воды Скамандра, в надежде укрыться в них от Ахилла, но он настигает их и

жесточайше убивает каждого, кто попадается ему на пути. Этим приводит в гнев Ксанфа – бога реки, который обращает Ахилла в бегство. Богиня Гера (жена Зевса) посылает в помощь Ахиллу своего сына Гефеста (бог огня и кузнечного дела). Тот использует пожирающий пламень, чтобы вскипятить бога реки и заставить молить о пощаде. Гера успокаивает Ксанфа и Гефеста, но другие боги продолжают воевать друг с другом.

Основное событие отрывка – сражение Арея (сына Зевса и Геры, бог жестокой войны) с Афиной-Палладой (дочь Зевса и Метиды, богиня мудрости, ремёсел и справедливой войны). Арей мстит Афине за то, что она помогла Диомеду (царь Аргоса) ранить его. Текст из пятой песни, строки 825-828: «Вновь провещала к нему светлоокая дочь Эгиоха: // «Чадо Тидея, о, воин, любезнейший сердцу Афины! // Нет, не страшися теперь ни Арея сего, ни другого // Сильного бога; сама за тебя я поборницей буду!» [2, с. 96]. И далее само нападение Диомеда на Арея, строки 855–862: «И тогда на Арея напал Диомед нестрашимый // С медным копьем; и, усилив его, устремила Паллада // В пах под живот, где бог опоясывал медную повязь; // Там Диомед поразил и, бессмертную плоть растерзавши, // Вырвал обратно копье; и взревел Арей меднобронный //Страшно, как будто бы девять иль десять воскликнули тысяч // Сильных мужей на войне, зачинающих ярую битву» [2, с. 97].

К.С. Станиславский назвал темпоритм самым близким другом и сотрудником чувства «потому что он является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти и, следовательно, самого внутреннего переживания» [4, с. 564]. По мнению студентки, основная, необходимая эмоция для выполнения упражнения – ненависть. Вся подготовка к экзерсису строится на сопереживании богам и герою, которые испытывают ненависть по отношению друг к другу. При этом важны события не только самого отрывка, но и *предлагаемых обстоятельств* (термин К.С. Станиславского). Главные персонажи – это Диомед, Афина-Паллада и Арей, между которыми произошёл конфликт ещё в пятой песне, спровоцировавший уже на тот момент ненависть и жажду отмщения бога Арея по отношению к богине Афине-Палладе. Для большего восприятия Алёна Викулова использовала «*объёмную»* киноленту видений. В которой размеры самих героев, особенно богов, масштаб битвы, соединяющий в себе два совершенно разных мира (небо и землю) и вида живых существ (героев и богов) значительно

превышает размеры аудитории. Огромная река, в ней горы трупов, повсюду кровь, разъяренный Ахилл, который беспощадно убивает своих врагов, его горящие глаза. *Воображение* обострило восприятие, отчего в душе увеличивалось чувство ненависти.

В*и*дения для работы над отрывком было необходимо зафиксировать в воспоминаниях. И перед каждым выполнением упражнения с помощью *волевого усилия* души студентка «доставала» их из глубины своей эмоциональной памяти. При подготовке, она доводила свой внутренний темпоритм, до определённого, соответствующего тому, что происходит в отрывке. И использовала сценическую площадку как предоставленную возможность для того чтобы наконец озвучить всё то, что чувствовала. По мнению Алёны Викуловой, очень важно уметь удержать с помощью *внимания* киноленту видений при подготовке к упражнению и в течение его выполнения. Самое идеальное, что может произойти при выполнении упражнения, это ощущение того, что субъект, не теряя себя, становится частью создаваемого им же объекта.

Итак, мы увидели, что упражнение на темпоритм в рамках предмета сценическая речь позволяет тренировать не только дикцию и дыхание, но и так называемые «Три “В”» системы Станиславского: Внимание, Воображение, Волю.

Закончим статью словами замечательного педагога, артистки балета, хореографа, доцента кафедры специальных дисциплин Театрального института СГК им. Л.В. Собинова Борисовой Ирины Борисовны: «Темпоритм любого артиста, выходящего на сцену, не должен быть бытовым. Он должен быть высоким, соответствующим тому, что актёр будет сейчас исполнять».

Литература

1. Бруссер А.М. Сценическая речь. Методические рекомендации и практические задания для начинающих педагогов театральных вузов. М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2008. 112 с.
2. Гомер. Илиада; Пер. с древнегреч. Н. Гнедича / Предисл. А.Нейхардт; Прим. и словарь С. Ошерова; ил. Д.Бисти. М.: Правда, 1984. 432 с.
3. Ожёгов С.И. и Шведов Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская АН; Российский фонд культуры; 2-е изд., испр. и доп. М.: АЗЪ, 1995. 928 с.
4. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. М.: АСТ, 2022. 704 с.
5. Шаталина А.Г. Упражнение по технике речи (напевно-речевой ключ на тексте гекзаметра) / Современная наука, общество и образование: актуальные

вопросы, достижения и инновации: сборник статей IV Международной научно-практической конференции. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение». 2023. С. 201–208.

Шаталина А.Г., Кунявская М.М., Цой Т.В. (Саратов)

ТЕМПОРИТМИЧЕСКИЙ, ДИНАМИЧЕСКИЙ И ЗВУКОВЫСОТНЫЙ ДИАПАЗОНЫ НА ТЕКСТЕ ГЕКЗАМЕТРА (УПРАЖНЕНИЕ ПО ТЕХНИКЕ РЕЧИ)

Данная статья – теоретический результат практической работы по технике речи студентки третьего курса Театрального института М.М. Кунявской над отрывком из «Илиады» Гомера. Для тренинга студентка использовала речевой и напевно-речевой ключи, а также три вида диапазонов (темпоритмически, динамический, звуковысотный). Практическая работа строилась по двум направлениям: техника речи и художественное слово. Только в союзе друг с другом можно добиться в итоге качественного результата. Доцент Санкт-Петербургской консерватории Юшманов Виктор Иванович утверждал, что инструментом для певца (артиста) является не, сколько его голосовой аппарат, сколько весь организм исполнителя. Его воображение, эмоциональную включённость, энергетическую отдачу. Таким образом, «певческий инструмент – при всей своей уникальности – является духовым инструментом» [5, с. 14]. Для наглядности отрывок, разделённый на диапазоны, размещён в таблице 1 .

Таблица 1

Отрывок из Песни шестой «Свидание Гектора с Андромахой» [Гомер 108-110]

Темпоритмический диапазон – речевой ключ	
Так	вдох
отвечала, —	вдох
и Гектор	вдох
стремительно	вдох
из дому	вдох
вышел	вдох
Прежней дорогой назад,	вдох
по красиво устроенным стогнам.	вдох
Он приближался уже, протекая обширную Трою,	вдох
К Скейским воротам (чрез них был выход из города в поле); // Там Андромаха супруга, бегущая, в встречу предстала,	вдох
Отрасль богатого дома, прекрасная дочь Этиона; // Сей Этион обитал при подошвах лесистого Плака, // В Фивах Плакийских, мужей киликиян властитель	вдох (добор)

державный; // Оного дочь сочеталася с Гектором меднодоспешным.		
Там предстала супруга: за нею одна из прислужниц // Сына у персей держала, бессловного вовсе, младенца, // Плод их единый, прелестный, подобный звезде лучезарной.		вдох (добор)
Гектор его называл Скамандрием; граждане Трои — // Астианаксом: единый бо Гектор защитой был Трои.		вдох
Тихо отец улыбнулся, безмолвно взирая на сына.		вдох
Подле него Андромаха		вдох
стояла, лиющая слезы;		вдох
Руку		вдох
пожала		вдох
ему		вдох
и такие		вдох
слова		вдох
говорила:		вдох
Динамический диапазон – речевой ключ		
1. «Муж удивительный, губит тебя твоя храбрость! ни сына	вдох	pppp
2. Ты не жалеешь, младенца, ни бедной матери; скоро	вдох	ppp
3. Буду вдовой я, несчастная! скоро тебя аргивяне,	вдох	pp
4. Вместе напавши, убьют! а тобою покинутой, Гектор,	вдох	p
5. Лучше мне в землю сойти: никакой мне не будет отрады,	вдох	mp
6. Если, постигнутый роком, меня ты оставишь: удел мой —	вдох	mf
7. Горести! Нет у меня ни отца, ни матери нежной!	вдох	f
8. Старца отца моего умертвил Ахиллес быстроногий,	вдох	ff
9. В день, как и град разорил киликийских народов цветущий,	вдох	fff
10. Фивы высоковоротные. Сам он убил Этиона,	вдох	ffff
11. Но не смел обнажить: устрашался нечестия сердцем;	вдох	fff
12. Старца он предал сожжению вместе с оружием пышным.	вдох	ff
13. Создал над прахом могилу; и окрест могилы той ульмы	вдох	f
14. Нимфы холмов насадили, Зевеса великого дщери.	вдох	mf
15. Братья мои однокровные — семь оставалось их в доме —	вдох	mp
16. Все и в единый день преселились в обитель Аида:	вдох	p
17. Гектор, ты все мне теперь — и отец, и любезная матерь,	вдох	pp
18. Ты и брат мой единственный, ты и супруг мой прекрасный!	вдох	ppp
19. Сжалься же ты надо мною и с нами останься на башне,	вдох	pppp
20. Сына не сделай ты сирым, супруги не сделай вдовою;	вдох	ppppp
Звуковысотный диапазон[2]– речевой ключ		

[2] Здесь и далее используется классическая немецкая нотация буквенного обозначения нот:

нота	**буква**	**диез**	**бемоль**
до	c	cis	ces
ре	d	dis	des
ми	e	eis	es
фа	f	fis	fes

«Всё и меня то, супруга, не меньше тревожит;	вдох	a
но страшный	-	f
Стыд мне пред каждым троянцем	вдох	fis
и длинноодежной троянкой,	вдох	h
Если, как робкий, останусь я здесь,	вдох	g
удаляясь от боя.	вдох	c
Сердце мне то запретит;	вдох	gis
научился быть я бесстрашным,	вдох	cis
Храбро всегда меж троянами	вдох	a
первыми биться на битвах,	вдох	d
Славы доброй отцу	вдох	ais
и себе самому добывая!	вдох	dis
Твердо я ведаю сам,	вдох	h
убеждаясь и мыслью и сердцем,	вдох	e^1
Будет	-	f^1
некогда	-	e^1
день	-	es^1
И погибнет	-	d^1
священная	-	des^1
Троя,	-	c^1
С нею	-	h
погибнет	-	b
Приам	-	a
И народ	-	as
Копьеносца	-	g
Приама.	вдох	ges
Но не столько меня сокрушает грядущее горе	вдох	e^1
Трои, Приама родителя, матери дряхлой, Гекубы,	вдох	es^1
Сколько твое, о супруга! тебя меднолатный ахеец,	вдох	d^1
Слёзы	-	cis^1
лиющую,	-	ais
в плен	-	cis^1
повлечёт	-	ais
и похитит	-	cis^1
свободу!	вдох	ais
И, невольница	-	c^1
в Аргосе	-	a
будешь ты	-	c^1
ткать	-	a

соль	g	gis	ges
ля	a	ais	as
си	h	his	b

Строчные буквы – это ноты малой октавы. Строчные буквы с цифрой ^{1} – ноты первой октавы.

чужеземке,	вдох	c^1
Воду	-	h
носить	-	g
от ключей	-	h
Мессеиса	-	g
или	-	h
Гиперея	вдох	g
Льющую слезы тебя кто-нибудь там увидит и скажет:	вдох	a
Звуковысотный диапазон – напевный ключ		
Гектора это жена, превышавшего храбростью в битвах	вдох	as
Всех конеборцев троян, как сражалися вкруг Илиона!	вдох	g
Звуковысотный диапазон – речевой ключ		
Скажет — и в сердце твоем возбудит он новую горечь:	вдох	c
Звуковысотный диапазон – напевный ключ		
Вспомнишь ты мужа, который тебя защитил бы от рабства!	вдох	h
Но да погибну и буду засыпан я перстью земною	вдох	a
Прежде, чем плен твой увижу и жалобный вопль твой услышу!»	-	g

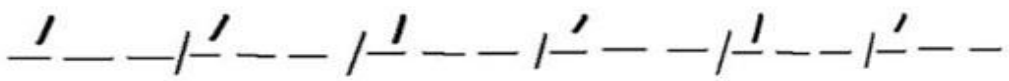
Обязательные элементы для всех диапазонов связанные с художественным словом.

1. Метроритм. В основном, метрическая строка гекзаметра состоит из 6(5) дактилей – трехдольным размером с ударением на первом слоге (Рисунок 1). Эта система стихосложения называется силлабо-тоническим. Здесь имеет значение «и количество слогов (как в силлабической системе) в стихотворной строке, и порядок чередования ударных и безударных слогов (как в системе тонической)» [4, с. 11–12].

«**Ти**хо от**ец** улыбн**улс**я, без**молв**но взир**а**я на **сы**на» [2, с. 108]

Рисунок 1

Дактиль



2. Предлагаемые обстоятельства – термин театрального режиссёра, актёра, педагога и реформатора театра двадцатого века К.С. Станиславского. «Это фабула пьесы, её факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актёрское и режиссёрское понимание пьесы, добавление к ней от себя мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее и прочее, что предлагается актёрам принять во внимание при их творчестве» [3, с. 67]. Станиславский приводит в

пример слова А.С. Пушкина «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя» [3, с. 66]. И от себя добавляет, что «совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми – предлагаемыми» [3, с. 67]. Итак, предлагаемые обстоятельства отрывка. Троянская война. Гектор – царь Трои, возвращается в город с поля боя, чтобы дать указания принести дары богине Афине. Понимая, что для победы одних человеческих сил недостаточно. Доверив эту задачу матери, он идёт к своему брату Парису и призывает его помочь своим соотечественникам в битве. Не получив однозначного ответа, раздражённый трусостью брата, он просит Елену побудить Париса защитить сограждан. Сам же идёт в свой дом «Видеть домашних, супругу драгую и сына-младенца: // Ибо не знаю, их боя к своим возвращусь ли ещё я // Или меня уже боги погубят руками данаев» [2, с. 108]. Пришедши домой, Гектор не нашёл там Андромахи. Одна из служанок рассказала ему, что царица, узнав о плачевном положении троянской армии, «ринулась бегом» к одной из илионских башен «Словно умом исступлённая; с ней и кормилица с сыном» [Там же].

3. Кинолента в*и*дений. В IV части первого тома «Работы актёра над собой», автор очень подробно разбирает данное явление. Он доказывает, что даже при бездейственной теме вымысел воображения, являющийся основой для в*и*дений «способен произвести внутренний сдвиг, заволновать и вызвать живой внутренний позыв к действию» [3, с. 100] И далее, во втором томе, III главе читаем: «подлинное, продуктивное, целесообразное действие – самое главное в творчестве, а стало быть, и в речи! Говорить – значит действовать. Эту-то активность даёт нам задача внедрять в других свои в*и*дения. Не важно, увидит другой или нет. Об этом позаботятся матушка-природа и батюшка-подсознание. Ваше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия» [3, с. 466]. Для того чтобы *кинолента видений* была непрерывна, необходимо дисциплинированное *внимание*. Внушение зрителю своих видений «втягивает в работу волю, а с нею и весь триумвират двигателей психической жизни и все элементы творческой души артиста» [3, с. 467]. Говоря о триумвирате, Станиславский имеет ввиду: *волю, ум и эмоцию*.

Вся кинолента видений данного отрывка строится через восприятие Андромахи.

4. Логические и психологические паузы. Первые механически, ритмически формируют такты, целые фразы и тем помогают выяснить их смысл. Вторые дают жизнь мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Служат включению эмоции, активны и богаты внутренним содержанием. «Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна» [3, с. 479]. Одна из задач студентки состояла в том, чтобы после того, как техническая сторона упражнений натренирована, вдохи и доборы утверждены, логические (технические) паузы должны превратиться в психологические. В этом помогает *кинолента видений*.

Переходим к техническим элементам работы над отрывком.

1. Работа дыхательных мышц. Вдох и добор. При работе над фонационным дыханием мы придерживаемся парадоксальной системы, открытой доктором медицины, ларингологом Леонидом Дмитриевичем Работновым в начале тридцатых годов XX века. Где при фонационном выдохе рёбра остаются раскрытыми, косые мышцы живота подтянуты, диафрагма опущена. Отметим, что удерживать рёбра в раскрытом положении помогают межрёберные мышцы, а не набранный при доборе воздух. На рисунке 2.

Рисунок 2

Работа дыхательных мышц



Отдельно необходимо сказать о вдохе и доборе. Театральный педагог, заслуженный работник высшей школы РФ Анна Марковна Бруссер отмечала важность необходимости понимать отличие этих двух процессов. «Разберём два варианта: Первый: ВЫДОХ – ВДОХ –

ВЫДОХ – ВДОХ; Второй: ВЫДОХ – ДОБОР – ВЫДОХ – ДОБОР. В первом варианте мы выдыхаем (или проговариваем) весь запас воздуха, «сбрасываем» мышцы опоры и через паузу делаем глубокий, полноценный вдох. Во втором варианте мы не делаем полного выдоха, а оставляем часть воздуха, к которому «добираем» нужный нам объём. Мышцы опоры не расслабляются» [1, с. 551]. В работе над отрывком использовались как вдохи, так и доборы.

2. Резонаторное звучание. К.С. Станиславский в «Работе актёра над собой» в творческом процессе воплощения «Дневник ученика» писал о преимуществе голосов, поставленных в «маску»: «то есть в переднюю 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. 435]. Мы привели в пример изображения для визуальной наглядности, что такое вокальная «маска» или *головной резонаторный блок* (рисунок 3). 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.

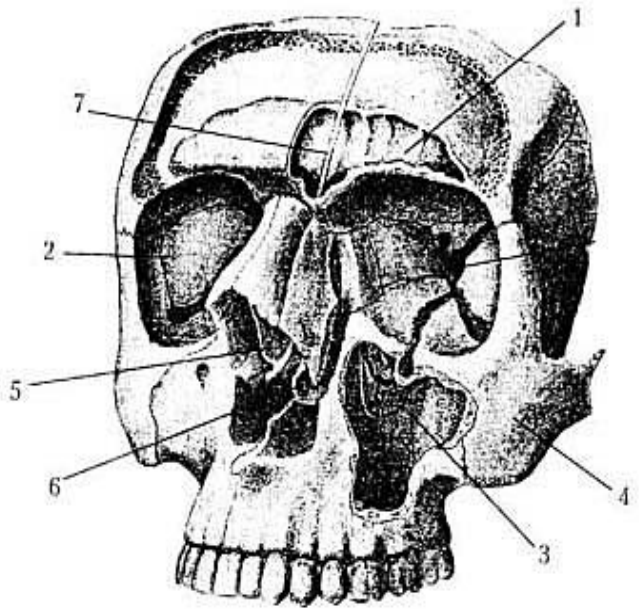
- Гласные звуки следует направлять в одно и то же место, находящееся в верхнем жестком нёбе у самых корней зубов, далее переводить их в носовые раковины передней части маски и доводить до самой лобной кости. Таким образом, все гласные звуки будут звучать в единой высокой резонаторной позиции.
- «Гортанное 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. 448].
- 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.

- 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.

На рисунках ниже представлены изображения резонаторной полости черепа и деки вокальной маски. Изображения взяты из монографии «Вокальная техника и её парадоксы» [5, с. 39–40].

Рисунок 3

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.

Переходим к различным видам диапазонов, использованных студенткой в работе над отрывком.

3. Темпоритмический диапазон в речевом ключе.

- Темп – «есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том и другом размере» [3, с. 515]. Темп – это скорость, которая ускоряет или замедляет речь, которая протекает в определённом временном отрезке. В процессе речи «линия слов протекает во времени, а это время делится звуками букв, слогов и слов на ритмические части и группы» [3, с. 548], которые, в свою очередь разделяются паузами. Соответственно, паузы между словами или группами слов должны «соответствовать скоро-

сти или медленности речи с сохранением в них того же темпоритма» [3, с. 550–551]. Темп задаётся самим студентом и может меняться от пробы к пробе.

- «Ритм есть количественное отношение действенных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определённом темпе» [3, с. 515]. За единицу, о которой говорит Станиславский, при выполнении упражнения мы берём **слово**.
- Вдохи и доборы. При разборе отрывков предлагается следующая система вдохов и доборов:
- первая и последняя строки – вдох перед каждым словом в строке;
- вторая и предпоследние строки – вдох в середине строки;
- третья сверху и третья снизу строки – вдох перед строкой.

Весь остальной текст внутри данной схемы делится на логическое количество строк (от двух до четырёх, иногда даже до пяти, которое может сделать студент на одном фонационном вдохе).

Период из четырёх строк должен быть самым быстро проговариваемым. В 1–3 строках отрывка, как в последней, предпоследней и третьей снизу строках, система вдохов должна остаться, вне зависимости от натренированности упражнения. Вдохи между длинными фразами в процессе тренировки могут превратиться в доборы. Есть ещё один вариант использования доборов в данном упражнении. Если, особенно в первое время работы, в длинном периоде студенту не хватает одного фонационного выдоха, тогда допустим добор. Но не вдох.

Самая быстро выговариваемая часть темпоритмического диапазона соответственно, которая произносится на одном выдохе: «Отрасль богатого дома, прекрасная дочь Этиона; // Сей Этион обитал при подошвах лесистого Плака, // В Фивах Плакийских, мужей киликиян властитель державный; // Оного дочь сочеталася с Гектором меднодоспешным».

4. Динамический диапазон – речевой ключ.

- Громкость и не громкость. «Громкость и негромкость – это forte и piano. Известно, что forte не есть самое forte, но forte есть только не piano. И наоборот, piano не есть piano, а piano есть не forte. Что же это значит: forte не есть самое forte, а forte есть не piano? Это значит, что forte не есть какая-то абсолютная, однажды и навсегда установленная величина подобно метру или килограмму» [3. с. 485]. Первая строка в отрывке произносится очень тихо, каждая последующая,

должна произносится громче относительно предыдущей. «Продолжая усиление по тем же постепенно увеличивающимся ступеням, вы наконец дойдёте до той высшей степени громкости, про которую нельзя будет сказать иначе как forte-fortissimo. Вот в таком постепенном превращении звука из piano-pianissimo в forte-fortissimo заключается нарастание относительно громкости» [3. с. 485]. Не будет лишним сказать о том, что с технической точки зрения этот голосовой ход должен быть хорошо выверен. Студент обязан знать меру своих технических возможностей. По таблице видно, что самая громкая (forte-fortissimo) строка в динамическом диапазоне оказывается десятая: «Фивы высоковоротные. Сам он убил Этиона». Строки, произносящиеся на fortissimo – девятая и одиннадцатая: «В день, как и град разорил киликийских народов цветущий», «Но не смел обнажить: устрашался нечестия сердцем». Первая и последняя строки, соответственно произносятся на слабом звуке.

- Вдохи и доборы. Обязательный вдох должен происходить после каждой стихотворной строки. Если есть необходимость, особенно в самом сильном звучании, внутри строки позволительно делать доборы. В динамическом диапазоне особое внимание необходимо уделить опоре (плотно опущенной диафрагме).

5. Звуковысотный диапазон в отрывке делится на два ключа: речевой и напевный. Для наглядности движения звука, представим данный диапазон в виде рисунка (рисунок 4).

Литература

1. Бруссер А.М. Сценическая речь. Методические рекомендации и практические задания для начинающих педагогов театральных вузов. М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2008. 112 с.

2. Гомер. Илиада. Пер. с древнегреч. Н.Гнедича / Предисл. А.Нейхардт; Прим. и словарь С. Ошерова; Ил. Д. Бисти. М.: Правда, 1984. 432 с.

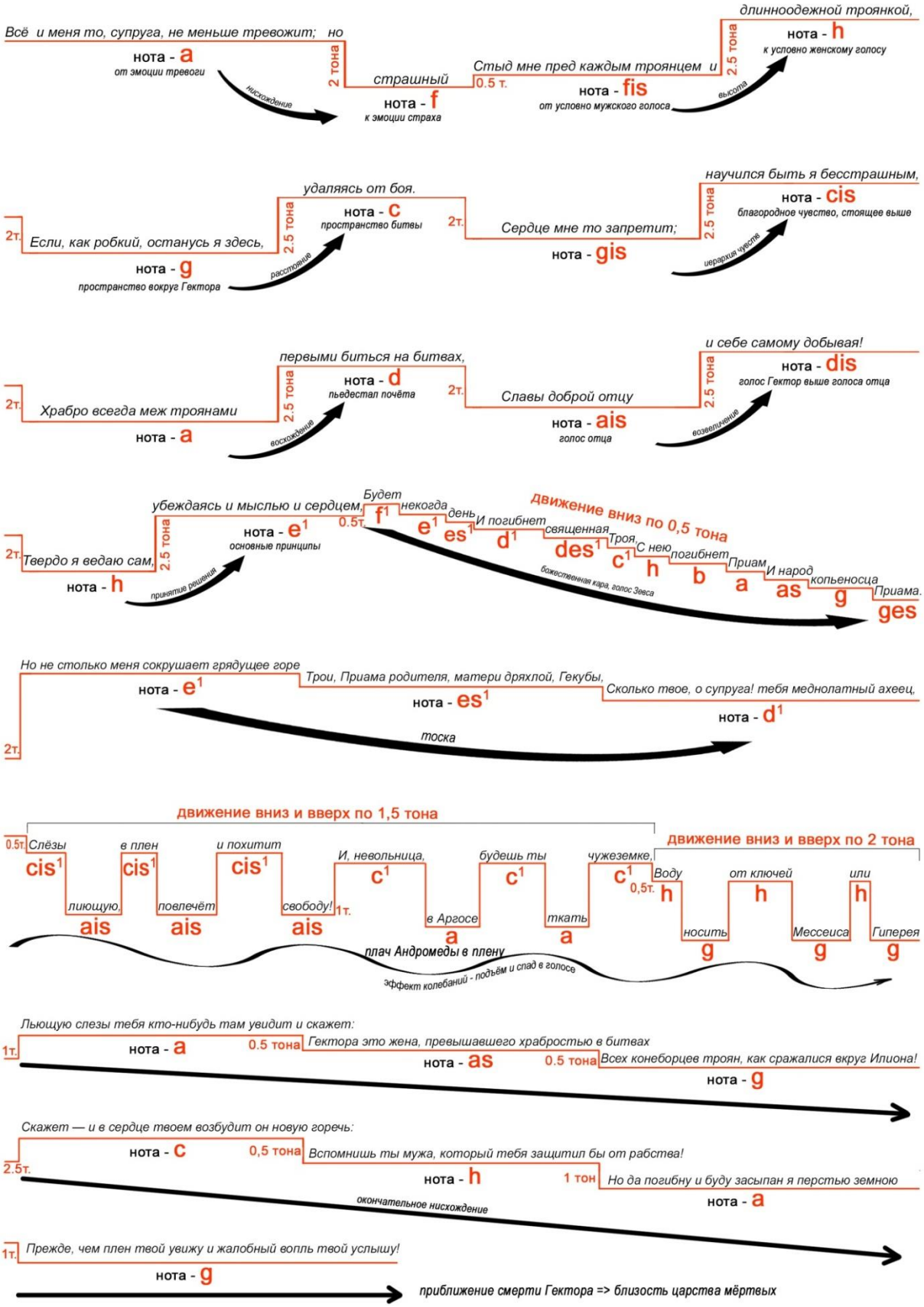
3. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Москва: АСТ, 2022. 704 с.

4. Шаталина А.Г. Вопрос-ответ: Диалоги о художественном слове и технике речи: учебно-методическое пособие / Под ред. А.И. Зыкова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2024. 94 с.

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

Рисунок 4

Звуковысотный диапазон



Данилина Э.И. (Саратов)

ОСНОВЫ РАБОТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА В КИНО: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Несколько десятилетий мы выпускаем студентов театрального института под эгидой «Артист драматического театра и кино», но освоение специальности актера кино, к сожалению, числилось только в названии. Три года тому назад, по настоянию директора СаТИ Р.В. Сопко, эта дисциплина была введена, сначала в режиме дополнительного обучающего курса («Основы работы драматического актера в кино»), где мы со студентами мастерской народного артиста РФ Г.А. Аредакова исследовали основы предмета. Затем данный предмет был введен в ранг основных и начал числиться в дисциплине, которая аттестуется в дипломе выпускников института. Теперь наши выпускники получают дипломы с графой «Основы работы драматического театра в кино», то есть, получая знания о предмете, который оставался до определенного момента только в теории.

На данный момент саратовский Театральный институт – один из немногих в России институтов, в котором данная дисциплина преподается и исследуется. Ввиду внедрения данного предмета в учебный процесс, благодаря моему опыту работы в кино и многолетнему стажу на кафедре мастерства актера (22 года), а также работе в качестве ведущего мастера сцены драматического театра (с 1987 года), удается находить резервы теоретической и практической работы со студентами. Дисциплину приходится развивать и совершенствовать, работая индивидуально с каждым последующим курсом.

Изучая специфику преподавания мастерства драматического актера в кино на основе преподавания данной дисциплины во ВГИКе, убеждаюсь, что начальные сведения в данном Высшем учебном заведении, строятся на системе К.С. Станиславского [3], а эта система обучает прежде всего работе актера на сцене. К счастью, современные кинорежиссеры пытаются систематизировать свой опыт работы с начинающими и профессиональными актерами на съемочной площадке и дать теоретическое обоснование данному процессу. Одним из таких режиссеров является О.Ю. Ларин, который публикует свои наработки в соцсетях, тем самым помогая в теории разобраться в сложном опыте существования актера в кино, а также он проводит

выездные мастер-классы по практическому осуществлению обучения актеров кино. Он утверждает, что, «подготовка будущих актеров в театральном институте на основе системы К.С. Станиславского не предполагает работы с камерой. А такая подготовка крайне необходима, когда актер входит в кадр. Актер, которого готовили для сцены, приходит на съемочную площадку с тем театральным набором актерских инструментов, которые ему привили при обучении» [4]. Как научить студентов совмещению системы К.С. Станиславского с кинематографическим процессом, и как ее приобщить (в хорошем смысле слова) к опыту работы перед камерой?

Начнем с того, что основы нашего предмета пока не имеют соответствующих пособий и доступных публикаций. Занимаясь методикой его преподавания и использованием сопутствующего материала, обнаружила, что прежде всего нужно опираться на свой кинематографический опыт. В ходе общения с преподавателями Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, мы пытались поделиться своими практическими наработками, поскольку и в их стенах предмет тоже находится в процессе исследования и разработки. Но мы поняли, что у них есть в этом деле большой и неоспоримый плюс, доступ к киностудии Ленфильм. Студенты могут проходить кастинги и сниматься, благодаря шаговой доступности к студии. То же касается и особенностей обучения актера кино во ВГИКе, где параллельно учатся и режиссеры, и операторы, и сценаристы, которые реализуют свои проекты на базе учебного заведения, привлекая для съемки будущих актеров. В плане обучения студентов нашего института такой базы, к сожалению, нет.

В процессе постижения данного предмета, мы начинаем с азов, а именно с рефератов на тему: «Артист кино. Важные индивидуальные качества для работы в данной индустрии». «Отличие работы драматического актера на театральной площадке и в условиях кинематографической площадки». «Как можно использовать знания системы К.С. Станиславского на кинематографической площадке» и др.

В первую очередь, по рекомендации О.Ю. Ларина, мы теоретически пытаемся разобраться, что из особенностей существования отсутствует в системе К.С. Станиславского и какие факторы необходимо учесть в процессе работы на съемочной площадке. Прежде всего, это *работа с оператором-постановщиком*, а также *взаимодействие с камерой*, как с инструментом воздействия на зрителя. Работа с крупным планом, отстройка, эмоциональная пристройка к камере так же отсут-

ствует в системе. Очень часто актеру приходится выполнять стационарную мизансцену (сидение за столом, за приемной стойкой и т. д.). В этом случае он не может, по системе К.С. Станиславского, помочь себе телом, так как на крупном плане это исключено. Камера максимально приближена к актеру и улавливает малейшее изменение в лице исполнителя, поэтому любое лишнее движение головой будет излишним.

Далее мы переходим к просмотрам шедевров немого кино, мы изучаем фильмы Ч. Чаплина, разбирая приемы и способы реализации способа существования в немом кино, а также визуализацию идеи фильма на экране. Студенты пишут работы на тему: «Основные выразительные средства в немом кино на основе фильмов Ч. Чаплина». Как правило, анализ строится на просмотре ряда фильмов, в работе должны быть приведены конкретные цитаты из кинофильма, разбор приемов не должен быть сухим докладом увиденного. Он, прежде всего, должен содержать впечатления, эмоциональную окрашенность, собственное видение. Во всяком случае, текст анализа не должен напоминать публикацию ИИ. Это хорошее подспорье в овладении копирайтингом, которое тоже может в дальнейшем пригодиться.

Так как предмет вступает в силу с четвертого курса обучения, сталкиваюсь с максимальной загруженностью студентов в дипломных спектаклях и мероприятиях, проводимых институтом в рамках учебной программы, и поэтому, частично, дисциплина переходит на дистанционное обучение. Как правило, мы создаем рабочий чат, где студенты получают индивидуальные задания и замечания. Здесь мы рассматриваем, обсуждаем и корректируем заданные для исполнения работы, вносим дополнения, улучшаем присланный материал. На мой взгляд, каждая индивидуальная работа должна быть максимально изучена и рассмотрена со всех сторон, тогда студент учится на своих ошибках и получает опыт развития в данной дисциплине. Как правило, каждая работа присылается несколько раз с замечаниями, индивидуальными корректировками и с рекомендациями к приближению к конечному результату. Для того, чтобы студенты анализировали свои ошибки, работали над ними и осознанно старались их исправить.

Одной из первостатейных задач, в преподавании данной дисциплины, я считаю донесение необходимой информации студентам из интернет-источников. Прежде всего речь идет о профессиональных сайтах, где размещаются данные о кастингах, о размещении профессиональных видео-визиток, объявления о наборе в съемочные груп-

пы, а также сведения о повышении квалификации. Студентам дается основная база, куда они могут отправить свои резюме, актерские визитки и шоу-рилы. Все мы прекрасно понимаем, что процесс обучения подходит к финишной черте, и студентам придется осваиваться в сложном мире театрально-кинематографической профессии. В этом плане я предоставляю вниманию студентов интернет-адреса кастинг директоров и агентов, которые могут заинтересоваться их индивидуальностью и пригласить к дальнейшему сотрудничеству.

Так же студенты в полной мере получают разработанные мною рекомендации по правильному созданию видеовизиток, актерского резюме, шоу-рилов, портфолио, а также по прохождению кастинга. В рекомендациях детально описаны все особенности вышеперечисленных аспектов. Каждый выпускник обязан обзавестись этим багажом, который поможет ему в дальнейшем трудоустройстве.

В нашей российской системе преподавания азов существования драматического актера в театре отсутствует *система изучения своей внешней индивидуальности.* Чаще всего педагоги говорят студентам: «Не играй лицом! Неси сверхзадачу персонажа и не смотри на себя со стороны!». Безусловно, в режиме существования актера на театральной площадке, этот факт играет на руку исполнителю. Но как быть актеру в кино? Благо, если тебе повезет с профессиональным оператором, который поставит свет, найдет нужный ракурс, заинтересуется твоей персоной. А если этого не случиться? Задача актера изучить свои плюсы и минусы в кадре. Существует кинематографическая легенда, что Марлен Дитрих в процессе съемки использовала систему зеркал, которые отражали ее внешность в самом выгодном ракурсе. Так же операторы применяли специальную сетку, которая рассеивала свет и представляла кинематографическую героиню Дитрих в ореоле таинственного свечения. Вот почему важно, чтобы будущие актеры кино смогли изучить свои наиболее выигрышные ракурсы. Что мы для этого используем? Студенты делают видеозапись своих ракурсов: анфас, профиль, левый полупрофиль, правый полупрофиль, а также затылок (ведь спина тоже должна быть «говорящей»). Для такого рода исследования своей индивидуальности мы, как правило, используем самостоятельную запись видеоконтента. В этом случае студенты пользуются своими навыками в освоении предмета «Сценическая речь», где уже в папке исполнительского мастерства у каждого из них есть опыт прочтения монолога.

Каким образом на практике осуществляется данная запись. Студент перед камерой записывает свое исполнение, включая вышеперечисленные ракурсы, стараясь использовать планы в виде плавного перетекания из одного плана в другой. Это сложный процесс. Не каждому индивидууму на четвертом году обучения с первой записи доступно данное упражнение. Чаще всего я сталкиваюсь с проблемой донесения сверхзадачи текста, которую требует кинорежиссер или продюсер, так как студент, по привычке, произносит монолог по слову, лишая себя возможности работать в перспективу. На этот аспект мы обращаем особое внимание. Основная задача – сделать свое исполнение максимально приближенным к условиям киносъемки, смена ракурсов должна, в первую очередь, опираться на текстовой смысл, во избежание формализма в кадре, актер должен быть внутренне наполнен (здесь и приходит на помощь система К.С. Станиславского).

Еще одна, и, несомненно, важная часть обучения – это способность к прохождению кастинга и умение находчиво отвечать на неожиданные вопросы. В нашей практике эта часть представляет собой интервью и запись импровизированного кастинга. И то и другое умение всегда играет в плюс к карме актера. Что такое *интервью*? Способность бегло, исчерпывающе, с чувством юмора отвечать на поставленные журналистом вопросы. Но пока журналисты и медиаисточники нами не интересуются, что делать? Надо готовиться к прорыву в число тех актеров, у которых спешат брать интервью. Что мы в этом случае делаем? Начинаем брать видео-интервью друг у друга. Но здесь существует проблема. Не интересно, когда тебя интервьюирует близкий друг или любимая девушка (таких примеров большое множество). Я предпочитаю розыгрыш с помощью символической шляпы, где студентам достаются случайные партнеры, которые выступают в роли интервьюеров и готовят вопросы. Затем интервьюер и интервьюируемый меняются местами. Начинается честный разговор не только о профессии, о личных ассоциациях и размышлениях, но и о том, как студенты видят преподавателей, систему обучения в институте, какие минусы и плюсы они отмечают, какие пожелания высказывают. В этом плане я предоставляю студентам свободу высказываний, иначе данный вид исследования теряет свой смысл. Затем следует анализ предоставленных видео-интервью. К слову сказать, навыки изучения психологии очень помогают добиваться доверительной беседы со студентами, выявляют их стремления, проблемы. Главное, чтобы от-

крытый и честный разговор не превратился в книгу жалоб и предложений, а чувство юмора не превратилось в злой сарказм.

