

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия культуры и искусств»
Кафедра театральной режиссуры и актерского мастерства

ЛЕКЦИИ
по циклу специальных дисциплин

для студентов очной и заочной форм обучения
по специальностям: 070201 «Актёрское искусство»
квалификации «Актер драматического театра и кино»,
071301 «Народное художественное творчество»
квалификации «Режиссер любительского театра,
преподаватель»

Барнаул
Издательство Алтайской государственной академии
культуры и искусств
2007

ББК 85.33я7
Л436

Утверждены на заседании кафедры театральной режиссуры
и актерского мастерства 01.12.05 г. протокол № 5

Ответственный редактор:
кандидат искусствоведения, профессор **Е.Ф. Шангина**

Рецензенты:
заслуженный деятель искусств РФ **О.Р. Пермяков**;
доцент **Е.С. Кожевникова**

Лекции по циклу специальных дисциплин для студентов
Л436 очной и заочной форм обучения по специальности: 070201
«Актерское искусство» квалификации «Актер драматического
театра и кино», 071301 «Народное художественное творчество»
квалификации «Режиссер любительского театра, преподаватель»/
сост. В.А. Андрейчук; отв. ред. Е.Ф. Шангина; АлтГАКИ,
кафедра театральной режиссуры и актерского мастерства – Барнаул:
Изд-во АлтГАКИ, 2007. – 169 с.

Сборник адресован студентам творческих отделений вузов искусств
и культуры, которые готовят себя к профессиональной деятельности на
сцене, начинающим актерам, режиссерам, чье профессиональное становление
продолжается в процессе работы после окончания вуза.

ББК 85.33я7

© Алтайская государственная академия
культуры и искусств, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|------------|
| Введение..... | 4 |
| Раздел 1. Актерское мастерство | |
| <i>Андрейчук В.А. Театральная педагогика. Школа» – 1-й курс.....</i> | <i>5</i> |
| Раздел 2. Режиссура | |
| <i>Куц С.Ф. Театр «преображений» Леся Курбаса.....</i> | <i>29</i> |
| <i>Андрейчук В.А. Питер Брук.....</i> | <i>55</i> |
| Раздел 3. История театра | |
| <i>Кожевникова Е.С. Время – трагический герой в модификации жанров режиссерского театра».....</i> | <i>70</i> |
| Раздел 4. Вокал | |
| <i>Бельская Е.В. Основы постановки голоса.....</i> | <i>86</i> |
| Раздел 5. История кинематографа | |
| <i>Перфильева Е.Ф. Юмор как системно-синергетический подход в способе установления межпредметных связей в процессе обучения.....</i> | <i>106</i> |
| Раздел 6. Манеры и этикет | |
| <i>Петрик Н.А. Из истории нравов.....</i> | <i>118</i> |
| Заключение | 169 |

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемый сборник лекций охватывает вопросы, которые скудно или вообще не освещены в театральной литературе. Они в доступной для студенческой аудитории форме дополняют курсы основ актерского мастерства, режиссуры, истории театра, кино.

Необходимость этого сборника обусловлена тем, что в предыдущих выпусках: «Элементы режиссерской выразительности», «Портреты» и т.д. акцент делался на проблемы, прежде всего, режиссуры. Здесь мы пытаемся охватить больший круг проблем, в том числе: мастерство актера, что связано с появлением актерских курсов, история театра, история кинематографа, а также вокальное воспитание, которое сегодня является неотъемлемой частью учебного процесса, как на актерских, так и на режиссерских курсах.

Сборник адресован, прежде всего, студентам творческих отделений вузов искусств и культуры, которые готовят себя к профессиональной деятельности на сцене, начинающим актером, режиссерам, чье профессиональное становление продолжается уже в процессе работы после окончания вуза.

Раздел 1. АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

В.А. Андрейчук

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА («ШКОЛА» – 1-й курс)

План лекции:

1. Театральная педагогика и психология.
2. «Предлагаемые обстоятельства» и «Я есмь».
3. «Школа» (упражнения, упражнения...).
4. «Школа» (этюд- упражнение).

Начальный этап обучения актера, именуемый обычно «школой», – самый важный. В каком-то смысле артист – саморазвивающаяся система. От того, какое направление дано его развитию – таков будет и результат. Верное направление – результат ограничен и творчески перспективен; ошибка – и мы получаем брак, который потом куда труднее исправить, чем учить новичка, начиная «с чистого листа».

Театральная педагогика связана с психологией, точнее с ее разделом, который относится к области «психологии деятельности». Что такое поведение человека? Какова структура его деятельности? Что такое мы с вами? – Ведь будущих артистов приходится все время учить и воспитывать, независимо от того, учебный ли это процесс или репетиция спектакля. Так вот, если говорить о театральной педагогике, то она обязательно базируется на основах психологических знаний, на понимании того, что такое человек, но уже не в реальной действительности, а в противоестественных условиях сценической игры. Как же человека научить быть естественным в противоестественных обстоятельствах?

Актерская игра противоречит основным принципам человеческого естества. Она предполагает публичную демонстрацию самых сокровенных и интимных чувств, поступков, переживаний. То, что в жизни мы тщательно скрываем от постороннего взора, на сцене выставляется для всеобщего обозрения. Значит, одна из главных задач «школы» состоит в том, чтобы приучить человека к естественности поведения в условиях публичного сценического творчества.