Следующий этап, это прохождение *импровизированного кастинга*, который осуществляется по тому же принципу, что и видеоинтервью. Студенты ищут подходящие для съемки локации и осуществляют запись. Какие задачи ставятся перед актером, проходящим профессиональный кастинг? «Прежде всего, это уверенность в себе и умение убедить продюсеров, сценаристов и режиссеров, что именно вы подходите для этой роли и сыграете ее на все сто. Это их проект, в который они вкладывают деньги, силы и время. Только будучи во всеоружии, вы имеете шанс на победу», – пишет в своем пособии «Кинопробы. Руководство для актеров» [1] кастинг-директор с 30-летним стажем работы в Голливуде Шерон Биали. Видео-кастинг должен записываться в первого дубля, чтобы начинающий актер продемонстрировал все свои профессиональные качества, показал способность к импровизации, сумел привлечь внимание к своей индивидуальности и наилучшим образом представить свои способности. Такой опыт обычно имеет благотворные последствия, когда в институт приезжают ассистенты по кастингу и проводят отбор студентов для съемок в кинопроектах. Студенты, имея представление о грамотной работе в процессе записи актерского кастинга, демонстрируют прекрасные результаты.

Хочу отметить, что первоначально наглядные примеры записи интервью и кастинга мы со студентами осуществляем в аудитории. Затем обсуждаем все недостатки и достоинства, просматривая на экране отснятый материал. Это дает хорошую платформу для выполнения задания и пример, как не допускать ошибок при записи.

Рассмотрим следующий вспомогательный аспект – это *запись самопроб*. В современном кинематографе, это самый распространенный вид самореализации актера для привлечения кастинг-директоров, режиссеров и продюсеров. Здесь начинающий актер сам осуществляет запись пробы. Научить студента данному виду съемки нужно с помощью повторяющихся дублей, с учетом сделанных педагогом замечаний. Учитывается кадр, свет, качество подачи материала, домашняя работа над ролью. Это отражает степень готовности актера к съемкам. В моей практике, данное задание впервые проходит 4 курс отделения «Артист драматического театра и кино» мастерской Ю.Н. Кудинова. В качестве самопробы студенты получили, на выбор, монологи Аркадиной, Заречной, Треплева и Тригорина из пьесы А.П. Чехова «Чайка».

Артисты должны были выучить монолог наизусть, что соответствует требованиям записи самопроб, сделать самостоятельный разбор текста и использовать уже полученные знания существования перед камерой. Мы методично исследуем все особенности процесса записи пробы до конечного результата, который будет соответствовать основам задания. Ведь, как всем известно, на ошибках мы учимся. В этом случае я не даю поблажек студентам, которые делают съемки «на коленке». Каждый должен учиться на своих ошибках и уметь их исправлять под руководством педагога.

Ни для кого не секрет, что в процессе создания монтажа фильма используется *дубляж*. Часто съемки проходят на натуре и в запись голоса актера могут вмешиваться посторонние шумы. В связи с этой особенностью записи звука, происходит повторное озвучивание в профессиональной тон-студии, где режиссер делает дополнительные замечания по озвучиванию кадра. Значит, актер должен быть внутренне мобилизован, чтобы текст, произносимый в исходном кадре, обрел иное звучание. С этой целью студентам дается следующее задание. Найти в разделе российского или зарубежного кино отрывок, который соответствует нашей школьной базе. Вход в этюд, конфликт, выход. Надо отдать должное, студенты мастерской заслуженного артиста России И.М. Баголея и зав. кафедрой мастерства актера Л.Н. Баголей моментально и очень неожиданно нашли первоисточники, что говорит о том, что они изучали советские фильмы. Кстати, не все студенты знакомы с так называемыми «олдскульными» фильмами. Это кажется странным, но предсказуемым. В очередной раз убеждаюсь, что, если мы хотим преподавать мастерство актера в самых разных его проявлениях и находить общий язык, надо быть с каждым последующим поколением студентов на их волне и терпимо относиться к их неосведомленности, ведь профессиональный педагог всегда должен быть чуть-чуть впереди благодаря своему опыту.

Вернемся к заданию и к тому, в чем состоит его суть. Студенты выбирают отрывок из фильма и озвучивают его своими голосами, с разными задачами. В этом задании мы позволили себе небольшие актерские шалости. Озвучивали отрывки в разных жанрах, от хоррора, Болливудских фильмов и фильмов Квентина Тарантино, до грузинских комедий. Здесь хочу отметить, что этот вид задания, выполненный впервые студентами мастерской И.М. Баголея и Л.Н. Баголей, стал настоящим праздником творчества. Ребята успевали присылать огромное количество материала, с которым мы подробно работали и

исправляли недостатки. Было использовано эксклюзивное музыкальное сопровождение, что не противоречило поставленной задаче, а, напротив, обогатило звучание всем известных фильмов.

Могу в этой связи отметить, что все касается оснащенности, мобилизации, работоспособности и подготовленности курса. Чем выше КПД курса, тем выше в итоге результат присланных заданий. Мой опыт преподавания отмечает параболу успеха, когда курс работает на общий результат. И еще один факт. Для выпускников театрального института важно понять, что артист дубляжа – это тоже смежная профессия, которая, в дальнейшем может принести большие дивиденды!

Следующая, и самая главная перспектива работы, это запись *визитки актера*. В виду обстоятельств, я делала разные пробы. Визитка – главная карточка актера. Профессиональные агентства требуют большие гонорары за запись визиток. Я стараюсь, с помощью моих помощников из числа молодых актеров и студентов, делать это бескорыстно. Каждый новый курс, изучающий данную дисциплину, записывает индивидуальные визитки. Так же студенты самостоятельно создают свои актерские портфолио и шоу-рилы, которые являются наглядным примером их внешности и творческого опыта. Визиткам и их монтажу уделяется большое внимание, так как первое после выпуска время, это будет основная презентация молодого актера, которая пригодится и для театра, и для кино. В рекомендациях, которые предоставляются студентам, описаны два вида записи актерских визиток, это визитки-интервью и визитки-презентации. И тот и другой вид визиток нами изучен и осуществлен.

Хочется еще упомянуть и об экспериментальной части тренинга артиста драматического театра в кино. Для этой цели используется уже имеющийся в репертуаре материал: монолог, отрывок из дипломного спектакля т. д. Студент выходит на сценическую площадку и приступает к исполнению выбранного материала. В ходе игры он получает задание по хлопку педагога. Целью задания является чередование исполнения отрывка в условиях кинематографической площадки, а также малой и большой сцены театра. Студент должен быть предельно внимательным и мобильным в выполнении поставленных задач. Этот тренинг развивает актерскую гибкость, способность координирования своей речи, скорость реакции, мгновенную ориентацию в предлагаемых обстоятельствах. Одним словом, то, что необходимо и театральному, и киноактеру.

Надо отметить, что в процессе освоения дисциплины студенты так же пишут *теоретические работы*, которые направлены на анализ, изучение, сопоставление увиденного материала. Так как, подчас, некоторые заданные темы заставляют их мыслить парадоксально и находить точки соприкосновения, в, казалось бы, совсем несовместимых вещах. Так, например, очень интересными были работы студентов на темы: «Мир Фанни и Александра» (фильм И. Бергмана «Фанни и Александр»), «Алексей Балабанов и его “Колокольня”» (анализ фильмов «Брат», «Брат 2», «Мне не больно», «Я тоже хочу», «Морфий» и др.

По счастливому стечению обстоятельств, когда студенты исследовали данную тему, в Саратовском Доме кино демонстрировался документальный фильм Любови Аркус «Балабанов. Колокольня. Реквием», и нам удалось устроить его коллективный просмотр. Еще могу отметить, что международный фестиваль документальных фильмов «Саратовские страдания» всегда гостеприимно открывает свои двери в период показа конкурсных фильмов, и наши студенты являются его зрителями. Так же рассматривались темы: «Режиссер и его муза» (творчество Ф. Феллини и Д. Мазины, Э. Климова и Л. Шепитько, Г. Панфилова и И. Чуриковой), «Что объединяет фильмы «Бойцовский клуб» и «Неоконченная пьеса для механического пианино»» и многие другие.

Всегда отрадно смотреть присланные работы, которые сделаны с любовью, вдумчиво, оригинально, когда предложена интересная творческая форма изложения. К, счастью, таких работ немало. Студент, который свободен в своем творчестве, который делает свою работу не из-под палки, а демонстрирует свою увлеченность и пытливость в профессии, это, в перспективе, интересный, думающий, развивающийся артист. Наряду с теоретическими работами, наши рабочие чаты я пополняю два (иногда и большее количество раз) в неделю интересными сведениями из жизни современных кинофестивалей, размышлениями о кино и его месте в духовном развитии общества, высказываниями знаменитых режиссеров и актеров. На мой взгляд, никакая информация не пройдет мимо человека, который стремится к познанию, использует любой повод, чтобы обогатить себя новыми знаниями. Мне кажется, что опыт освоения дисциплины, а также способы методики преподавания – это неоценимый способ продвижения Русской театральной школы в рамках международного театрального сообщества.

Так как же совместить знания, получаемые студентами в рамках обучения в театральном вузе, с *приемами существования на киноплощадке*? Все мы знаем, что артист драмы и режиссер, который ведет его по лабиринту создания спектакля, могут работать друг с другом на протяжении долгого времени. Для этого у них есть застольный период, этюдный метод, споры, находки, утверждения. В кино это длится (если повезет) несколько дней. Актеру, снимающемуся у конкретного режиссера, надо адаптироваться в процессе съемки и найти с ним общий язык. Будьте готовы приезжать на площадку в любое время суток и находить время для вопросов к режиссеру. Помните, что процесс кинопроизводства еще суровее, чем создание спектакля. От вас понадобится недюжинная физическая подготовка и смелость в участии съемок, которые, возможно, не предусматривают ваши силы или запасы природной выносливости, так же стыдливость. Если проект снимается уже не один день, будьте добры попасть в кадр с нужным запасом энергии и подхватить то, что уже было сделано до вас, в процессе съемки.

В этом помогает система К.С. Станиславского [3], которая гласит, что мы не можем опускать градус энергии, в уже сыгранной до нас сцене. Предложите режиссеру проекта свое видение вашего персонажа, обсудите ошибки в трактовке и быстро сконцентрируйтесь в способе подачи роли. Читок, репетиций и прогонов не ждите, готовьтесь заранее. Пишите биографию персонажа, ищите характерные качества, способ подачи текста, психологическое зерно роли. Ваша пластичность, умение быстро переключаться и слышать задачи режиссера, будут служить только на пользу отснятому материалу. Учитывая, что современный кинематограф, это, прежде всего, формат сериала, вам придется развить в себе способность средневекового самурая, который видит цель, но не видит препятствий. Театральный опыт приветствуется, но умение мгновенно перестроиться – это задача киноактера. И не надо пугаться, что вам не предоставили каких-то особенных знаний по мастерству актера драматического театра в кино! Любое знание приходит с опытом. Попадете на съемочную площадку, при пытливом опыте и при азах знаний, получите желаемое. Только не бойтесь разделять пресловутые «мухи» от «котлет»! Каждый новый опыт должен быть пройден экспериментальным путем. Если в Вас заинтересованы режиссер, продюсер и оператор – подождут, главное покажите свой безграничный потенциал.

Приведу еще одну цитату, которую считаю необходимой в процессе внедрения в жизнь данного предмета. Над этой темой я задумывалась не один раз. «Для успешного актера подготовка заключается в воспроизведении каждой ситуации. Поэтому кинопробы для него комфортны и привычны. Когда вы, по приглашению кастинг-директора приходите на прослушивание перед камерой, для вас это должно быть очередной возможностью заняться привычным делом – актерской игрой. Все мы знаем, с каким упорством, даже одержимостью репетируют всемирно известные музыканты. То же самое касается актера, только его инструмент – это он сам. Помните, что говорит Малькольм Гладуэлл: «Люди, которые достигли наибольших высот в какой-либо отрасли, работали не просто больше, чем все остальные. Они работали гораздо, гораздо больше». Сколько это – гораздо больше? «Исследования показали, что они практиковались 10000 часов. Это магнетическое число для достижения истинного мастерства» [2].

В правиле 10000 часов Гладуэлла есть зерно здравого смысла. Оно напоминает известный анекдот, когда на вопрос, как попасть в Карнегги-Холл, музыкант отвечает: «Репетировать, репетировать и еще раз репетировать!». Практика – путь к совершенству в любой отрасли деятельности. Но у актеров особенная ситуация. Многие из них набирают «10000» часов практики уже к 20-летнему возрасту. Значит ли это, что они стали «ненастоящими мастерами», могут перестать учиться и совершенствоваться? Вся эта идея превращается в пыль». Здесь я подхвачу идею кастинг-директора с 30-летним стажем и поддержу идею преподавания молодыми специалистами основополагающих предметов, у которых опыта, извините, «котнаплакал»!

В деле преподавания дисциплины «Основы работы драматического актера в кино» отмечу еще один немаловажный факт. С прошлого года обучения 2023–2024 гг., руководство нашего института нашло резерв для проведения мастер-класса по практическо-теоретическому освоению предмета, с участием кинорежиссера, выпускника мастерской ВГИКа, мастерской В. Хотиненко, Д.В. Ланчихина, который так же является выпускником театрального факультета СГК имени Л.В. Собинова. Режиссер провел мастер-класс для студентов 4 курса отделения «Артист драматического театра и кино» мастерской И.М. Баголея и Л.Н. Баголей по системе обучения актеров драматического театра в условиях кинематографической площадки. Студенты получили практические знания по способу существования

в режиме крупной, средней и общей съемки в кадре. Нет сомнений, что такие мастер-классы являются наглядным примером, особенно, когда профессиональный режиссер делает замечания и пояснения. Есть надежда, что данный опыт найдет свое продолжение в освоении дисциплины, так как такое общение обогащает знания студентов в данной отрасли и является копилкой для профессиональных навыков.

А сейчас пресловутая ложка дегтя в бочке преподаваемого метода. Вопрос о технической базе и о средствах ее осуществления:

1. Для практического осуществления преподавания данного предмета, требуется основательная техническая база.

2. Театральный институт должен обеспечить наличие экрана (хромакей), который обеспечит качественное исполнение съемки.

3. Нужен профессиональный свет, для записи видеоматериала.

4. Данный предмет рекомендую к осуществлению с третьего курса обучения, с возможностью использования начальных сведений о системе, так как четвертый курс обучения занимает много времени и приходится идти на уступки преподавателям других дисциплин.

5. Для профессиональной съемки видеовизиток необходим соответствующий набор осветительных приборов, который мы предоставляли в прошлом семестре.

6. Преподавание данной дисциплины должно иметь отдельное помещение для реализации съемок в условиях сценической площадки.

Чаще всего такой базы мы не имеем в наличии, поэтому приходится обращаться к услугам съемки студентов, которые владеют основами монтажа клипов. Это не слишком правильно, так как профессиональную съемку должен ставить режиссер. Если данная дисциплина имеет значение для обучающего вуза, следует изыскать возможности ее полноценного преподавания.

Литература

1. Биали Ш. Кинопробы. Руководство для актеров от Голливудского кастинг-директора. Москва: Альпино нон-фикшн, 2020.

2. Курочкин О. Язык кино, как стать продвинутым зрителем. М.: Эксмо, 2022. 208 с.

3. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Москва: АСТ, 2022. 704 с.

Интернет-ресурс:

4. Ларин О.Ю. «ВК» пособие для «Актеров». URL: https://vk.com/olarin66 (дата обращения: 03.10.2024)

Нордштрем А.Э. (Кемерово)

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ. ВЗГЛЯД ИЗ ШВЕЦИИ

Введение. Определение понятий «традиция», «инновация». Существует много определений таких понятий, как традиция и инновация. Мы ограничимся самими простыми и понятными. Традиция – это передача духовных ценностей от поколения к поколению. На традиции основана культурная жизнь. В искусстве традиция – это «опыт искусства, сохраняющий для современности значение художественного образца и обеспечивающий непрерывность поступательного развития искусства» [6, с. 177].

Сегодня приверженность к традициям расценивается как приверженность к консерваторам, ретроградам, противникам прогресса. Консерватизм сегодня неактуален. В моде обновление, инновация. Здесь уместно выражение «Кто в молодости не был революционером, в том нет сердца». Вторая часть этого афоризма оправдывает наше противоречивое отношение к инновациям в искусстве: «Кто в зрелости не стал консерватором, в том нет ума». Так, мы полагаем, что опыт и возможность взглянуть на происходящее с шестидесятилетней высоты позволяют понять цикличность и повторяемость культурного процесса вообще и театрального в частности.

Процитируем статью И.Ф. Петровской о театре «Кривое зеркало» в Петербурге из сборника «Театральный Петербург». Речь пойдет о постановке Евреинова в этом театре 1912 г. «Восторг зрителей вызвала пародия Евреинова на современные течения в режиссуре, им же поставленная: “Ревизор. Режиссерская трагибуффонада в 5-ти построениях одного отрывка” (11 декабря 1912). Представлялись якобы конкурсные выступления режиссеров, …демонстрировавших свои методы. <…> Демонстрировалась “классическая” постановка “Ревизора” – “в том виде, в котором он разыгрывался до кризиса современного театра”, “жизненная постановка в духе Станиславского”, “гротескная постановка в манере Макса Рейнгардта”, “мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга”, “кинематографическая постановка” в подражание Максу Линдеру» [2, с. 319].

«Каждой сцене предпосылалось пояснение “чиновника особых поручений при дирекции”, отметившего сходство методов “в одном

самом важном отношении – произведение автора становится одинаково неузнаваемым”» [2, с. 319]. Мы считаем, что то же самое можно сказать о многих современных постановках по классическим произведениям. Сегодня, как и сто лет назад, театральные деятели заняты поисками новых тем, новых форм, новых выразительных средств: они «бегут» от всего традиционного и активно заняты поисками инноваций. Инновация, или нововведение, это «внедренное или внедряемое новшество, обеспечивающее повышение эффективности процессов и (или) улучшение качества продукции, востребованное рынком» [1, с. 418]. Иначе говоря, инновации без традиции не существует. Нечего будет обновлять или усовершенствовать без традиционных знаний и навыков. Традиция – это фундамент успешного обновления. Это касается не только театрального искусства в целом, но и театрального образования в частности. Уточним, что далее речь будет идти не вообще о театральной педагогике, а о преподавании режиссуры и актерского мастерства. Задача театральной школы, с одной стороны, оснастить будущего актера, режиссера всеми знаниями и навыками, необходимыми для успешной творческой жизни в профессии, с другой стороны, научить студента умению адаптироваться к постоянно меняющейся реальности, быть гибким в выборе выразительных средств (см., например, [4, с. 95]).

Другими словами, в задачи театральной школы входит, во-первых, передача театральной традиции от одного поколения к другому; во-вторых, пробуждение в студенте желания и интереса к постоянному обновлению, к саморазвитию. «Когда традиция готова к обновлению», она «становится источником развития», а инновация, чтобы «утвердить себя и выжить», должна «доказать свою органичность и укорененность в культуре». «Модернизация идет успешнее там, где считаются с существующими (прим. – добавлено нами) традициями…, а… традиции сохраняют свою жизненную силу, отвечая на потребности времени…», – писал философ В.И. Толстых [5, с. 88].

Роль шведской театральной школы в истории театра: передача традиций и поиск новых форм и методов. Полагаем, что именно по пути сочетания традиций с инновациями идет русская театральная школа, во всяком случае Российский государственный институт сценических искусств (далее – РГИСИ). Для нас очевидно преимущество такого развития по сравнению с тем, что приходится наблюдать в шведской театральной школе.

Шведская школа возникла на базе театральной школы при Королевском драматическом театре «Драматен» в 1964 г. Первый ректор, актер и режиссер С. Торсслов с самого начала существования школы декларировал, что у нее нет и не будет своего специфического педагогического метода. После студенческих волнений конца 1960-х – начала 1970-х гг. из школы ушли почти все педагоги во главе с И. Бергманом. Учить стало некому.

В начале 1980-х гг. в школе появился Р. Пенка, чешско-немецкий режиссер и педагог. У него была методика, основанная на театральной теории К.С. Станиславского и практике Б. Брехта. Он работал в Стокгольме до своей смерти в 1990 г. Десяти лет с талантливым и профессиональным педагогом оказалось недостаточно для того, чтобы привить его метод театральной педагогики к «анархо-дилетантскому дичку» шведской школы.

Кроме того, свою роль в развитии школы сыграло и присутствие в ней еще одного педагога, известного шведского актера К. Йельма. Он был талантливым актером и режиссером-самоучкой и с подозрением относился к любой системе. Главным в его собственном методе было бесконечное чтение актером своей роли.

С уходом в начале 2000-х гг. К. Йельма из школы она окончательно утратила представление о едином педагогическом методе. Преподавание было «отдано на откуп» молодым педагогам, каждый из которых в течение того короткого времени, отведенного на его курс-блок в рамках учебной программы, пытался каким-либо образом занять и развлечь студентов. Обучение велось и ведется блоками-лабораториями. Педагогу отводится от 3 до 6 недель на занятия со студентами. Часто тему лаборатории предлагает сам педагог, не зная, чем и с кем занимались студенты до него. Педагогический процесс лишен последовательности и преемственности. Школа, наряду с молодыми педагогами, приглашает опытных и талантливых актеров поделиться со студентами своим опытом. Эту деятельность считаем полезной, но как дополнение к уже полученным студентами знаниям и навыкам, чего и не хватает.

Дело окончательно усложнилось в связи с переходом на Болонскую систему и с последующим укрупнением театральной школы в результате слияния оперной, цирковой, балетной и театральной школ, а также школы кино. Такое слияние получило название Uniarts, или Стокгольмский университет искусств. Сейчас сами сотрудники университета плохо понимают организационную структуру заведения.

Однако, несмотря на все перемены, жизнь продолжается, и сегодня актеры-студенты в основном учатся по методу С. Мейснера, который преподает педагог-американец М. Аллен.

Школа в Мальмо была, как и школа в Стокгольме, преобразована из театральной школы при городском театре Мальмо. Активное участие в преобразовании принимал в 1964 г. И. Бергман. До 1980-х гг. у школы не было своего профиля, но с приходом в нее румынского режиссера и педагога Р. Пеншилевску школа начала приобретать свое педагогическое лицо. Р. Пеншилевску, так же как и Р. Пенка, использовал в своем педагогическом методе уроки К.С. Станиславского и театральный опыт Б. Брехта. Он даже попытался изменить структуру театрального образования и перейти от блоков-лабораторий к последовательному, целенаправленному учебному процессу под руководством одного мастера на протяжении всех четырех лет обучения. Ему удалось осуществить эти реформы, потому что в школе еще до его появления преподавал режиссер из Латвии А. Блекте, «подготовивший почву» для перестройки учебного процесса по образцу восточноевропейской театральной школы. С уходом Р. Пеншилевску в конце 1990-х гг. образование в школе вернулось к дореформенному состоянию: сейчас студенты за один семестр успевают поучиться актерскому мастерству у 3–4 педагогов; и нет никого, кто следил бы за развитием студентов на всем протяжении процесса обучения.

В Гетеборге, как в Стокгольме и Мальмо, школа возникла в 1964 г. До недавнего времени это была, с нашей точки зрения, единственная шведская школа с отчетливо сформулированым педагогическим профилем. Метод актерского образования, которым пользовались в школе, называется YAT, или метод психологии движения (по имени основателя метода – Yat Malmgren). Я. Мальмгрен начинал как танцор, учился в Берлине у русских педагогов, танцевал во многих балетных компаниях, а после войны начал преподавать в Лондоне сценическое движение, сотрудничая с Р. фон Лабаном. Система складывалась под влиянием метода К.С. Станиславского и школы Ж. Лекока. С уходом последнего педагога, верившего в метод YAT, прервалась и эта традиция. П. Норлину не удалось подготовить себе смену.

Самая молодая театральная школа в Швеции, в Лулео, была основана в 1996 г., и о каких-либо педагогических традициях говорить не приходится. Школа активно сотрудничает с городским театром, и ее студенты половину учебного времени заняты в спектаклях театра, репетируя и играя небольшие роли.

Из четырех театральных школ ни у одной нет традиций театрального педагогического обучения. Вместо этого все исповедуют веру в эффективность постоянной смены театральных систем и педагогических методов. Мальмо в этом отношении продвинулся дальше Стокгольма и Гетеборга: в этой школе отказались от употребления слова «режиссура» и в программе, и в учебном процессе. Вместо этого студенты изучают основы концептуального сценического искусства. Во всех четырех школах борются с «нормами» и «авторитетами». В этом отношении появилось такое понятие, как нормокритика. Полагаем, что этим и объясняется желание избавиться от слова и самого понятия «режиссура». Ведь это подразумевает подчинение актеров воле одного художника – режиссера.

Актер вырвался из подчинения не только режиссера, но и драматурга. Тексты для постановок часто пишутся самими актерами. Метод, возникший в Великобритании, называется девайзнинг (англ. – devising), или совместное творчество. Выбирается тема будущего спектакля, и все занятые в спектакле (от актеров до техников) начинают собирать материал по теме, брать интервью друг у друга, у родных и близких, у совершенно посторонних людей и т. д. В результате все это собирается в некую композицию и приобретает некую сценическую форму. Работают, как правило, этюдным методом.

Новшества этим не ограничиваются. Большую роль играет изменившееся отношение к проблемам пола или к гендерной проблематике. Эта болезненная и очень актуальная тема требует отдельного разговора. Ограничимся здесь лишь замечанием, касающимся общения со студентами в процессе работы. Сегодня лучше не подчеркивать их половую принадлежность личными местоимениями, а обращаться к ним в нейтральном роде. Педагог никогда не может быть уверен, кем «оно» себя считает, а ошибка может привести к серьезному конфликту.

Речь идет о тенденциях, а не о частностях. В Швеции есть замечательные, талантливые режиссеры и актеры, прекрасные спектакли, где новшества, употребленные к месту и по делу, работают и обогащают спектакль. Однако в целом, на наш взгляд, постоянная смена ориентиров, продиктованная сменой идеологических установок и экономических предпосылок, а не художественной потребностью, разрушительно действует на «театральную среду обитания». Происходят постоянное снижение требований к профессии и пересмотр оценочных критериев в сторону упрощения.

Театральные школы реагируют на эти перемены. Из учебных программ исчезают специальные предметы, такие как сценическое движение, сценическая речь, танец, или на смену им приходят размытые по определению и невнятные по содержанию предметы – движения, чтения и т. д. Сценическое движение превращается в «лечебную гимнастику», а сценическая речь – в такой школьный предмет, как выразительное чтение. Танец вообще исчезает из программы. Таких теоретических предметов, как история театра, литературы, живописи и пр., в шведской театральной школе нет уже давно. Есть нечто абстрактное, то, что в переводе может звучать, как мировоззрение.

Наблюдается еще одна тенденция, связанная с присоединением театральных школ к университетам. Все больше времени в учебном процессе отводится самостоятельным занятиям: не сверх учебных часов, положенных по программе, а самостоятельных занятий, включенных в учебный план. Число часов для самостоятельных занятий может достигать 30 % от общего количества часов по учебной программе. Это объясняется необходимостью приучать студентов к самостоятельному творчеству, но реальная причина – причина экономическая – экономят на преподавательских часах и ставках.

В последние годы в Швеции и других скандинавских странах много говорят о переходе к устойчивому образованию. Это еще один модный термин, пришедший из английского. По-шведски это “hållbar undervisning”, по-английски – “sustainable education”. Суть заключается в подготовке студентов с более широким спектром возможностей, чтобы они могли успешно трудоустроиться в будущем и были готовы быстро адаптироваться к новым рыночным запросам. О главной, творческой, художественной составляющей учебного процесса речи нет.

Любые перемены в шведском театральном образовании находят объяснение и оправдание в необходимости приспосабливаться к стремительным и радикальным переменам в обществе и мире. Ставить под сомнение происходящее не принято. Культура дискуссий в Швеции не развита. Даже если мы придерживаемся противоположных точек зрения, спора не получится. Мы найдем точки соприкосновения и придем к согласию.

Роль российской театральной школы: опыт преподавания в РГИСИ. Мы с тревогой наблюдаем за тем, что происходит в российской театральной школе. Иногда кажется, что и она подвергается коррозии и поддается соблазну новаторства – отказа от традиций во имя оригинальности.

Но пока это только опасность, а не реальность. Описывая опыт преподавания, отметим возникающее у нас чувство гордости при знакомстве шведских студентов с системой занятий по актерскому мастерству, сценическому движению, речи, танцу в Санкт-Петербурге в РГИСИ. Интенсивность и насыщенность учебного процесса приводят студентов-гостей в шок. Приходится объяснять: «Когда-то и в Швеции были такие школы, такое образование. А теперь, увы, вы имеете то, что имеете. Талантливые студенты меня понимают и искренне завидуют возможностям, которые есть у студентов РГИСИ. Студенты средней одаренности находят массу причин для оправдания менее требовательной, менее эффективной, но зато такой родной и понятной шведской модели театрального образования» (цитата наша).

В качестве примера нашего понимания традиции воспользуемся уроками мастера, уроками школы Г.А. Товстоногова. Режиссер ставил разные спектакли, его педагогические приемы тоже менялись со временем. Однако и в режиссерской практике, и в педагогике он всегда утверждал и отстаивал три основных положения:

1. Уважение к тексту, уважение к автору.
2. Целенаправленность творческой работы, важность определения сверхзадачи и формулирования сверх-сверхзадачи.
3. Работа с актером, внимание к актеру (важнейшая составляющая) (про эти составляющие см. подробнее, например, [3, с. 73]).

Эти традиции перешли к нему от его учителей А. Лобанова и А. Попова. Их учителями были в свою очередь К.С. Станиславский и Е.Б. Вахтангов. Если целью педагогики является профессиональная подготовка будущих режиссеров в традициях школы Г.А. Товстоногова, то важно убедить студента в преимуществах метода действенного анализа, а затем научить им пользоваться.

Цель актерского образования – всегда была и будет подготовка универсального актера, готового работать и в традиционном психологическом театре, и в мюзикле, и в современной экспериментальной драматургии. Важнейшее место в обучении занимают так называемые технические предметы – сценическое движение, сценическая речь, та-

нец, вокал и пр. Немалую роль для поднятия общего культурного уровня студентов играют теоретические предметы, например, история. Мы рассматриваем наличие этих предметов в программе подготовки будущих актеров как традицию русской театральной школы.

Заключение. Таким образом, нами рассмотрены вопросы взаимодействия традиций и инноваций в контексте театрального искусства и театрального образования. В результате анализа понятий «традиция» и «инновация» мы подчеркнули их взаимозависимость и важность сохранения баланса между ними. Сделан акцент на том, что традиции служат основой для успешного внедрения инноваций, обеспечивая непрерывность развития искусства. Приведены примеры из истории театра, иллюстрирующие вечный процесс поиска новых форм и методов, который сопровождает театральное искусство на протяжении веков. Рассматриваются роли шведской и российской театральных школ в передаче традиций и формировании у студентов способности к адаптации и саморазвитию. Сделан вывод, что модернизация наиболее эффективна там, где учитываются существующие традиции, а сами традиции остаются актуальными, отвечая современным требованиям.

Литература

1. Зубанова А.Ю. Инновационные подходы в преподавании хореографического искусства / А.Ю. Зубанова // Молодой ученый. 2021. № 25(367). С. 417–420. EDN: PVJJVK.

2. Петровская И.Ф. Кривое зеркало / И.Ф. Петровская, В.В. Сомина // Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 года: обозрение-путеводитель / под общ. ред. И.Ф. Петровской. СПб: РИИИ. 1994. С. 314–323.

3. Смирнов М.В. Г.А. Товстоногов об основах сотворчества режиссера и актера / М.В. Смирнов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 3. С. 72–89. EDN: OCQZWP.

4. Собкин В.С. Обучение актеров: компетенции или способности / В.С. Собкин, Т.А. Лыкова, М.В. Сиян // Культурно-историческая психология. 2022. Т. 18. № 4. С. 90–101. DOI: 10.17759/chp.2022180409.

5. Толстых В.И. Традиции / В.И. Толстых // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. IV. М.: Мысль, 2010 736 с. ISBN 978-2-244-01119-7.

6. Традиции и новаторство // Краткий словарь по эстетике: кн. для учителя / под ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983. С. 177–178.

Сидорова Е.В. (Саратов)

РАБОТА С МАСКОЙ КАК ЭЛЕМЕНТ ВОСПИТАНИЯ СОВРЕМЕННОГО АКТЕРА

Работа актёра с маской началась ещё до того момента, как зародилась театральная традиция. Маска появилась в глубокой древности, как обязательный элемент ритуалов и обрядов [1, с. 11]. Надевая маску, древний человек получал способности и свойства того существа (животного, богов и т.д.), которого изображала маска [4, с. 1]. Однако первое упоминание опыта использования маски в театральном действии датируется V–VI веком до н.э. в театре Древней Греции. И с тех пор остаётся важным инструментом перевоплощения.

С развитием театра эволюционировало и усложнялось устройство маски, отдельно начало изучаться мастерство создания масок. Ярким феноменом стала итальянская комедия масок – commedia dell'arte, эпоха которого пришлась на период с середины XVI до конца XVIII века, оказав при этом значительное воздействие на дальнейшее развитие западноевропейского драматического театра. Комедия дель арте – явление давно изучаемое. Первые суждения о ней были зафиксированы её же адептами, выступавшими не только как драматурги и актеры, но как критики и теоретики [6, с. 341]. Некоторые театроведы и историки придерживаются мнения, что комедия масок закончилась, когда импровизационный сценарий трансформировался в фиксированный текст [3, с. 223]. Этому процессу частности поспособствовал итальянский драматург Карло Гольдони [5, с. 15]. Несмотря на это, итальянская комедия оказалась одной из наиболее устойчивых форм (жанров) театрального искусства, сохранив интерес к себе у многих театральных педагогов как в XX веке (опыты Вс. Мейрхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, драматургическая система М. Горького) [2, с. 21], так и в современном театроведении. Интересно, что актуальность этого вопроса обеспечивает не только внутренние процессы современного театроведения, но и внешние факторы. Современный зритель с так называемым «клиповым мышлением», привыкший к бесперебойному потреблению визуальной информации, поданной в сжатой и лаконичной форме, требует столь же конкретного, исчерпывающего образа персонажа на сцене. И в этом смысле работа с маской становится важным инструментом, как в ру-

ках современного режиссёра, так и сильным выразительным средством в арсенале актёра.

Таким образом, работа с маской и комедия дель арте всегда была и остаётся актуальной темой для изучения способов её применения в театральном искусстве. Однако в практике театральной педагогики работа с маской считается острым, дискуссионным вопросом. Первый курс обучения в театральном ВУЗе как правило нацелен на раскрытие личности обучающегося и формирование фундаментальных знаний актёрского мастерства, включающее и понимание значения «предлагаемых обстоятельств», «веры», «сценической правды» и т. д. В то время как теория и практика тренинга работы с маской больше напоминает методику работы актёра над ролью, описанную в работах Михаила Чехова, заключающуюся в принципе «приближение к образу через его отдаление». Зачастую работу с маской избегают преподавать будущим артистам в театральных вузах, опасаясь их преждевременной попытки сыграть персонажа без должного внутреннего, психологического осмысления и анализа. Ошибочно полагать, что работа с маской ведёт к неизбежному, по мнению многих, наигрышу и жеманству.

В первую очередь, работа с маской – это активизация тела. Тело становится единственным инструментом выразительности для актёра в этот момент. Театральный жест и пластика выводятся в Абсолют, и мастерство их владения может достичь высоких результатов. Такое ограничение в выборе выразительных средств на первых этапах работы ограничивает и возможность у студентов «играть лицом» и изображать эмоции. И хотя вопрос о «проживании» и «представлении» до сих пор рождает множество споров среди педагогов, режиссёров и театроведов, всё-таки мы склоняемся к мнению, что любая работа на сцене обязывает к не бытовому существованию. А значит, подготовка и обучение к острому, не бытовому переживанию или проживанию, должна происходить хотя и не быстро, но тем не менее планомерно. И в этом вопросе работа с маской, как методика, может стать полезном инструментом в процессе обучения будущих артистов.

Сюжетная структура комедии масок, представляющая собой сценарий или по-итальянски – soggeto, включает только основные повороты сюжета. Такой сценарий предоставлял актёру возможность импровизировать или использовать заготовленные реплики и монологи, в зависимости от его сценического опыта, находчивости, остроумия и образованности. Комедия дель арте несмотря на импровиза-

ционный характер своих сюжетов является сама по себе очень жёсткой системой, со своими правилами и сценическими законами. Любое действие в данном случае требует точности, конкретности и завершённости.

Таким образом, при комплексном подходе в работе с маской мы получаем свободную внутри, но сдержанную прочным каркасом «правил» сценическую структуру. Несмотря на противоречивую природу (импровизационность+жёсткая архетипичность образов), комедия масок может стать отдельной темой для целой программы или группы этюдов. Работа актёра с маской включает в себя не только тренинги и упражнения, объясняющие принцип работы с театральной маской дель арте как таковой, но и упражнения, развивающие другие, периферийные, но так или иначе, важные навыки. В частности, упражнение «Круг Гонзалеса», помимо присущей большинству упражнений цели развития внимания у студентов, также направлено на формирование понимания законов сцены и освоения правил мизансценирования.