Научить быть естественным в заданных предлагаемых обстоятельствах можно практически каждого. Это свойство – разыгрывать вымышленные ситуации – отпущено всем без исключения. Способность к лицедейству есть у всех. Только у кого-то она более открыта, у кого-то закрыта почти наглухо, она дремлет или не может открыться

сразу по причине различных комплексов, зажимов, психических травм, стеснительности. И в таком случае театральный педагог должен заниматься со студентом почти как психотерапевт с пациентом. Раскрыть в человеке способность к актерской деятельности, вернуть ему веру в свои силы, объяснить ему, в чем его проблема, мешающая правильному публичному творчеству, - задача педагога-профессионала. Вот только со всеми ли нужно так мучиться, оправданы ли эти педагогические усилия?

Надо четко разделять наличие у человека способностей и его данные. Способности есть у каждого. А вот то, что дано не всем, что сугубо индивидуально и неповторимо, – это данные. Данные то, что есть у человека от природы, родителей, Господа Бога: обаяние, голос, внешность, заразительность, темперамент, музыкальный слух, чувство ритма, чувство юмора. Данные по сути почти не развиваемы. Они таковы, каковы есть, они только поддаются профессиональной шлифовке, чем занимаются педагоги – речевики, движенцы, вокалисты... Способности можно открыть и развить, данные же важно обнаружить и при этом не ошибиться. Зачастую на экзамене ярче проявляются именно те, у кого способности к актерской деятельности уже открыты; они схватывают задания «на лету», сходу выполняют предложенное. Их и учить-то, по сути, не надо. Но вот, к сожалению, порой у такого «способного» абитуриента можно обнаружить недостаток данных: непропорциональное телосложение, отсутствие обаяния, немзыкальность, непластичность, больной голос и т.д. В результате эти недостатки рано или поздно дадут о себе знать, после окончания института артист окажется профессионально невостребован, а мы разводим руками: «Такой способный! Почему же не состоялся?»

И, наоборот, абитуриент с отличными внешними данными, человечески глубокий и интересный может на вступительном экзамене так «закрыться» (а это случается очень часто), что комиссия, вздохнув, произносит: «Увы! Негоден!» Но если чуткий экзаменатор сможет, разглядев данные такого абитуриента, убедить коллег принять его в институт, наш «неумеха» к общему изумлению окажется потом наиболее востребованным в театре.

Чем отличается театр от всех других видов искусства? – Тем, что его воздействие строится на живом контакте между артистом и зрителем. Если этот контакт возник, на нем базируется все остальное; если контакт не возникает, если от артиста не исходит энергетическое поле, способное заразить зрителя, - все другие ухищрения будут бессмысленны. Вот эту-то энергетику, таящуюся в человеке, порой быва-

ет очень трудно обнаружить, а ведь именно энергетическая заразительность и есть самое ценное качество актерской индивидуальности.

Видимо энергетика и есть основа сценического обаяния, качества далеко не всегда совпадающего с обаянием житейским, внесценическим. Сценическое обаяние бывает разным – положительным и отрицательным – но оно всегда магнетически притягательно. Причем притягательность эта проявляется иногда весьма неожиданно. Как часто приходится наблюдать казалось бы невзрачных и малопривлекательных на первый взгляд людей, буквально преображающихся, стоит им только выйти на подмостки. Глаз не оторвать! И наоборот, - очаровательное существо, поднявшись на сцену, может вмиг утратить все свое очарование. Отличить подобные задатки на этапе прослушивания бывает непросто, а это, возможно, самое главное, что должна обнаружить приемная комиссия.

Дальнейшие действия педагога должны быть направлены на то, чтобы личную, человеческую, творческую индивидуальность студента сохранить, развить, раскрыть. Человеческая личность в искусстве играет решающую роль. Все остальные качества только помогают или мешают раскрытию личности, но они являются качествами дополнительными по отношению к имеющейся индивидуальности, расширить диапазон возможностей которой педагог должен в ходе учебного процесса. Собственно, масштаб личности актера измеряется именно диапазоном органики его проявлений в различных обстоятельствах и, в первую очередь, жанровых. Если актер убедителен только в комедии или только в драме, то это говорит об ограниченности его профессиональных данных. Идеалом может быть такая индивидуальность, которой подвластны все жанры, и прежде всего трагикомедия. Таким идеальным актером был Михаил Чехов.

Надо дать возможность студенту попробовать себя в самых разных планах с тем, чтобы лучше понять свою творческую индивидуальность, раскрытие которой есть главная забота педагога. Человек почему-то уже заранее знает, как надо играть ту или иную роль, как вести себя в той или иной ситуации, как следует выражать чувство, как читать стихи и т.д. Даже если абитуриент ни разу не бывал в театре, он уже напичкан штампами. Откуда это? Откуда только берутся противоестественные ужимки, фальшивые интонации, чудовищные представления о том, как нужно «подать себя»? Это наивные штампы начинающих.

Но есть и более опасные штампы, штампы опытных педагогов. Они точно знают: вот так надо слушать, так видеть, общаться, вос-

принимать. И все их усилия подчинены одной задаче – научить студента вести себя именно так, как это им представляется верным. А если студент ведет себя нешаблонно, как-то по-своему, это объявляется нарушением «школы». В результате уничтожение творческой индивидуальности в самом зародыше. Человеческий организм так устроен, что его первая реакция наиболее непосредственна, естественна, подлинна, а значит и наиболее интересна. Когда мы впервые переживаем какую-то ситуацию, у нас еще не выработаны стереотипы, мы как бы «забываем» о том результате, к которому должны идти. Наше внимание занято именно тем, чем оно должно быть занято в реальной жизни, нам некогда анализировать свое поведение. При повторе же значительная часть сознания освобождается от забот действенного порядка, и включаются «анализаторы», толкающие артиста к вторичному воспроизведению внешнего проявления эмоционального результата. Теряется подлинность процесса, уходит непосредственность. Это и есть штамп. Откуда они берутся? В чем их природа? Почему, например, выходит артист на сцену, и мы сразу понимаем: злодей!? В реальной жизни ни один злодей не станет показывать специально, что он негодяй, а актер стремится всем своим видом доказать именно это. Почему Ромео и Джульетта уже заранее знают, что они обречены?