Стоит отметить, что работа с маской в каком-то смысле – уникальный элемент учебного процесса. Уникальность обусловлена, в первую очередь, двойственностью природы итальянской комедии. Работа с маской включает в себя элементы как тренинга, так и упражнения (этюда). Так процесс работы с маской является идеальной моделью системы «От тренинга к упражнению». Где первая часть (тренинг) направленна на внутренний процесс и внутреннюю работу студента, а вторая часть – упражнение (этюд) направлена на внешнее проявление результатов внутренней работы.

Уже упоминалось, что комедия дель арте – это театр архетипов и чёткого «набора» персонажей. В связи с чем у многих театральных педагогов возникает сомнение относительно актуальности и релевантности воспитания будущих артистов в такой, довольно, «консервативной» системе образов. Однако не стоит забывать, что несмотря на критику амплуарного театра многих театральных педагогов и режиссёров на протяжении последних двух веков, включая К.С. Станиславского и М.А. Чехов, видевших в амплуа театральные штампы и шаблонность, современному театральному искусству не удалось до конца отказаться от этой «системы распределения актёров на роли». Это вполне объяснимо, учитывая тот факт, что большая часть мировой драматургии так или иначе базируется на архетипах и конкретных персонажах. Из этого следует вывод, что работа с маской

в рамках архетипичных образов может стать уместным способом подготовки артиста к современным театральным реалиям.

Как было сказано выше, изучение и систематизация работы с маской с целью сохранить и преумножить как актёрский опыт в настоящем, так и передать его потомкам, начался практически одновременно с её зарождением. Коллекция тренингов и тематических этюдов, которые могли бы дать некоторое представление о комедии дель арте дополняется до сих пор. Из своей личной практики мне бы хотелось выделить несколько упражнений, которые лежат в основе главных принципов и правил работы с маской.

В первую очередь следует напомнить о *ритуале «покрытия»* головы актёра перед тем, как начать работу с маской. Надо сказать, такой ритуал проходит каждый артист, работающий с маской дель арте. Эта часть очень важна даже на самых первых, подготовительных упражнениях. После проведения ритуала покрытия головы необходимо «войти» в тренинг. Нужно сказать, что «вход» и «выход» из тренинга осуществляется через «рождение» и «смерть». На практике это выглядит так: чтобы «родиться» актёру необходимо отвернуться от зрителя (в некоторых случаях опустить голову), и через паузу развернуться лицом к нему (соответственно поднять голову). «Смерть» осуществляется аналогично. Далее начинается работа с ведущей точкой. Не следует в данном случае путать эту работу с упражнением, где произвольно назначается ведущий центр, относительно которого перемещается тело актёра. В данном тренинге ведущая точка одна – середина переносицы. С этого момента участникам предлагается воспринимать точкой на переносице всю внешнюю звуковую и визуальную информацию. Иными словами, восприятие и оценка любого действия на площадке происходит через заданную точку. Далее вводится понятие «шум». Чаще всего «шум» – это человек или предмет, который издаёт звук. Теперь все участники тренинга должны будут оценивать каждый, даже самый малый шум в аудитории, то есть направлять свою ведущую точку на его источник. Постепенно вводятся новые условия, например, с определённого момента группа больше не должна реагировать на «шумы» вне рабочей площадки (т.е. на зрительный зал) и должна сконцентрироваться на определенной области, части области рабочей площадки.

Следующее упражнение является продолжением *первого* и при этом дополняет его новыми условиями. Теперь участникам предлагается совершать какое-либо действие по истечению 3 секунд. Это вре-

мя «подумать» очень важно и его нельзя пропускать. На следующем этапе вводится понятия «центра». Центром может быть любая точка пространства или рабочей площадки, человек или предмет. Для начала, стоит выбрать что-то несложное, например, физический центр помещения, в котором проводится тренинг. Центр – то, с чем связывается участник перед началом выполнения любого действия. Связь происходит также через направление на «центр» середины переносицы. Центр – это точка, куда участник смотрит, когда двигается.

На практике это выглядит следующем образом: для начала ставится элементарная задача, например, «поставить стул в центр рабочей площадки». По команде педагога студенты «умирают» и «рождаются», входя в тренинг. Участник, который выполняет задачу связывается с центром, отсчитывает 3 секунды (далее «думает»), встаёт, думает, связывается с центром, думает, в связи с центром подходит к стулу, при этом не смотря на сам стул, а удерживая связь с центром, останавливается в необходимой точке, чтобы можно было удобно взять стул, снова связывается с центром и несмотря на стул берёт его в руки. Затем по тому же принципу удерживая связь с центром при выполнении какого-то действия и отсчитывая необходимые 3 секунды участник ставит стул на новое место. В краткой форме это можно записать следующем образом:

Центр – встал – центр – подошёл к стулу – центр – увидел стул – центр – взял стул – центр – поставил стул – центр – поправил стул при необходимости.

Во время выполнения задачи со стулом могут возникать шумы. Их необходимо также отмечать взглядом через точку на переносице и только после этого возвращаться к выполнению задачи (снова «центр», 3 секунды и т. д.). По ходу тренинга центр может меняться, для каждой группы людей, работающих на площадке может быть свой отдельный центр. Эти два базовых упражнения нацелены на развитие концентрации на задаче и тренируют удержание сценического внимания. Жёсткие рамки и правила – это есть первое, что готовит артиста к импровизации. Звучит парадоксально, но чем жёстче правила, тем легче в них импровизировать.

Упражнение «прощание». Это упражнение подразумевает наличие маски дель арте или тренировочной маски, но, если таковой нет, маску можно сделать из бумажной тарелки, в которой делаются отверстия для глаз и привязывается резинка для крепления на голове. Предлагаемые обстоятельства: вы пришли на пристань в надежде по-

прощаться с близким вам человеком. Попробуйте разглядеть его на одной из палуб многоуровневое парохода. После того, попрощайтесь с ним, помахав ему рукой. Это упражнение как нельзя лучше иллюстрирует тесную связь между элементами импровизационной комедии и внутреннем процессе переживания по К.С. Станиславскому. Студенту предлагается использовать называемые «подключение к ситуации» и «вера» в предлагаемые обстоятельства, в комплексе с точным по действию и намерению, пускай простым, но по сути своей исчерпывающим телесным движением.

На основании вышеперечисленного можно прийти к выводу, что комедия масок, или комедия дель арте, представляет собой уникальное театральное искусство, которое продолжает оставаться важным инструментом для воспитания актёров драматического театра и кино даже сегодня. Этот жанр отличается импровизационным характером, использованием фиксированных типов персонажей (маски) с ярко выраженными чертами характера и акцентом на физическую выразительность.

Сценическая импровизация, которая лежит в основе комедии дель арте как жанра создаёт для студентов поле для экспериментов со своими персонажами и ситуациями. Этюдная работа в таком жанре помогает найти творческое самочувствие, при котором исчерпывающее по своему смыслу действие, поступок, моно-/диа-лог, рождается в свободной форме сценической импровизации. Кроме развития концентрации внимания в процессе тренируется умение быстро находить и принимать оригинальные решения, адаптируясь, порой, к молниеносным изменениям хода сюжетного действия, при этом не выходя за рамки заданных условий и предлагаемых обстоятельств. Большое значение придаётся в данном случае чувству ансамбля. Умение слушать партнёра, поддерживать ритм сцены и реагировать на его действия – это ключевые качества, необходимые любому профессиональному актёру.

Работа с маской нацелена также на раскрепощение студента и раскрытия его творческой индивидуальности. Маска в некотором смысле становится «подспорьем» в процессе создания ярко-характерного образа персонажа и как следствие помогает актёрам развивать глубокое понимание характеров своих персонажей.

Позже этот опыт перерастёт в умение исследовать и раскрывать уникальную психологическую структуру, манеру поведения и способ общения на примере каждой отдельной маски, а, следовательно, в способность создавать многогранные образы, а также лучше понимать мотивацию и выстраивать причинно-следственные связи по-

ступков своих героев. Всё это расширяет опыт и увеличивает «сценический багаж» студента, который может быть использован в будущих актёрских работах.

Наконец, развитие пластической выразительности, которое является наиболее конкретным следствием работы с маской. Тренинг с маской помогает не только выявить, но и избавиться от телесных зажимов. Происходит параллельный процесс: чем больше вы открываете тренинг, тем больше тренинг открывает вас. Как итог, актёры учатся использовать своё тело как мощный инструмент передачи эмоционального состояния, открытия и донесения новых смыслов через пластику тела, расширяя свой диапазон сценических выразительных средств.

Растущая значимость умений и навыков работы с маской в театральных ВУЗах обеспечивает актуальность этого жанра и его элементов в современной режиссёрской практике. Свидетельством тому можно считать работы и эксперименты в детском театра Enchantment Theatre (Филадельфия, США), адаптирующий детские сказки с использованием масок; известный Бродвейский художник и режиссёр Джули Теймор, в чьих постановках часто фигурируют маски, а также Bambalua Teatro в Испании, где зачастую актёры работаю в аморфных масках. Своё внимание к теме комедии дель арте часто обращают и отечественные постановщики. Например, Юрий Муравицкий в спектаклях «Le Тартюф. Комедия» и «Слуга двух господ. Russian edition», а также Николай Рощин в «Вороне» и Владимир Иванов в «Мёртвых душах» [4, с. 60].

Так или иначе, интерес к театру масок в общеизвестных и частных её проявлениях обусловлен тенденцией к быстрым, можно сказать, молниеносным изменением. Наличие понятия «тренда», из которого всё «выходит» (а остальное пытается «зайти»), как будто бы определяет интерес представителей разных творческих профессий (режиссёров, драматургов, актёров), при том как с художественно-практической точки зрения, так и с педагогической. Необходимость лёгкости, импровизации в сочетании с умением самобытного, но от этого не менее глубинного восприятия и выразительности только возрастает. Так, стремление к чему-то архаичному, простому, но при этом концептуально фундаментальному и понятному становится тенденциозным направлением развития современного театра и театральной педагогики.

Литература

1. Варнеке Б.В. История античного театра. М.: Искусство, 1940. 316 с.

2. Голубцова А.В. Комедия дель арте в развитии драматургической системы М. Горького // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 423. С. 20–24.

3. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство АН СССР, 1954. 298 с.

4. Карпова П. Театральная маска. От древности до наших дней. Deziiign. – URL: https://deziiign.com/project/a394a891fc5f4e57bb9d112946413981 (дата обращения 08.11.2024)

5. Микшлашевский К. La commedia dell’arte. СПб.: Лань, 2018. 128 с.

6. Молодцова М. Комедия дель арте: движение во времени. СПб., 2019. 617 с.

Шмакова О.В. (Волгоград)

ПОЭТИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗА ИОКАСТЫ В ОПЕРЕ-ОРАТОРИИ «ЦАРЬ ЭДИП» И. СТРАВИНСКОГО

В исследовательской литературе образ Иокасты рассматривается с различных позиций. Возникающий спектр значений достаточно широк, что отражает сложность, а порой и разнонаправленность эстетических суждений о данной героине. Представим ряд наиболее показательных характеристик, вместе образующих ***собирательный образ – Иокасты – в трагедии Софокла***.

Большая часть работ акцентирует как основной мотив «*Знания*», обретенного героями античной трагедии. В работе С.С. Аверинцева «К истолкованию символики мифа об Эдипе» [1] отмечается, что «сам Софокл называет фабулу мифа об Эдипе “парадигмой” некоего *общего Закона*: всякая удача есть всего лишь видимость, и для этой видимости, излучающей ложный блеск (корень “δοκ” как двуединство “славы” и “видимости”), неминуемо придет время “закатиться”, как заходит светило. Такова судьба всякого человека» [1: *курсив мой – О.Ш.*]. В судьбе Эдипа, «преступника по воле случая» [там же], ключевую роль играет Иокаста. При этом она – «не просто невеста: в ней *награда* за подвиг отваги и мудрости, в ней – *слава*, в ней – *власть* над Фивами[3]. Всем этим бессознательный характер эдиповой вины отнюдь не отменяется, но вина эта перестает быть пустой бессмысленной случайностью», – пишет Аверинцев [1: *курсив мой – О.Ш.*].

[3] Мотив «инцеста» связан в трагедии Софокла с мотивом Знания, Знания запретного и истинного. Неслучайно С.С. Аверинцев упоминает: «Еще в сочинении IV в. до н.э. утверждалось, что обычай персидских магов обязывает их сходиться с собственными матерями и дочерьми, – а ведь речь идет о тех самых магах, которых Цицерон именует “родом мудрецов и наставников” (Dediv., I, 23). Кровосмешение запретно и страшно; но ведь тайны богов тоже запретны и страшны» [1].

Обретение Знания – Закона – сопряжено у Эдипа с *познанием тайны женского начала*. Причем поэтапно происходящее разгадывание тайн задает некий аналог *движения по кругу то с открытыми, то с закрытыми глазами*. Важно заметить, что «разгадка загадки Сфинги – условие свадьбы не с ней, но с Иокастой. В трагедии роль обеих состоит в том, чтобы в свой черед возникать перед Эдипом, неся некую загадку, страшиться разгадки, а затем, когда разгадка будет выговорена, без слов уйти через самоубийство. Встреча со Сфингой необходима для того, чтобы могла состояться встреча с Иокастой, проникновение в интеллектуальную тайну загадки необходимо для того, чтобы могло состояться проникновение в запретную плотскую тайну и чтобы через это была поставлена новая загадка[4].

В движении по кругу важен мотив перекрестка трех дорог. Каждый новый круг – этап в трагической судьбе Эдипа и Иокасты: «Линия, ведущая к идее инцеста; линия, ведущая к идее власти, понятой как эротическое овладение и обладание; линия, ведущая к знанию, понятому опять-таки как нескромное проникновение в сокровенное» [1]. *Разгаданная тайна трех дорог, сошедшихся в точку на перекрестке*, становится последней точкой в судьбе сначала Иокасты – она совершает самоубийство, затем Эдипа – он ослепляет себя и уходит в странничество, теряя физическое и обретая внутренне зрение.

Во многих исследованиях суждения о трагедии Эдипа и Иокасты построены на *сравнении героев этой трагедий с героями более позднего времени сквозь призму мотива «любви»*. Так, например, С.В. Ручко сопоставляет судьбы царя Эдипа и *Родиона Раскольникова*. У Софокла в центре – наблюдение за семейной трагедией, распространяющейся на целое государство. У Достоевского внимание, напротив, сконцентрировано на личных страданиях Раскольникова, так и не узнающего причину и суть своей греховной природы. При этом Эдип Софокла «приходит к знанию (слепец в древности мудр), <…> а Раскольников “возлюбил”. *Проблема любви и потребности быть любимым Иокастой остается для Эдипа нерешенной*» [8].

[4] С.В. Ручко акцентирует: «По-гречески “η Σφίγξ” (“Сфинга”) – слово женского рода, и обозначает оно существо женского пола. Эдип встречается не с мужским “Сфинксом”, но с женственной “Сфингой”. Поэтому нас не очень удивит, что в поздних изводах мифа предполагаются эротические отношения между Эдипом и Сфингой. Но важно другое. По логике мифологического символа понять (“γιγνώσκειν) загадку и понять (“γιγνώσκειν”) самое загадывающую – одно и то же. На этой логике основан, между прочим, сказочный мотив “«невесты”, задающей загадки претендентам на ее руку; разгадка – условие брачной ночи, ибо ее аналог» [8].

Сближает двух героев, совершивших преступление, полное отрицание воли к жизни после роковой развязки.

М.А. Аркадьев при сопоставлении «*Пиковой дамы*» и трагедии о царе Эдипе отмечает своеобразие *отношений между старухой и молодым влюбленным – Германом*. Автор обнаруживает, что «в античной древности мотив «инцеста» был традиционно связан с двумя основными рядами ассоциаций: 1) с идеей экстраординарной тираниче-ской власти и 2) с идеей экстраординарного, запретного (магического, оккультного) знания. <…> В пушкинской повести “Пиковая дама” присутствуют в явном виде обе идеи. Косвенно Герман отождествляется с Наполеоном в повести неоднократно. В опере неизменная треугольника Германа отсылается к тому же прообразу. Интересно, что тиран Наполеон является пришельцем извне (корсиканец на французском троне), как Эдип в Фивах. Герман в определенном смысле тоже «пришелец извне» – обрусевший немец. И вся линия, связанная с Сен-Жерменом, с тайной трех карт, с призраком графини и т. д. подтверждает наличие мощного второго ряда ассоциаций – мотива магического, оккультного, запретного знания. <…> “Архетипический” треугольник налицо: мотив «*инцеста*», мотив *тиранической власти* (Наполеон) и мотив *магического знания* [2: *курсив мой – О.Ш.*].

О современном образе Иокасты в пьесе Янниса Контрафуриса размышляет С.В. Ручко: «Особенность пьесы в том, что миф является только рамкой, обрамляющей мир страданий персонажа. На обломках слов и обрывках памяти Иокаста строит свой личный ночной кошмар и обрушивается на общество, основанное на страшных преступлениях. *Иокаста выходит на свет, чтобы явить зрителям свою жалкую славу*. Она снимает с себя бремя королевской власти и спускается в пугающую пропасть собственной жизни. <…> Иокаста, мечтающая лишь о тишине, вслушивается в благословляющие ее гимны и, *как святая, предлагает свое тело врагам для причастия*» [8].

Еще один вектор исследовательского интереса – *аналогии трагедии Софокла с фольклорным мотивом «инцеста»*. Так, Е.М. Мелетинский констатирует, что проблема эдипова комплекса по большей части рассматривается психоаналитиками (З. Фрейд, К. Юнг, О. Ранк, Г. Рохайм, К. Левин, Э. Фромм, Д. Стефенс)[5]. Исследователь указывает также на существование солярно-метеорологических гипотез (Л. Леви-Брюль), календарно-мифологической трактовки (С. Роберт)

[5] См. подробнее: Мелетинский Е.М. Об архетипе инцеста в фольклорной традиции [7].

и наблюдений представителей структуралистской школы (В. Пропп, К. Леви-Стросс, К. Тэрнер).

В. Пропп видит в истории Эдипа, освещенной фольклорными материалами, прежде всего, *столкновение и смешение стадиально разнородных форм передачи власти* (сначала к зятю через дочь, а затем к сыну) и *предварительной инициации*; мотивы отцеубийства и инцеста, по его мнению, суть плоды этого столкновения и смешения [См. подробнее: 7]. Возможно, «ритуальной параллелью к мифам о родоначальниках является календарный миф об умирающих-воскресающих героях-братьях (сыновьях) и одновременно мужьях аграрной богини (например, мать-змея в некоторых мифах о родоначальниках; женщина-трава, символизирующая весеннее обновление природы; Ворон и жена его брата Мити»[6] [7].

У К. Леви-Стросса, отмечает Е. Мелетинский, «инцест рассматривается как *интимные отношения сына с родной матерью в борьбе с родным отцом*. Инцест обнаруживается по определенному знаку, и глава рода задает герою “трудные задачи”, цена которых – жизнь. Культурный герой (сын-муж) побеждает, обретая Знание и магическую силу (способность летать в птичьих шкурах, управлять стихиями воды, огня и др.)» [цит. по: 7].

Обобщая точки зрения относительно трактовки образа Иокасты, следует отметить мотив «*предсказаний»* как ключевой в разгадке ее Судьбы и Судьбы Эдипа. Так, В.В. Зеленский пишет не только «о *ненависти Иокасты к предсказывающим оракулам, отнявшим у нее ребенка*, но и о “порочности Лайя”, которую царица противопоставляет “мудрости и великодушию” нового мужа – Эдипа. Лай стремится избежать не преступления, а, совершая его чужими руками, пытается избежать наказания. На противоположном полюсе – Эдип, чья судьба во многом определяется его отказом после посещения Дельф совершать поступки, с его точки зрения, безнравственные, даже если таково веление судьбы; позднее, уже в Фивах, его поступки диктуются пониманием своей ответственности как за свое будущее, так и за судьбу подвластного ему города» [4]. В ситуации с Эдипом царица-

[6] В архаическом фольклоре различных архаических этнических групп в структурно совершенно однотипных сюжетах часто выступают отец (в роли соперника и гонителя) и мать или сестра (в роли объекта инцеста). При этом зачастую формой трансляции подобного сюжета становится воспроизведение различных ритуалов. Неслучайно К.В. Зенкин, в творчестве И. Стравинского наряду с «речевой» и «природно-космической» парадигмами называет «ритуально-жестовую» [См. подробнее: 5, с. 34].

мать ведет себя иначе: «Иокаста пренебрегла пророчеством и попыталась стать матерью, а потом обрекла своего “опасного” сына на смерть», – пишет Б.О. Костелянец [6].

Следует заметить, что с мотивом «*предсказаний*» связан мотив *«преступления» матери против сына.* Как замечает А. Стефанов-Орлин, «царица ни разу не упоминает, будто младенец был ее общим с Лайем отпрыск. Пастух сам говорит, что он – не купленный извне раб, а рожден в царской семье. Иными словами, это незаконнорожденный сын Лабдака, брата Лайя от наложницы. Вот какую интимность по отношении к царице позволил себе этот не совсем бесправный раб» [цит. по: 6]. Свидетельствует сама Иокаста:

Узнав, что власть тебе досталась после Лайя,
К моей руке припал он и молил
Его послать на горные луга,
Чтоб только жить подальше от столицы.
Его я отпустила. Хоть и раб,
Он большей был бы милости достоин.

(Строфы из трагедии Софокла 735–741 в переводе С. Шервинского)

О вине Иокасты говорит тот факт, что она «сохраняет полное равнодушие при рассказе о трагическом *убийстве невинного младенца*. Она просто указывает на этот эпизод, *как на доказательство, сколь неправомерны пророчества* – не мог же Лай погибнуть от рук ее сына. Вот таким образом Иокаста отстаивает собственную “беспечность”. Ведь считает же она естественным не переживать за смерть супруга и сразу принимает в свое ложе молоденького Эдипа» [6].

Итак, образ Иокасты складывается как сложный комплекс эстетико-философских мотивов.

Мотив Знания:

- Общий Закон;
- Награда;
- Слава;
- Власть;
- Познание тайны женского начала;
- Движение по кругу то с открытыми, то с закрытыми глазами;
- Разгаданная тайна трех дорог, сошедшихся в точку на перекрестке.

Мотив любви:

- Проблема любви и потребности быть любимым Иокастой остается для Эдипа нерешенной;
- Отношения между старухой и молодым влюбленным;
- Иокаста выходит на свет, чтобы явить зрителям свою жалкую славу;
- Как святая, предлагает свое тело врагам для причастия.

Мотив инцеста:

- Столкновение и смешение стадиально разнородных форм передачи власти;
- Интимные отношения сына с родной матерью в борьбе с родным отцом.

Мотив предсказаний:

- Ненависть Иокасты к предсказывающим оракулам, отнявшим у нее ребенка;
- Убийство невинного младенца как доказательство неправомерности пророчества.

Таким образом, при столь различных подходах в рассуждениях об Иокасте, единым представляется взгляд на героиню трагедии Софокла с точки зрения прагматического поведения. *Кровосмесительная связь интерпретируется как предпосылка трансцедентного Знания.* Однако же, как пишет Б.О. Костелянец, такого типа знанием «можно одолеть грозящее извне чудовище, но оно не гарантирует того, что победитель сам обернется чудовищем» [6]. Иными словами, в образе Иокасты архетип Девы-Матери находит отражение через амбивалентность – единство контрастов ее поэтических характеристик как «позитивной» и «негативной» Девы-Матери.

На контрасте строится и ***музыкальная характеристика Иокасты***. Речь идет, с одной стороны, о *лирико-трагическом комплексе*, связанном с материнским началом: Иокаста страдает, бессознательно предчувствуя беду, как любая мать. С другой стороны, *героико-драматический* комплекс характеризует иную грань образа – желание уйти от конфликтной ситуации указывает на поведение любящей женщины, спасающей свою любовь. Тем самым очерчивается форма арии Иокасты как трехчастная (*da capo*) с опорой на барочные модели – lamento в крайних разделах и bravure в среднем разделе[7]. Контраст

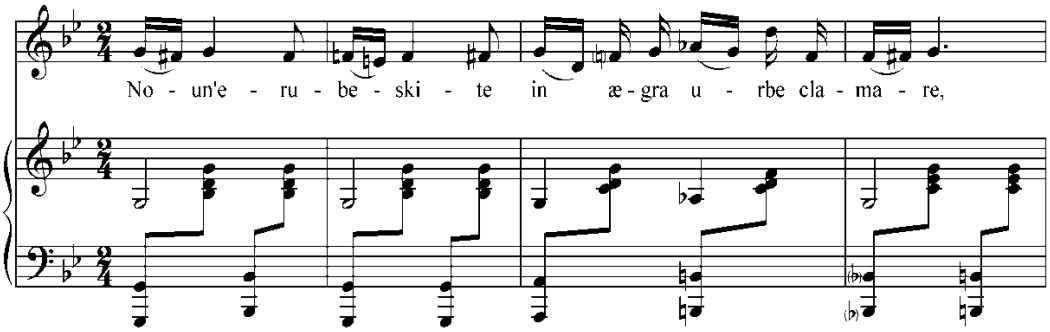
[7] В.В. Смирнов отмечает, что «вводя в свой стиль барочные и классицистские музыкально-риторические фигуры, Стравинский помещает их в иной контекст, и они обретают новую жизнь. <…> При этом все подчиняется объективному тонусу повествования, исключающему даже намек на сентиментальность. Стравинский продолжает исходить из, казалось бы, про-

подчеркнут темпово, интонационно, по способам развития. При этом важно подчеркнуть, что данная ария – единственная сольная характеристика Иокасты – приходится на *точку золотого сечения* и вводится, можно сказать, дважды приветственным хором народа «*Gloria*!» – в конце I и начале II действия.

Ария Иокасты совмещает в себе фазы главного повествования: *narration* (рассказ) в экспозиционном разделе и *proposition* (изложение главной мысли) в ее драматическом разделе.
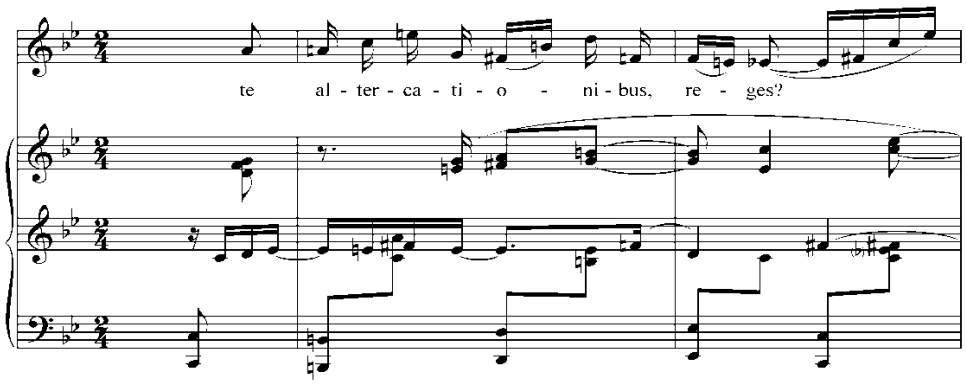
Открывается ария с высокой *трагической речи царицы*: «Когда страдает город. Царям не должно ссориться! <…> Предсказаниям не доверяйте, ибо ложны они всегда. Ведь умер царь, погиб на перекрестке трех дорог». Мотив «*страдания*» (цц. 96–97) здесь выражен хроматизацией музыкальной ткани и *ламентозным типом интонаций* в *g-moll*[8]*:*

1.



Мотив «*мольбы*» представляет собой секвенционное движение восходящих звеньев по звукам септаккордов (ц. 98, т. 4 – ц. 99, тт. 1–3):

2.

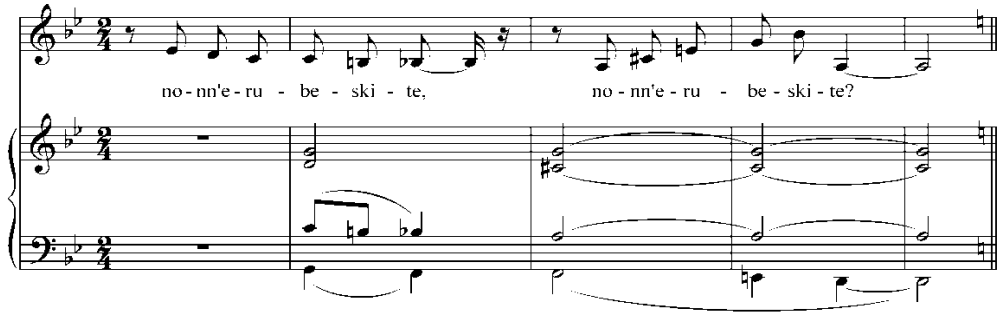


стых интервально-ритмических комбинаций, оставляющих полную творческую свободу для всех возможных преобразований – контрапунктических, гармонических, фактурных, ритмических, тембровых и т. д.» [9, с. 211].

[8] Нотные примеры приводятся по изданию: Стравинский И. Царь Эдип. Клавир. М., 1971.
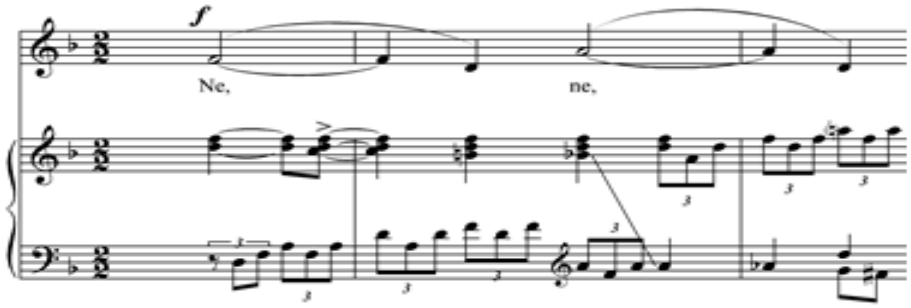
Драматизм ситуации усиливают звучащие друг за другом мотив «*обреченности*» и мотив «*вопроса*» (ц. 99, тт.5–9):

3.
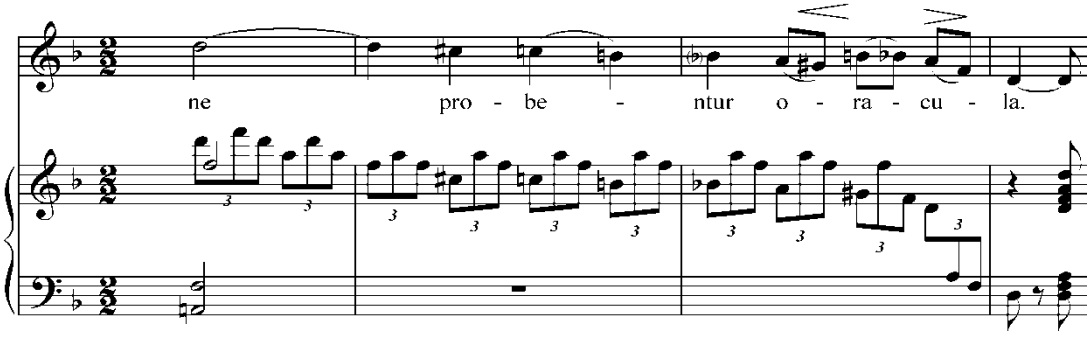


Средний раздел арии начинается с мотива «*убеждения*» (ц. 100, тт. 1–4), построенного по звукам ре-минорного ломаного трезвучия:

4.



Иокаста предстает как *волевая, сильная женщина*, готовая защитить супруга и царскую династию. Однако риторический нисходящий по хроматизму *ход catabasis* на фоне продолжающегося триольного сопровождения отражает перемену на словах «*Orakula guae*»(«Оракулы лгут») – появляется мотив «*сомнения*» (ц. 100, тт. 5–7):

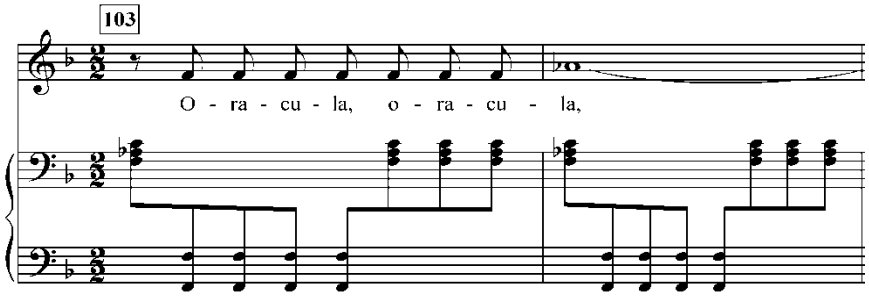
5.



Со следующим мотивом «*Судьбы*» (ц. 103) возникает ряд ассоциаций. Стравинский «отсылает» слух к *бетховенской теме Судьбы*. Нагнетают роковую атмосферу в вокальной партии монотонное

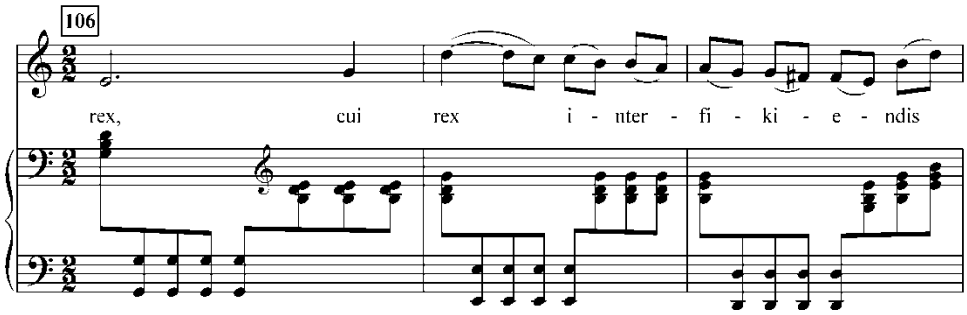
псалмодирование на одном звуке «*f*» и *фанфара рока* в оркестре (цц. 103–105):

6.
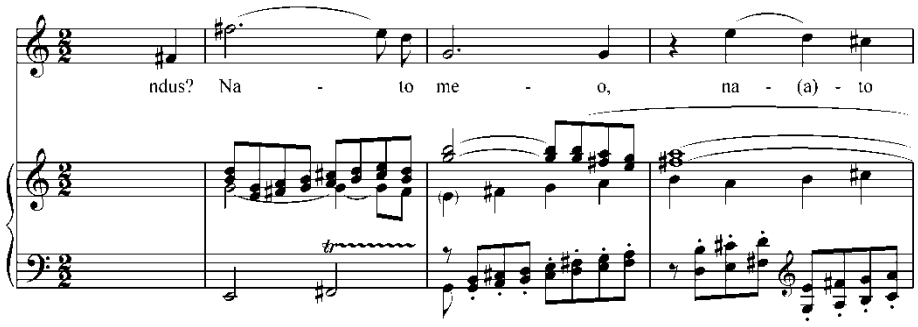


Тональный сдвиг из d-moll в e-moll в плотной фактуре *аккордов ужаса* предваряет появление мотива «*рокового страха*», который представляет собой контраст восхождения на м.$_7$ (*подобие крика*) с последующим падением короткими секундовыми интонациями (*как будто задыхается* на словах «Царя убить кому оракул предсказал?»). В оркестре отрывисто звучит ход по звукам трезвучия VI ступени (ц. 106):
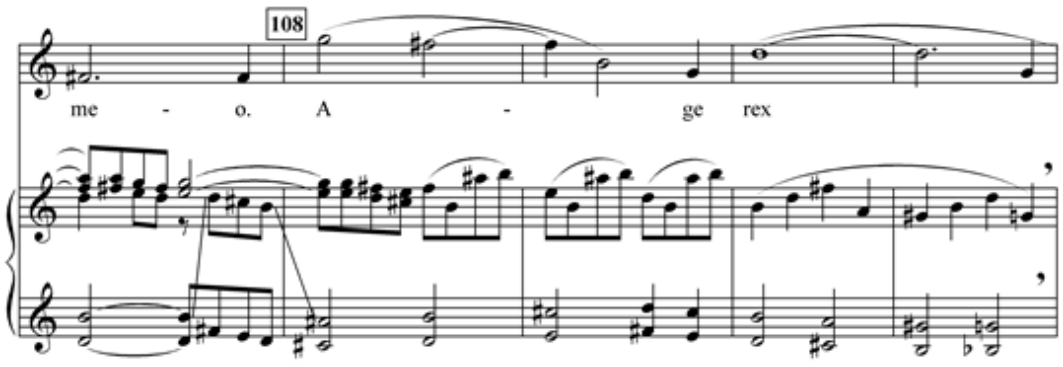
7.



Кульминацией становится *экспрессивный возглас* Иокасты «Не надо узнавать»: драматизм подчёркнут экспрессивными взлётами на октаву (ц. 107, тт. 2–3) и на м.$_9$ (ц. 108):
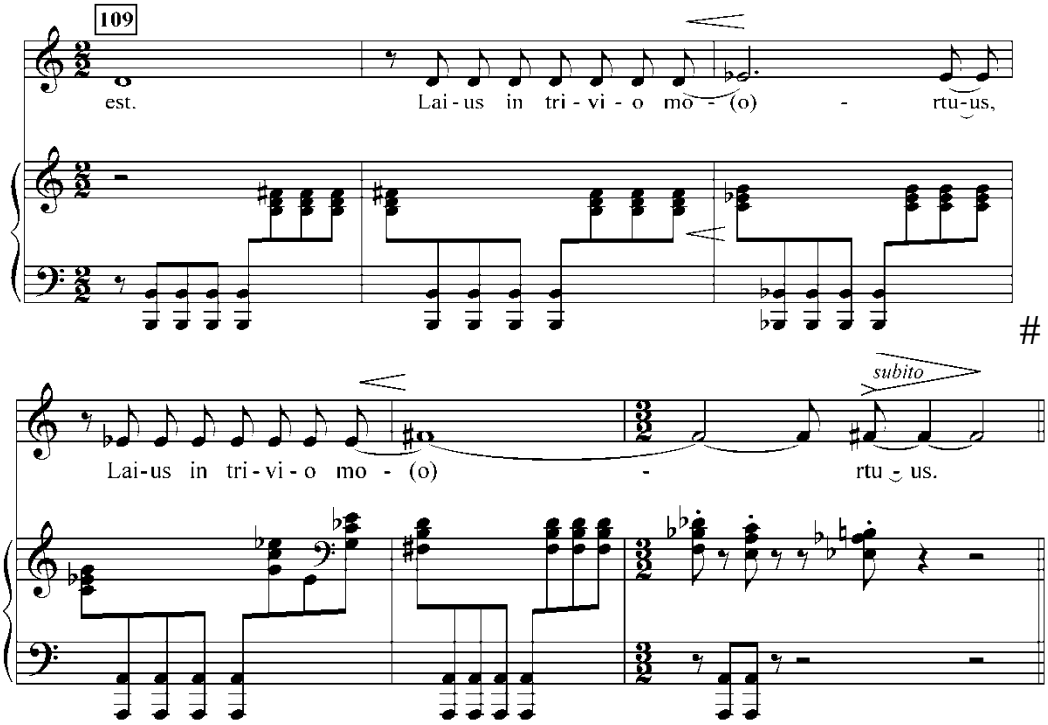
8.
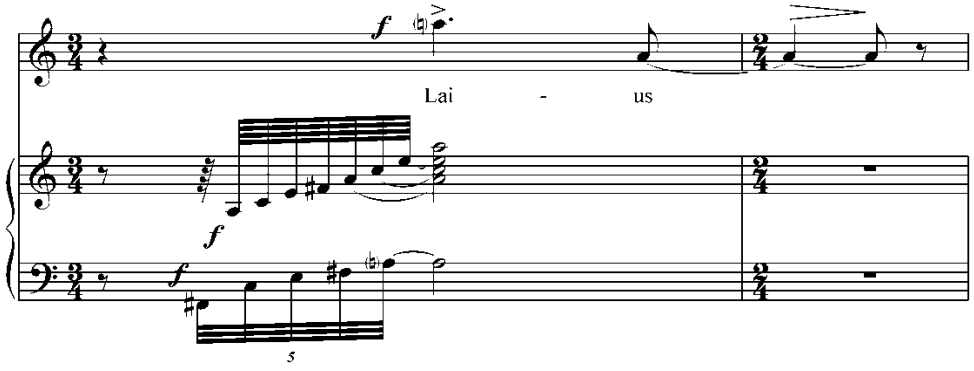




Важным в среднем разделе арии становится многократное повторение ключевого слова «*trivium*» («перекресток») – мотива «*преступления*» (ц. 109). Зловещую атмосферу создают затаенно-угрожающие литавры пульсирующих трезвучий h-moll и c-moll. Сдвиг в разгадке тайны преступления подчеркнут гармоническим скольжением неразрешенных диссонирующих аккордов (как в *сцене затмения оперы Бородина*: герой, Князь Игорь, также стоит на пороге роковых событий) в c-moll – t_2 – VI_7 – $VII_2{}^{\#5\,\#7}$ – ↓VII_{64} — ↓VI…, которые внезапно (*subito*) обрываются на альтерированной DD_2:

9.
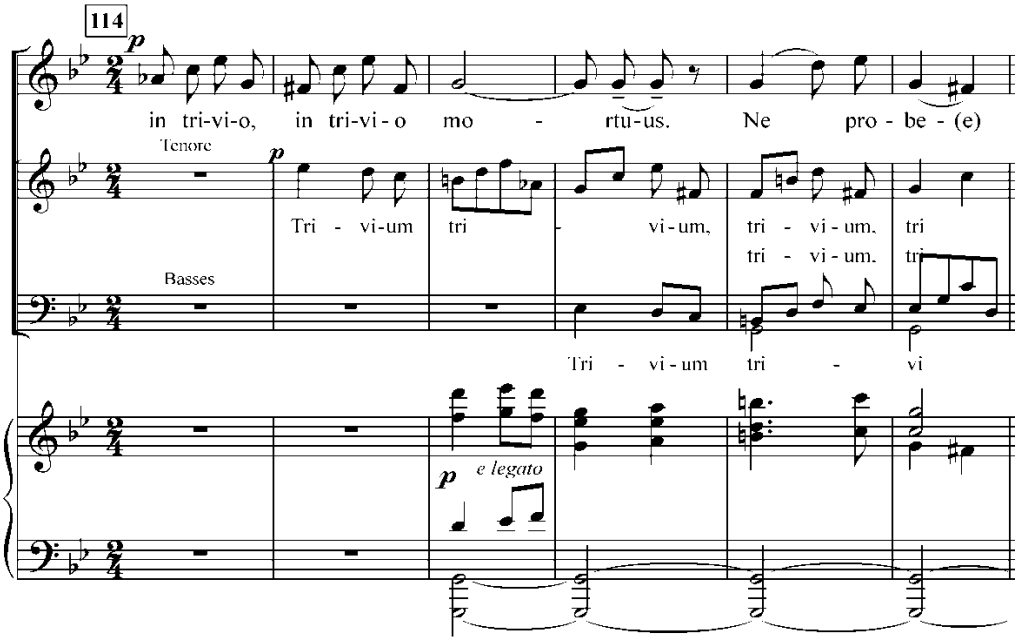


Третий, репризный раздел арии, возвращает хроматические сползающие интонации мотива «*страдания*» (ц. 110). Но экспрессия трагического чувства здесь выше. Так, «падение с высоты» от «*а*» второй до «*а*» первой октавы в партии Иокасты символизирует *паде-*

ние царского величия. Мотив «*неотвратимости возмездия*» (ц. 113, тт. 4–5) предваряет восходящее движение в оркестре по звукам ум.VII_7- в g-moll, ассоциирующееся с *отчаянным жестом, взмахом руки*. Это некая точка отсчета последнего времени перед смертью:
10.
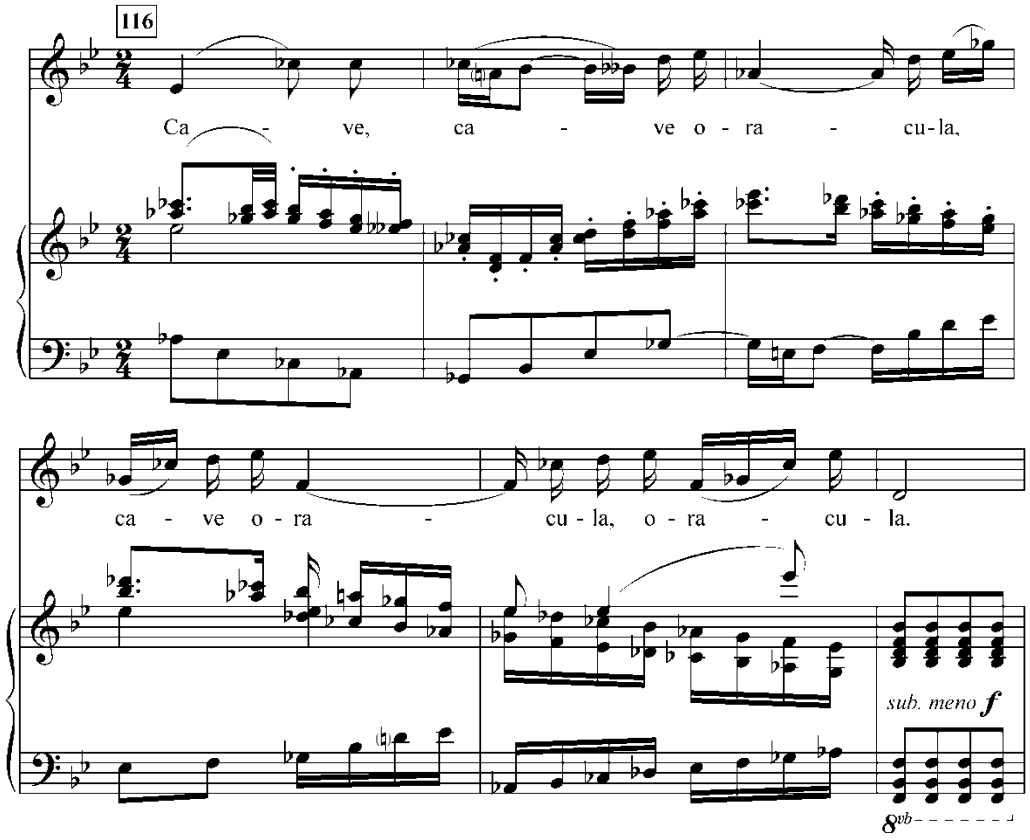


Накаляет атмосферу мотив *«преступления»* с его напряженным ум.VII_7 (ц. 114, тт. 1–3) на словах «*trivium*», который, вслед за Иокастой, как эхо, вторит хор. Как третий голос в полифоническом каноне воспринимается партия оркестра, в котором нижний пласт символизирует *оцепенение* (тонический органный пункт в g-moll):
11.



Завершается ария кульминацией, когда Иокаста пытается *в агонии ужаса* доказать, что оракулы лгут (с ц. 116). Нервозная мелодия ее партии представляет собой то восходящий скачок на м.$_6$, то нисходящие падения на ч.$_8$, м.$_7$, м.$_9$. Патетика оркестрового звучания с гам-

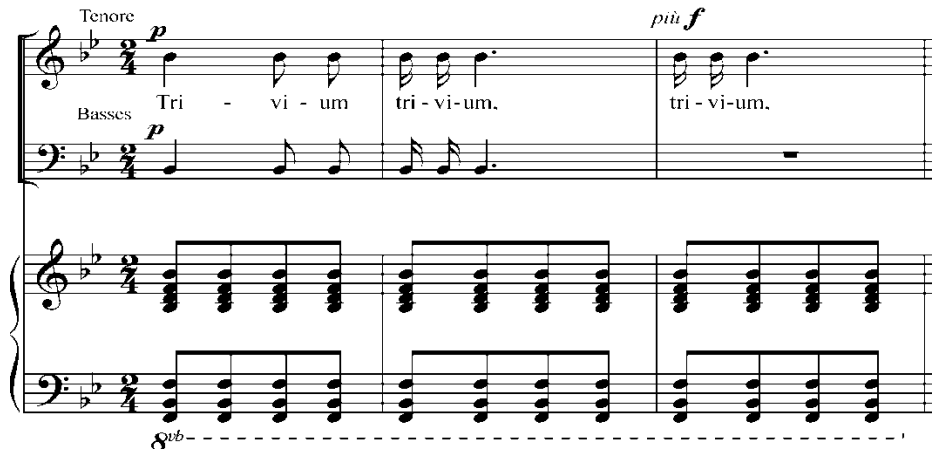
мообразными волнами вызывает ассоциации со *сценой фурий из оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика»*:

12.



Заключительный раздел арии Иокасты построен на мотиве «*Судьбы*» (ц. 117). Как пишет Г. Еременко, происходит «неумолимое поглощение сферы человеческого – роковым началом [31, с. 275]. Здесь мотив Судьбы символизирует свершившуюся трагедию – *царица, как и царь, преступает Закон, избирая Смерть*. Хор и оркестр в туттийном звучании скандируют ключевое слово «*trivium*»:

13.



Итак, ария Иокасты, основанная на ярком контрасте, уравновешенном симметрией на интонационном и структурном уровнях, отражает огромное напряжение. Дальнейшие события «скатываются» только к трагической развязке. Судьба главных героев оказывается общей – трагической в своем величии.

Подводя итог, представим музыкально-поэтические характеристики образа Иокасты схематично.

1 РАЗДЕЛ АРИИ ИОКАСТЫ

Трагическая речь царицы

Мотив «*страдания*»: хроматические соскальзывания
Мотив «*мольбы*»: восходящие секвенции по звукам септаккордов
Мотивы «*обреченности*» и «*вопроса*»

2 РАЗДЕЛ АРИИ ИОКАСТЫ

Волевая, сильная женщина,
готовая защитить супруга и царскую династию

Мотив «*убеждения*»: минорное ломаное трезвучие
Мотив «*сомнения*»: *catabasis* на фоне триолей
Мотив «*Судьбы*»: *a la* бетховенская тема Судьбы, фанфара рока

Подобие крика*; *как будто задыхается

Мотив «*рокового страха*»: контраст восходящей м.7
и нисходящих секунд

Экспрессивный возглас

взлет на расщепленную октаву

Мотив «*преступления*»: пульсирующие у литавр трезвучия неразрешенные диссонирующие

аккорды-***оцепенение***

(как в операх Глинки, Бородина, Чайковского)

3 РАЗДЕЛ АРИИ ИОКАСТЫ

Падение царского величия, отчаянные жесты

Мотив «*неотвратимости возмездия*»: напряженный ум. VII7, полифонизация

Агония ужаса

Гаммообразными волны в оркестре (подобно *сцене фурий из оперы Глюка «Орфей и Эвридика)*

Царица, преступившая Закон, избирает Смерть

Мотив «*Судьбы*»

Образ Иокасты в опере-оратории И. Стравинского является столь же важным, как и образ царя Эдипа. Оба познают Закон в трагической ситуации, низвергаясь с царского величия и семейного благополучия в бездну социальной и личностной нищеты. Но если Эдип «не ведает, что творит» и стремится разгадать тайну своей Судьбы, то Иокаста знает больше и она старше. Тем страшней для нее становится разгадка их отношений с Эдипом. В ней переплелись «позитивные» и «негативные» качества архетипа Девы-Матери. Нравственный Закон, который преступает Иокаста, вызывает сложный комплекс переживаний: *от страдания, мольбы и желания узнать – через сомнение и страх, желание убедить в невиновности близкого человека – к осознанию неотвратимости возмездия Судьбы.*

Литература

1. Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. URL: https://royallib.com/read/averintsev_sergey/k_istolkovaniyu_simvoliki_mifa_o_edipe.html#0 (дата обращения 05.10.2024).
2. Аркадьев М.А. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе (интертекстуальный этюд). URL: https://vevivi.ru/best/Pikovaya-dama-i-mif-o-tsare-YEdipe-ref157579.html (дата обращения 09.10.2024).
3. Еременко Г.А. Фаустианские мотивы в опере И. Стравинского «Похождение повесы» // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 1997. С. 241–253.
4. Зеленский В.В. Словарь аналитической психологии. URL: https://vshp.pro/wp-content/uploads/2020/03/Zelenskij-V.-Slovar-analiticheskoj-psihologii.pdf (дата обращения 12.10.2024).
5. Зенкин К.В. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 1 (32). С. 34–53.
6. Костелянец Б.О. Драма и действии: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. М.: Совпадение, 2007. 502 с.
7. Мелетинский Е.М. Об архетипе инцеста в фольклорной традиции // У этнографических истоков в фольклорных сюжетах и обрядах. Л., 1984.
8. Ручко С.В. Современное мнение о трагедии. Эдип // Библиотека Гумер. URL: www.gumer.info mhtml:file://F:\mht (дата обращения 07.10.2024).
9. Смирнов В.В. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5(40). С. 206–215.

Щукина Т.В., Дерезина Д.С. (Волгоград)

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ» Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ ОПЕРЫ

У выдающегося явления отечественной культуры – оперы «Сказка о царе Салтане» – в 2024 году тройной юбилей: 125 лет с момента создания, 225 лет – со дня рождения автора поэтического текста – А.С. Пушкина и 180 лет со дня рождения композитора – Н.А. Римского-Корсакова.

Идея создания сказочной оперы на пушкинский сюжет была предложена композитору еще в 80-е годы XIX века В.В. Стасовым. Однако работа над ней началась позже, в связи со 100-летним юбилеем со дня рождения великого поэта.

Зимой 1898–99 года в рабочем кабинете Римского-Корсакова в Петербурге появляется издание пушкинской сказки с яркими рисунками талантливого художника Сергея Сергеевича Соломко, которое композитор многократно перечитывает.

Для составления либретто он привлекает Владимира Ивановича Бельского (1866–1946). Выпускник Санкт-Петербургского университета по юридическому (1889) и физико-математическому (1893) факультетам Владимир Иванович – один из молодых энтузиастов музыкального искусства, объединившихся вокруг Римского-Корсакова в начале 1890-х годов. В «Летописи моей музыкальной жизни» композитор дает ему следующую характеристику: «Умный, образованный и учёный человек <…> Владимир Иванович, <…> великий знаток и любитель русской старины и древней русской литературы – былин, песен и т. д. В этом скромном, застенчивом и честнейшем человеке с виду невозможно было и предположить тех знаний и того ума, которые выступали наружу при ближайшем с ним знакомстве. Страстный любитель музыки, он был одним из горячих приверженцев русской музыки и вообще и, в частности, моих сочинений» [11, с. 200]. Сотрудничество Римского-Корсакова и Бельского началось в период работы над оперой «Садко», где Владимиром Ивановичем был написан словесный текст третьей картины – сцены Любавы и Садко.

О том, как продвигалась их совместная работа над либретто новой оперы, Римский-Корсаков рассказывает в «Летописи»: «В течение зимы я часто виделся с Владимиров Ивановичем Бельским, и мы

вдвоем с ним разрабатывали как оперный сюжет пушкинскую «Сказку о царе Салтане». <…> С весны Владимир Иванович начал писать свое превосходное либретто, пользуясь, по мере возможности, Пушкиным и художественно и умело подделываясь под него» [11, с. 212–213]. Некоторые предложения либреттиста были встречены композитором восторженно, например, акцентирование на сцене появления волшебного города, названного авторами Леденцом.

Работа над музыкой оперы начинается весной 1899 года. А летом композитор переезжает в деревню, в имение Вечаша, что неподалеку от Петербурга. Здесь, свободный от преподавания в консерватории и многочисленных общественных дел, он все свое время посвящает творчеству. Тем более что атмосфера Вечаши способствует плодотворной работе.

Природа места восхищает Николая Андреевича. Темные своды аллей, широкая гладь озера, удивительное звездное небо, золотые закаты. Всматриваться и вслушиваться в окружающий мир композитор умеет и любит. Поэтому работа за письменным столом чередуется с прогулками, а голоса природы – крик петуха, жужжание мошкары – превращаются в музыкальные образы. Сочинение оперы идет быстро и легко. «В лето 1899 года весь «Салтан» был сочинен, а пролог, I действие и часть II действия оркестрованы», – отмечает в своей «Летописи» Николай Андреевич» [11, с. 213]. Полностью инструментовка оперы была закончена к началу 1900 года.

С оркестровыми фрагментами оперы слушатели смогли познакомиться уже 18 февраля 1900 года, когда в одном из Русских симфонических концертов была исполнена сюита, названная композитором «Картинки к сказке о царе Салтане» (ор. 57). Завершала сюиту музыкальная картинка «Три чуда», иллюстрировавшая сказочный город Леденец. В ней темы, разделяемые фанфарами, последовательно представляли сам город и три его чуда: белку, богатырей и Царевну-Лебедь. «”Картинки к сказке о царе Салтане” вышли в оркестре блестяще и очень понравились», – констатировал композитор в «Летописи» [11, с. 216].

Для постановки «Сказка о царе Салтане» была отправлена в Москву, в Товарищество частной оперы. На ее репетиции приезжал сам композитор, принимавший активное участие в постановочном процессе. Например, именно по его настоянию шмеля и белку изображали дети, а не механические куклы, как предполагал режиссер.

Эскизы декораций и костюмов к опере создает выдающийся русский художник Михаил Александрович Врубель (1856–1910), работавший в частной опере с 1889 года. Музыка оперы настолько захватывает его, что параллельно с оформлением спектакля он создает ряд монументальных, станковых и декоративно-прикладных произведений, самое известное из которых – картина «Царевна-Лебедь».

Премьера спектакля состоялась 3 ноября (21 октября по старому стилю) 1900 года. Дирижировал ученик Римского-Корсакова Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859–1935). Успех спектакля – огромный. «Нас <…> залила волна света, аккорды тонов, то фантастически-сказочных, то празднично-ликующих со сцены “Салтана”», – вспоминал один из современников [6, с. 156]. Сильное впечатление оставила сценография оперы. По воспоминаниям Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, декорации I и II актов оставляли впечатление «какой-то щемящей тоски, как бы предчувствия беды», а оформление III и IV актов по своей ликующей, радостно-праздничной яркости, <…> особенно город Леденец, чудесно появляющийся из-за волн морских, был изумительным по своей сказочной красоте. Тут было откровение, художнику аплодировал единодушно весь зал, так захватывающей была эта картина» [8, с. 121].

Восторженные зрители вызывали композитора 25 раз! По свидетельству современников, после второго акта Римскому-Корсакову была преподнесена большая серебряная лира «от признательных за доверие артистов частной оперы» и чудный позолоченный венок, украшенный красивым белым полотенцем, на котором разноцветными шелками была вышита одна из сцен «Царя Салтана» – от дирекции оперы [5, с. 70]. Да и сам Николай Андреевич исполнением оперы остался доволен. «Много раз горячо благодарил всех, прощая нам, по своей доброте, многие прегрешения», – вспоминал Ипполитов-Иванов [5, с. 121].

Заинтересованность публики новой оперой Римского–Корсакова была столь значительной, что билеты на спектакль было трудно достать, и, как писали в газетах, их «брали с бою». Грандиозному успеху постановки во многом содействовало проникновенное исполнение партии Царевны-Лебеди Надеждой Ивановной Забелой-Врубель (1868–1913).

Обладательница уникального по красоте и выразительности лирико-колоратурного сопрано окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (1891) по классу профессора Наталии Александровны Ирец-

кой, совершенствовалась в Париже у Матильды Маркези и Полины Виардо (1892). По возвращении в Россию пела в Киеве. Расцвет творческой деятельности был связан с выступлениями на сцене Московской частной оперы (1897–1902).

Голос певицы отличался красивым серебристым тембром, лирической мягкостью, эмоциональной насыщенностью. Исполнению было присуще безупречное чувство стиля, исключительная музыкальность, тонкий вкус. По воспоминаниям неоднократно слышавшего ее русского актера и режиссера Олега Николаевича Фрелиха: «Ее голос был невелик по диапазону, но подкупающе прелестен. Ее техника была безупречна, но в ней не было холодного, виртуозного блеска… Весь ее сценический облик, мягкая женственная пластика, простота фразировки, глубокое <…> проникновение в самую стихию передаваемого – составляли явление исключительное» [цит. по: 13, с. 349].

Из созданных на сцене частной оперы музыкально-сценических образов наиболее близки были Надежде Ивановне героини опер Римского-Корсакова: Ольга в «Псковитянке» и Панночка в «Майской ночи», Снегурочка и Волхова. А партии Веры из оперы «Боярыня Вера Шелога», Марфы из «Царской невесты», Царевны-Лебеди из «Сказки о царе Салтане» и царевны Ненаглядной Красы из «Кащея бессмертного» были созданы композитором специально для нее. «...Лучше Вас никто моих сопрановых партий не пел и не споет...» – утверждал Римский-Корсаков в одном из писем к Забеле-Врубель [10, с. 159–160].

Композитора и певицу связывала творческая дружба. Именно Надежда Ивановна одной из первых узнала о работе композитора над «Сказкой о царе Салтане», о чем он сообщал ей в письме: «Конечно, в моей новой опере будет партия для лирического сопрано, я уже без этого не могу и предоставляю другим композиторам обходиться без него» [цит. по: 2]. О периоде работы над оперой Надежда Ивановна вспоминала как о счастливейшем в своей жизни.

Образ Царевны-Лебеди, созданный певицей, отличался необыкновенным обаянием и достоверностью. По словам одного из современников она была «… взаправдашняя», пришедшая из живого мира русской сказки» [8, с. 121]. «Артистка не притворялась Царевной-Лебедью, не «исполняла партию» – она только чутко слушала и слышала умную душу сказки, как слышали ее дети и те, кто еще не потерял чудесного детского слуха и детского видения», – вспоминал О.Н. Фрелих [11, с. 349].

Постановка «Сказки о царе Салтане» в Петербурге состоялась двумя годами позднее – в 1902 году – в консерватории (антреприза У. Гвиди, дирижер В. Зеленый).

В 1910-х гг. «Сказка» появляется на сценах Императорских театров. В 1913 году – в Москве в Большом театре (дирижер Э. Купер, режиссер В. Лосский, художник К. Коровин, партия Царевны-Лебеди – Е.А. Степанова), в 1915 году – в Санкт-Петербурге, в Мариинском театре (режиссер В.А. Лосский, художники К.А. Коровин и А.Я. Головин). Петербургская постановка перешла в послереволюционный репертуар театра и с успехом исполнялась вплоть до 1923 года.

Среди выдающихся постановок советского периода – спектакли 1937 года в Ленинграде, в театре им. С.М. Кирова (режиссер В.А. Лосский, дирижер А.М. Пазовский, художники – И.Я. Билибин и А.В. Щекатихина-Потоцкая) и 1959 года в Москве, в Большом театре (дирижер В.В. Небольсин).

Ставилась опера и в других городах СССР: в Риге (1947), Куйбышеве (1959), Фрунзе (1964) и других. Известно также о спектакле в Большом театре в 1986 году.

Среди постановок последних десятилетий – премьера 1997 года в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (режиссер А. Титель) и 2005 года в Мариинском театре, декорации и костюмы которой были созданы по мотивам эскизов Ивана Яковлевича Билибина. В год 100-летия со дня смерти композитора (2008) опера была поставлена в Московском детском музыкальном театре им. Наталии Сац и в Ростовском музыкальном театре.

Последняя известная нам российская постановка оперы – 2019 года – в Москве, в Большом театре.

За рубежом опера ставилась в Барселоне (1924) и Брюсселе (1926), Буэнос-Айресе (1927) и Ахене (1928), Милане и Париже (1929), Лондоне (1933) и Софии (1933), Берне и Кёльне (1959), Штральзунде (1962). В середине 1990-х годов «Сказку» смогли посмотреть зрители берлинской «Комише-опер». А в сезоне 2008–2009 годов она входила в репертуар театров Мюнхена, Афин и Маастрихта (Нидерланды).

В Волгограде Пролог из оперы был поставлен силами студентов государственной консерватории в нынешнем 2024 году. 10 июня состоялся государственный экзамен по оперному пению на кафедре вокального искусства. Режиссером–постановщиком выступил Влади-

мир Григорьевич Колявкин. Дирижировал – Иосиф Беньяминович Кейсерман. Партию оркестра исполнила Олеся Александровна Удалова. Образы трех сестер создали: Дерезина Дарья (4-й курс) – старшая сестра (Повариха), Желнина Ольга (4-й курс) – средняя (Ткачиха), Иллейш Милена (2-й курс) – младшая (Милитриса). Партию сватьи бабы Бабарихи исполнила магистрантка 2 курса и солистка Царицынской оперы и Волгоградской филармонии Пирогова Наталья. В партии царя выступил магистрант 2 курса Владислав Тарсов.

Николай Андреевич Римский-Корсаков и по прошествии многих лет сохранил теплые чувства по отношению к своему созданию. Побывав 4 февраля 1908 года (за четыре месяца до кончины) на генеральной репетиции оперы в петербургском Народном доме, он писал В.И. Бельскому: ««Салтан» пойдет прилично, и я, прослушав его на репетициях, возымел к нему великое уважение и Вас вспоминал за превосходное либретто». А в письме к Надежде Ивановне Забеле-Врубель делился: «Недавно мне пришлось пересмотреть серьезно моего «Салтана» и я почувствовал некоторую гордость, какой я тогда был поэтический и красивый, и мне жалко стало, что все уже кончено и что время, когда я писал «Салтана», прошло» [6, с. 165].

Николая Андреевича Римского-Корсакова называют величайшим среди музыкантов сказочником [7, с. 5]. Его «Сказка о царе Салтане» стала одной из тех опер, которые любимы слушателями всех возрастов.

Литература

1. Алексеевский Н.И. Волшебный край (об опере «Сказка о царе Салтане») / Н.И. Алексеевский // Римский-Корсаков. Жизнь и творчество русского композитора. URL: https://rimskykorsakov.ru/saltan-alexeyevsky.html (дата обращения: 14.11.2024).

2. Бодунова В.С. «Царевна-Лебедь» Михаила Врубеля: «Разгадай загадку, царь...» / В.С. Бодунова // Римский-Корсаков. Жизнь и творчество русского композитора. URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2021-72/tsarevna-lebed-mikhaila-vrubelya-razgadai-zagadku-tsar (дата обращения: 10.11.2024).

3. Гиляровская Н.В. Римский-Корсаков и художники: (материалы к сценической истории опер Римского-Корсакова) / Н.В. Гиляровская // Римский-Корсаков: исслед., материалы, письма: в 2 т. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1953-1954. Т. 2. 1954. С. 261–318.

4. Гозенпуд А.А. «Сказка о царе Салтане» // Римский-Корсаков. Жизнь и творчество русского композитора. URL: https://rimskykorsakov.ru/saltan.html (дата обращения: 17.11.2024).

5. Казурова А.С. «Сказка о царе Салтане» // Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1987. С. 63–70.

6. Карасев П.А. Римский – Корсаков, Врубель и Забела-Врубель. По личным воспоминаниям // Николай Андреевич Римский-Корсаков. Сборник статей. М.: Московская гос. консерватория, 2000. С. 146–168.

7. Карнаух Т.А. Музыка и волшебство // Сказка в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1987. С. 3–9.

8. Кручинина А.Н., Образцова И.М. Н.А. Римский-Корсаков. Человек. События. Время. М.: Музыка, 1988. 192 с.

9. Озерецковская И.С. «Сказка о царе Салтане» // Оперы Н.А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1976. С. 303–338.

10. Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып.4. М.: Музгиз, 1937. С. 159–160.

11. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков – М.: Госмузизд, 1955. 397 с.

12. Фрелих О.Н. «Царевна-Лебедь» (Из воспоминаний) // Римский-Корсаков: исслед., материалы, письма: в 2 т. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1953-1954. Т. 2. 1954. С. 348–350.

13. Цодоков Е.С. Опера «Сказка о царе Салтане» // Римский-Корсаков. Жизнь и творчество русского композитора. URL: https://rimskykorsakov.ru/saltan.html (дата обращения: 21.11.2024).

Лесакова Н.И. (Ярославль)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЮЗИКЛА XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «НИЧЕГО НЕ БОЙСЯ, Я С ТОБОЙ»)

В статье рассматривается становление российского мюзикла, а также его отличия от западных аналогов. Существует мнение, что у мюзиклов в России отсутствует перспектива, так как нет собственного пути развития, и жанр не коррелирует с русской культурой. Культурная изоляция России, вызванная санкциями, однако, дала старт развитию самостийного российского мюзикла. С каждым годом появляется все больше оригинальных российских постановок. Мюзикл «Ничего не бойся, я с тобой» (2022 год) – это художественное явление, созревшее в недрах русской театральной культуры и несовпадающее с американской спецификой мюзикла.

Мюзикл (от англ. musical – «музыкальный»; в англоязычной традиции также musical comedy, буквально – «музыкальная комедия») – это особый сценический жанр, где в неразрывном единстве сливаются

драматическое, музыкальное, пластическое, изобразительное искусства. Их органичное сочетание и взаимосвязь придают мюзиклу необыкновенную динамичность. Мюзикл – один из самых сложных и своеобразных жанров современного сценического искусства. Мюзиклу как жанру исполнительского искусства уже более ста лет, хотя его корни уходят в более ранние театральные традиции. Он зародился в начале XX века в США, когда стали соединяться элементы музыкального театра, танца и драматургии в одну уникальную форму. До этого мюзикл имел множество предшественников в виде различных легких театральных жанров, таких как оперетта, комическая опера, водевиль и бурлеск.

На российском музыкально-театральном Олимпе мюзикл появился лишь на излете XX века: в 1999 году в Московском театре оперетты состоялась премьера мюзикла «Метро». «Российская премьера мюзикла “Метро” в октябре 1999 г. произвела эффект взорвавшейся бомбы. До этого момента никто не верил, что у нас можно создать спектакль, не уступающий по уровню бродвейским постановкам» [9]. Впервые же этот мюзикл был поставлен на сцене Варшавского драматического театра (режиссер Я. Юзефович) в 1991 году. Инициаторами российской постановки стали продюсеры К. Гечмен-Вальдек, А. Вайнштейн и В. Тартаковский. Безусловно, на российских сценах и прежде ставились музыкальные спектакли, однако это были постановки другого направления (рок-опера, например).

Следом (2001 год) в бывшем ДК шарикоподшипникового завода на Дубровке состоялась премьера первого уже российского мюзикла «Норд-Ост». «Он поставлен по мотивам “Двух капитанов” В. Каверина. Музыка написана бардовским дуэтом “Иваси” (А. Иващенко и Г. Васильев одновременно стали и продюсерами спектакля)» [3]. История мюзикла трагически известна: несмотря на возобновление постановки после теракта, проект вскоре был закрыт.

Следующие постановки мюзиклов в России являлись «франшизными продуктами»: «Нотр-Дам», «Чикаго», «42-я улица», «Иствикские ведьмы», «Бал вампиров» и другие спектакли. Существует мнение, что у мюзиклов в России отсутствует перспектива, так как нет собственного пути развития, и жанр не коррелирует с русской культурой. В нулевые создалось ощущение, что с закрытием «Метро» ушло то лучшее, что могло случиться в России с жанром. Однако параллельно с зарубежными франшизами продолжили свой путь на музыкальные сцены и оригинальные российские мюзиклы («Алые паруса»

М. Дунаевского, «Граф Орлов», режиссер А. Чевик, «Голубая камея», режиссер Н. Андросов). В 2012 году был открыт Московский театр мюзикла, что свидетельствует о растущем интересе публики к этому жанру, но, справедливости ради, надо отметить, что франшизные зарубежные мюзиклы по-прежнему доминировали на отечественной сцене.

В настоящее время Россия живет в эпоху санкций, касающихся разных сфер, одной из них стала и культура. К санкциям присоединились западные театральные и кинокомпании: в России отменяются концерты западных исполнителей, в свою очередь в филармониях и театрах Запада увольняют российских дирижеров, музыкантов, певцов, отменяют их концерты. В такой ситуации становится закономерным отказ зарубежных правообладателей в продлении лицензий на мюзиклы. Культурная изоляция, однако, дала старт развитию самостийного российского мюзикла. С каждым годом появляется все больше оригинальных российских постановок. Одни из них основаны на популярных фильмах и мультфильмах («Бременские музыканты», «Летучий корабль», «Обыкновенное чудо» и др.), в основе других лежат известные сюжеты («Маугли», «Дракула», «Айсвилль»), третьи имеют полностью оригинальный сценарий («Ничего не бойся, я с тобой», «Тест на любовь»); из архивов достают хиты прошлых лет («Свадьба Кречинского»).

«Нынешний период – это как раз возврат к себе, надо этим воспользоваться. Это может быть хорошим временем именно для развития культуры», – отмечает К. Шахназаров [1]. Об этом же говорит и С. Безруков: «Сейчас лучшим решением будет развитие национальной самобытной культуры» [1].

Благодаря тому, что на сегодняшний день российский мюзикл не имеет мировых конкурентов, в стране появилось больше пространства для его развития. Одним из таких оригинальных мюзиклов является мюзикл «Ничего не бойся, я с тобой» (театральная компания «Бродвей Москва»).

«Это не франшиза, а оригинальный мюзикл <...> по песням бит-квартета “Секрет”. Я решил, что, может быть, пришло время поработать с нашим материалом. Стал искать контент, собственно, те каталоги, те песни, которые хорошо подошли бы под задачи и цели, и оказалось, что песни “Секрета” наиболее сценичны, наиболее театральны. Они как пластилин – их можно вписать в любую историю», – говорит продюсер Д. Богачев [5].

Сюжет мюзикла «Ничего не бойся, я с тобой» разворачивается в Ленинграде середины 1980-х годов с характерными признаками эпохи – дефицитными пластинками, квартирниками, встречами на крышах, белыми ночами и ожиданиями перемен. Слава по прозвищу «Беспечный ездок» и его друг тихоня-аспирант Антон играют рок-н-ролл на подпольных вечеринках и занимаются продажей пластинок. Их друг Денис планирует стать дипломатом, а его старшая сестра Кристина организует у себя квартирники и мечтает о своей музыкальной передаче на Ленинградском телевидении. Возвращаясь с одной из ночных посиделок, Слава видит на чердачном балконе дома дочку профессора-историка по имени Алиса, зарождается светлое чувство. Далее основная проблематика произведения предстает перед зрителем в виде дилеммы: выбрать материальные блага и успешную карьеру или идти по зову сердца.

Мюзикл «Ничего не бойся, я с тобой» включает 21 хит легендарной группы «Секрет», из которых драматург С. Калужанов и режиссер-постановщик М. Миронов выстроили полную оптимизма и романтики историю о бесшабашной юности и головокружительной любви в Ленинграде 80-х. Сюжет мюзикла оригинальный и не имеет аналогов, он рождался непосредственно из песен, всеми любимых: «Моя любовь живет на пятом этаже», «Алиса», «Именины у Кристины», «Сидя на крыше» и других.

Создатели мюзикла решили раскрыть новый потенциал песен: сольные песни стали дуэтами, дуэты – ансамблевыми номерами, в которых появилось действие, хореография. Песни превратились в театрально-музыкальные номера, образующие музыкальную драматургию. Переосмысленные и аранжированные в современном ключе они звучат с особым драйвом, энергией и запалом.

В российских мюзиклах начала XXI века зачастую при постановке больше внимания уделялось какой-то одной составляющей, например, танцевальным номерам, тогда вокальные партии уходили на второй план, и музыкально-вокальные сцены выглядят менее ярко по сравнению с танцевальными (случается и наоборот, в таком случае – вокальные партии явно выделяются своим качеством). Это являлось одной из важных проблем и различий между российским и бродвейским мюзиклом. В мюзикле «Ничего не бойся, я с тобой» был достигнут высокий уровень исполнения всех составляющих элементов синтетического действа.

Уважения заслуживает серьезная работа над поиском звука – особого, свободного, мюзиклового звучания. Несмотря на то, что сольные партии часто были доверены молодым исполнителям, все номера отличаются высоким профессиональным качеством исполнения.