Откуда вообще берутся ужасные искусственные актерские интонации, движения, жесты? Откуда возникает преувеличенная мимика, на которую режиссер обычно кричит: «Не хлопочи лицом!» Видимо дело здесь – в недоверии. Мы изначально не доверяем ни себе, ни зрителям, нам кажется, что зритель нас не поймет, что до него не дойдет смысл происходящего на сцене. Это подсознательное недоверие вынуждает актера «пояснять» свои намерения дополнительными «выразительными средствами». При этом напрочь забывается то обстоятельство, что в реальной жизни человек сам по себе стопроцентно выразителен. Нет, подлинная выразительность в том, что нам каждое мгновение понятно, что происходит с человеком. Именно поэтому мы можем говорить об абсолютной выразительности людей в реальной жизни, ведь здесь мы всегда понимаем, чем человек занят, в каком он состоянии, настроении. Но как только артист вышел на сцену и начал делать то же самое, что он совершает каждый день в жизни, он почему-то перестает быть самим собой и считает своей обязанностью послать в зрительный зал некий сигнал: «Вы видите, это я пришел домой, я очень устал!» - Да ведь это и так видно. Почему нельзя переиграть животное? Да потому что животное всегда равно самому себе, оно никогда ничего не играет (в театральном смысле), оно занято де-

лом и мы всегда можем сказать, каким именно делом животное занято в данный момент. И в людях точно так же все понятно, пока они не становятся актерами. Когда актер выходит на площадку, он начинает что-то изображать, и именно тут-то понять про нас уже ничего нельзя. Как вернуться к абсолютной естественности, которая и есть основа подлинной выразительности?

Для этого надо сначала изучить самого себя. Казалось бы, что там изучать? Интерес к самому себе преследует нас всю жизнь. Научиться слушать друг друга (т.е. партнера). А мы друг друга слушаем, кажется, для того, чтобы, улучив момент, перебить говорящего и начать свою тему. Люди, умеющие слушать, очень редки, это те, кому другой человек на самом деле интересен. Таким образом, самая главная задача первого этапа обучения – вернуть студента к самому себе, научить его на сцене пользоваться своими собственными реакциями, своими индивидуальными качествами и свойствами и при этом не ухитриться не подменить это штампами.

Существует разница между «Я в предлагаемых в предлагаемых обстоятельствах» и «Я есмь». В чем она? Если мы говорим «Я в предлагаемых обстоятельствах», то это действительно, именно «Я», а не что-то иное. И какие бы обстоятельства мне не предлагались, я могу брать из них только те, которые свойственны лично мне, моей биографии, моему опыту. Но как только мы переходим от первых упражнений к так называемым «этюдам», ситуация «Я в предлагаемых обстоятельствах» становится вредной. Почему? – Да потому, что обстоятельства, которые сочинены для «этюда», уже не мои! С какой стати я должен относиться к своему партнеру не так, как я в реальности отношусь к своему однокурснику, как если бы это был мой отец, брат, враг.

Совсем иное дело, если я меняю свое отношение к предложенной ситуации. Я говорю – это только игра, это только плод творческой фантазии. Но в этой игре я участвую искренне и лично. Это уже «Я есмь»! И тому персонажу, который в этой ситуации участвует, я отдаю свою природу, нервы, реакции, но уже не несу никакой нравственной ответственности за его поведение, отношения, поступки, в которые он вступает со своими партнерами. И чем этот результат отстоит от меня дальше, – тем лучше. Мне становится свободно и легко.

Скажут, какая мелочь! Не все ли равно, какими мы пользуемся формулировками, студенты все равно не придают им никакого значения. Неправда! На уровне подсознания сидит очень точно внушенное задание: это – ТЫ! Все, организм заработал, он уже настроился честно

попытаться быть именно этим «Я». Именно поэтому, начиная с какого-то определенного момента, надо внушать своим студентам: «Я в предлагаемых...» кончилось, теперь это уже не вполне вы, можете не беспокоиться о последствиях, никто лично про вас ничего не подумает. Теперь мы соблюдаем другие условия игры. Теперь этими условиями становится закон: «Я есмь»

Итак: до поры до времени «Я в предлагаемых обстоятельствах» работает отлично и этот этап программы важно серьезно освоить, основательно проработать, но потом он может стать мешающим, вредным.

Понять возможности творческой индивидуальности на первом этапе очень сложно, и часто тот, про кого говорят, что он «наигрывает», потом, оказывается, может быть искренним и правдивым, а произошло это по той причине, что он дорвался, наконец, до возможности переступить ту проклятую установку, которая давила ему на подсознание, требуя публичного выявления собственного «Я» в условиях, этому «Я» неприемлемых.