Хореографические партии исполняются легко и зажигательно. Репрезентативным примером является номер, в котором вслед за танцевальной композицией в стиле рок-н-ролла появляется прекрасная Арина-балерина, – настоящая «изюминка на торте», которая демонстрирует изящное и завораживающее балетное па на пуантах на верхней поверхности спинки садовой скамейки. Отсутствие у героини вербального контента полностью компенсируется пластической характеристикой образа.

История разворачивается по всему сценическому пространству: декорации мюзикла – два трехэтажных питерских здания высотой восемь метров. Чтобы сделать их мобильными, была реконструирована сцена, и установлены два поворотных круга. Ленинград 80-х воссоздал знаменитый театральный художник-постановщик М. Обрезков.

Гигантские акварельные видеопроекции А. Мухиной и динамичная световая партитура И. Виноградова рисуют узнаваемый образ любимого Ленинграда, но вместе с тем – это город-мечта из сновидений с таинственными тенями, манящими за горизонт объемными перспективами идеальных улиц и живописным небом над ними.

Однако высочайший уровень исполнения – это альфа и омега заокеанских мюзиклов. Можно порадоваться за отечественное качество в этом жанре, но что же отличного, кроме абсолютно российского сюжета (и материала песен), обнаруживается в данном спектакле? Отличие это – в разном понимании цели постановки. Бесспорен тот факт, что американские мюзиклы ориентированы в первую очередь на развлечение публики и коммерческий успех. Публика приходит в бродвейские театры, чтобы отдохнуть от повседневных проблем и увидеть настоящее шоу. Для этого и существуют мюзиклы. В то время как российские мюзиклы преследуют и некие просветительские цели, стремясь не только развлечь, но и донести до зрителя определенные идеи, мысли, эмоции. Так, в мюзикле «Ничего не бойся, я с тобой» считывается актуальный посыл: сегодня, когда мир находится в «подвешенном» состоянии, люди, как никогда, нуждаются в спектаклях о самом главном. С истинами из детства, что добро – это хорошо, а зло – это плохо. И любить лучше, чем ненавидеть. Мюзикл «Ничего не

бойся, я с тобой» для многих является добрым воспоминанием о том времени, когда была популярна группа «Секрет». «Еще одна функция нового мюзикла – это душевная терапия. Каждый, кто приходит, начинает чувствовать поддержку, что он в тяжелые времена не один; что рядом много тех, кому есть что вспомнить, и тех, кому есть на что надеяться. И вера в то, что добро победит, и есть те, на кого можно опереться и кому довериться, крепка в каждом из нас», – подчеркивает продюсер Д. Богачев [1]. В основе мюзикла история о молодых людях, которым выпало жить в эпоху перемен, в ощущении забрезжившей свободы. Говорить правду – великая ценность, ставшая одним из главных достижений конца 80-х. Она и будет лейтмотивом или, во всяком случае, одной из главных тем спектакля.

Параллельно романтической линии (белые ночи, разводные мосты, ленинградские дворы и крыши, квартирники) ведется линия социальная – конфликт поколений, выбор между счастьем и благополучием, неприятие системного лицемерия и борьба с внутренним конформизмом. Способом выражения своих чувств и мыслей становятся песни Н. Фоменко, М. Леонидова и их соавторов, переосмысленные музыкальным руководителем и аранжировщиком мюзикла Е. Заготом. Мюзикл не просто красивая история любви, а настоящее руководство к действию, которое состоит всего из одной «секретовской» строчки – «Ничего не бойся, я с тобой». В контексте сюжета фраза перестает быть простой нежностью в разговоре влюбленных. Она превращается в послание молодому поколению: не бояться и всегда быть собой.

К этому важнейшему, основополагающему отличию отечественного мюзикла необходимо добавить еще несколько «технических» отличий. В американских мюзиклах на первом плане стоит музыка: яркие мелодии и зажигательные ритмы. Текст же играет вспомогательную роль, служит для связки музыкальных номеров. В мюзикле «Ничего не бойся, я с тобой» музыка и поэзия находятся в гармоничном балансе, дополняя и обогащая друг друга.

Важен и следующий аспект: американские мюзиклы ориентированы на повторяемость, «поточность», когда каждый показ максимально соответствует предыдущему. В мюзикле «Ничего не бойся, я с тобой» три состава исполнителей-вокалистов, каждый из них прорисовывает свой, индивидуальный, образ роли, подчеркивая импровизационность, а, значит, живость исполнения, каждая постановка становится уникальной.

Бродвейские постановки поражают своим размахом, зрелищностью, использованием новейших технологий. Российские мюзиклы часто страдают от недостатка финансирования, что накладывает определенные ограничения: большинство отечественных мюзиклов не в состоянии создать на сцене настоящее феерическое шоу, которое подразумевает собой мюзикл. Однако, ограничиваясь в феерии, российские художники-сценографы – настоящие волшебники своего дела, декорации для декорума в их творчестве (на сцене театра мюзикла) отсутствуют. Каждая деталь глубоко продумана и несет смысловую роль. После просмотра мюзикла «Ничего не бойся, я с тобой» многие зрители подчеркивали, что ощущают себя «выжатым лимоном», и в этом важнейшее отличие российских мюзиклов: чувства настоящие, проживаемые искренне, поэтому публика тратит много душевных сил – переживает, смеется, плачет, так как верит в реальность чувств актеров на сцене.

Таким образом, становится ясно, что мюзикл «Ничего не бойся, я с тобой» – это художественное явление, созревшее в недрах русской театральной культуры и несовпадающее с американской спецификой мюзикла.

Литература

1. Альперина С. Фоменко Николай расчувствовался, посмотрев мюзикл "Ничего не бойся, я с тобой!" URL: https://rg.ru/2022/12/04/nikolaj-fomenko-raschuvstvovalsia-posmotrev-miuzikl-nichego-ne-bojsia-ia-s-toboj.html (дата обращения 11.11.2024).

2. «Без балета, Чайковского и русских. США и Европа отказываются от российской культуры. Как от этого пострадает весь мир?» URL: https://lenta.ru/articles/2022/06/16/cultcancel/ (дата обращения 11.11.2024).

3. Блинова Е. История русского Бродвея. URL: https://www.ng.ru/accent/2003-02-12/9_story.html (дата обращения 15.11.2024).

4. Брагина Л. Мюзикл «Ничего не бойся, я с тобой»: самая оптимистичная премьера сезона URL: https://tnzvezdy.ru/novosti/1134 (дата обращения 15.11.2024).

5. Буткевич Д. Музыка прошлого URL: https://www.kommersant.ru/doc/5559890 (дата обращения 12.11.3034)

6. Зеркалева С. Нет ни одной современной книги на русском языке о том, что такое мюзикл. URL: https://zeh.media/znaniye/muzyka/5706814-kak-polyubit-myuzikly (дата обращения 15.11.2024).

7. Кампус Э.Ю. «О мюзикле»: [пер. с эст.] / Э. Ю. Кампус. – Ленинград: Музыка, 1983. 128 с.

8. Колесова Е. В Москве устроят экскурсии за кулисы мюзикла «Ничего не

бойся, я с тобой». Зрителям расскажут историю театра и секреты постановочного процесса URL: https://www.rbc.ru/life/news/649448779a794741b309eaae (дата обращения 15.11.2024).

9. «Мюзикальный» бум. URL: https://www.dk.ru/news/myuzikalnyj-bum-236607121 (дата обращения 15.11.2024).

10. Репман В. К санкциям против России присоединились западные кинокомпании и деятели культуры. URL: https://www.gazetametro.ru/articles/k-sanktsijam-protiv-rossii-prisoedinilis-zapadnye-kinokompanii-i-dejateli-kultury-01-03-2022 (дата обращения 15.11.2024).

Попова А.Ю. (Москва)

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА: ВЗГЛЯД АЛЛЫ СИГАЛОВОЙ

Современный балетный театр – яркое и многогранное художественное явление. Особое место в его эволюции занимает проблема пластической реализации небалетной музыки. Она заявила о себе в начале XX века и не теряет актуальности сегодня. Для претворения своих идей хореографы часто обращаются к оркестровым, фортепианным, вокальным партитурам композиторов. Не остались без внимания и опусы живого классика Л.А. Десятникова. Благодаря выраженной театральности, многие сочинения автора, не предназначенные для танца, обрели хореографическое воплощение[9].

В центре нашего исследования – балет А.М. Сигаловой «Русские сезоны» (2005). Хореограф поставила его на музыку одноименной сюиты Десятникова для скрипки, сопрано и струнного оркестра[10]. Камерный спектакль – интересный пример переосмысления балетмейстером композиторской партитуры. Цикл-посвящение временам года лег в основу эпатажной драмы о женской душе, а пластика спек-

[9] В частности, циклы «Буковинские песни» и «Любовь и жизнь поэта» перенес на балетную сцену А.О. Ратманский. Кантата «Дар» послужила музыкальной основой одноименного спектакля В.В. Самодурова, пьеса «В сторону лебедя» для двух фортепиано – основой балета А.Г. Мирошниченко.

[10] Концертную сюиту «Русские сезоны» Десятников написал в 2000 году для Г.М. Кремера и камерного оркестра *Kremerata Baltica*. Она построена на переработанных автором мелодиях национальных народных песен (в основе цикла лежат расшифровки напевов и текстов Усвятского и Куньинского районов Псковской области, Велижского района Смоленской области и Жарковского района Тверской области, представленные в сборнике Е.Н. Разумовской «Традиционная музыка русского Поозерья»).

такля, наследуя отдельные стилевые идеи музыки, вступает с ней в рельефный контрапункт.

В музыкознании «Русские сезоны» Сигаловой оцениваются впервые, поэтому *цель* статьи – комплексно рассмотреть спектакль и выявить его историко-культурный бэкграунд. Для этого важно решить следующие *задачи:* обозначить театрально-танцевальные свойства цикла Десятникова, способствовавшие его пластическому воплощению; исследовать авторские отсылки к наследию императорского балета и «Русских сезонов» С.П. Дягилева; проанализировать в спектакле основные принципы взаимодействия музыки и танца.

Примечательно, что для постановки в Новосибирском театре оперы и балета Сигалова взяла опус, изначально не предполагающий хореографии. К этому ее побудил заказчик сюиты Г.М. Кремер, подсказав, что «материал располагает к танцевальной визуализации» [4, с. 15]. Он оказался прав: в то же время к «Русским сезонам» Десятникова обратились еще два балетмейстера. В 2005 году на музыку их седьмой части Р.В. Поклитару поставил «Па-де-катр» для учащихся Пермского хореографического училища. В 2006 году в *American Ballet Theatre* родился балет А.О. Ратманского *«Russian seasons»*, где партитура композитора использована целиком. Интерес постановщиков к «Русским сезонам» вполне объясним. Цикл обладает броскими театрально-дансантными свойствами, они заключены в его музыкальной драматургии, структуре и особенностях музыкального языка.

Отметим, что театрально-танцевальные свойства сюиты были выявлены автором статьи в диссертации при исследовании балета «Русские сезоны» Десятникова – Ратманского [5, с. 60–63]. Но Сигалова многие из них претворяет по-своему, поэтому еще раз обозначить данные свойства, рассмотрев их воплощение иным хореографом, кажется уместным.

Одно из них – ритуальность. Двенадцать напевов из сборника Е.Н. Разумовской Десятников расположил в сюите по календарно-обрядовому принципу. Это определило название цикла (под «сезонами» автор подразумевает времена года), названия номеров и их количество, которое соответствует числу месяцев. Для наглядности приведем структуру «Русских сезонов» в Таблице 1.

Таблица 1.

Названия частей и время года	**Состав исполнителей**
«Христовская» (Весна)	Скрипка и струнный оркестр
«Качульная» (Весна)	Сопрано, скрипка и струнный оркестр
«Ягорьевская» (Весна)	Скрипка и струнный оркестр
«Плач с кукушкой» (Лето)	Скрипка и струнный оркестр
«Духовская» (Лето)	Сопрано, скрипка и струнный оркестр
«Толотная» (Лето)	Скрипка и струнный оркестр
«Постовая» (Осень)	Сопрано, скрипка и струнный оркестр
«Восенная» (Осень)	Скрипка и струнный оркестр
«Свадебская» (Осень)	Сопрано, скрипка и струнный оркестр
«Святошная» (Зима)	Скрипка *solo*
«Масленная» (Зима)	Скрипка и струнный оркестр
«Последняя» (Зима)	Сопрано, скрипка и струнный оркестр

Образная связь частей с национальными праздниками и ритуалами (Святками, Масленицей, Пасхой, свадебным обрядом) вносит в сюиту нарративный элемент и побуждает балетмейстера поставить колоритные народные сцены[11]. Но Сигалова увидела в ней «возможность поведать о превратностях женской судьбы, данных во внутренних движениях души» [4, с. 15]. Пять солисток на сцене проживают жизнь во всей ее полноте: радуются и плачут, кокетничают и ускользают, смотрят в будущее и помнят о прошлом. Двое солистов – привлекают партнерш и хотят ими овладеть. Все это в спектакле визуализировано обобщенно, но достаточно ярко, чтобы считать авторский месседж.

Определенную сюжетность «Русским сезонам» обеспечивает слово в вокальных частях цикла. Тексты о нелегкой женской судьбе, заимствованные композитором вместе с мелодиями песен, позволили Сигаловой создать рельефные портреты дам и их спутников. Наиболее многолики в спектакле женщины, они самовыражаются как в *solo,* так и в ансамблях. В «Духовской» это оплакивающая погибшего жениха невеста. В «Свадебской» – две соперницы, претендующие на одного мужчину. В «Последней» – героини, готовые взглянуть в лицо смерти.

[11] Именно так поступил Ратманский в своих «Русских сезонах».

Мужские портреты в «Качульной», «Плаче с кукушкой», середине «Ягорьевской» не столь разнообразны. Герои балета объяты одним чувством – страстью[12]. Они источают «притягательность, которая манит и губит хрупких наивных куколок. Для наглядности тезиса госпожа Сигалова ставит соответствующий дуэт: в один рукав пальто вдевает руку мужчина, в другой – женщина, и от этого внутри пальто происходят такие единство и борьба противоположностей с возникающими из-под полы аттитюдами и “рыбками”, что бедной куколке едва удается выбраться из недр пальто живой» [3, с. 22].

Важнейшее театральное свойство «Русских сезонов» – контраст настроений. Драматургия сюиты базируется на столкновении полярных образов. Они формируют богатую палитру эмоциональных состояний человека, от глубокой скорби до безудержного веселья (гамму чувств в балете переживают, преимущественно, женщины, а мужчины «подстраиваются» под партнерш). Скорбь выразилась в надрывном плаче, которым насыщены вокально-оркестровые части цикла. Сигалова передает его в драматическом монологе («Духовская») и терцете («Свадебская») героев. Веселье аккумулировано в искрометной пляске, послужившей основой оркестровых номеров сюиты. На сцене оно предстает в массовых эпизодах, где персонажи действуют автономно («Толотная»), группами («Масленная») или цельным ансамблем («Святошная»).

Состав исполнителей (скрипка, сопрано, струнный оркестр) определил в цикле гибкое чередование *solo* и *tutti*. Не менее благодатен он и для балета, где есть солисты и ансамбль. Сигалова искусно сочетает на сцене составы артистов, от монолога до септета (они не всегда соответствуют музыкальному тембру: в «Качульной», например, под *solo* сопрано танцует мужчина), но противопоставления «солист – масса»[13] в спектакле нет. Это обусловлено особой трактовой ансамбля: в большинстве номеров хореограф разбивает его на отдельных танцовщиков и группки из 2-3 человек[14].

Главными свойствами «Русских сезонов», способствующими их пластической реализации, стали типичные для балета номерная структура и выраженная танцевальность. Особенно показательны с этой точки зрения инструментальные части сюиты. В них Десятников

[12] Исключение – финал («Последняя»), где мужчины синхронно повторяют движения женщин.
[13] По аналогии с музыкой.
[14] Подробнее об этом см. на с. 7-8.

с помощью нерегулярной ритмики переосмысляет жанры хороводной и плясовой песни. Сигалова перенимает у Десятникова композицию цикла (каждая миниатюра спектакля экспонирует самостоятельный, законченный образ), помещает классические балетные *pas* в контекст своей хореографии, базирующейся на стилистике танца модерн.

Выявив театрально-танцевальные свойства цикла, подробнее рассмотрим эстетику спектакля. Балет Сигаловой служит приношением «Русским сезонам» Дягилева. Замысел хореографа тоже во-многом обусловлен музыкальной партитурой. Десятников не ассоциировал ее с легендарной антрепризой[15], но многие связи спектакля с дягилевскими сезонами определяют название, структура и стилевые особенности сюиты. На эти параметры ориентировался и Ратманский в своих «Русских сезонах», они обозначены автором статьи в диссертации [5, с. 63–64]. Перечислим их и проанализируем что связывает постановку Сигаловой с «Русскими сезонами» Дягилева.

Самая очевидная деталь – название спектакля. Сигалова ожидаемо отождествляет его с ярким явлением в истории балета и наполняет действие пластическими аллюзиями, апеллируя к наследию антрепризы. Десятников не признает связей сюиты с дягилевской труппой, но цитирует в одной из частей тему из своей неоконченной оперы «Русские сезоны», где героями были Дягилев, А.Н. Бенуа, И.Ф. Стравинский и другие участники объединения. Так что музыкальная отсылка к антрепризе в цикле все же присутствует.

С наследием «Русских сезонов» спектакль сближает одноактная структура. На музыку двенадцати номеров цикла Сигалова ставит сценки, где в контрастных монологах, дуэтах, трио сталкиваются «мужское» и «женское». Напомним, что камерная композиция балета сформировалась и закрепилась именно внутри дягилевской труппы. Ее использовали Стравинский и М.М. Фокин, К. Дебюсси и В.Ф. Нижинский, С.С. Прокофьев и Дж. Баланчин. Как и лучшие сочинения этих авторов, 35-минутные «Русские сезоны» Десятникова – Сигаловой сочетают в себе лаконизм и глубину художественного высказывания.

С репертуаром дягилевской труппы балет связывает фольклорный облик музыки и хореографии. Напомним, обработки русских народных песен в цикле Десятников выстраивает по календарно-обрядовому принципу, они экспонируют обобщенные картины Пас-

[15] Сюита «Русские сезоны» – оммаж композитора национальному фольклору.

хи, Святок, Масленицы и других ключевых событий года. На сцене «национальное» аккумулировано в элементах русской пляски, которыми Сигалова откликается на музыку и насыщает пластику спектакля; примечательны стопы «утюжком» и выгнутые ладонями вперед кисти солистов. Отметим, что балеты с цитированием отечественных народных тем и русскими мотивами в хореографии («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Свадебка» Стравинского) были центральными в репертуаре «Русских сезонов».

Также с эстетикой балетов Дягилева спектакль объединяет принцип *Gesamtkunstwerk*: эксклюзивный облик «Русских сезонов» рождает единство сюжета (идеи), музыки, пластики, сценографии, костюмов и света. Н.Э. Звенигородская указывает, что балетмейстер и художник по костюмам А. Политковская в спектакле Сигаловой – равноправные соавторы. «Впечатление рождается жестом и ракурсами вкупе с игрой складок и объемов черных пальто, “великоватых” маек, юбок, уже совсем, кажется, не напоминающих тюники виллис из “Жизели” и все-таки не позволяющих о них забыть» [2[16]].

Оммаж хореографа раскрывают пластические отсылки к репертуарным спектаклям антрепризы – «Петрушке», «Свадебке», «Аполлону Мусагету», «Послеполуденному отдыху фавна». Они искусно вплетены в сложный рисунок танца, реже маркированы как отдельные, плакатные врезки. Яркий пример второго способа работы с материалом – «Плач с кукушкой», он напоминает о дуэте Балерины и Арапа из третьей картины «Петрушки». Сигалова обыгрывает сценическую ситуацию ансамбля Стравинского – Фокина (герой в порыве плотской страсти стремится завладеть спутницей) и его стилистику (солистка в образе куклы-марионетки штампует классические *pas* на пуантах). При этом хореограф не опошляет образ дамы: героиня «Русских сезонов» оказывается умнее своего прототипа и ускользает от партнера. Аллюзию маркирует и выбор музыки для сцены: в тон «фальшивого» вальса «Петрушки» дуэт в оркестре сопровождают «фальшивые» кластеры в контрапункте с терцовым мотивом кукушки.

Тень самого Петрушки на мгновение возникает в «Духовской» (плаче по погибшему жениху). В начале номера одна из девушек на сцене рыдает, закрыв лицо ладонями. Так же от несчастной любви страдал герой Стравинского – Фокина во второй картине балета. Примечательно, что отличительное *pas* не достается главной солист-

[16] Там, где использованы ссылки на электронные ресурсы номер страницы не указывается.

ке: аллюзия незаметно мелькает в недрах ансамбля и исчезает (пример первого способа авторской работы с материалом антрепризы).

Изящный поклон Б.Ф. Нижинской Сигалова отвешивает в «Свадебской». Авангардную пластику терцета, где на внимание кавалера претендуют две дамы, она расцвечивает угловатой пластикой рук. Несколько раз танцовщицы застывают на сцене с согнутыми локтями. Так же, но в других позах их сгибали невеста и ее подруги в массовых картинах «Свадебки». О спектакле Стравинского – Нижинской напоминает гендерное противопоставление солистов, определяющее драматургию «Русских сезонов», и их слияние в финале.

Дань балету «Аполлон Мусагет» Сигалова отдает в экспозиционно-репризных разделах «Ягорьевской»[17]. Пять солисток держатся за руки и шагами пишут прихотливый узор внутри круга. Похожим образом движутся Каллиопа, Полигимния и Терпсихора, сопровождающие Бога солнца в спектакле Стравинского – Баланчина. С центральной сценой «Аполлона...» действие сближает и гендерный контраст: там с музами взаимодействует герой, в серединах «Ягорьевской» девушкам отвечают пара мужчин. Одновременно женские «ручейки» напоминают сложные перестроения танцовщиц в русских хороводах, поэтому созвучны музыке части (в «Ягорьевской» Десятников цитирует мелодию народной песни «Юрья-Яґорья рожь топчу»).

К «Послеполуденному отдыху фавна» отсылают фигурные позы солисток с прогибами корпуса и искривленными конечностями[18]. Ими насыщены «Духовская», «Качульная», «Ягорьевская», «Свадебская». Сигалова следом за Нижинским делает позы главным выразительным элементом пластики, но не ограничивается изнеженной образностью «Фавна». В «Качульной» они соответствуют своему прототипу, в «Свадебской» позы, напротив, угловато-графичные, с резкими подходами, похожими на росчерк ножа. Также из спектакля Нижинского хореограф заимствует редкую для балетной классики горизонтальную композицию танца[19]. Во многих местах «Христовской» и «Плача с кукушкой» артисты движутся вдоль сцены[20], не поворачиваясь лицом к зрителю.

Танцевальные отсылки к наследию «Русских сезонов» Дягилева делают драматургию балета объемной, формируют его второй, мета-

[17] Музыкальная форма части – песенная двойная трехчастная.
[18] Т.А. Кузнецова называет их «профильно-барельефными» [3, с. 22].
[19] Ее тоже отмечает Т.А. Кузнецова [3, с. 22].
[20] Параллельно рядам партера.

форический сюжет. При этом в большинстве случаев аллюзии на сцены «Петрушки», «Свадебки», «Аполлона Мусагета», «Фавна» не противопоставлены остальному действию. Они встроены в экспрессивный дух и активный темпоритм хореографии Сигаловой. Стилевые «маячки» «нарезаны такими маленькими кусочками, так высушены и так тщательно отделены друг от друга, что наличие каждого из них не кажется принципиально важным. Это не пазл, который должен сложиться в единственно возможную картинку. Это случайный набор цветных камешков, что, высыпавшись, образует случайный пейзаж» [1].

В «Русских сезонах» Сигалова не только апеллирует к наследию дягилевских сезонов, но и воспевает балет как искусство. В частности, классический танец, царивший при М. Петипа в стенах Императорских театров. Между (или одновременно с) элементами свободного танца и русской пляски солистки любовно тянут подъемы и скользят на пальцах. Традиционные *pas* в спектакле хореограф, напротив, ярко маркирует. В «Духовской» ритурнель между I и II куплетами песни «Ой, кумушки» отмечен классической обводкой. В начале «Толотной» танцовщица выполняет *rond de jambe* и *fouetté*. В «Плаче с кукушкой» – изящно переступает на пуантах. Есть в балете и лексемы хара́ктерных танцев, к примеру, *pas* мазурки, подмеченные Т.А. Кузнецовой [3, с. 22].

Замыслу Сигаловой отвечает экспериментальная сценография спектакля. Некоторые детали Г.В. Алекси-Месхишвили создал в стилистике П. Пикассо, звездного художника дягилевской антрепризы. К его кубическим полотнам отсылают гигантские муляжи фруктов на заднике и полу сцены, шары и пирамиды, с которыми играют солистки. Пышные красные юбки и черные подшлемники танцовщиц выделяются на синем, сиреневом и желтоватом фоне задника: яркие контрасты цветов апеллируют к авангардистским изображениям Н.К. Рериха и А.Я. Головина, постоянных живописцев «Русских сезонов». Другие элементы декорации погружают в атмосферу сотворчества, где рождались дягилевские шедевры. А.А. Фирер отмечает, что в «Русских сезонах» «два мужчины-художника создают свой театр. С колосников ниспадают свитками партитуры еще непоставленных балетов. На ткани закодированными узорами закодированы будущие танцевальные тексты» [6].

Взаимодействие музыки и хореографии – еще один внутренний «сюжет» спектакля. В комментариях для СМИ Сигалова с пиететом отзывалась о партитуре «Русских сезонов» и подчеркивала свою духовную близость идеям Десятникова. «Для меня особенно ценно то, что я могу работать с музыкой, созданной ныне живущим, талантливым и перспективным композитором, откликающимся на те же события, радости и печали, которые волнуют меня» [4, с. 15], – признавалась она вначале работы над балетом.

Действительно ряд сценических находок в спектакле отчасти обусловлен воздействием музыки. Например, интертекстуальный облик пластики, основанный на сочетании танцевальных *pas* разных эпох и национальных традиций. Десятников в «Русских сезонах» обогащает русские фольклорные темы элементами музыки средневековья, французского и итальянского Ренессанса, американского джаза, тирольских йодлей. Сигалова создает на сцене микст из элементов танца модерн, русской фольклорной пляски и классического танца.

Другим общим свойством звукового и хореографического ряда является асимметрия. В музыке ее олицетворяет нерегулярная ритмика. В инструментальных частях цикла обилие синкоп, залиговок и переменных размеров совмещены с вариантной мотивной работой, она ведет к размыванию квадратной структуры. Метроритмическим сбивкам созвучна ассиметричная диспозиция танцовщиков на сцене. Солисты редко объединяются в цельный ансамбль[21], а сбиваются в разновеликие группы или действуют автономно, порождая параллельную драматургию действия.

Но в обоих случаях организация музыки и пластики сходна лишь на внешнем уровне. Способ сочетания контрастных музыкальных и танцевальных лексем у авторов разный. Десятников стремится объединить в музыке «западное» и «восточное», «выявить скрытую близость русского народного искусства и европейской, а также американской музыкальной традиции» [5, с. 246]. В «Ягорьевской» блюзовый облик середины обеспечивает вариантное развитие мелодии внутри джазового квадрата, одновременно оно свойственно и русской песне. В «Восенной» общей лексемой отечественной народной и западной ренессансной музыки является чистая квинта.

[21] Исключениями служат «Святошная», а также «Посседняя», где солисты впервые выполняют движения синхронно.

Она открывает песню-первоисточник части («Ой, ранешенько й, рано й на лен роса пала»), а в самой «Восенной» выступает в роли главной гармонической вертикали. Остов темы составляют типичные для сочинений XIV–XV веков параллельные квинты в басах и каденции на квинтооктаве.

Сигалова, напротив, сталкивает стилистически контрастные движения танцовщиков и синтезу предпочитает сопоставление. В «Толотной» классические вращения балерина выполняет с выгнутыми кистями рук, характерными для фольклорной пляски; а *rond de jambe* и *attitude* – на фоне авангардных партерных поддержек ансамбля. «Плач с кукушкой» олицетворяет полистеливой дуэт, где солистка изъясняется, в основном, классическими *pas*[22], а ее партнер – языком танца модерн.

Асимметрия в музыке и хореографии спектакля тоже организована по-разному. Десятников выстраивает ее по горизонтали, перерабатывая народные мелодии за счет вариантного преображения мотивов и усложнения метроритма. В «Толотной» хороводная тема солирующей скрипки содержит шесть мелодико-ритмических комбинаций попевки *e-g-a-h,* мотивы темы расположены то внутри, то поперек тактов, размер меняется с 4/4 на 3/4 и обратно. Чередование различных видов двух- и трехдольного метра[23] определяет тематическое развитие другой части цикла – «Святошной».

Сигалова создает асимметричные конструкции по вертикали. Они возникают благодаря изобретательной игре хореографа с составами и контрастной полифонии в пластике. В «Качульной» во время мужской вариации первая солистка наблюдает за героем со стула, еще две поодиночке играют с мячом и пирамидкой, а четвертая «полебединому» движется между колоннами.

В «Свадебской» центральному *pas de trois*[24] контрапунктируют женский дуэт у задника сцены, партии второго солиста и третьей солистки (последние то ходят по сцене, то застывают в рельефных позах сидя). Т.А. Кузнецова пишет, что артисты в «Русских сезонах» «позируют эффектнее чем танцуют, да и танцуют так, будто ежеминутно позируют. Отчего весь балет выглядит как фотосессия для про-

[22] При этом хореограф переосмысляет их неестественными, кукольными позициями рук (отсылка к пластике Балерины из «Петрушки»).
[23] 2/4, 3/4, 2/8, 3/8, 5/8.
[24] Мужчина – две девушки.

винциального журнала, вознамерившегося издать какой-нибудь высококультурный календарь» [3, с. 22].

Итак, хореограф перенимает стилевые идеи, заложенные в музыкальной партитуре, но не копирует композиторский метод работы с материалом. Это позволяет выявить первый принцип, определяющий взаимодействие «видимого» и «слышимого» в балете – их *частичное тождество*. При внешнем сходстве музыка и танец развиваются по разным законам и комплементарно дополняют друг друга.

Во многих частях «Русских сезонов» музыка и хореография следуют параллельно друг другу. Иногда это гендерное несоответствие – в «Качульной» под свадебную песню невесты разворачивается монолог мужчины. Иногда численное – в «Святошной» под наигрыш солирующей скрипки герои выступают цельным ансамблем; в «Христовской» чередование *solo* и *tutti* в оркестре оттанцовано парой мужчин и девушкой на заднем плане. Эти различия расширяют образную драматургию музыкальных номеров, придают им новые смыслы. В «Качульной» невеста (сопрано) вступает в дуэт с нелюбимым «женихом» (танцовщик). В «Святошной» голос солиста вырастает до многоголосия ансамбля. В «Христовской» противопоставление «солист – масса» обогащается контрапунктом «мужского» и «женского».

В ряде миниатюр музыка и танец не совпадают по структурному параметру. Ярким примером служит экспозиционный раздел «Толотной»[25]. Десятников облекает его в форму полифонических вариаций на неизменную мелодию с постепенным уплотнением фактуры. Одноголосную тему исполняет солирующая скрипка, в первой вариации к ней добавляется *ostinato* альтов.

Во второй вариации тема излагается унисонным каноном солирующей скрипки и I скрипки оркестра[26], контрапункт I и II альтов дублируют виолончели и контрабасы, у III и IV альтов появляется новый мотив – пульсация восьмыми. В третьей вариации возникает еще один вариант сочетания тематических элементов и тембров. Солист и I скрипки оркестра исполняют четырехголосный канон в приму. II скрипки перехватывают у альтов пульсирующую линию восьмых. Альты и низкие струнные поддерживают остинатный контрапункт.

[25] Музыкальная форма части – песенная трехчастная.

[26] В последнем сегменте темы присоединяется II скрипка и канон превращается в трехголосный.

Сигалова отказывается и от имитационной техники, и от уплотнения танцевальной фактуры: начальный раздел части целиком поручен солистке. Три ее спутницы и спутник сидят рядом, но не включаются в хореографическое развитие. Кроме того, мотивная работа у балетмейстера менее детализирована, чем у композитора. В теме (тт. 9-11) разные варианты мотива оттанцованы цепью *rond de jambe,* в первой вариации (тт. 2-3) – проходкой вдоль сцены, во второй вариации (тт. 1-3) – серией *fouetté*.

Структурное несовпадение музыки и танца также прослеживается в «Свадебской». Музыкальная форма части основана на чередовании и сочетании двух тем – авторской темы Десятникова и мелодии народной песни «Кукуй, кукуша шерыя». Экспрессивный речитатив скрипки (первая тема) открывает миниатюру, звучит между I и II строфами и во II строфе в контрапункте с голосом. Кантилена сопрано (вторая тема) формирует вокальные куплеты[27].

У музыкальных тем нет пластических аналогов на сцене. *Pas de trois* героев монолитно по набору движений и стилистике. Не возникает диалога тем и в сопоставлении солистов и ансамбля (дамы у задника визуализируют оркестровый мотив «вдоха» качанием в стороны). Возвращение мелодии песни во II куплете не дублировано танцевальным повтором, хотя отдельные *pas*, сопровождающие ее[28], являются сквозными для всей части.

Так, во многих номерах балета музыка и движение развиваются независимо друг от друга (по соотношению тембров и персонажей, числу участников или структуры). Это позволяет выявить второй принцип взаимодействия «видимого» и «слышимого» в спектакле – *музыкально-хореографический контрапункт*.

«Русские сезоны» Сигаловой – первая попытка адаптировать одноименную сюиту Десятникова для балетной сцены. Плодородную почву для рождения спектакля обеспечили яркие театрально-танцевальные свойства цикла. Ритуальность, контраст настроений, номерную структуру, дансантность, присущие музыке «Русских сезонов», хореограф перекладывает на авторский (ненарративный) сюжет

[27] В итоге складывается куплетная форма, где вторая тема выступает на правах основной, а первая выполняет функции вступления и ритурнеля. Также миниатюру скрепляет остинатный секундовый мотив «вздоха».

[28] Например, разные варианты *battement*.

балета[29], отличный от программы сюиты; и пересматривает музыкальную партитуру.

При этом литературные, структурные и стилевые особенности цикла определили смысловую концепцию спектакля в виде оммажа «Русским сезонам» Дягилева (получилась своеобразная «реплика-плач о прекрасном и невозвратном» [2]). Название сюиты стало маркером, побудившим Сигалову обратиться к наследию антрепризы. Лаконичный формат цикла позволил воссоздать модель камерного дягилевского балета. Цитирование русских народных песен – ввести фольклорные элементы в танец, как это делали Фокин, Нижинский и другие хореографы труппы.

Пластические отсылки к спектаклям «Русских сезонов» вплетены в хореографию спектакля, синтезирующую *pas* классического танца, танца модерн и русской фольклорной пляски. Они олицетворяют стилевые «маячки» и обогащают действие новыми смысловыми деталями. Сценография балета отвечает идеям хореографа и вместе с другими компонентами спектакля формирует его индивидуальность.

Во взаимоотношениях музыки и танца Сигалова комбинирует принципы частичного тождества и контрапункта. Подмечая отдельные стилевые свойства сюиты, она претворяет их иначе, а порой пластический ряд развивается параллельно музыкальному. На основе партитуры «Русских сезонов» хореограф создает свой художественный опус и вступает с Десятниковым в эстетский диалог.

Литература

1. Гордеева А.А. Рассыпанные драгоценности // Время новостей. 23 марта 2007. URL: http://www.vremya.ru/2007/50/10/174632.html (дата обращения: 04.11.2024).

2. Звенигородская Н.Э. Золушка-девственница и Курентзис вне конкурса // Независимая газета. 26 марта 2007. URL: https://www.ng.ru/culture/2007-03-26/11_maska.html (дата обращения: 06.112024).

3. Кузнецова Т.А. Птицы высокого пальто // Коммерсант. 23 марта 2007. № 47. С. 22.

4. Ульянина И.Н. Камерный балет для большой сцены // Коммерсантъ (Новосибирск). 2 ноября 2005. № 207. С. 15.

5. Попова А.Ю. Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского: идеи, стилистика, контекст: дисс. ... канд. иск.: 5.10.3. Екатеринбург, 2024. 304 с.

[29] Женщина и ее отношения с мужчинами.

6. Фирер А.А. На фестиваль «Золотая маска» новосибирцы представили одноактные балеты // Российская газета. 23 марта 2007. URL: https://rg.ru/2007/03/23/teatr.html (дата обращения: 08.11.2024).

Зотова И.Н. (Саратов)

ДИАЛОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ (субъектный аспект)

Социокультурные условия XXI века, общее направление на гуманизацию образования, поднимают вопросы профессионального воспитания на новый уровень. Правительством РФ были разработаны базовые регламентирующие документы – программа воспитания и стандарт организации воспитательной деятельности в образовательных организациях высшего образования [5; 8]. Опираясь на поставленные в них задачи профессионального воспитания, такие как: содействие профессионально-личностному становлению студентов, «обогащение их социально значимого опыта, создание условий и обеспечение возможностей разносторонних личностных проявлений, преодоление негативных тенденций в молодёжной среде» [8, с. 2] и др., научное педагогическое сообщество ищет новые методы в решении этих задач.

Профессиональное воспитание студентов творческого вуза требует особых подходов и специальных методик, поскольку система творческого вуза имеет ряд значительных специфических отличий. Например, в театральном вузе:

- профессионально-воспитательный процесс осуществляется на индивидуальных и малогрупповых занятиях (пластика, танец, сценическое пение, музыкальный ансамбль, сценическая речь, фехтование, мастерство актёра), основанных на практическом освоении учебного материала.

- профессионально-воспитательный процесс осуществляется в сложной, разно-уровневой системе взаимодействий: в нём участвуют мастера курсов, художественные руководители курсов, заведующие кафедрами и руководители методических объединений, преподаватели специальных дисциплин, концертмейстеры, и др.

Исходя из того, что фундаментом социального взаимодействия между людьми является общение, которое выступает в качестве важ-

нейшего условия развития личности и социальных групп, можно говорить о значимости общения в процессах обучения и воспитания [4, с. 223]. Проблемы общения широко рассматриваются с точки зрения психологии, например, в работах Э.Г. Волчкова и Н.С. Ефимовой [1; 2]. В педагогической науке изучение вопросов общения выделяется в отдельную область, которая определяется как «педагогическое общение». По мнению Е.А. Александровой, Л.В. Байбородовой, А.Г. Бермус и других, «педагогическое общение является важнейшим компонентом образовательной деятельности, во многом определяющим её эффективность» [4, с. 224]. В.В. Спивакова говорит о педагогическом общении в вузе как о творческом процессе, включающем «три взаимосвязанных и взаимообусловленных стороны: общение как обмен информацией, общение как взаимодействие в системе “преподаватель – студент”; общение как эмоциональный фон учебно-воспитательного процесса» [7, с. 248].

В творческом вузе профессиональное воспитание на специальных дисциплинах осуществляется не только преподавателем, но и концертмейстером. Общение концертмейстера и студента в творческом вузе имеет ряд характерных свойств. Данное обусловлено особенностями профессионального взаимодействия концертмейстера, которое осуществляется по двум направлениям: первое направление – это исполнительская работа *совместная со студентом*; второе направление – это учебная работа *совместная со студентом и преподавателем*. Поскольку одним из принципов осуществления воспитательного процесса в образовательных организациях высшего образования является принцип «субъект-субъектного взаимодействия» [5, с. 8], рассмотрим деятельность концертмейстера с точки зрения субъектности его взаимодействий. Остановимся подробнее на каждом из направлений.

Совместная со студентом исполнительская работа (первое направление взаимодействия), которая включает не только концертные выступления (в том числе и на зачётах и экзаменах), но и исполнение произведений в классе, осуществляется в субъект-субъектном взаимодействии [3, с. 67]. Оно характеризуется следующими положениями:

- равенством позиций,
- обоюдной активностью в достижении цели,
- готовностью идти на компромиссы,
- взаимоуважением,

- доверительностью,

- искренностью.

Это необходимые составляющие взаимодействия, ведь в момент исполнения произведения (на сцене или в классе), концертмейстер и студент составляют единое целое композиторского замысла и замысла автора литературного текста, они равновесомые участники исполнительского процесса, следовательно, взаимодействуют как *равноценные субъекты*.

Взаимодействие концертмейстера в учебной работе (второе направление) происходит по неоднозначной субъектной схеме, так как в этом процессе участвует ещё и преподаватель дисциплины. Взаимодействие внутри учебного объединения концертмейстер → студент → преподаватель не является однозначно *субъект-субъектным* или *субъект-объектным*. Неоднозначность связана с априорной субъектностью преподавателя с одной стороны, и неопределённостью положения концертмейстера относительно его субъектности в системе вузовского образования, с другой стороны. Отсюда возникает ряд нерешённых вопросов:

- имеет ли место подчинённость или не подчинённость концертмейстера преподавателю в процессе профессионального воспитания студента творческого вуза?

- какова мера воспитательного воздействия концертмейстера на студента?

- имеет ли право концертмейстер на это воздействие?

- возможно ли отношение студента к концертмейстеру как к равному с ним участнику учебной работы?

- возможно ли отношение студента к концертмейстеру как к равному с преподавателем участнику учебной работы?

В решении этих вопросов важную роль имеет установление субъектности концертмейстера, поскольку определённость студента в отношении к концертмейстеру как субъекту профессионального воспитания, может стать одним из факторов повышения эффективности учебной работы в творческом вузе.

В своём исследовании «Субъект: созидатель и носитель социального» Э.В. Сайко[30] делает вывод о том, что субъектность определяется деятельностью, которая проявляется через диалог в общении.

[30]Сайко Эдди Викторовна (1932–2023) –советский и российский психолог, член-корреспондент РАО доктор исторических наук, профессор по специальности «психология развития.

Она выводит понятие «субъект диалога», и тем самым подтверждает, что диалогическое общение предполагает общение между субъектами [6, с. 300–344].

Интересное исследование диалога и диалогического общения представил в своей монографии доктор Юджин Матусов[31]. Он определил разные формы диалога, которые применяются в образовательной и воспитательной деятельности [9]. По Матусову, диалог может быть:

- монологическим (предполагает ведущую роль одного из субъектов диалога, но при полном доверии второго субъекта к авторитету ведущего и к достоверности предлагаемых ведущим материалов диалога);
- онтологическим (предполагает равный авторитет участников диалога, взаимодоверие к достоверности предоставляемых и обсуждаемых в диалоге материалов);
- полифоническим (предполагает коллективное участие, умение субъекта, ведущего диалог, видеть и управлять ходом диалога, предоставлять равное право участия в диалогическом общении каждому).

Характерной особенностью общения концертмейстера со студентами (о чём было сказано выше) является диалогический характер этого общения. Преподаватель в общении может применять форму монолога, например, в лекции, где важно донести информацию, не заботясь об ответной реакции со стороны студентов. Но деятельность концертмейстера может быть продуктивной только в диалогическом общении, если принять во внимание, что «продуктом» деятельности является музыкальное произведение в момент его совместного со студентом исполнения. Стоит подчеркнуть, что концертмейстеру необходимо использовать все формы диалога в процессе диалогического общения со студентом. Работа концертмейстера имеет несколько этапов: этап подбора и разбора произведения в классе, этап разучивания и отработки сложных фрагментов произведения, этап подготовки к концертному выступлению. Диалогическое общение – это динамический процесс, в котором диалог свободно переходит из одной формы в другую. Это связано с тем, что именно диалогу свойственен «открытый финал», на том основании, что нет запрограммированности результата диалога (в отличие от монолога). Концертмей-

[31] Доктор Юджин Матусов – профессор Школы образования Университета Делавэра. Он использует социокультурный и бахтинский диалогический подходы к образованию, которые рассматривает как трансформацию участия в социокультурной практике.

стер на начальном этапе разучивания произведения использует монологический диалог, при дальнейшем, более глубоком проникновении в произведение необходимо использовать онтологический диалог, стимулируя студента к познавательной работе (знакомство с биографиями авторов, историей создания и т. д.), а также к выработке своей субъектной позиции относительно трактовки содержания произведения. При разработке исполнительской концепции, при определении исполнительских задач, концертмейстеру необходимо в диалогическом общении использовать полифонический диалог. При подготовке к концертному исполнению диалогическое общение концертмейстера со студентом может переходить на уровень анитиципации – психологического диалогического взаимодействия, когда концертмейстер уходит от вербальных методов, и буквально понимает студента с «полу-взгляда», «полу-вздоха», по положению корпуса, по жесту.

Таким образом, практическое применение различных форм диалога, на основе теоретических знаний основ диалогического общения, делает возможным ощутить и концертмейстеру, и студенту свою субъектную позицию в образовательном процессе. Это позволяет сделать вывод о диалогическом общение концертмейстера, как одном из аспектов профессионального воспитания студентов творческого вуза.

Литература

1. Волчков Э.Г. Психология общения: учеб. пособие / под ред. И.М. Юсупова. Казань: Академия наук РТ, КФУ. 2015. 365 с.

2. Ефимова Н.С. Психология общения. М.: Форум: ИНФРА, 2013. 288 с.

3. Зотова И.Н., Александрова Е.А. Субъектность концертмейстера в профессиональном воспитании студента творческого вуза: концертная деятельность // Вестник педагогических наук. 2024. № 1. С. 65–70.

4. Педагогика: учебное пособие по дисциплине для образовательных организаций высшего образования / Е.А. Александрова, Л.В. Байбородова, А.Г. Бермус [и др.]. Киров: ООО "Издательство "Радуга-ПРЕСС", 2024. 316 с.

5. Примерная рабочая программа воспитания в образовательной организации высшего образования / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, 2021. 14 с. URL: https://minobrnauki.gov.ru/upload/2021/04/Примерная%20рабочая%20программа%20воспитания%20в%20образовательной%20организации%20выс....pdf (дата обращения 17.11.24)

6. Сайко Э.В. Субъект: созидатель и носитель социального. М.: Московского психолого-социального института; Воронеж: МОДЭК, 2006. 424 с.

7. Спивакова В.В. Педагогическое общение в системе «преподаватель – студент» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 76–2. URL: http://cyberleninka.ru/ article/n/pedagogicheskoe-obschenie-v-sisteme-prepodavatel-student (дата обращения: 22.10.2024).

8. Стандарт организации воспитательной деятельности образовательных организаций высшего образования. Утверждён на заседании Совета Министерства образования и науки РФ по делам молодёжи с участием членов президиума Российского Союза ректоров 4 сентября 2015 г., протокол №ДЛ-34/09 пр. URL: https://www.rzgmu.ru/images/files/9/1335.pdf (дата обращения 17.11.2024)

9. Matusov E. Journey into Dialogic Pedagogy. New York: Nova Science Publishers, Incorporated, 2009. 483 p.

Вербицкая Г.Я. (Уфа)

АУТОЭВРИСТИКА КАК МАНИФЕСТАЦИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ КАТАРСИСА

В статье исследуется гносеологический потенциал катарсиса, проявляющийся в аутоэвристике как результирующей эмоции процесса познания. Речь идет о холистическом подходе к анализу произведения искусства (спектакля), который позволяет адресату искусства (студенту творческого вуза) самоидентифицироваться как субъекту творческого процесса. Это позволяет не только полноценно осваивать («делать своим») материал, но и способствует возникновению насущной потребности в деятельности-творчестве.

Современная концепция образовательного процесса в высших учебных заведениях, готовящих специалистов в области театра, предполагает интегративный подход в подготовке специалистов [2, с. 13–14]. Главной задачей при этом становится развитие у студентов способности к сопряжению, наращиванию смыслов. «Беда всей современной культуры, слившейся с цивилизацией в том, что наращивается внешний массив культурных артефактов, но у человека не развивается внутренняя способность сопряжения – наращивания смыслов» [13, с. 151]. Для развития и проявления этой способности принципиально важно не только ориентировать студентов на мышление ассоциативными ходами, но, прежде всего, раскрыть гносеологическую функцию катарсиса, которая в образовательном процессе (преподавании, обучении и восприятии материала) проявляется в так называемой ауэтоэвристике как результирующей эмоции процесса познания [1, с. 7–16]. Стоит отметить, что «аутоэвристика – открытие

в себе адресатом искусства быть добрым, сострадательным, лучшим, новым [1, с. 13].

Существенным ориентиром для нас стали размышления М.К. Мамардашвили, который утверждает, что человек самосозидается через акты понимания [10, с. 14–26]. Показательно, что в качестве примера процесса познания философ приводит «Божественную комедию» Данте Алигьери. Основное внимание мыслитель уделяет образу горы со светлой точкой на вершине. Но сам-то лирический герой Данте – «в сумрачном лесу» [10, с. 18]. Иными словами, чтобы оказаться на вершине горы, необходимо преодолеть темный и страшный лес, чтобы попасть в Рай, герою предстоит пройти все круги Ада и преодолеть мрачное Чистилище. Пожалуй, ключевое слово здесь – преодолеть. Преодолеть себя, собственную долю (участь, судьбу) проходя через тьму незнания к свету понимания – знания. А далее философ описывает буквально катарсическое переживание, наступившее вследствие «вспышки сознания… Это символ мига, мгновения … и только оказавшись в этом миге сознания и осознав вопросы, мы можем считать, что они осмысленны…» [10, с. 19].

Особую значимость эти философские рефлексии приобретают в обучении специальным дисциплинам студентов-театроведов (театральная критика).

При комплексном подходе к учебному анализу спектакля вопрос интерпретации и толкования текста становится принципиальным. С этой позиции, применение герменевтики как «искусства понимания», толкования текстов, учения о принципах их интерпретации [7, с. 77] и науки о понимании смысла [8, с. 100], становится обоснованным, а методика «медленного чтения» Д.С. Лихачева, заключающаяся в чтении и комментариях как средствах постижения смысла, представляется как проявление герменевтического подхода к анализу литературного произведения. Вот как сам Д.С. Лихачев описывает занятия в пушкинском семинаре у филолога Л.В. Щербы: «Занятия шли по методике “медленного чтения”, которая приучала студентов к глубокому филологическому пониманию текстов. За год мы прошли только несколько строк из «Медного всадника». В нашем распоряжении были всевозможные словари и грамматики. Мы доискивались до грамматически ясного, филологически точного понимания текста, углублялись в историю изучения значений каждого слова...» [9, с. 74–87].

Метод субъект – субъектного чтения Т.А. Касаткиной развивает «технику медленного чтения» в направлении искусства как проводника, «вещи», позволяющей увидеть через нее свет Бога [5, с. 30–35]. Иными словами, с познанием «вещи» мы встаем на путь богопознания. (В этом же направлении размышляет и философ, историк Н.В. Исаева, говоря о рецепции искусства, рассматривает художественное творчество как обоюдный процесс *делания*, как особый род энергии, порождающей пламя – огонь – проводник между богами и людьми [4, с. 4–5]. Эти идеи, на наш взгляд, соотносятся с понятием пути, которое становится ключевым в процессе познания-обучения.

Слово «катарсис» в греческом языке означает «причал», «пристань». Этимологически катарсис связан с причаливанием к родным берегам, обретением себя, своей души. Можно обнаружить смысловое единство следующих лексем: притча – от корня «течь» («идти») или «ткнуть» («встретиться»). Данная этимологическая рефлексия выводит на гносиологический потенциал понятий: притча–катарсис–постижение [6, с. 439]. В изучении драмы как рода литературы и ее театрального воплощения – спектакля – герменевтический подход играет особую роль, так как анализ драмы и спектакля – это всегда своеобразная «дешифровка» [12, с. 7, 18–25, 53–57].

В качестве примера холистического подхода к анализу театрального произведения предлагается рецензия на спектакль Уфимского государственного татарского театра «Нур» «Туташ. Прерванный полет…» по роману Айгуль Ахтетгалиевой (сценическая версия театра – Гульнур Усманова), режиссура и музыкальное оформление – народный артист Республики Башкортостан Азат Зиганшин, сценография – Полина Емельянова, художник по костюмам – Алия Байрамгулова, хореография – заслуженная артистка Республики Башкортостан Рамиза Мухаметшина). Работа театра посвящена жизни и судьбе легендарной актрисы и режиссера, выдающегося театрального деятеля, подвижника и первопроходца Сахибжамал Гиззатуллиной-Волжской).

«Иду своим путем»

Думается, есть своя глубокая, смыслообразующая закономерность в том, что название стихотворения Габдуллы Тукая буквально само «попросилось» к началу разговора об этом спектакле. Дело в том, что в спектакле – театральном романе (так его авторы определили жанр, «природу чувств» своего произведения), отчетливо просматривается не явный внешне, но сущностный интертекстуальный

диалог Поэта и Актрисы. Ведь именно юный Габдулла Тукай, в далеком 1909 году, спеша на день рождения к молодой, но тогда уже очень известной в Казани актрисе, решил подарить ей не банальные цветы, а волшебное четверостишие, пророчески определившее не жизнь Сахибжамал Туташ, а ее судьбу:

«Лишь вышло солнце – мир лучистый засверкал.
Так Гиззатуллина: лишь вышла – счастлив зал.
Всевышний подарил им равный блеск лучей:
Ему играть средь туч, играть на сцене ей» [14].

Точно также, спустя всего три года, Поэт напишет знаменитое стихотворение «Иду своим путем», где снайперски точно скажет и о своей трагической жизни, и о великой судьбе:

«Я устремляюсь в высоту, в безмерность, в бесконечность….
Я вечно юным быть хочу, рождая радость всюду,
Пусть гаснет солнце в небесах, я новым солнцем буду» [15].

Пронизанные солярной символикой поэтические предсказания сбылись. Габдулла Тукай стал солнцем татарской поэзии, одним из основоположников татарской литературы, а яркие, сильные лучи творческого и организаторского гения Сахибжамал Гиззатуллиной-Волжской до сих пор уверенно освещают сценические подмостки Татарстана и Башкортостана. Но как же тернист был этот славный путь.

Старший современник Волжской и Тукая А.П. Чехов в самой театральной своей пьесе «Чайка» представил два жизненных сценария для художника. Комфортный, удобный, каботинский, словом, пошлый для ремесленников-«архаистов» – Аркадиной и Тригорина, и тяжкий, горький, порой катастрофический путь познания для «новаторов»-первопроходцев – Заречной и Треплева. Но только они – носители высшего Дара – обретают в искусстве духовное бессмертие. Именно эта дихотомия жизни и судьбы становится сюжетообразующей для театрального романа, придуманного авторами спектакля «Туташ…».

Линия жизни возникает своеобразными кинематографическими «наплывами» – флэшбеками. Юная Сахибжамал Чулпан Раяновой – точь-в-точь героиня поздравительного четверостишия. И не только на сцене. Актриса наделяет свою героиню витальной энергией ураганной силы заразительности. Ее легкая, искрометная Сахибжамал вдохновляет всех – и подружек, и коллег по театральному цеху. Все покоряются этой победительной жизнерадостности! И совсем, совсем иное в спектакле – линии судьбы … Безысходно-унылая, удушливая

атмосфера психоневрологической больницы. Дверные проемы (на самом деле, иллюзия выхода: сюда только входят) в сплошной стене. И в этом «мертвом доме», выморочном мире появляется – Она. Волжская народной артистки Башкортостана и заслуженной артистки Татарстана Фины Валеевой, безусловно, больше, чем серьезная, ответственная роль. Это – поступок. Профессиональный и человеческий, личностный. Или, если говорить о его духовном смысле – подвиг, как движение, усилие, упорный труд, преодоление. Преодоление своей молодости и красоты, природного изящества, на что с очень большой неохотой идут актрисы. Фина Валеева безоглядно мужественно, отважно и жертвенно воплощает не пожилую больную женщину, а Судьбу. Поэтому сценическое существование актрисы никак нельзя назвать игрой. Это – предельной степени интенсивности проживание, пребывание во плоти великой героини. Пороговое (на границе жизни и смерти) состояние Фина Валеева передает через скупые, можно сказать, аскетические средства внешней выразительности. Поэтому самое сложное в спектакле – это контрапунктическое противостояние двух очень разных по внешнему рисунку ролей актрис.

Молча, отрешенно сидит Волжская-Валеева на больничной койке с пресловутой панцирной сеткой, молитвенно-трепетно обнимает свой чемоданчик. Там – святыни: фотографии, письма, документы. Эти зоны молчания в спектакле настолько эмоционально насыщенны, что воспринимаются как откровение. Тем сильнее впечатление от резких стыков статики, немой скорби и вспышек панического крика, безнадежных попыток пробиться через сплошную стену. Сколько горя и тягот носит в себе эта хрупкая и сильная, нежная и непоколебимо стойкая женщина…

И вновь флэшбек – контрапункт: танцующая, балетно-стройная, завораживающая голосом-колокольчиком Сахибжамал Чулпан Раяновой – сама душа искусства. Вот как, как можно изображать символ, оставаясь при этом абсолютно живым, внутренне драматичным человеком?! А смысл такого контрапункта в том, что душа театра живет и в седовласой измученной женщине: это птица-душа бьется в грязно-зеленую стену, это она кричит, пытаясь вырваться на волю. Объединяет такие разные сцены еще один символ. На сей раз – предметный. Чемоданчик Волжской – единственная нить, которая связывает ее с прежней жизнью. Саквояж Сахибжамал Туташ, который она решительно поднимает, решительно прощается с любимым, решительно едет к своей единственной на всю жизнь любви – Театру. Героиня

Фины Валеевой уже прибыла на свою – увы! – конечную станцию, где спасительные грезы-воспоминания и жуткая реальность так тесно перемешались. Извечный конфликт – героя и толпы – продолжается даже здесь. Подвижник обречен на одиночество – и в юности, и, тем более, в финале жизненного пути.

А пока Волжскую, такую странную, такую ни на кого не похожую, окружает агрессивная, однородная, серая масса. Так, постепенно, но уверенно, вторым смысловым планом входит в спектакль притчевая стихия. Сотрудник больницы хромоногий Петров в исполнении Эльмира Хаертдинова – очень осторожный, робкий, всего боящийся человек. Его кредо – покорность и компромисс. Своего рода, хромоногий «Гефест», вечно причитающий и от всего предостерегающий. Он потрясен стоицизмом Волжской-«Прометея». А она не боялась и не боится ничего: ни религиозных преследователей, ни противоречий с коллегами, ни расставаний с любимыми, даже партийного суда – ничего!

Сахибжамал Гиззатуллина-Волжская выступает в спектакле своеобразным носителем «эффекта Прометея», когда люди, боясь самостоятельности и ответственности, отказываются от высшего Дара – света и свободы. Но как раз с Петровым, под влиянием Волжской, происходит чудесное перерождение. Если с самого начала и на протяжении всего действия Петров суетливо бежит по первому начальственному окрику высокомерной и жесткой медсестры Хании (точная работа заслуженной артистки Башкортостана и Татарстана Лияны Хаертдиновой), то к финалу сценического повествования в этом нерешительном человеке вдруг все изменится. И даже хромать он станет меньше, а на очередной хозяйский зов твердо и с достоинством скажет: «Подождите!». Словно подслушал гордую интонацию Сахибжамал Туташ Чулпан Раяновой, которая смело идет на конфликт с самим Кариевым (заслуженный артист Республики Башкортостан Вильдан Мисбахов). Она уверенно отстаивает свое видение театра и никогда не будет покорной. Точно такой же останется Волжская до конца своих дней.

«Все на процедуры!» – пронзит больничную тишину отвратительный голос. Все – но только не Сахибжамал: она не способна ходить строем, «глядя в затылок». Она – «идет своим путем».

Вдруг подумалось, что почти в одно время с Габдуллой Тукаем, всего пару лет спустя, у русского поэта Осипа Мандельштама в сбор-

нике «Камень» появятся строки, ставшие гимном стоического героизма:

«Здесь я стою – я не могу иначе,
Не просветлеет темная гора -
И кряжистого Лютера незрячий
Витает дух над куполом Петра» [11, с. 26].

Но на какие жертвы приходится идти! Героиня Чулпан Раяновой будто сторонится человеческих привязанностей, даже к мужу, приемной дочке. Она вновь выбирает Театр. Жизнь разрушается, а великая судьба творится на наших глазах. Можно сказать, что героиня обречена на подвиг. Влекомая любовью-страстью к искусству, она в этом несовершенном, разбалансированном мире напоминает всем нам об идеале, о существующей мере вещей. Это становится ценностным центром и для авторов романа-спектакля, и, конечно же, для реципиентов искусства – театральных зрителей.

А для героини… Театральный роман «Туташ…», в силу пластичности жанра, превращается в роман-фреску, где диалог жизни и судьбы написан не яркими красками по сырой штукатурке, а живой кровью… В Уфе голос героини Чулпан Раяновой уже больше не звенит детским колокольчиком. Он стал ниже, солиднее. Пластика обрела величавую элегантность.

События стремительно несутся, взвихриваются историческим ураганом (революция, гражданская война), а Сахибжамал Туташ остается той же – несгибаемой, верной своей цели, полной чувства достоинства, как профессионального, так и человеческого. Впрочем, одно от другого для героини Фины Валеевой и Чулпан Раяновой неотделимо. Преодолевая неизбежное одиночество, разбитое женское счастье, Туташ строит Театр. И, к чести театра, нельзя не отметить, что этот диалог Жизни и Судьбы зритель понимает, и, главное, принимает. Какими аплодисментами прерывается монолог Туташ о татарском театре в Уфе!

Едва оказавшись в страшной больнице, Волжская Фины Валеевой внушает хромому Петрову размеренным голосом театрального педагога: «А все же у тебя есть голос. Три вещи необходимы актеру – голос, голос и голос. Давай, рассказывай!». Голос самой Туташ – свободный, мощный – звучит, летит и поныне. Надо только дать себе труд прислушаться.

Подобный метод (междисциплинарный, с привлечением исторического, социального, культурного, эстетического контекста) представляет собой обобщение 40-летнего опыта преподавания истории театра и теории драмы на кафедре истории и теории искусства УГАИ им. З. Исмагилова и успешно реализуется в творческой практике театров республики Башкортостан. Речь идет именно о холистическом, целостном подходе, когда предполагается раскрытие смыслообразующего потенциала спектакля.

Такой подход к анализу спектакля всесторонне раскрывает художественно-смысловой потенциал театрального текста, выявляет его содержательные и смысловые пласты, помогая не только усваивать (приобретать некую сумму знаний), но, что самое главное, осваивать материал (понимать смысл, «делать его своим»). Катарсическое воздействие произведения искусства в его аутоэвристическом проявлении способствует не только очищению и встрече с собой, лучшим и новым, но и вызывает острую потребность деятельности – творчества.

Литература

1. Вербицкая Г.Я. Гносеология катарсиса / /ИКОНИ. 2019. № 1. С. 7–16.

2. Горбунова Т.С. Профессиональное образование. 2009. № 5. С. 13–14.

3. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.

4. Исаева Н.В. Искусство как проводник. Кашмирский шиваизм: Абхинавагупта и Кшемараджа (в сравнении с некоторыми паратеатральными опытами современности). Санкт-Петербург: РХГА, 2014. 301 с

5. Касаткина Т.А. Философия восприятия литературы и искусства: о субъект-субъектном методе чтения // Русская литература и философия: пути взаимодействия. Выпуск.1. Ответ. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 600 с.

6. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 688 с.

7. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А.Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.

8. Лихачев Д.С. Раздумья. М.: Детская литература, 1991. 318 с.

9. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8. С. 74–87.

10. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс; Культура. 1992. 418 с.

11. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. Том. 1. М.: Терра, 1991. 598 с.

12. Поляков М.Я. О театре: Поэтика, семиотика, теория драмы. М.: Международное агентство A.D.&T., 2001. 384 с.

13. Рыбин В.А. Университет XXI века. Антропологические перспективы образования и культуры. М.: Либроком, 2012. 176 с.
14. Тукай Габдулла. URL: arhiv.tatarstan.ru (дата обращения: 6.11.2024.).
15. Тукай Габдулла. URL: Gabdullatukau.ru (дата обращения: 6.11.2024.).

Печёнкина Е.А. (Кемерово)

КУКЛЫ, МУЗЫКА, СВЕТ: О СЦЕНИЧЕСКОМ СИНКРЕТИЗМЕ (ВЗГЛЯД ЗРИТЕЛЕЙ)

Введение. Определение понятия «синкретизм» в искусстве. Важным аспектом культурного прогресса XXI в. является явление синкретизма, которому в культурологии и философии традиционно уделяется особое внимание. Сейчас возникает потребность в комплексном изучении данного феномена во всех его проявлениях.

Особо актуальной является проблема синкретизма в искусстве, в частности проблема синкретизма различных видов сценических и экранных искусств. Так, театр как центр средоточия новых культурных веяний является таковым «не как вид искусства, а как идея неразрывной связи разных видов искусств: не только на сцене, но и в кино, на телевидении, в Интернете, в реальной жизни (флэш-мобы, реконструкторы, активисты), во всех сферах, где мы имеем дело со зрелищем» [1, с. 74]. Данное явление Л. С. Бакши называет *новым синкретизмом* [1, с. 74].

М.А. Карцева, анализируя стремление к синкретизму на основе пластической драмы, отмечает: «Поклонники классического театра видят пластическую драму как стремление искусства к первобытности, *синкретизму*, к упрощению содержания» [8, с. 270]. Исследователь ссылается на труды А.Н. Веселовского [3], понимавшего под *синкретизмом* первобытного искусства «*слитность, нерасчлененность* в нем основных форм художественного творчества – *изобразительного искусства, драмы, музыки, пляски* и т. д.» [8, с. 270]. М.А. Карцева отмечает, что «в результате эволюции человеческого мышления, социальной и экономической сфер этот *синкретический "клубок" разматывался*, постепенно *разделялся на отдельные "нити"*, разветвляя и усложняя систему родов, видов и жанров искусства» [8, с. 270].

В настоящей работе мы предпримем попытку отразить слитность воедино кукольного представления, музыкального и светового

оформления спектакля – различных «нитей клубка», переплетенных с целью комплексного воздействия на зрителя.

Синкретизм кукол, музыки и света. Теме синкретизма таких видов искусств, как кукольное представление, музыка и свет, посвящено небольшое количество исследований. Кроме того, нет комплексных анализов, демонстрирующих синтез трех обозначенных видов искусств. А.В. Калашникова пишет: «…специальных исследований, посвященных музыке в театре кукол, практически не встречается, и даже театральная критика, анализируя кукольное представление, зачастую обходит вниманием сферу функционирования музыки в современном кукольном спектакле» [7, с. 250]. В размышлениях М.С. Фаттахутдиновой находим тот же мотив: «Музыка театра кукол на протяжении многих десятилетий оставалась за рамками научного обихода, несмотря на то что она является одним из важных и заслуживающих всяческого внимания слагаемых древнего и во многом еще не познанного искусства. <…>. Выявление характерных особенностей этой музыки, определение основных тенденций ее развития позволило бы восполнить серьезный пробел в искусствоведческой науке» [13, с. 525]. Наше исследование, описывающее в данной части существующие научные работы, является попыткой восполнить пробел нецелостности исследований по заявленной проблематике.

Представим работы, посвященные теме сценического синкретизма кукол, музыки и света. Большинство исследователей обозначенной проблематики пишут о сценическом синкретизме с привязкой к определенной культуре, т. е. анализируют практику синкретизма видов искусств разных стран.

А.А. Лемзякова, характеризуя традиционные японские театральные искусства, выделяет театр Дзёрури – «театральный жанр, возникший в конце XVI века, когда *народный песенный сказ соединился с кукольным представлением, аккомпанирующим специфической музыкой*» [9, с. 30]. Так, данный театр можно считать образцом синкретического искусства.

С. Фэн, изучая взаимосвязи китайских драматических систем Китая и музыкальной составляющей, выделяет закономерные направления влияния интонационных систем на кукольные театры: 1) заимствование музыкальной системы какой-либо конкретной драмы театром кукол и наоборот; 2) заимствование интонационной системы, сочетание ее с нетеатральной музыкой; 3) формирование своей музыкальной системы посредством синтеза интонационных систем разных драм; 4) неприня-

тие традиционной музыки. Исследователь заключает: *«…общая музыкальная составляющая является одним из основных факторов, связывающих южнокитайские драмы и кукольные театры»* [14, с. 131].

А.В. Калашникова определяет музыку значимым компонентом сценического искусства белорусского кукольного театра: «Современные *спектакли в* профессиональных *кукольных театрах* республики… *отличаются высокой степенью использования выразительных средств других видов искусств*, …неизменными остаются только главные, определяющие специфику жанра, *выразительные средства кукольного театра – это театральная кукла, пластичность и музыкальность*» [7, с. 250].

Статья М.С. Фаттахутдиновой посвящена проблеме эволюции музыки в отечественном кукольном театре прошлого века. Как было отмечено выше, материал по данной теме должным образом не исследован. Анализом музыкальной составляющей, по мнению автора, занимались преимущественно практики театра (авторы музыки для кукольного театра или режиссеры театра кукол), а не теоретики [13, с. 525]. Анализ четырех спектаклей показал, что «во всех четырех постановках музыка выполняет свою сюжетно-изобразительную функцию, образует *унисон* со сценическим действием» [13, с. 527]. Исследователь заключает: «*Специфика музыки современного театра кукол* заключается… в ее функциях, которые раскрываются *в сочетании зрительного, словесного и музыкального рядов*. *Образ зримый и образ слышимый взаимодействуют между собой*, и в этом взаимодействии каждый из них приобретает новые смысловые оттенки и значения. Театр кукол сегодня осознает себя как искусство полноценное и самостоятельное, …чему в немалой степени способствует музыка» [13, с. 529].

Более локальное исследование данной проблематики представлено в работе С.В. Вершининой. Особенность кукольного театра Йошкар-Олы, полагает исследователь, в объединении разных видов искусств, таких как музыкальное, литературное и живописное творчество. Такой синтез содействует формированию благоприятных эмоций от просмотра. «Перед режиссером-постановщиком стоит непростая задача – составить *яркий тандем из образов, декораций, звука, света, игры актеров* для создания полноценной взаимосвязи театрализованного действия и зрителя», – подчеркивает автор [2, с. 212].

Меньшая доля исследователей рассматривает данную тему в педагогическом аспекте: они полагают, что синкретизм различных ви-

дов искусств содействует развитию специфических компетенций и навыков у обучающихся, содействует формированию у них эстетического вкуса и понимания ценности искусства. Так, М.С. Фаттахутдинова пишет: «Музыка к кукольным постановкам выполняла и продолжает выполнять важнейшую эстетическую и социальную задачу: приобщение детей к искусству» [13, с. 525].

Н.С. Субботина, анализируя проблему развития творческих способностей дошкольников посредством музыкально-театрализованной деятельности, отмечает, что эффективным приемом развития творческих навыков детей в процессе организации постановок является синтез различных видов театрализованной деятельности, в числе которых выделяет кукольный театр, кукол на руке и театр теней [12, с. 167].

Н.М. Решетова называет в качестве одного из показателей синкретичности музыкально-художественного сознания детей явление интертекстуальности, несущее в себе драматургическую функцию. Интертекстуальность, с точки зрения автора, помогает юному зрителю адекватно воспринимать кукольные представления, включающие в себя различные «его формы и проявления, традиции, тенденции и авторские решения» [11, с. 220].

Анализируя особенности музыки в детском театре кукол на материале сибирских театров (что также подразумевает региональный аспект), Н.М. Решетова справедливо считает, что ключевой метод анализа в рамках данной проблематики – это именно комплексный метод, который основан на синтезе (синкрезисе) разных художественных средств [10].

Подводя итог вышеизложенному, перечислим, опираясь на работу Т.В. Горолевич, *совокупность художественных средств в оформлении кукольного представления*, играющих значимую роль в формировании образа куклы: 1) пластика куклы; 2) характер куклы; 3) пластика актеров (костюмы, грим); 4) архитектоника конструкций (формы, пропорции); 5) особенности фактур материалов; 6) разновидности изображаемой перспективы; 7) свет; 8) цвет и др. Данная совокупность художественных средств, по мнению исследователя, «должна подчиняться единому художественному замыслу и действовать в одном стиле и ритме с музыкой» [6, с. 43].

Закончим данный раздел словами А.В. Калашниковой: «…природа театральной куклы такова, что *кукольное представление* может существовать без слов и даже без драматургии, но *не мыслит*

своего существования без музыкальности и пластичности» [7, с. 250].

Анализ спектаклей, воплощающих концепцию синкретизма. В данной части произведем анализ кукольных спектаклей, в которые, на наш взгляд, удачно интегрированы музыкальный и световой компоненты сценического представления:

1. Театр Николая Зыкова («Шоу световых кукол»).
2. Спектакль «Влюбленные бабочки» китайского курса «Российского государственного института сценических искусств» (РГИСИ), мастер курса – Амела Вученович.
3. Спектакль «Похороните меня за плинтусом» кукольного театра им. Вольховского.

Театр Николая Зыкова («Шоу световых кукол»)

АНАЛИЗ. Проанализируем сцену с двумя парящими в воздухе светящимися медузами (розовой и голубой), являющуюся одним из удачных примеров синкретизма кукол, музыки и света. Действие происходит под композицию «Ask The Mountains» (Vangelis). Характеризуя композицию, отметим, что она легкая, похожая на эхо или дыхание ветра, едва уловимая, словно рябь на поверхности воды. «Джим Бренхольц в своей рецензии для AllMusic заявил, что это глубокий и увлекательный альбом (в который входит композиция «Ask The Mountains» – *прим. наше*) легенды электронной музыки. Вангелис, по его мнению, создает широкую атмосферу и *драматические звуковые ландшафты*, строит *экспериментальные текстуры и плавные мелодии* с помощью синтезаторных хуков, вокального исполнения»[32].

Ключевой вопрос песни: «Разве наше счастье не может продолжаться?»[33]. Так, композиция отражает проблему ограниченности / конечности человеческого счастья.

Две плавно двигающиеся под «музыку космоса» медузы излучают свет. Эта деталь также может быть объяснима как художественная задумка постановщика. Обратимся к тому, что символизирует в культуре и искусстве медуза. В искусстве медуза символизирует:

---

[32] Voices (альбом Вангелиса) // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Voices_(альбом_Вангелиса) (дата обращения: 02.11.2024).

[33] Здесь и далее переводы текстов песен сделаны нами.

1) способность приспосабливаться, быть гибкой в любой ситуации – высокая степень адаптивности к изменениям среды, текучесть медузы (способность приспосабливаться к различным жизненным трудностям) = текучесть жизни;

2) способность изменять цвет и форму – способность к трансформации, что можно связать с такими свойствами, как регенерация, перерождение и возрождение;

3) способность излучать свет – люминесценцию можно связать с концепциями самосвечения и внутреннего света.

Вернемся к ключевому вопросу музыкальной композиции, под которую светящиеся медузы парят в воздухе: «Разве наше счастье не может продолжаться?». Полагаем, что вышеперечисленные символические свойства медузы служат ответом на этот вопрос: счастье может продолжаться благодаря текучести жизни, способности чувств к возрождению. Последнее же свойство – способность к самосвечению – воплощено на сцене благодаря режиссерской работе со светом.

Таким образом, переплетение и в конечном итоге сплетение в единое целое работы с куклами, музыкой и светом позволяет зрителю понять («прочитать») символы, заложенные в той или иной сцене.