Сказанное не означает, что формула «Я в предлагаемых обстоятельствах» не имеет права на существование. Наоборот! Она предельно эффективна для любого типа актерской индивидуальности студента, но только на определенном этапе. Умело отбирая для первых упражнений эти самые «предлагаемые обстоятельства», мы должны растормозить студента, дать ему почувствовать радость быть самим собой на сценической площадке, с тем, чтобы дальше, переходя к условиям пребывания в заданных обстоятельствах по принципу «Я есмь», он уже не мог существовать иначе, чем в своей собственной органике.

Именно на этом самом первом этапе мы должны внушить студенту, что нет ничего прекраснее его индивидуальности, мы должны научить его эту индивидуальность полюбить, со всеми ее уникальными реакциями и проявлениями. Надо убедить студента в том, что он хорош сам по себе, тогда, когда он не пытается быть на кого-то похожим, когда он полностью доверился своему творческому подсознанию.

Несмотря на то, что студент делает только первые шаги в профессии, а создание характера, сценического образа, это по программе как будто бы завершающий этап обучения, черты характера будут возникать в ходе упражнений уже на начальном этапе обучения под воздействием предлагаемых обстоятельств. Поэтому своевременно уже сейчас поговорить о том, что же такое создание актером сценического характера персонажа, какие элементы этого процесса могут быть

предметом учебного процесса в начальный период. Характер начинается с того, что у каждого из нас есть некоторые ведущие потребности, формирующие особенности нашего поведения. Характерообразующие свойства психики назвать можно как угодно, даже сами психологи до конца в этом вопросе не могут договориться. Кто-то предпочитает говорить о мотивах, кто-то делает акцент на потребностях, дело, в конце концов, не в словах. Важно то, что из этих подсознательных мотивов, подсознательных ведущих потребностей, управляющих нашим поведением, формируются доминирующие черты характера.

Главное в профессии режиссера – педагога – мотивация поведения персонажа. Для актера же, при воплощении характера этого персонажа, главным становится умение присвоить себе чужие мотивы. Почему человек поступил так, а не иначе? Почему Ромео полюбил именно Джульетту? Как случилось, что она ответила ему взаимностью? А произошло все в течение трех минут сценического времени. Обычно этот эпизод играется очень просто: увидели друг друга, глаза сделались большими и поплыли друг к другу. Зазвучала сентиментальная музыка, - и это все в театре называется любовью. Пошло. А вот как объяснить артистам, почему так случилось?! Каковы были мотивы героев, как они вообще нашли друг друга. Но если обратиться к Шекспиру, то выясняется, что у него все правдиво и гениально логично. Надо только понять глубинные мотивы героев и предлагаемые обстоятельства. Ромео только сегодня понял, что у него с Розалиндой ничего не получится, и хотя он пошел на бал якобы доказывать друзьям, что Розалинда самая замечательная на свете, но внутренне, подсознательно он на нее уже обиделся. Мы видим, какое противоречие разума и чувства! Ему все друзья говорят: «Да плюнь ты на нее, хочешь идти в монашки – пусть идет! На балу столько девиц будет, у тебя глаза разбегутся!» Ромео на словах упорствует: «Пойдем на бал, а не на смотр собрания, А ради той, что выше описанья», а самого так и сосет червь уязвленного самолюбия, обида не дает покоя. А что в это время происходит с Джульеттой? Ей этот бал был, в общем-то, не очень интересен. Но перед самым его началом, мать бросила почти невзначай: «За тебя посватался Парис!», - дочь что-то невнятное пробормотала в ответ, но Природа ее, опять-таки подсознательно, уже возмутилась. И получилось, что два человека зажаты обстоятельствами. Их ведущая потребность действительно стремится осуществить свое право на свободный выбор, а обстоятельства требуют подчинения чужой воле. Вот он конфликт! Рассудок говорит одно: «Хорошо,

мама, посмотри на этого Париса, а подсознание уже бунтует, ищет кого-то, кто полюбился бы без чужой указки. И вот два человека, находящихся практически в одинаковой психологической ситуации, подсознательно ищут друг друга. И вот встретились! Произошло короткое замыкание, определившее дальнейший ход трагедии. Как организовать на сцене такую встречу, это уже забота режиссера. А вот разобрать психологическую природу ситуации с артистами, объяснить им, что не нужно тут играть никаких Ромео и Джульетту, а надо ощутить в себе бунтующую подсознательную потребность осуществления свободного выбора, - обязанность режиссера-педагога.

Артисту, совместно с режиссером, нужно выяснить, что происходит у его героя в подсознании (во «втором плане»), а поиск того, как этот «второй план» в себе ощутить, как его развить и реализовать, становится основной проблемой дальнейшего репетиционного процесса. Сознательно и целенаправленно осваивать в учебном процессе технологию перевоплощения мы можем начать только в момент встречи с авторским текстом. На первом же этапе элементы перевоплощения будут обязательно возникать непроизвольно, как только студент столкнется с чужими ему заданными предлагаемыми обстоятельствами и несвойственными его личности ведущими мотивами. Грубо говоря, научить студента действовать на уровне «первого плана» - это и есть освоить упражнения по формуле «Я в предлагаемых обстоятельствах». Как только мы перейдем к ситуации «Я есмь», как только мы начнем осваивать чужие мотивы, так мы неизбежно окажемся на подступах к созданию характера, даже если это происходит еще только на уровне простых упражнений.