ОТЗЫВЫ[34]. «Под *прекрасно подобранную музыку* по залу летала огромная жар-птица, ползала по стенам *неоновая* гусеница, *танцевали* над зрителями *светодиодные* медузы. Многие куклы, к восхищению публики, создавались прямо на сцене, меняли форму, трансформировались, составляя потрясающие воображение гигантские *сияющие* фигуры»[35]; «Далее нас посетили гигантские летающие медузы, под *волшебную музыку* они парили под потолком и иногда опускались на зрителей»[36]; «*Музыка очень здорово подобрана*, и больше всего понравились медузы, там такой *восхитительный трек* был»[37]; «И первая кукла, которая появилась на сцене, была Жар-птица. Состояла она из множества *мелких разноцветных лампочек*. Была яркая, большая и красивая. Кукла сначала побыла на сцене, а затем совер-

[34] Здесь и далее орфография и пунктуация авторов отзывов скорректирована.

[35] Представление световых кукол и гигантский динозавр // Театр Николая Зыкова. URL: https://zykov.ru/grandlightshow.htm (дата обращения: 02.11.2024).

[36] Шоу световых кукол Н. Зыкова // Бэби.ру. 05.05.2019. URL: https://forum-baby-ru.turbopages.org/forum.baby.ru/s/blogs/post/1534020825-16483722/ (дата обращения: 02.11.2024).

[37] Шоу световых кукол отзывы зрителей // Rutube. 21.03.2022. URL: https://yandex.ru/video/touch/preview/15066821908361058008?app_id=ru.yandex.searchplugin&app_platform=android&app_version=24070709&appsearch_header=1&clid=2218566&search_source=serp_omni&ui=webmobileapp.yandex (дата обращения: 02.11.2024).

шила полет по всему залу. Вокруг зрителей. Второй персонаж был не менее ярким. Но поменьше. Это была гусеничка. Она тоже *светилась разными цветами* и забавно прыгала вдоль сцены и по всему залу. При этом скушав несколько *световых цветков*. <…>. Все происходящее на сцене поднимало настроение. От части потому, что происходило под *веселую музыку*. Ну и конечно сами *куклы не оставляли зрителей равнодушными*»[38].

Спектакль «Влюбленные бабочки» китайского курса РГИСИ (мастер курса – Амела Вученович)

АНАЛИЗ. Режиссер спектакля «Влюбленные бабочки» Амела Вученович считает: «В моем спектакле речь про очень старый китайский традиционный вид кукольного спектакля. Любой кукольный спектакль по сути можно назвать синкретическим». На наш взгляд, и куклы, и слова (голос ведущего), и музыка, и свет настолько сливаются в одно целое, что зрителям трудно разделить в сознании и оценить по-отдельности данные составные части представления: все части как по отдельности, так и в совокупности работают на то, чтобы зрители окунулись в традиционную китайскую драму. Именно в азиатской модели театрального искусства, на наш взгляд, сохранилась синкретичность, в отличие от европейской модели, в которой разные виды искусства в меньшей степени слиты в цельный «клубок».

Решение мастера «ставить с китайцами китайскую легенду в китайской технике и на китайском языке»[39] также можно отнести к проявлению синкретизма. Более того, говоря о теневом театре Амела Вученович подчеркивает, что «теневой театр – это кукольный театр с использованием техники (или системы) теневых кукол, *не отдельный театр, а именно техника*»[40] (подробнее о взаимодействии света и объекта, создающих тени, см. работу [4]).

Амела Вученович в своей статье отмечает: «Слушая музыку, мы можем представлять себе некую картину, то есть переводим звук в визуальность. <…> в творческих, театральных школах такое занятие мо-

[38] Представление световых кукол и гигантский динозавр., Анапа – отзыв // Irecommend.ru. URL: https://irecommend.ru/content/delo-bylo-vecherom-delat-bylo-nechego-i-reshili-my-poiti-na-predstavlenie-svetovykh-kukol-v (дата обращения: 02.11.2024).

[39] Теневой театр в Санкт-Петербурге: «постановка китайской легенды с китайскими студентами в китайской технике» на китайском языке (Серый Мокко 灰摩卡) // ВКонтакте. 27.03.2023. URL: https://vk.com/@-170211591-tenevoi-teatr-v-sankt-peterburge-postanovka-kitaiskoi-legend (дата обращения: 09.11.2024).

[40] Там же.

жет несколько измениться, и теперь задание будет – превратить музыку в пластический номер» [5, с. 44]. Автор приводит следующую практику: заведующий кафедрой режиссуры и актерского мастерства театра кукол РГИСИ Н.П. Наумов на протяжении нескольких лет предлагает студентам-режиссерам задание – поставить театральную кукольную миниатюру с опорой на картины Марка Шагала. «Из каждой работы получается настоящее “сценическое чудо”. “Неживая картина” начинает “говорить, петь, танцевать”» [5, с. 45], – пишет исследователь, что в очередной раз отражает синкретичность разных видов искусств, сочетаемых в рамках одного спектакля.

На наш взгляд, выбор музыки в пользу классических инструментальных китайских мелодий содействует слиянию человека с природой (с миром хрупких бабочек), а также проявлению естественных психоэмоциональных реакций зрителя (чувств любви и преданности).

ОТЗЫВЫ. «Получилось очень выразительно и живо! Поразительно, как сделаны фигурки персонажей, и наблюдать *игру цвета и тени*, которую они создают, было очень приятно!!»; «Очень *подвижные куклы (тени)*. В некоторых моментах как мультик. Луна прекрасная. А парень, который *озвучивает*, большой Молодец! Интересно не только *слушать*, но и *наблюдать* за ним»; «Спектакль супер, *великолепная работа над куклами, светом, чтец крутой*))))»; «Спектакль идеален во всём: *абсолютная гармония и согласованность действий между кукловодами и ведущим*, понятные и без знания языка ситуации, юмор и трагедия, невероятной красоты и изящества куклы!

А ведущий великолепен! Какое погружение в действие, *изменение голоса, пение*! Мы получили огромное удовольствие!»; «Мы с мужем с восторгом *наблюдали за артистом, который озвучивал спектакль*. Это прям отдельный вид удовольствия! А в конце спектакля звучала *песня*, которой дочь подпевала на своём выдуманном языке 😁»; «необыкновенно красивый спектакль.

Какой *замечательный ритм речи и пластика движений кукол*, как они ловко переворачиваются и кувыркаются!»; «И студенты, и режиссеры создали настоящую сказку, воплотили на сцене легенду о двух влюбленных и *музыкально оформили это пиршество для глаз*!»; «Тот, кто *озвучивал* всех *кукол*, вообще очень крутой, харизматичный и та-

лантливый! А ещё с замечательным голосом! Так менять голоса, точно надо уметь!»[41].

Отдельно отметим следующие два отзыва:

1) Рената Ершова пишет: «Этот мультипликационный мир – мир старой легенды, о которой повествует Рассказчик. Он говорит на непонятном мне языке, но я как будто слышу: «Давным-давно в городе “Шанъюй…” Рассказчик меняет голос, ведет спектакль, поет и, переходя от сцены к сцене, щелкает “кастаньетами”-пайбань. Этот мир – спектакль “Влюбленные бабочки” – создали студенты факультета Театра кукол. Это – яркая работа, переносящая зрителя в традиционный китайский “теневой” театр марионеток. Прекрасная идея – создать и показать спектакль в новой для большей части аудитории традиции. Традиции с глубокой историей, традиции яркой, технически сложной. *Кажется, многое помогает замыслу: и известнейший в Китае сюжет, и прекрасная музыка, и классический строй спектакля, и отработанная веками техника создания куклы и управления ею.* Традиция и помогает, и направляет. Традиция привлекает и завораживает зрителя. Привлекательны необычная техника спектакля: *яркие куклы-образы*, *движение героев и мира – вещей и идей – вокруг них*. *Световое и музыкальное оформление*. Карнавальные пролог и эпилог»[42];

2) Евдокия Павлова пишет: «李洪涛 – Ли Хунтао (江苏 Цзянсу, 25 лет) – *рассказчик* или *“многоголосье” постановки* и *её музыкальное сопровождение*. Потрясающее владение голосом оратора позволяет зрителям не замечать трудностей языкового барьера (ведь постановка идёт на языке оригинала…). Вот мы слышим ворчливого отца главной героини, голос его хрипловатый и серьезный, а через секунду – насмешливый и высокий писк одноклассника влюбленных. <…> Но он (актер – *прим. наше*) … успевал не только *исполнять песни и музыкальные вставки, дополняющие образы героев*, но и *задавать ритм всего выступления* (…можно заметить, что даже в ботинках у него притаились какие-то звенящие бубенцы!). Зритель удивляется, но сам Ли Хунтао к подобному уже привык: он рос в атмосфере творчества и… поэтому *в постановке вставки с элементами оперы звучат так органично и естественно*»[43].

---

[41] Отзывы о спектакле «Влюблённые бабочки» (Мастерская Амелы Вученович) // ВКонтакте. URL: https://vk.com/topic-211609467_48862974 (дата обращения: 09.11.2024).

[42] Там же.

[43] Теневой театр в Санкт-Петербурге.

Спектакль «Похороните меня за плинтусом» кукольного театра им. В.А. Вольховского

АНАЛИЗ. Комплексный анализ данного спектакля представила Марина Шимадина в «Петербургском театральном журнале». В ее статье, на наш взгляд, наиболее полно отражена тематика синкретизма (описаны элементы синкретичности постановки): «У Руслана Кудашова и способ актерской игры, и акценты совсем другие. Он неожиданно помещает действие на цирковую арену, завешанную красными полотнищами (сценограф спектакля – …Марина Завьялова). Актеры с выбеленными лицами-масками тут становятся коверными, а *жуткие сцены "истязания младенца" превращаются в цирковые номера с участием кукол*. <…> И *после смерти бабушки, когда ее уродливую кукольную оболочку запихивают в сценический люк, на подмостки выходит красивая, уверенная в себе актриса и раскидывает руки к свету под песню Radiohead "Creep"*. В спектакле вообще *звучит много музыки* – и *популярные* в советское время *шлягеры*, и *протяжные украинские народные песни* (бабушка была родом из Киева), и даже *гимн СССР*. Последний как бы намекает, что атмосфера бытовой безнадеги, обесценивания человека и тотального насилия – это фон жизни не отдельной семьи, а целой большой страны»[44].

Проанализируем более детально сцену с выходом на сцену актрисы под композицию "Creep" Radiohead. В тексте песни есть следующие строки: «Я хочу идеальное тело. Я хочу совершенную душу. Я хочу, чтобы ты замечала, когда меня нет рядом». Так, содержание композиции, с нашей точки зрения, органично переплетается с происходящим на сцене: действия героев подчеркнуты музыкой (или, наоборот, музыка обуславливает действия героев). Эту мысль подтверждает следующее рассуждение Татьяны Ткачёвой в «Российской газете»: «Его (Саши Савельева – *прим. наше*) камертон – *кавер-версия песни Creep группы Radiohead*, где *лирический герой чувствует себя мерзким и ненужным, этакой мокрицей рядом с прекрасным идеалом*»[45].

---

[44] Шимадина М. Монстры на арене, или как хоррор превратился в цирк // Петербургский театральный журнал. 06.12.2023. URL: https://www.kommersant.ru/doc/6199846 (дата обращения: 16.11.2024).

[45] Ткачёва Т. В Воронежском театре кукол поставили «Похороните меня за плинтусом» // Российская газета. 12.09.2023. URL: https://rg.ru/2023/09/12/reg-cfo/v-voronezhskom-teatre-kukol-postavili-pohoronite-menia-za-plintusom.html (дата обращения: 16.11.2024).

ОТЗЫВЫ. Среди отзывов есть один критический: «*Очень много неуместных песен*, которые скорее проецируют внутренний мир режиссера, чем передают атмосферу произведения»[46].

Однако среди отзывов преобладают положительные: «…увидела *новый для меня театр кукол*. Какая там игра актёров. Что Саша, что Бабушка, да там все хороши без исключений. *А какое там звуковое сопровождение и игра света…* Это стоит увидеть. Это стоит почувствовать. Для меня это был *самый честный спектакль именно по эмоциям, которые передавали актёры, куклы, музыка, свет*. Это был самый честный спектакль по эмоциям, которые испытала я» (А. Орищенко)[47]; «Оригинальный роман *сочетает в себе характерные черты и комедии, и трагедии, и фарса, которые перенял спектакль* в режиссуре Руслана Кудашова, показав *живой и насыщенный карнавал жизни*, <…> выбрал *декорациями* спектакля цирковую арену, украшенную огнями и алым полотном. Это стало идеальным обрамлением истории, в которой юмор перемежается со слезами, становясь трагикомедией. На сцене, помимо актёров, присутствуют и *куклы*, созданные Мариной Завьяловой и удачно вписанные в повествование. <…> *Визуальные эффекты становятся почти отдельным персонажем спектакля*, давая возможность увидеть наивный детский мир мальчика и циничный мир бесконечного театрального шоу, который представляет бабушка»[48]; «У входа в зрительный зал был уголок из советского прошлого… <…> Я оценила этот *ностальгический «штрих» оформления, который стал неким мостиком к тому, что потом происходило в зрительном зале*» (Н. Коньшина)[49]; «*Костюмы сделаны под старину, но с современными элементами* – кто-то ходит в спортивных штанах, у кого-то на ногах кроссовки, кто-то не расстается с наушниками. *Музыка* по большей части *современная*, тот же *пир у Капулетти с героями в таких нарядах больше похож на тематическую дискотеку*. *Декорации постоянно меняются*, но внимание привлекает все время находящаяся на сцене *кон-*

[46] Похороните меня за плинтусом // Яндекс афиша. 18.01.2023. URL: https://afisha.yandex.ru/novosibirsk/puppets/pokhoronite-menia-za-plintusom-novosibirskii-teatr-kukol (дата обращения: 16.11.2024).

[47] Театр кукол имени В.А. Вольховского // ВКонтакте. 30.08.2023. URL: https://vk.com/wall-23380395_6747 (дата обращения: 16.11.2024).

[48] Трагикомедия любви и одиночества в спектакле «Похороните меня за плинтусом» в Воронежском театре кукол В.А. Вольховского (Театр To Go) // Дзен. 01.09.2023. URL: https://dzen.ru/a/ZQE3RJS_UXXqzo9n (дата обращения: 16.11.2024).

[49] ВКонтакте. 07.09.2023. URL: https://vk.com/wall354365838_3399 (дата обращения: 16.11.2024).

струкция с неоновыми лампами, больше всего похожая на остановку общественного транспорта»[50].

Заключение. Таким образом, нами рассмотрен феномен сценического синкретизма, который проявляется в интеграции кукольного представления, музыки и света в театральных постановках. Проанализированы исследования, посвященные этому явлению, и выявлено, что синкретизм является важным элементом культурной динамики современности. Особое внимание уделено практикам использования музыки и световых эффектов в кукольных спектаклях, а также их влиянию на восприятие зрителем сценического действия. Приводятся примеры успешных постановок, в которых удалось достичь гармоничного сочетания этих элементов, что подкрепляется отзывами зрителей.

Литература

1. Бакши Л.С. К проблеме синкретизма и универсализма в современном искусстве // Теория и история искусства. 2021. № 3–4. С. 72–82.

2. Вершинина С.В. Проблема преемственности народных театральных традиций в деятельности современного театра кукол // Богатство финно-угорских народов: мат-лы IV Междунар. финно-угорского студенческого форума, Йошкар-Ола, 25–26 мая 2017 г. Вып. 4. Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2017. С. 212–213.

3. Веселовский А Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И.К. Горского; сост., коммент. В.В. Мочаловой. М.: Высш. шк., 1989. 406 с.

4. Вученович А. Взаимодействие света и тени как проекции в процессе создания теневого спектакля, фотографии и фильма // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2022. Т. 24. № 84. С. 40–51. DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-84-40-51.

5. Вученович А. Воображение как «экран внутреннего видения» в творческом процессе работы актёра над ролью // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2023. Т. 25. № 89. С. 44-51. DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-89-44-51.

6. Городелевич Т.В. Влияние средств выразительности сценографии на раскрытие художественного образа кукольного спектакля // Искусство и культура. 2023. № 1(49). С. 42–46.

7. Калашникова А.В. Музыка как компонент сценического искусства в театре кукол Беларуси // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі: мат-лы навук. канф., прысвечанай 35-годдзю БДУКМ, Мінск, 3 снежня 2010 г. Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2011. Т. 1. С. 250–254.

[50] Театры поиграли в любовь // Коммерсантъ. 08.09.2023. URL: https://www.kommersant.ru/doc/6199846 (дата обращения: 16.11.2024).

8. Карцева М.А. Стремление к синкретизму и «упрощению» как основная тенденция развития современного искусства // Актуальные проблемы современной науки: исторические, философские, методологические аспекты: сб. ст. 2-й Регион. науч. конф. молодых ученых, Курск, 6 мая 2022 г. Курск: Университетская книга, 2022. С. 268–275.

9. Лемзякова А.А. Театральные искусства Японии в прошлом и настоящем: основные характеристики и особенности / А.А. Лемзякова, М.В. Новак // Наука. Искусство. Культура. 2018. № 1(17). С. 21–37.

10. Решетова Н.М. Музыкальный мир детского кукольного спектакля (на примере театров Сибири): дисс. …канд. иск., спец. 17.00.02. Новосибирск, 2022. 258 с.

11. Решетова Н.М. Особенности музыкальной драматургии детских кукольных спектаклей // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 214–222. DOI: 10.17223/22220836/42/18.

12. Субботина Н.С. Влияние музыкально-театрализованной деятельности на развитие творческих способностей дошкольников // Студент и наука: актуальные вопросы современных исследований: сб. ст. VI Междунар. науч.-практ. конф., Пенза, 10 мая 2024 г. Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г. Ю.), 2024. С. 166–168.

13. Фаттахутдинова М.С. К проблеме эволюции музыки в российском театре кукол XX века // Вестник Башкирского университета. 2009. Т. 14. № 2. С. 525–529.

14. Фэн С. Южнокитайские театры кукол и традиционная драма: музыкальные взаимосвязи // Артэфакт. 2022. № 17. С. 131–139.

Алесенкова В.Н. (Саратов)

«ТЕАТР СОЛНЦА»: РЕТРОСПЕКТИВА ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ АРИАНЫ МНУШКИН (К 85-ЛЕТИЮ РЕЖИССЕРА)

По мнению Дж. Миллер[51], Ариана Мнушкин – «самая влиятельная женщина во французском театре и один из величайших ныне живущих режиссеров мира» [7, с. 55]. В 2024 году юбилей отметила и сама Мнушкин – ей исполнилось 85 лет, и «Театр Солнца» (Le Theatre du Soleil), основанный ею в Париже в 1964 году – ровно 60 лет назад. Несмотря на почтенный возраст театра, в русскоязычном сегменте театроведения до сих пор наблюдается недостаток информации

[51] Джудит Миллер – профессор, руководитель франкоязычного театра на факультете французского языка Нью-Йоркского университета.

о принципах работы этого интереснейшего творческого коллектива, об уникальном процессе создания спектаклей и концептуальных задачах, которые определяют его эстетику.

Идея театра как уникального сотворчества группы актеров и зрителей по инициативе режиссера зародилась в 1968 году, когда во время забастовок и митингов трудящихся Франции против правительства де Голля актеры «Театра Солнца» давали спектакли прямо на заводах («Ситроен», «Рено» и др.). Благодаря непосредственному общению с широкой аудиторией в нетрадиционной обстановке коллектив получил опыт открытого обмена мнением, в том числе по острым политическим вопросам. Из этого опыта три года спустя родилось не имеющее аналогов представление под названием «1789» – по сути, публичное сценическое развенчание мифа о Великой французской революции, ее трактовка как победы, украденной у народа. Детальное описание сценического действия дано в статье Т.Б. Проскурниковой «1789» [5, с. 327–330], но интересен и сам процесс постановки.

Спектакль был создан в результате длительного изучения, сопоставления и обсуждения труппой (при участии приглашаемых зрителей-консультантов) противоречивых взглядов на исторические события конца XVIII века. Режиссер, актеры и технические сотрудники (всего около 40 человек) проанализировали целый комплекс документальных и художественных материалов того времени: литературных текстов, лекций, научных монографий, кинокартин, сценариев, живописных и карикатурных изображений, биографий и стенограмм выступлений лидеров революционного движения, декларативных правовых актов и указов. Так, начальный этап работы носил научно-исследовательский характер. Далее на основе выделенных из общей массы ярких образов и коллизий начались коллективные импровизации.

Ежедневно актеры готовили по 10–15 импровизационных этюдов на заданную режиссером тему, которые к концу репетиционного дня были отсмотрены всей группой. Одни из них А. Мнушкин отбрасывала, другие отбирала для будущей работы, внося в них ряд поправок и предложений. В итоге, за четыре месяца было отобрано семнадцать эскизов, которые легли в основу спектакля, и был утвержден актерский состав, причем вне зависимости от авторства отдельных удачных фрагментов. Остальные участники продолжали творческое сотрудничество в другом качестве – придумывали грим, костюмы,

декорации. Произносимый персонажами текст и смысловые связки при монтаже сцен, как и элементы музыкального и сценографического оформления, постоянно редактировались сообща и только на финальном этапе работы фиксировались режиссером.

Успешно освоенный метод групповых импровизаций и перманентной вовлеченности коллектива единомышленников в постановочный процесс стал для «Театра Солнца» базовым принципом, отличающим его от традиционных драматических театров (главным образом ориентированных на текст драматурга и главенство режиссера). Начиная со знаковой постановки «1789» (1971), Ариана Мнушкин целенаправленно реализовывала идею театра как участника политических дебатов своего времени и – спектакля как средства взаимодействия с социумом и активного влияния на него. Это подразумевало визуальное и семантическое погружение зрителей в причинно-следственные связи тех или иных резонансных исторических событий с целью «обучения граждан социальному и политическому устройству» [7, с. 34]. Хотя спустя годы (во время московских гастролей) Мнушкин называла свой театр не политическим, а историческим [3, с. 309], воля к воспитанию политической осознанности гражданского общества посредством театрального искусства пронизывает и наполняет жизненной силой большинство постановок.

Основой для творческого замысла, как правило, служит объединенный отклик труппы на животрепещущие геополитические и социальные проблемы, взывающие, по мнению режиссера, к изучению и осмыслению. Так, в спектакле по мотивам У. Шекспира «Ричард II» (1981) в центр внимания помещена проблема смены одного властного режима другим в обход желаниям народа; в спектакле «Ужасная и незавершенная трагедия Нородома Сианука» (1985) высвечивается проблема войны Вьетнама и Камбоджи; в спектакле «Индиада, или Индия их мечтаний» (1987) изучается проблема братоубийственного разделения Индии и Пакистана; в «Городе клятвопреступников» (1994) осмысливается преступление британских врачей, инициировавших массовое заражение здоровых людей ВИЧ-инфицированной кровью; проблема оккупации Тибета Китаем и причастность к этому французского правительства обсуждается в спектакле «Внезапно ночи стали бессонными» (1997), где в качестве центральных персонажей представлены члены делегации тибетских беженцев; актуальная проблема центрально-азиатских беженцев уже на новом уровне под-

нимается в спектакле «Последний караван-сарай»[52] (2003); а факт разрушительного наводнения в Китае служит основой для одной из самых красивых постановок А. Мнушкин – «Часовые на плотине»[53] (1999), которая посвящена общемировой проблеме деградации власти, уничтожающей свой народ и в итоге себя. Исключая «Ричарда II», тексты ко всем перечисленным постановкам были написаны известной французской писательницей и ученым Элен Сиксу, которая на протяжении многих лет оставалась бессменным соратником Арианы Мнушкин и воплощала в слове ее оригинальные концепции.

Неоднократно руководителем театра были организованы творческие экспедиции в страны, чьи события становились объектом изучения, а также проводились специализированные обучающие тренинги. Например, перед «Индиадой» была осуществлена поездка в Индию не только ради ознакомления с культурой и традициями, но и для сбора материала – источниками послужили местные литературные публикации, газетные хроники, воспоминания простых граждан-очевидцев, среди которых проводился опрос. В процессе создания «Часовых на плотине» труппа посетила такие государства, как Южная Корея, Вьетнам, Тайвань, Япония. Затем на протяжении полугода актеры оттачивали в многочисленных импровизациях пластику кукол традиционного театра Бунраку, композитор Жан-Жак Леметр подбирал и создавал новые инструменты для музыкального и звукового сопровождения сцен, скульптор Эдхард Штифель прорабатывал детали масок и костюмов для имитации кукольной внешности, Элен Сиксу написала 400 страниц текста, из которых, по свидетельству Дж. Миллер, в 3-х часовой спектакль вошло только 76. Так, вопреки законам драматического театра, текст рождался и утверждался в ходе репетиций.

Обращение А. Мнушкин к театральным традициям Востока началось в 1980-е годы. Вероятным импульсом послужило впечатление, полученное ею задолго до этого в длительном путешествии по азиатским странам. Спектакль «Ричард II» (из так называемого «Шекспировского цикла»[54]), навеянный Мнушкин культурой самурайских воинов, был решен в эстетике японских Но и Кабуки. С целью овладения непростыми навыками работы с маской, освоения

[52] В спектакле приняли участие актеры из разных стран, в том числе настоящие беженцы.
[53] Встречается также перевод «Барабанщики на плотине» и «Барабаны на плотине».
[54] В «Шекспировский цикл» входят спектакли «Ричард II» (1981), «Двенадцатая ночь» (1982), «Генрих IV» (1984).

пластики, танца и вокальных особенностей для актеров были организованы профессиональные тренинги, даже введен режим особого рациона питания и обязательных физических нагрузок, что, несомненно, перекликается с принципом подготовки актеров в театральной лаборатории Е. Гротовского и, позже, Е. Барбы. Профессиональные тренинги и семинары с ведущими мастерами сцены стали регулярными и проводились в «Театре Солнца» по 4 раза в год. Это способствовало появлению школы – мастерских по подготовке нового поколения актеров. Школа действует по сей день.

В разговоре со студентами в Лозанне [8] А. Мнушкин призналась, что в ее представлении театр прежде всего должен быть красивым, но также важно, чтобы он оставался формой коллективного поиска и процессом обучения – как для актеров, так и для зрителей. Она подчеркнула, что путь от незнания к познанию, который труппа преодолевает за полгода непрерывных творческих исканий, должен быть пройден зрителями как бы в ускоренном варианте за время спектакля.

Коллектив театра целокупно несет ответственность за то, что он транслирует в зал. Вот почему для максимальной концентрации внимания на смысловой и трансцендентной природе сценического действия облик актера намеренно утрируется – лицо скрывается под маской или стилизованным гримом, а естественная пластика уступает место экспрессивным жестам и пластическим ритмам, принадлежащим «другой» эстетической или культурной модели. Иными словами, чтобы добиться мифологизации современного персонажа или сюжета реальной истории, личность актера должна раствориться в эстетике Античной трагедии, Комедии dell’arte, Катхакали, средневекового ярморочного балагана или любой другой, то есть преобразиться в элемент сценического ритуала, стать иероглифом «другого» языка. Можно сказать, что артисты «Театра Солнца», принося таким образом в жертву свое Эго ради общей идеи, в некотором роде священнодействуют. Здесь имеется в виду тот самый акт самопожертвования, который в концепции Е. Гротовского начинается с познания актером самого себя и заканчивается раскрытием перед зрителем мельчайших порывов внутреннего мира посредством поэтического языка звуков и жестов [2, с. 34]. Однако не только поэтический язык в спектаклях-экспериментах Мнушкин постоянно обновлялся, но и внедрение новаторских идей получило широкий охват.

Как известно, «Театр Солнца» обосновался в здании эпохи Наполеона III – бывшем заводе по производству пороха, именуемом

также Картушери. Необычный для театра просторный ангар, разделенный на три больших зала, Мнушкин называет домом, храмом, священным местом и «пространством, где нет ненужных вещей» [3, с. 305-306]. В первом зале размещается библиотека, выставка афиш, многолетних публикаций о театре, там же располагается кафе, еда в котором всегда связана с темой представления. Во втором зале находятся открытые гримерки, интригующие возможностью наблюдать за подготовкой артистов, и в третьем зале – непосредственно сцена. Поскольку зрительские места не пронумерованы, публика приезжает заранее и сразу попадает в атмосферу будущего спектакля. Так, в день «Индиады» с приходом первых зрителей в воздухе появлялся аромат карри и других восточных пряностей, актеры в костюмах персонажей-индийцев встречали входящих, подавали еду, помогали занять места, беседовали на тему спектакля. Для цикла из четырех древнегреческих трагедий под общим названием «Атриды»[55] (1990–1992) пространство театра было организовано таким образом, что зрители сразу попадали в зону археологических раскопок, которые оживлялись действием античного Хора. Благодаря тактильному контакту с артистами-персонажами зрители чувствовали себя не сторонними наблюдателями, а туристами, паломниками и даже участниками происходящих событий.

Яркий пример экспериментального взаимодействия с публикой можно найти в вышеупомянутом спектакле «1789». Сценическое пространство располагалось одновременно на шести деревянных платформах по принципу площадного театра под открытым небом. Сидячие места были ограничены, и большая часть зрителей прогуливалась по залу, когда началось представление. По замыслу режиссера, публика не только получила возможность перемещаться от платформы к платформе, но и принимать участие в массовых сценах – митингах, общем праздничном веселье по поводу взятия Бастилии, заседании Национальной ассамблеи и других. Авангардным также представляется пространственно-коммуникационное решение в спектакле «Мефисто» (1980) по мотивам романа Кл. Манна (инсценировка А. Мнушкин и Э. Сиксу). Ряды деревянных скамей зрительного зала находились между двумя сценическими площадками, которые, по типу своей конструкции, символически противопоставлялись друг другу как оппозиционные жизненные модели. Согласно описанию

[55] Цикл «Атриды» или «Дом Атрея» состоит из четырех спектаклей: «Ифигения в Авлиде» по Еврипиду, «Агамемнон», «Носители любви» и «Эвмениды» по Эсхилу.

Т.Б. Проскурниковой, «спинки скамей были подвижны, и в зависимости от того, на какой из площадок переносилось действие, зрители вставали и, изменив положение спинки, вновь усаживались лицом к сцене» [4, с. 348]. В спектакле «Эфемерности» (2007), созданном на основе коллективных импровизаций, наоборот, уже сценическое пространство разделяло ряды сидящих лицом друг к другу зрителей. Мимо них рабочие сцены передвигали, медленно вращая, круглые и прямоугольные платформы на колесиках, на которых разыгрывались эпизоды театрального действия.

Заостряя внимание на поражающих воображение театральных формах, создаваемых Мнушкин, следует отметить, что обращение к традициям восточного театра во многом способствовало гармоничному сопряжению в ее спектаклях искусства актера, музыки, танца, жеста, звука, ритма, пространственной конфигурации, светоцветовой гаммы и ритуального действия. Как отмечает французский театровед А. Юберсфельд, в азиатском театре Мнушкин почерпнула вкус к визуальной красоте и совершенству сценического движения, а также богатству знаков и их сочетаний [6, с. 107], позволяющих всякий раз закладывать новые смыслы. Это тесным образом перекликается с режиссерскими идеями их общего соотечественника А. Арто, которого вдохновляла семантическая глубина внешних форм восточного театра. Он считал, что позволить западному театру выражаться посредством этих форм, которые «представляют собой жесты, звуки, цвета, пластические решения и тому подобное, – значит вернуть его [театр] к изначальному предназначению, вновь обратить к присущему ему религиозному и метафизическому аспекту» [1, с. 75]. Значительная часть размышлений Арто о театре будущего, изложенных им в двух знаменитых Манифестах, нашла оригинальное воплощение в спектаклях А. Мнушкин, что подтверждает экспериментальный характер ее творчества.

Ключом к воплощению эмпирического и метафизического опыта через театральные формы являются актеры. Мнушкин называет их «музыкантами тела», способными визуализировать симптомы внутреннего мира [8]. Актеры, непрерывно изучая и осваивая телесность как инструмент невербального языка театра, в сотворчестве с режиссером создают сценические метафоры. Так, представители двух враждующих групп придворных в «Ричарде II» (актеры в стилизованных костюмах самураев с воротником и дублетом елизаветинской эпохи) внешне отличались наличием маски или грима (Но и Кабуки

соответственно). Скользя по сцене на полусогнутых ногах, они то располагались подобно фигурам на шахматной доске, то по спирали двигались вокруг короля и, подчиняясь звукам закрепленного за ними инструмента, напоминали сложный, регулируемый извне механизм. В сценах баталий актеры фыркали, топали ногой, били себя хлыстами, старались держать строй, как боевые лошади, формируя образ управляемого орудия войны.

Люди представали бесправными куклами в руках жадных безответственных властителей в спектакле «Часовые на плотине». На протяжении всего представления актеры-персонажи (в стиле театра Бунраку) визуально управлялись актерами-кукловодами и, обмякая в конце каждого эпизода, уносились ими прочь. В финальной сцене потопа персонажи-актеры подменялись узнаваемыми миниатюрными копиями – утонувшими марионетками, которые вылавливал из воды единственный актер живого плана – их мастер-создатель. Одновременно над сценой нависала конструкция гигантских блоков с сидящими на них операторами, от которых вниз, к актерам-куклам, были протянуты веревки, создавая масштабную иллюзию системы управления. Так, метафора власти дублировалась и обрастала новыми смыслами на основе сценических образов.

Для постановок Мнушкин характерна структура коллажа. В прерывистости и фрагментарности спектаклей «Театра Солнца» А. Юберсфельд прочитала образ разорванности современного мира [6], а Т.Б. Проскурникова подметила наличие технических «приемов кинематографического монтажа, с ритмом смены длинных и коротких кадров-сцен» [5, с. 328]. Такая структура наилучшим образом позволяет исследовать природу театра, экспериментируя с сочетанием жанров, стилей и культурных контекстов.

В заключение, можно зафиксировать, что «Театр Солнца» под руководством Арианы Мнушкин – это уникальный творческий коллектив, сплоченный идеей систематического изучения форм и возможностей театрального искусства. Отправной точкой спектакля является не текст драматурга, а оригинальная концепция группы, направляемой режиссером. Каждая постановка носит экспериментальный характер, позволяя всем участникам постановочного процесса нащупывать методом импровизации новые пути сценического воплощения дискурса о той или иной актуальной проблеме в контексте современности. Наконец, спектакль является не столько целью, сколько одновременно исследовательским и творческим проектом –

средством познавания (для актеров и зрителей) внутреннего и внешнего устройства мира на языке театра. В целом, результаты творческих экспериментов в Картушери оказали и продолжают оказывать значительное влияние на развитие новейшей театральной режиссуры и невербального языка сценического действия.

Литература

1. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 192 с.
2. Гротовский Е. К бедному театру /Пер. с англ. Л. Мельниковой/. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 304 с.
3. Мнушкина А. Театр – дом и храм // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. М., 2004. С. 303–312.
4. Проскурникова Т.Б. Восточные черты французского театра (Ариана Мнушкина и Питер Брук) // Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003. С. 330–358.
5. Спектакли двадцатого века /ред. А. Бартошевич. М.: ГИТИС, 2004. 488 с.
6. Юберсфельд А. Ариана Мнушкин и «Театр Солнца» // Академические тетради: альманах. Теория театра. М.: Международное агентство A.D. & T., 2000. № 7. С. 107–116.
7. Miller J. Ariane Mnouchkine / J. Miller. London and New York: Routledge, 2007. 158 p.
8. Mnouchkine A. Entretien d'Ariane Mnouchkine avec des étudiants de l'Université de Lausanne // Etudes de Lettres (Philosophies du jeu théâtral) Vol. 313, 2020. P. 301-330. DOI: https://doi.org/10.4000/edl.3106 URL: https://journals.openedition.org/edl/3253 (дата обращения: 07.02.2025)

Есин Н.С. (Саратов)

МАЛЕНЬКАЯ ОТКРЫТКА, ПОСВЯЩЕННАЯ БОЛЬШОМУ МИРУ. УЭС АНДЕРСОН

«Французский вестник» 2021 года – это прямое посвящение еженедельнику *The New Yorker* как памятнику классической журналистики [9]. Уэс Андерсон, режиссёр киноленты, позиционирует фильм, как «любовное письмо журналистам, которые засели в отделении американской газеты где-то во Франции XX-го века». В фильме представлено три сюжетные линии, связанные с публикациями в приложении к канзасской газете «Либерти, Канзас Ивнинг Сан», перед нами предстанут ожившие на экране истории, которые были не-

когда опубликованы. А персонажи фильма – альтер-Эго реальных журналистов или герои их материалов [2].

Источником вдохновения при создании фильма для Уэса Андерсона послужил журнал *The New Yorker*, чьим поклонником является сам режиссёр с самых юных лет [10].

Для чёткого понимая киноработы и важности этой ленты в карьере Андерсона обратимся к его биографии и разберём режиссёрский стиль.

Уэс Андерсон (родился в 1969 году) – один из представителей американского независимого кино. Андерсон работает в основном в жанрах комедии и трагикомедии, его фильмы меланхоличны и наполнены драматическими элементами. Основой миров, создаваемых им на киноэкране, являются противостоящие враждебностям герои, дисфункциональные семьи, а также тема поиска себя в мире. В «Академии Рашмор» (1998), втором полнометражном фильме Андерсона, формируется уникальный визуальный стиль, выражающийся в симметрии кадра, пастельных цветах интерьера и окружения, необыкновенные декорационные решения, высокая степень детализации и прочее. Он увеличивает поле зрения, за счёт соотношения сторон и выбора объективов камеры. Получается некая театрализация кино. И с помощью фрейминга помещает своих героев в красочные пейзажи и интерьер, напоминающий подарочные открытки. Работает режиссёр и с анимацией – кукольной («Бесподобный мистер Фокс (2009)) и пластилиновой («Остров собак (2018)), покадровость и эффект стоп-моушн проявлялись и в фильмах с живыми актёрами. «Мистером Фоксом» режиссёр окончательно оттачивает и закрепляет свой стиль, становясь максимально узнаваемым в широких кругах режиссёром.

Стилизует свои работы Андерсон и при помощи аутентичной музыки, а также оммажей на картины. Вкупе получается атмосфера 70-х, если свести все его фильмы к какому-то десятилетию. Особенно это подкрепляется закадровым голосом и множеством других заимствованных литературных элементов: рассказчики появляются в кадре, создавая впечатление погружения в литературное произведение [6], повествование делится на главы («Отель Гранд Будапешт» (2014) и «Семейка Тененбаум» (2001)).