Занятия мастерством актера с первых шагов должны стать творчеством. А для того, чтобы психофизический аппарат был готов к творчеству нужна «школа». Здесь человек незаметно как бы разбирается на составные части: все пластические дисциплины занимаются телом, ритмика – телом и психикой, танец соединяет тело с ритмом, речь занимается голосовым аппаратом, вокал – слухом. При этом для воспитания драматического артиста важно именно развитие музыкального слуха, а не голосовых модуляций. На всех этих занятиях студент, действительно, занят разными сторонами своего организма, причем сам он об этом даже не задумывается. А «мастерство актера» - это предмет, который призван, по существу, синтезировать то, что достигнуто студентом на других дисциплинах. Что же касается определения того, чем должны стать уроки «мастерства», здесь напрашивается слово Е. Гроувского «ПРИКЛЮЧЕНИЕ». Приключение, как увлекатель-

ный поиск самого себя, исследование своих возможностей и, главное, своей профессии, которая просто не имеет права быть скучной. На первом этапе самое верное – максимально расширить «сферу» сопутствующих дисциплин. Ведь именно здесь органично вычленяются для освоения отдельные элементы «Системы» Станиславского. Ведь здесь тренируются мышечная свобода, общение, внимание, чувство партнера и т.д. Здесь происходит познание себя на физическом уровне. Дело не только в том, что занятия танцем, пластикой, ритмикой меняют и совершенствуют актерскую физику и психику. Сегодняшние педагоги – движенцы должны взять на себя значительную долю практической нагрузки. Уже на первом курсе в программе «сценическое движение» необходимо использовать элементы акробатики. А что такое акробатика? Это, прежде всего, даже не гибкость, сила и ловкость, а преимущественно взаимодействие партнеров. Вот где подлинное общение. Чувство партнерства, взаимное доверие! Именно здесь постигается наука взаимодействия. Может быть, лучшая театральная учебная система для драматических артистов должна строиться на базе серьезной пластической подготовки. Пусть танцуют, пусть развивают свои тела, осваивают чувство ритма. Пусть перестанут заботиться о своих внешних проявлениях, как, впрочем, пусть перестанет «мешать» им голос, речевой аппарат. А уж наше дело через какие-то упражнения все это богатство направить в должное русло.

Условия театрального пространства должны быть соблюдены с первого занятия. Эти условия состоят в том, что с первого упражнения мы производим разделение класса на «зрительный зал» и «сцену», а студенты делятся на зрителей и исполнителей. Опыт показывает, что это очень эффективно. Индивидуальные упражнения – значит, индивидуальные, парные – значит парные. Большее количество участников пока нецелесообразно. Педагог, естественно, садится в «зрительный зал» вместе со студентами. Сразу же мизансцена изменилась, она стала естественной: педагог вместе со студентами смотрит, что делает студент на сцене, потом все вместе разбирают, анализируют, как получилось у исполнителя на площадке. Таким образом, польза бывает для всех участников, иногда для смотрящих и разбирающих – даже больше, чем для тех, кто что-то делал на площадке. Как говорится, «только дурак учится на своих ошибках, умный учится на чужих». Когда мы видим все глупости, которые на первых порах по наивности делают наши товарищи, когда мы убеждаемся, как интересен человек, занятый делом, а не пытающийся забавлять собой аудиторию – мы начинаем понимать что к чему. У студента вырабатывается чутье на

сценическую правду, вырабатывается любовь к естественности и подлинности. Мы учимся профессионально оценивать происходящее на сцене, искать причины ошибок, предлагать пути их исправления. Это, разумеется, не значит, что надо отменять творческий полукруг. Он необходим для коллективных игр и коллективных упражнений.

Необходимо отказаться от всех упражнений, которые якобы воспитывают отдельные качества актера и тренируют отдельные элементы системы Станиславского. Организм человека нельзя разделить на отдельные составные части и пытаться развивать эти части по отдельности – это глупость! Иначе что получится: сегодня мы делаем упражнения на «внимание», завтра на «фантазию», а после завтра переходит к «раскрепощению мышц»... Человеческая природа целостна, поэтому и упражнения должны быть комплексными. В учебном процессе надо не растаскивать человека на составные части, а наоборот, - собирать.

Ну, например, раскрепощение. Есть много тренингов, которыми любят заниматься некоторые педагоги. Вот студенты раскрепощаются, раскрепощаются, вот уже на пол легли. Звучит медитативная музыка, все уже расслабились так, что, кажется, совсем скоро по полу растекутся. А в это время над студентами произносятся всякие красивые заклинания: вам хорошо, тепло, поют птички, шуршат волны... И студентам, действительно так хорошо в этом «раскрепощении», что потом их собрать нет никакой возможности. Но самое главное – такое отдельное освоение мышечной свободы отнюдь не в такой раскованности, когда человек превращается в безвольную тряпку, а предполагает способность артиста затрачивать усилия в соответствии с выполняемым действием и заданными предлагаемыми обстоятельствами, и, что не менее важно – в условиях публичного творчества. Что значит «раскрепощение», когда ты колешь дрова? Человек, орудующий топором, тоже должен быть раскрепощен, иначе он быстро попадет в больницу. Но при этом его мышцы напряжены и вся воля сосредоточена на том, чтобы расколоть чурку. Если штангист не раскрепощен, - он не поднимет штангу, но если он будет ее поднимать расслабляясь, получится конфуз.

Научить студентов адекватности напряжения сценическому действию – вот к чему мы должны стремиться. Всякое несоответствие затраченных усилий предмету, на который направлено действие – уже неправда. Формула Станиславского: «Действие должно быть подлинным, целенаправленным и продуктивным» - осваивается уже с самых

первых упражнений. И желательно, чтобы это освоение происходило комплексно, затрагивая весь организм будущего актера.

Профессионализм в любом деле начинается именно тогда, когда человек точно знает, что ему нужно. Поэтому, например, ведя разговор о фантазии, нельзя ставить студента в заведомо нелепое положение, в котором он себя начинает ощущать бездарнее, чем это есть на самом деле. Наша фантазия работает замечательно, если ее обладателя загнать в угол. Как здорово мы врем, оправдывая свои поступки! Как идеально служит нам фантазия, если надо объяснить даже такой пустяк, как опоздание на занятие! Значит дело не в «развитии фантазии», а в методе, в выработке навыков сознательно ставить себя в такие условия, чтобы фантазия, «загнанная в угол», неизбежно выдавала бы необходимый результат. Любая неконкретность в постановке задачи приводит к провалу. Если мне скажут: «Сочините рассказ!», я ничего не сочиню, ибо это задание не конкретно. А вот отличное упражнение, работающее безотказно: сочинить монолог от имени предмета. Берешь любой предмет... Часы... Все, творческий процесс начался. Другое дело, интересен предмет или нет, что вам удастся из него выжать и т.д. Но вы больше не мучаетесь проблемой выбора, вы занялись творчеством.

Вот это-то самое важное: с первых шагов студент должен приобщаться именно к творчеству. В результате очень жесткого отбора складывается цепочка упражнений, позволяющая студенту органично освоить технику публичного целесообразного поведения на сцене в заданных обстоятельствах. Все упражнения строятся таким образом, чтобы человек, выйдя на сценическую площадку, неизбежно вынужден был бы быть самим собой в присутствии своих однокурсников. В каком-то смысле каждый выход ученика на площадку превращается в спектакль, в акт публичного творчества, т.е. именно в такую деятельность, к которой мы готовим будущего артиста всем ходом учебного процесса.

Вот первое упражнение, состоящее в том, что каждому студенту, вышедшему на площадку, предлагается, сидя на стуле и ничего не показывая специально для зрителей, сосредоточиться на каком-нибудь своем воспоминании и постараться этот эпизод По-возможности подробно восстановить в памяти. Задача же тех, кто в зале, постараться определить характер этого воспоминания. Мы, конечно, не отгадываем конкретных подробностей, но характер переживаний, их природу, их эмоциональный настрой мы воспринимаем легко. При этом каждый раз все происходит очень по-разному, в зависимости от того, ка-

кая группа соберется. Главное, студенты должны понять, что, выполняя упражнение, они не имеют права ничего иллюстрировать, обозначать, комментировать мимикой, движениями, жестами. Это обычная ошибка, когда на первых порах студенты стремятся быть обязательно понятыми. Нет! Только полная сосредоточенность на воспоминании. И когда мы добиваемся этой увлеченной сосредоточенности, начинаются любопытные эмоциональные прорывы вплоть до неудержимого смеха или произвольных слез, рыданий. И это – на первом упражнении.

Тут очень важно педагогу проявить чуткость и такт. Обычно всегда бывает хорошо видно: вот студент пытается сосредоточиться, вот он еще не выбрал, с какого места начать воспоминание, вот вошел в ситуацию, а вот он уже закончил упражнение. Но иногда бывают такие случаи глубокого погружения в драматическое и очень болезненное воспоминание, когда требовать продолжения упражнения становится бессмысленной жестокостью. Поэтому с самого начала мы должны четко разделить творчество и частную жизнь. При требовании абсолютной искренности, честности, личного участия, мы не имеем никакого права посягать на частную жизнь артиста. Поэтому по окончании упражнения (и об этом надо предупреждать заранее) не надо просить исполнителя рассказать о том эпизоде, который был только что пережит. Студенты, наблюдавшие упражнение, высказывают свои соображения, делятся впечатлениями и наблюдениями, а исполнитель только подтверждает или опровергает их догадки. Если он сам захочет рассказать, – пожалуйста, но заставлять ни в коем случае нельзя, особенно если понятно, что дело касается каких-то личных переживаний. Иначе увлекательное упражнение легко превращается в пытку. Кстати, здесь вырабатываются важные качества взаимного уважения и доверия между однокурсниками, которые на первых занятиях еще не стали коллективом, а также – между студентами и педагогом. Каждый должен осознать, что в этой компании можно безопасно раскрыться друг перед другом, можно позволить себе предельную искренность и откровенность, над тобой не посмеются, тебя не унижат.

Далее, предлагается студентам упражнение, которое очень полезно не только профессионально, но и чисто человечески, нравственно. Студенту предлагается вспомнить какой-то случай, когда его сильно обидели, а далее мысленно представить новую встречу со своим обидчиком и постараться в воображении его простить. Такие условия упражнения делают его еще более конкретным, в нем появляется оп-

ределенная конфликтность, внятная ситуация. Это мобилизует исполнителя. Задача сидящих в зале тоже конкретизируется – понять: простил или нет. Здесь опять же не надо лезть в душу друг другу, допрашивая: «А кто тебя обидел? А чем?». Этих вопросов задавать не надо, но практически всегда очень многое оказывается понятным. К сожалению, на группу в 20 человек способными простить оказываются только двое-трое.