В «Семейке Тененбаум» каждая глава начинается с кадра со страницей, на которой кроме названия можно увидеть и основных персонажей, которые будут участвовать в действии, многие из персо-

нажей Андерсона связаны с литературой, литература может оказывать на его фильмы сюжетообразующее влияние, центральные герои – писатели. Написанные ими книги дополнительно характеризуют персонажей и отношения между ними. Иногда Уэс Андерсон использует и реальную литературу в своих работах. По словам режиссёра, «Отель «Гранд Будапешт» вдохновлён работами Стефана Цвейга [12].

Визуальный стиль формировался также и под влиянием многих режиссёров: фильм Мартина Скорсезе «Злые улицы» (1973) прямо вдохновил Андерсона на создание дебютной картины «Бутылочная ракета» (1996). Влияние на принципы постановки, приемы съёмки, эстетику оказали, например, Стэнли Кубрик [8], представители французской «новой волны» Франсуа Трюффо и Луи Маль, Педро Альмодовар [7], Сатьяджит Рай [10] и многие другие.

Говоря о *темах* и *архетипах персонажей*, можно отметить, что миры Андерсона – это не отображение действительности, а её преображение. Таким образом, режиссёр отходит от сугубо реалистичной картины мира, не гнушаясь карикатурой и гротеском. Иронический побег от реальности помогает создать правдивые истории о, на самом деле, обыкновенных людях и вполне реальных проблемах. Этим, режиссёр помогает зрителю идентифицировать себя с показанными на экране героями. Зачастую это неудачники, травмированные авантюристы, чьи амбиции создают из них сильных людей, дают им рост.

По словам Андерсона, все его фильмы – личные, от начала до конца [5]. Самым личным в его карьере является «Французский вестник». Он не задаётся целью исследовать конкретный аспект своей личности, но каждый раз, по итогу, возвращается к этому.

Как уже было сказано ранее, происходящее в фильмах режиссёра – стилизация, отсылки к разнообразным культурным пластам, часто без привязки к чему-то конкретному. Именно поэтому особенно заметным становится «Французский вестник». Андерсон приводит даже список всех референсов [11]. Это «Золото Неаполя» (1954) Витторио Де Сики, «Наслаждение» (1952) Макса Офюльса, «Китаянка» (1967) Годара, «Четыреста ударов» (1959) Трюффо, «Время развлечений» (1967) Жака Тати и многое другое. Всё это включает в себя альманах историй, представленный в киноленте 2021 года.

В своей статье Роза Амбарян утверждает, что «можно назвать «Французский вестник» magnum opus режиссера» [1].

У Андерсона всё началось с большого детского вдохновения. «Ньюйоркер», так нравившийся режиссёру в детстве, со своими об-

ложками отпечатался в сознании юного Уэса, а уже позднее отобразился на киноэкране. Влияние этого журнала на визуальную пестроту и отцентрованность видна везде. А смерть главного редактора Артура Ховитцера-младшего становится импульсом для сюжета данной киноленты. Редактор же, в свою очередь, списан с Гарольда Росса, одного из учредителей «Ньюйоркера».

Андерсон, узнаваемый режиссёр с максимально оригинальным почерком, внезапно привносит в эту киноленту несколько новшеств, так важных ему именно для этой истории. И, в её рамках, данные методы качественно иные.

Во-первых, сам формат фильма – киноальманах. В центре истории – не семейство или чудаковатый метрдотель, а сам формат журнальности [1]. Перед каждой новеллой на экране даже указан опознавательный текст, фиксирующий данные статьи. Всё это добавляет шарм киноленте. Мы словно перелистываем журнал или газету, сидя в своём кресле и попивая чашечку чая, неторопливо вместе с редакторами статей разглядываем города, места. Нам предоставляют обзор различных событий о самых необыкновенных людях. В последнем проявляется особенность фильмов Андерсона. Здесь вам и художник, сидящий в тюрьме, и сын комиссара полиции, и студенты, организовавшие восстание. В конце же нас ожидает некролог. Всё вышеперечисленное – квинтэссенция Андерсоновской стилизации.

Во-вторых, Андерсон внезапно возводит элемент сочетания мультипликации и интерьера «во плоти» в абсолют. Он целиком заменяет погоню в одном из эпизодов анимацией, что тоже отражает эффект журнальности, со свойственными печатным изданиям иллюстрациями [1]. Подобная эклектика не может не радовать.

Ну, и напоследок – в этом фильме, как и говорилось выше, нет семьи. История здесь плывёт без «фишки» Андерсона. Взаимоотношения здесь аккуратно пролистываются между самыми непохожими и не связанными людьми. Эта лента описательно повествует о жизни как таковой. Уэс наконец-то смог сублимировать всё сказанное ранее в своей карьере. В этой ленте не анализируются родственные отношения, а подвергаются ностальгии воспоминания маленького Уэса. Режиссёр взял в объект нечто широкое и неосязаемое. Необъятное в этом фильме говорит с нами о самом широком понимании человечности и жизни. В конце же история приходит к смерти, так метафорично Уэс проводит нас по всему жизненному пути человечества.

«Именно во «Французском вестнике» соединяется множество деталей, прослеживается ещё больший рост, чем обычно, сложность и идеальность в каждой секунде» [1]. В этом фильме зритель максимально погружён в невероятный мир Уэса Андерсона. Снова, хоть и немного иначе! Однако не многие смогли открыться киноленте. Вот что пишут некоторые из пользователей сайта Афиша. Ру: «Наверное, мы с этим режиссёром не сошлись во мнениях. Картинка огонь, но для фильма этого мало». Или: «Абсолютно несвязанные между собой истории с полным отсутствием сюжета. Идёт сплошное повествование, но без смысла». В своих негативных отзывах некоторые зрители ссылаются на полное отсутствие сюжета, в результате чего он, по их мнению, представляет собой некий набор сюрреалистических сценок. «Эти сцены мало связаны между собой, несмотря на попытку автора выдать всё это за виртуальный выпуск концептуального журнала 60-х годов». Зрители обвиняли автора в претенциозности: «Так весь фильм и прошёл в ожидании того, что пазл хотя бы начнёт выкладываться, но нет».

Не заявляя об опусности этой киноленты, косвенно подтверждает её успех и удачную презентацию на киноэкране глубин памяти Андерсона критик Егор Беликов. Он также разглядел в новой картине Андерсона неприсущие режиссёру детали и поделился наблюдением:

«Обезоружим возможных хейтеров новой картины – недовольные, скорее всего, найдутся и выдвинут Уэсу классические претензии» [3]. – Егор заранее сообщает, что у этой киноленты обязательно найдутся противники. Люди будут говорить, что ничего не поняли. И этот феномен типичен для кино наиболее личного характера. В этой киноленте он не особо похож на себя, что довольно-таки противоречиво, так как Андерсон обычно говорит с нами максимально откровенно. «На самом деле, “Французский вестник” для Уэса Андерсона – вполне себе эксперимент» [3]. Кому-то может показаться, что он занимается, в очередной раз, эксплуатацией своих приёмов и фишек, что этот фильм капустник из предыдущих наработок. «Но всё не так очевидно» [3], – подчёркивает Егор.

Ощущение, что Уэс Андерсон повторяется – мнимое. Привычки у него есть, да, и это нельзя отрицать. Симметрия, палитра и декор – это лишь побочный эффект авторских задумок и историй. Тема географии, обнаруженная Егором, преследует Уэса часто, что не стало исключением и в «Вестнике»: Япония («Остров собак»), Восточно-Европейский колорит («Отель Гранд-Будапешт»), Индийская стили-

зация («Поезд на Дарджилинг» (2007)). Теперь же автор обнаружил для себя эстетику Франции. Подобные гастроли героев не дают нам представления о том или ином месте, мы прямо подключаемся к иному миру, а если быть точнее, к уголкам мира в голове Андерсона. Каждый раз мы рассматриваем не наблюдения за кем-то или чем-то, а рассматриваем самого Андерсона. И «Вестник», в данном случае, превосходит всё созданное режиссёром ранее.

«Рассмотрим на конкретном примере: «Французский вестник» честно сообщает уже в названии, что действие происходит в Пятой республике, но при этом взгляд на выдуманные события нам представляется исключительно субъективный» [3]. Нам по очереди рассказываются совершенно разные истории, снабжены они и разной формой повествования. Напротив, «Французский вестник» – не топорный пересказ бессвязных историй, как кажется многим, а разнообразие абсолютно всего – иронически задуманных персонажей, их коллизий, подходов к сторителлингу. Почти кукольный спектакль в прологе, мелодрама о художнике в стиле документального фильма, телеинтервью в последней части ленты и т.д.

«Уэс Андерсон не только мастерски лавирует между жанрами, но еще и умудряется превратить фильм в оживший иллюстрированный журнал, наподобие, понятно, *The New Yorker*» [3]. «Аллюзивный ряд этим не исчерпывается. Всюду виднеются чьи-то уши, но только попытайся ухватиться за них – никого не поймаешь. Это и кино (из очевидного – «Китаянка» Жан-Люка Годара), и реальные коллаборатоpы *The New Yorker* вместе с публикациями, и исторические подмигивания» [3], – подводит итоги Егор.

Таким образом, подобная фактура фильма очень дорога лично режиссёру. Этот фильм не самоповтор, а перенос самого себя в кино, он утверждается способностью мимикрировать под что угодно и остаться узнаваемым. Остаться самим собой, мастерски жонглируя жанрами, сюжетами. И тогда что это, если не авторское мастерство высшей пробы? Легковесность у фильма присутствует, никто не спорит, но и обвинять фильм за это было бы глупо. Он не претендовал на поднятие проблем современности, репрезентации чего-либо. Этот фильм – «двухчасовое окно в мир, где мы уже бывали, но в прошлые разы могли не заметить, насколько он испещрён разнообразными милыми сердцу подробностями» [3].

Публика не очень справедлива к Уэсу Андерсону, порой, даже скептично настроена. Всё чаще и чаще слышны отзывы, что автор

повторяется, а его кинокартины изысканы, но пусты. И это не вполне правильно звучащие заявления, которых возник целый каскад относительно «Вестника», за которым скрыта настоящая драма. Именно в этом фильме Андерсон отточил своё мастерство, думает критик Станислав Зельвенский. Так, он пишет: «”Вестник” – самая совершенная его работа. И самая требовательная к зрителю: из зала выходишь с больными глазами и слегка звенящей головой. Андерсон словно увеличил свою обычную, и так не маленькую скорость раза в полтора» [4] – в этом просматривается влияние французской новой волны, о которой мы упоминали ранее.

В этом любовном послании печатным изданиям и журналистике в целом есть печаль за уходящие стандарты и исчезающую романтику ритуалов. Ирония и искренность – этими вещами пропитан фильм. Фильм, на самом деле, стилистически свободен, и об этом было уже многое сказано. Андерсон виртуозно преобразовывает формализм и банальности в откровенные зарисовки – в этом прелесть «Вестника». В своих актёрах Уэс открывает новые типажи, перестраивает их амплуа. Эта лента не только отточила уже имеющиеся навыки режиссёра, но и открыла в нём новые способности. Соглашаясь с Зельвенским, отметим, что «Вестник» Уэса Андерсона демонстрирует больше, чем просто стиль, больше, чем «изысканные проезды камеры, нелепые парики и каскад сложноподчиненных предложений за кадром» [4]. Эта кинолента наполнена редкими и драгоценными моментами. Экзистенциализм, к которому пришёл режиссёр, смешивает трагизм и комизм. Это придает картине мягкость и предельную душевность.

Литература

1. Амбарян Р. Диспетчер иль вестник французский – суть одна, у Андерсона – хорошо всегда // Культурь! 14 декабря 2021.

2. Беликов Е. Памятник памятнику: «Французский вестник» Уэса Андерсона как альманах уходящего в прошлое материального мира // Искусство кино. 2021. Выпуск 9/10. С. 34–36.

3. Беликов Е. Срочно в номер: почему «Французский вестник» – пока что лучший фильм Уэса Андерсона // Правила жизни. 18 ноября 2021.

4. Зельвенский С. Почему «Французский вестник» гораздо больше, чем набор валентинок уходящей натуре // Кинопоиск. 18 ноября 2021. URL: https://www.kinopoisk.ru/media/article/4005392/ (дата обращения: 10.10.2024).

5. Нелепо Б. Уэс Андерсон: «Главным чувством была детская влюбленность» // Сеанс. 2021. № 5. С. 21–24.

6. Николаева Е. Что значат книги в фильмах Уэса Андерсона // Lumos.art: URL: https://lumos.art/cinema/books-in-films-by-wes-anderson/(дата обращения: 20.10.2024).
7. Bernal F. Wes Anderson: ‘Almodóvar me influyó mucho para crear los Tenenbaums’ // EL PAÍS. 2 марта 2018.
8. Gilchrist T. ‘Moonrise Kingdom’ Director Wes Anderson on ‘Stealing’ From Kubrick, Polanski (Video) // The Hollywood Reporter. 11 June 2012.
9. Morrison S. How Wes Anderson Turned. The New Yorker Into “The French Dispatch” // The New Yorker. 5 September 2021.
10. On Ray's trail // The Statesman. URL: https://web.archive.org/web/20080103071501/http://www.thestateman.net/page.arcview.php?clid= 30&id=172929&usrsess=1 (дата обращения: 03.11.2024).
11. Sharf Z. ‘The French Dispatch’ Viewing Guide: 32 Movies That Inspired Wes Anderson’s Latest // IndieWire. 21 October 2021.
12. Stefan Zweig: Grand Budapest Hotel’s inspiration // bbc.com. URL: https://www.bbc.com/culture/article/20140310-the-writer-behind-budapest-hotel (дата обращения: 03.11.2024).

Толпеева Н.И. (Тамбов)

ПРИНЦИПЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗАИМСТВОВАННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА А. ШНИТКЕ В СОЗДАНИИ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА

Анимационное искусство представляет собой идеальное пространство для творчества и экспериментов, позволяя режиссерам свободно и гибко выражать свои идеи. Здесь возможно передать суть произведений, применяя различные художественные приемы и нестандартные визуальные подходы. В этом жанре, по сути, возможно все – от экранизации или адаптации литературных произведений до создания новых миров, насыщенных визуальными аллегориями. Художники, композиторы, аниматоры и сценаристы, работая в соавторстве, создают оригинальные кинематографические работы, наполненные энергией и динамикой, где безграничные фантазии позволяют смешивать стили и жанры. Более того, анимация становится универсальным языком, который объединяет людей, независимо от их возраста и культурного фона.

Одной из особенностей анимации является ее способность интегрировать многогранные и новаторские элементы, включая уникальное музыкальное оформление, которое становится важной частью сюжета. Звуковое пространство усиливает эмоциональное восприя-

тие, создавая синергетический эффект, который трудно достичь в других формах искусства. В результате, зритель не просто наблюдает за историей, но и слушает ее, полностью погружаясь в атмосферу.

Музыка в кино – это не две отдельные сферы искусства, а единое целое, где одно поддерживает и обогащает другое. Совместная работа композиторов (аранжировщиков) и режиссеров всегда была неотъемлемой частью создания кинематографических произведений, будь то художественные или анимационные фильмы. В истории российского анимационного кино можно выделить известные тандемы, чьи работы отличаются не только сложной визуальной эстетикой, но и задают стандарты взаимодействия музыки и изображения: Г. Бардин и С. Анашкин, Ю. Норштейн и М. Меерович, К. Бронзит и В. Васенков, А. Хржановский и А. Шнитке, и другие. Также написание музыки кино для композиторов являлось сферой, где они «оттачивали свое мастерство посредством интонационного отбора музыкального тематизма и принципов его развития, нахождение новых композиционных приемов письма, ставших основой стиля их автономных произведений» [8, с. 162].

Не менее распространенным представляется процесс заимствования музыкального материала, интегрируемого в смысловую ткань анимационного фильма. Цитирование служит инструментом для создания диалога между прошлым и настоящим, разными культурными традициями и направлениями, где композиторы, как и литераторы, живописцы или архитекторы, участвуют в этом диалоге. Например, существует ряд композиторов, чьи произведения цитируются значительно чаще в искусстве кинематографа: И.-С. Бах, Л. Бетховен, Р. Вагнер, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский. Сочинения композиторов более поздних эпох, особенно постмодернистского направления, обладают специфичной музыкальной палитрой, которую не всегда просто адаптировать в структурно-композиционное построение анимационного фильма. Например, творчество А. Шнитке представляет собой особое явление в музыке, отличающееся сложными полиритмическими структурами и неожиданными гармоническими переходами. Использование его музыки в качестве цитат требует глубокого понимания авторского замысла и контекста. Возможно, именно поэтому его работы реже используются в качестве цитатного материала в анимационных фильмах, но тем они ценнее, так как каждая картина, созданная на основе музыки композитора, становится не

просто произведением искусства, а настоящим событием в мире анимации.

Однако современным режиссерам наследие А. Шнитке представляется интересным, и они вводят его музыку в медиатекст как основу для создания композиционного пространства. Так, картина «Вурдалак», созданная режиссерами А. Сарана и И. Голдыревой (2005, кинокомпания «Снега»), выделяется не только интересным сюжетом и драматургией, но и оригинальным музыкальным оформлением, основанным на цитатах из произведений А. Шнитке.

Анимационный фильм «Вурдалак» – современная экранизация одноименного стихотворения А. Пушкина с элементами фантастики. Литературный текст не является оригинальным творением поэта – это юмористический, свободный перевод с французского прозы П. Мериме, взятой из сборника «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине». Поэтическая композиция «Вурдалак» входит в цикл стихотворений А. Пушкина «Песни западных славян» и является тринадцатой песней:

Трусоват был Ваня бедный:
Раз он позднею порой,
Весь в поту, от страха бледный,
Чрез кладбище шел домой.

Бедный Ваня еле дышит,
Спотыкаясь, чуть бредет
По могилам; вдруг он слышит, –
Кто-то кость, ворча, грызет.

Ваня стал; – шагнуть не может.
Боже! думает бедняк,
Это, верно, кости гложет
Красногубый Вурдалак.

Горе! малый я не сильный;
Съест Упырь меня совсем,
Если сам земли могильной
Я с молитвою не съем.

Что же? вместо Вурдалака –
(Вы представьте Вани злость!)
В темноте пред ним собака
На могиле гложет кость.
«Вурдалак» (1835) [6].

В поэтическом тексте затрагивается тема нечистой силы. Таинственное существо «упырь», формирует зловещий образ, внушая страх главному герою Ване, который, пролагая путь через кладбище, ощущает на себе холодное дыхание неизведанного. Зловещие элементы, наполняющие фабулу стихотворения, создают атмосферу постоянно нарастающего напряжения, а мистический страх перед смертью и ее знаковыми атрибутами обвивает читателя, создавая гнетущее настроение, если бы не забавная концовка.

Каждое новое прочтение классики открывает иные миры, полные неожиданных нюансов и метафор. Визуальные решения режиссеров часто стирают границы между прошлым и настоящим, гармонично встраивая элементы современности и оригинальные художественные приемы в привычный сюжет. Таким образом, экранная интерпретация стихотворения А. Пушкина – это не просто перенесение текста в другой формат, а его переосмысление, позволяющее каждому найти свое значение и истину. Режиссеры анимационного фильма «Вурдалак», представляя свою интерпретацию, сохраняют основной поэтический текст, но адаптируя его для экрана, вводят авторские визуальные и аудиальные элементы.

Анимационный фильм выделяется выразительным сплетением разнородных элементов, создавая атмосферу, пронизанную мистикой и неведомым страхом. В ходе развития сюжета наблюдается смешение оригинальных и цитатных элементов из литературы и музыки. С одной стороны, зрителю представлена визуальная иллюстрация стихотворения поэта, которое, как уже упоминалось, не является его собственным произведением. С другой стороны, перед нами разворачивается целая галерея других произведений известных авторов, представленных через цитаты. Например, в композиционной структуре фильма заметны *явные заимствования, стилистические аллюзии, реминисценции:*

– к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», либо увертюре Ф. Мендельсона с одноименным названием;

– из произведений А. Пушкина: отрывок «У Лукоморья дуб зеленый» из поэмы «Руслан и Людмила»; сцена бала из романа «Евгений Онегин» или светской жизни самого поэта; стихотворение «Бесы»;

– повести Н. Гоголя «Вий» и других произведений писателя, где фигурируют различные существа темной силы: ведьмы, черти, сцены шабаша и прочее.

Оттолкнувшись от классики, сценарий переплетает строки А. Пушкина с гармониями А. Шнитке, создавая новые смыслы из знакомых мотивов. Основу музыкального заимствования составляют два произведения композитора: «(Не) Сон в летнюю ночь» (00.03-01.29; 04.26-05.15) и номер «Чиновники» из «Гоголь-сюиты» (01.29-03.56). Во многих сочинениях композитора изначально проявляется принцип полицитатности, так как «в своей музыке Шнитке постоянно обращается к цитатам, псевдоцитатам, аллюзиям, стилизациям классиков и современников, к монограммам композиторов и исполнителей и таким образом создает интертекстуальное пространство полистилистики, через которое реализуется “связь времен” (диалог музыкантов разных эпох)» [3, с. 186].

Анимационный фильм не содержит таких звуковых компонентов, как естественные и технические шумы, а также полноценного вербального текста (отрывок стихотворения представлен только в титрах). Сюжет передан исключительно с помощью визуальных и аудиальных средств, где музыка, исполненная в технике цитирования, становится основным инструментом повествования. Композиционное строение анимационного фильма можно условно разделить на две основные части: первая часть представляет собой прогулку героя «перед сном», а вторая – видения «сквозь сон», с последующим эпилогом (см. Таб. 1).

Таблица 1. Соотношение музыкального произведения с видеорядом и этапами драматургии мультфильма «Вурдалак».

Сюжетно-музыкальная форма	**I часть**	**II часть**	**Эпилог**
	А. Шнике «(Не) сон в летнюю ночь»	А. Шнитке. «Гоголь-сюита» № 6 «Чиновники»	А. Шнитке «(Не) сон в летнюю ночь»
Визуальный ряд	Прогулка героя	Сон/видения героя, нагнетающие обстановку	Появление собаки, ироничное завершение

Этап драматургии	Экспозиция	Развитие с переходом в кульминацию	Развязка
Хронометраж	00.03-01.29	01.29-03.56	04.26-05.15

Роль музыки в развитии сюжета определяется как закадровая, точно синхронизируясь с происходящим на экране действием. Музыкальный цитатный материал, введенный в контекст анимационного фильма, функционирует следующим образом:

– по работе с первоисточником темы звучат аутентично, что включает в себя интонационную точность, с сохранением тембра и фактуры, а также динамику развития, заданную композитором;

– по продолжительности цитирования «(Не) сон в летнюю ночь» представлен в качестве фрагмента, тогда как «Чиновники» практически целиком.

I часть анимационного фильма, разворачивающего фабулу, визуализирует прогулку героя, облик которого представлен весьма необычно: образ Вани, оживший из строк стихотворения, воплощается в анимационной картине прообразом самого А. Пушкина. Цитируемый музыкальный материал экспозиции, работая в контексте с сюжетом, хоть и звучит фрагментарно, в структуре сюжета выполняет несколько функций одновременно. Например, многократно звучащая тема, ярко и точно ритмически синхронизируется с изображением, а ее спокойное и размеренное проведение в трехдольном размере, будто аллюзия «Менуэта» Л. Боккерини, выполняет характеристичную функцию, подчеркивая особенности состояния созерцания, которое испытывает герой во время неспешной прогулки. Композитор часто в свои произведения закладывал скрытую символику или неявный подтекст, что наблюдается и в структуре пьесы «(Не) сон в летнюю ночь», где на локальном уровне уже завуалированы цитаты, в большей степени проявляющиеся на уровне стилизации, других произведений композиторов.

Так, А. Шнитке выбирает такие комбинации инструментов и интонаций, что они, сменяя друг друга, колеблются между романтическим и барочным звучанием. То перед нами тема, отсылающая к произведениям Ф. Шуберта, которая в следующую секунду трансформируется в изысканные мелодии, наполняющие пространство мотивами В. Моцарта, а на экране в это время разворачивается сцена бала, сквозь которую слышен едва уловимый отрывок музыки Дж. Россини. На композиционном уровне, яркость музыкальной темы

и соответствующая визуальная составляющая формируют атмосферу кинематографического кадра, олицетворяя слияние эпох и стилей, характерное для времени жизни поэта.

Связующий переход между основными частями композиции выполнен в таком русле, что указывает на то, что дальнейшее развитие сюжетной линии не будет таким безоблачным. Визуально в кинокадре «Сквозь волнистые туманы, пробирается луна»[56], где наступление ночи готовит непредсказуемые события. Утомленный прогулкой, главный персонаж погружается в сон и его восприятие начинает игру на грани между сном и реальностью. Звуковая составляющая помогает визуализировать это состояние, добавляя загадочности благодаря мелодической линии, окруженной ускользающими мотивами. «…в ходе экспонирования этого тематизма возникает опять-таки своего рода коррозия – появляется как бы разъедающая изнутри “ржавчина”, порождаемая деформацией музыкального материала…» [1, с. 3].

А. Шнитке постепенно населяет свою «музыкальную ночь» причудливыми, устрашающими фигурами, через диссонансные нисходящие гармонии, обрастая подголосками, формирующими кластеры, происходит переход к новой, совершенно контрастной теме – «Чиновники», вокруг которой и разворачивается дальнейшее драматическое действие. Переход «изживания» формирует совершенно иную реальность, представляя зрителю хаотичный и диссонирующий мир, далекий от романтизированных сновидений, наоборот «никакой “сон” в такую, отнюдь не шекспировскую “летнюю ночь” невозможен» [3, с. 196]. «Вместо волшебного мира античных фей и германских эльфов, наполняющих шекспировскую пьесу, Шнитке погружает слушателей в карнавал монстров…» [3, с. 197], что также подтверждается на визуальном уровне.

II часть композиционного построения – это приключения героя сквозь сон, с постепенным введением новых мистических персонажей в кадр. Здесь возникает «у Лукоморья дуб зеленый» со «златой цепью», который вовсе не символ силы, а скорее представляет угрозу, затмевающую путь и сковывающую дух. «Русалка на ветвях сидит» – это не прелестное создание, а символ коварство судьбы, где каждый миг становится испытанием. Только вместо «кота ученого» бродит всякая неосязаемая нечисть, полная обмана и хитроумных замыслов:

[56] Отрывок из стихотворения А. Пушкина «Зимняя дорога» (1826) [7].
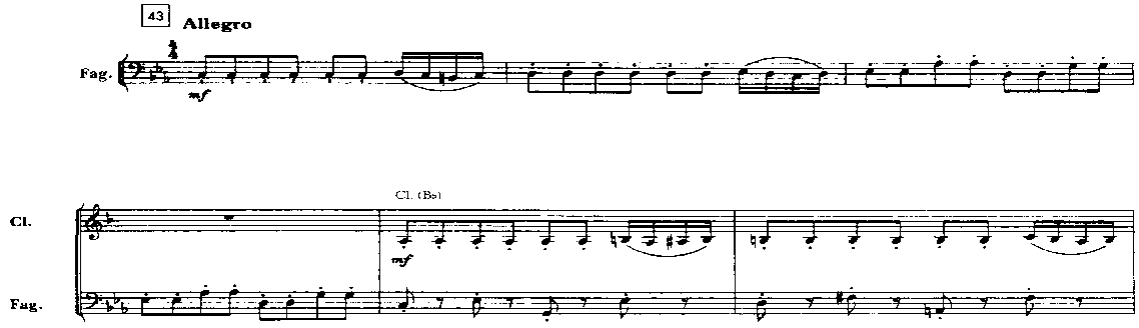
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне…
«Бесы» (1830) [5].

Однако не все мистические персонажи отсылают к поэзии А. Пушкина. Аналогичные образы можно встретить в произведениях Н. Гоголя или в музыкальной композиции М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе», где, словно на зловещий шабаш, собираются ведьмы, черти, скелеты и призраки. Потусторонние существа вовлекают «Ваню», путая его, приводят на кладбище. Музыка («Чиновники») в этом процессе играет ключевую роль: она не просто создает атмосферу, рисуя каждую смену картины, но и постепенно нарастает в динамическом развитии, удерживая в напряжении, усиливает состояние страха и приводит к кульминации. Композитор использует полифоническую форму изложения, в основу которого положен технико-композиционный прием имитации – канон (нотн. пр. 1).

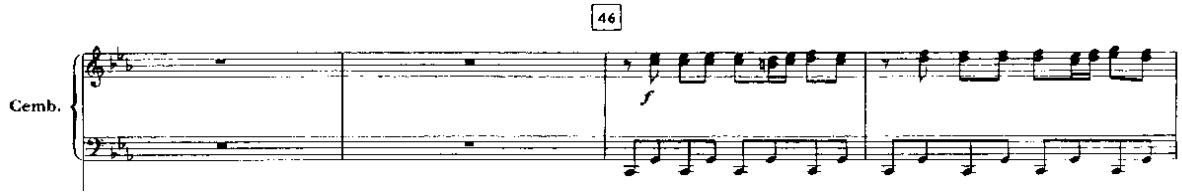
Цитатность музыкальной композиции проявляется на высшем уровне организации. Так, цитата в рамках одной структуры (анимационное кино) является цитатой в рамках другой структуры (музыкальное полотно). Это подразумевает, что основная тема, задающая ритм всему произведению, является интонационной цитатой главной партии, которую композитор заимствовал из увертюры к опере «Волшебная флейта» В. Моцарта. За несколько минут тема претерпевает ряд видоизменений – резкие, угловатые фразы, порой звучащие как выкрики, в штрихе стаккато сменяются цитатой в ироничном преломлении «Танец маленьких лебедей»[57] (нотн. пр. 2), перерастая в беззаботную арию или сумасшедший марш, двигаясь к кульминации и развязке, тем самым создавая драматургическую насыщенность картины.

[57] Тема также заимствована, введена в своем инварианте А. Шнитке на основе балета «Лебединое озеро» П. Чайковского.

№ 1 А. Шнитке «Гоголь-сюита», VI «Чиновники»



№ 2 цитата «Танец маленьких лебедей»



Эпилог, в контексте фабульного развития, представляет собой ироничное завершение путешествия, который оставляет зрителя в состоянии неопределенности относительно реальности происходящего. В кадре появляется Вий, как устрашающий элемент и продолжение ряда нечисти, но по факту он оказывается послушной «собачкой», перепутавшей своего «хозяина» Н. Гоголя с А. Пушкиным, поскольку его веки были закрыты. Комическая сцена с путаницей писателей добавляет легкости и неожиданности в финальную сцену, делая ее запоминающейся и необычной. В то время как главный герой испытывает страх перед Вием, «Ваня» неожиданно наталкивается на собственную могилу, из-за которой выбежала милая собака, просто грызущая кость – именно в этом и заключается комическое разрешение драматического напряжения, как стилистическая особенность. Аудиальная составляющая эпилога включает в себя переходный момент, в котором звучит диалог двух инструментов в импровизационном исполнении – переливы арфы и тембр гобоя. Затем режиссеры возвращают музыкальную цитату «(Не) сон в летнюю ночь», что придает фильму завершенность и симметрию в композиционном строе.

На уровне фабулы такое музыкальное решение символизирует разрядку нарастающего напряжения и спокойное возвращение главного героя в родные места. Таким образом, эта тема выполняет как вводную, так и заключительную функции: в экспозиции создается

необходимая атмосфера, которая подготавливает к восприятию ожидания и тревоги, а в эпилоге акцентируется внимание на переходе от хаоса к спокойствию и трогательности финального момента.

На уровне символизма выбор визуальных и аудиальных цитатных элементов для анимационного фильма не случаен и имеет обоснование – Н. Гоголь как один из самых мистических писателей, населяет свои произведения силами, неподвластными человеческому пониманию – чудовищами, внеземными существами, создающими атмосферу тревоги и загадочности. Композитор А. Шнитке – характеризуется А. Ивашкиным как «человек мистического склада» – также стремился к раскрытию тайн человеческой души через музыку, окутанную мистическим ореолом, через сложные гармонии и диссонансы [3]. Режиссеры, обращаясь к этим двум фигурам, мастерски использует их творчество для создания многослойного художественного полотна. Цитатный материал служит мощным средством выражения замысла, который стремится погрузить нас в мир, где границы между реальностью и вымыслом стираются, оставляя место для нового понимания и осмысления окружающего мира. В этом сложном переплетении чувств, выстраивая пространство, где реальное и потустороннее сливаются воедино, авторы виртуозно обращаются с нашим восприятием, пробуждая новые грани страха и смеха.

Все структурные единицы мультфильма выстраиваются с помощью различных цитат: визуальных образов, литературных произведений и музыкальных композиций, как мощный инструмент, позволяющий обогатить содержание мультфильма и создать сложную архитектуру смыслов. Аудиальные и визуальные компоненты так гармонично переплетаются, что ощущение заимствования исчезает, будто музыка специально создавалась композитором для анимационного фильма. Здесь звуки обретают форму и становятся видимыми, в то время как изображения наполняются живым звучанием, где каждое событие слушается и понимается на подтекстном уровне.

Подытожим. Проанализированный мультфильм открывает мир символики, подтекста как визуального порядка, так и музыкального. Роль цитируемых компонентов вовсе не пассивная, а наоборот, они активно участвуют в формировании нарратива, несмотря, например, на фрагментарность музыкального материала. Заимствованная музыка в структуре анимационного фильма становится важным художественным средством, точно подчеркивающим события на экране и ритмически совпадающим с кадром, а ее характеристическая функция

проявляется в иллюстрации ситуаций. В драматургии анимационного фильма «Вурдалак» музыкальные отсылки к произведениям А. Шнитке формируют атмосферу тревоги и мрачной загадки, усиливая драматизм повествования.

Музыка А. Шнитке – попытка посмотреть на классическую историю с новой, неожиданной стороны, предложить зрителю не успокаивающее, а взволнованное, драматическое произведение. Современному слушателю музыка композитора может казаться набором случайных звуков, однако это далеко от истины: в его музыке тщательно продумана композиционная система, создающая определенное настроение и передающая сложные эмоции. А. Шнитке не стремится к идеальной гармонии, а скорее исследует красоту диссонанса, хаоса и непредвиденности.

Литература

1. Демченко А.И. Один из опытов создания музыкальной картины мира. К 85-летию со дня рождения А.Г. Шнитке очерк второй // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 1–20.

2. Демченко А.И. Творчество А.Г. Шнитке // ИКОНИ. 2021. № 2. С. 112–130.

3. Кондаков И.В. «Встреча с адом и одновременно раем» (философия Альфреда Шнитке) // Вестник культурологии. 2024. № 1(108). С. 185–206.

4. Мирошкина А.Ф. Киномузыка А. Шнитке: аспекты комплексного анализа // МНИЖ. 2023. № 1 (127). С. 1–7.

5. Пушкин А.С. Бесы: («Мчатся тучи, вьются тучи...») // Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. 1948. С. 226–227.

6. Пушкин А.С. Вурдалак («Трусоват был Ваня бедный...») // Стихотворения / Рос. АН. СПб.: Наука, 1997. 378 с.

7. Пушкин А.С. Зимняя дорога / Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 2. Л.: Наука, 1977. С. 159–161.

8. Шак Т.Ф. О киномузыке А. Шнитке: «обобщение через жанр», интонационные параллели // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 41: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. С. 162–177.

Список авторов статей

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

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

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ, Санкт-Петербург)

Вербицкая Галина Яковлевна – доктор философских наук, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, профессор кафедры истории и теории искусства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (Уфа)

Викулова Алёна Алексеевна – студентка 3 курса (сп. «Актер драматического театра и кино») Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

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

Дерезинá Дарья Сергеевна – магистрант (сп. «Музыковедение») Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова

Есин Никита Сергеевич – преподаватель кафедры специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Зотова Ирина Николаевна – помощник проректора по научной и международной деятельности, концертмейстер кафедры специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Кудинов Юрий Николаевич – художественный руководитель курса «Артист драматического театра и кино», старший преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Кунявская Маргарита Максимовна – студентка 3 курса (сп. «Актер драматического театра и кино») Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Лесакова Наталья Ивановна – кандидат культурологии, доцент кафедры общих гуманитарных наук и театроведения, доцент кафедры специальных дисциплин Ярославского государственного театрального института имени Фирса Шишигина (Ярославль)

Нордштрем Александр Эдвинович – профессор, заведующий кафедрой театра, кино и телевидения, мастер курсов «Артист драматического театра и кино» и «Режиссер драмы» Филиала Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ) – «Сибирская Высшая школа музыкального и театрального искусства» (Кемерово)

Печёнкина Екатерина Андреевна – ведущий специалист по работе со студентами Филиала Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ) – «Сибирская Высшая школа музыкального и театрального искусства» (Кемерово)

Попова Анастасия Юрьевна – кандидат искусствоведения, корреспондент отдела культуры ООО «Бизнес Медиа Холдинг» (Москва)

Сидорова Елена Викторовна – преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Спирина Александра Ивановна – доцент кафедры специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Толпеева Надежда Ивановна – аспирант Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова

Цой Татьяна Владимировна – старший преподаватель кафедры специальных дисциплин 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

Шмакова Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова

Щукина Татьяна Валентиновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова



Научное издание

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:
актуальные проблемы теории и практики

Сборник статей по материалам
VI Всероссийской научно-практической конференции
в рамках Театрального фестиваля к 100-летнему юбилею
народной артистки СССР В.А. Ермаковой

2 декабря 2024 года

В оформлении обложки используется фото Т. Цой – сцена из спектакля
студентов Театрального института СГК имени Л.В. Собинова
(мастерская Р.В. Сопко, А.И. Черепанова) «Волшебное колечко» (2024)
в саратовском театре кукол «Теремок»

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

Подписано к печати 28.03.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 11. Усл.-изд. 9,1. Тираж 50. Заказ 18.

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