Важно, чтобы с первых шагов студенты вместо того, чтобы «слушать потолок» или хлопать в ладоши, не понимая, зачем они это делают, осмысленно и целенаправленно шли в профессию. Студент с первых занятий должен понять, что от него требуется, он должен убедиться, как интересен и выразителен человек, если он правдив и искренен, если он ничего не играет. На начальном этапе важно задать определенную планку, выработать определенные критерии, и лучше всего это делать, ставя студента в такие обстоятельства, в которых он просто не мог бы не проявиться эмоционально, не мог бы врать и «обозначать процесс» вместо того, чтобы в этом процессе находиться подлинно и целесообразно. Важно одно: мы убеждаемся в том, что человек, даже еще не производящий никаких внешних действий, обладает способностью к сильнейшему воздействию на зрителя, он может передать зрителю самую разнообразную информацию, не прибегая при этом ни к каким ухищрениям. Нужно только стремиться к подлинности собственных ощущений и избегать любой имитации.

Все упражнения нужны для того, чтобы приучить человека быть самим собой на сценической площадке. Все! Привыкнуть к этому, освоиться и обязательно освободить свою природу для творчества подсознания.

Следующий после «воспоминаний» цикл упражнений можно отнести к тому разделу, который у Станиславского называется «лучеиспускание и лучевосприятие»; он посвящен проблеме общения партнеров. Основное упражнение этого цикла можно назвать «гляделками». Два студента садятся друг напротив друга в профиль к зрителю. Один задумывает какое-либо простое физическое действие, которое можно осуществить в аудитории, и, ничего не показывая, не изображая, не прибегая к помощи мимики должен исключительно на уровне энергетического воздействия попробовать попросить своего партнера выполнить это действие. И тут совсем необязательно, чтобы все участники обязательно угадывали это задание. С самого начала надо предупредить студентов, что конечный результат тут совсем не важен. Можно и не понять, чего от тебя ждет партнер, важно совершить по-

ступок. В данном упражнении мы ведь занимаемся не парапсихологией, не гипнозом, а общением. Один партнер мысленно о чем-то просит другого, а тот, реагируя на этот импульс, пробует его принять и выполнить. Тут-то и начинается самое интересное, что связано с особенностями человеческой личности. Как это происходит на материале «гляделок» можно увидеть наглядно. Вот сидит студент, пытается воспринять импульс своего партнера. И вместо того, чтобы встать и что-нибудь сделать, говорит: «По-моему, ты меня просишь включить свет?» - И ведь угадал! Но эта верная догадка ничего не стоит! Лучше бы он ошибся, лучше бы вместо того, чтобы идти к выключателю, запрыгал бы, закричал, сделал бы любую глупость, но сделал бы, совершил бы ПОСТУПОК. А есть студенты, которые ничего угадать не могут, а вскакивают и куда-то бегут. Так вот, тот, кто вскочил и побежал, заряженный чужой энергией, - вот он и есть потенциальный артист. У него природа действенная, он реагирует всем организмом.

При выполнении упражнения часто бывает так: студент сидел, сидел, встал, что-то сделал. «Ну, что ты меня просил сделать? Я угадал?» - «Нет, я всего лишь просил тебя сесть на пол». – «Не может быть, я же хотел сначала сесть на пол, но потом подумал почему-то, что ты не об этом меня просишь...» Таким образом, самый первый импульс обычно бывает верным, но «анализатор» (контролер) вмешивается в интуитивный процесс и все портит. Иногда бывает забавно: сидит человек, напряженно всматривается в партнера. Машинально он почесал за ухом, сам того не заметив. Вдруг партнер говорит: «Стоп! Ты все сделал правильно!» - «Как?!» - «Да, я просил тебя почесать за ухом». Подсознательно люди очень точно ощущают, что от них требуется, но контролер («анализатор») постоянно им мешает. Человек так устроен, что он не может не анализировать. Вероятно здесь дело в неверии в самого себя. Это упражнение очень полезно в формировании верного самоощущения студента на площадке. Студенту необходимо усвоить, что его пребывание на сцене должно длиться ровно столько времени, сколько нужно для фактического выполнения действия, ни секунды больше, ни секунды меньше. Перенести внимание с себя на партнера и довериться своему творческому подсознанию – вот главная цель «гляделок». Итак, это упражнение, кроме того, что оно готовит партнеров к сценическому общению, еще и способствует формированию у студентов привычки мыслить действием, поступком, мыслить собственным телом.

Это упражнение можно проводить в самых разных вариантах. Например, можно выполнять его, держась за руки. В этом случае число

верных попаданий резко возрастет. Можно его выполнять, расположив партнеров спинами друг к другу. Можно посылать импульс через ширму. Как ни странно, в этом случае студенты реагируют часто более точно, чем глядя в глаза друг другу.

Необходимо каждое упражнение обязательно доводить до конца, до того, чтобы оно получилось. Можно иногда специально жульничать: менять пары исполнителей после того, как кто-то из участников верно выполнил задание. «Угадал! – Следующий!». Тот, у кого получилось, ушел с площадки с двойным чувством: «Ах, хорошо бы еще попробовать!», но, с другой стороны, - «У меня получилось!». Отпускать студента с площадки с чувством неудачи – опасно. Ощущение же успеха надо культивировать и развивать. Каждое упражнение, каждое занятие должны приносить радость, уверенность в своих силах, воспитывать любовь к преодолению собственного несовершенства.

Этюды на «органическое молчание». По условиям традиционной программы воспитания артиста, студентам на первом семестре на площадке вообще не разрешается говорить. Но ведь просуществовав вдвоем или втроем целый кусок жизни, не сказав ни слова, - это неправда. Ведь нормальные люди так не ведут себя. Так зачем же насильно под предлогом надуманного педагогического опасения, что студенты якобы будут спешить к «результату», не освоив всех «элементов». Что же получается? – Известно, что самое сложное в актерском искусстве – это пауза. Значит, молодого человека, который еще ничего не умеет, по сути, мы грузим самым трудным, что есть в актерском деле! Причем, пауза, ведь это только этап, до которого что-то с людьми происходило, и после которого тоже будут какие-то последствия. Сама же пауза – напряженный момент, в который человек оценивает происшедшее, принимает решение, справляется со своими чувствами, но после все равно он опять действует словом. В паузе молчание оправдано. А когда упражнение состоит из одной непрерывной, сплошной паузы, это уже – фальшивое, искусственное и ложно-многозначительное молчание. Вот и получается, что на словах мы отстаиваем сценическую правду, а на деле с первых шагов приучаем студента к сценическому вранью. Видимо, не надо бояться слов в упражнениях начального периода. Ведь и на этом мы тоже учимся отличать бесцельную болтовню от слова, спровоцированного необходимостью обстоятельств, мотивом поведения. Важно уметь эту необходимость точно организовать в упражнении. Действенность хорошего упражнения состоит в том, что оно ставит организм студента в такие условия, когда он начинает поневоле реагировать, действовать

непроизвольно, причем желательно, чтобы эти условия были максимальны, как, например, «разговор с автоответчиком».

О внимании. Способность, навык замечать наиболее интересное и существенное существует в каждом человеке и развивается помимо всяких упражнений. Что руководит нашим вниманием? – Интерес. Когда мне интересно – я внимателен. Поэтому говорить о специальном воспитании внимания в театре, бессмысленно. Артисту надо научиться организовывать круг собственных творческих интересов и круг интересов играемых персонажей. Как только возникает устойчивый интерес, так тут же само собой организуется необходимое качество внимания. Творческое внимание тем и отличается от нетворческого, что здесь человек заставляет себя начать что-то делать, а потом так увлекается, что уже его не оторвать. Вот если мы смогли студента увлечь так, что он забыл обо всем на свете, кроме того, чем он сейчас занят, значит, мы создали у него необходимое качество внимания. Чего тут еще тренировать? А если мы его не смогли увлечь, тренируй – не тренируй, все будет бессмысленно. Кстати, это еще один аргумент в пользу того тезиса, что сторонники «скучной школы» наносят своим студентам непоправимый вред. Вместо того, чтобы стать хозяином своего внимания, овладев методикой творческого увлечения, студент пытается заставить себя быть внимательным к тому, что его не может заинтересовать. В результате – чувство собственного несовершенства, разочарование и стремление поскорее проскочить «школу», чтобы поскорее приступить к искусству.

Наша задача состоит в том, чтобы дать будущему артисту в руки метод организации своего творческого интереса, приучить его увлекаться самыми различными вещами, и именно на это должны быть направлены все наши педагогические усилия.

Следующий цикл упражнений – «интервью». Здесь важно найти ситуацию, провоцирующую общение на словесном уровне, но не требующую от студентов выхода в предлагаемые обстоятельства, которые надо было бы дополнительно принимать во внимание и, в то же время, не ставящих перед ними сложных психологических задач. Наша повседневная жизнь во многом состоит из «интервью»: кто-то все время спрашивает, кто-то – отвечает. «Как дела?», «Как здоровье?», «Который час?», «О чем ты сейчас думаешь?» - все это своего рода маленькие интервью, которые мы берем друг у друга постоянно. А ведь все пьесы на 70%-80% состоят из «интервью»: Гамлет берет «интервью» у своей матери, Полоний – у Гамлета, Гамлет у могильщика и т.д. Всякую ситуацию можно рассматривать как форму интервью. До-

прос, исповедь, экзамен, прием у врача, телефонный разговор – все это своего рода «интервью». Меняются предлагаемые обстоятельства, характеры участников, их цели, суть же остается. Таким образом, освоив в упражнении природу обмена вопросами и ответами, оставаясь при этом полностью в ситуации «Я в предлагаемых обстоятельствах» и в условиях учебной аудитории, студент делает существенный шаг в направлении к импровизационному взаимодействию на заданную тему.

Итак, студентам предлагается задание: если бы мы в этой аудитории в рамках учебного процесса учились брать друг у друга интервью. Это очень важно подчеркнуть **ЗДЕСЬ, СЕЙЧАС**. Никаких микрофонов, все должно быть максимально приближено к условиям повседневных занятий курса. Никакой «игры», никаких обращений к публике вроде: «Уважаемые зрители! Сегодня у нас в гостях...» и т.д. Это все чепуха, которую с удовольствием имитируют участники упражнения, но именно здесь они и начинают терять себя, скатываясь на путь подражания известным телевизионным образцам. А это никому не нужно. Расспросить своего однокурсника с целью, например, написать о нем статью, – это может быть действительно увлекательно, особенно, если «интервьюер» будет стараться набрать максимум интересной информации о своем партнере.

Надо сказать, что в этом упражнении есть свои тонкости. Прежде всего надо соблюсти условие взаимного доверия партнеров. Вопросы могут быть предельно острыми, но в определенных границах, обусловленных деликатностью и этикой. Ответы же имеют право быть любыми – искренними, уклончивыми, можно вообще отказаться отвечать на какой-то вопрос, можно и соврать, это право «интервьюируемого». Второе условие – обратного свойства: важно не заиграться в «искренность». Иногда участники так увлекаются упражнениями, им оказывается так приятно делиться самыми сокровенными фактами и переживаниями, что теряется смысл упражнения, изучение природы актерского мастерства начинает подменяться игрой в искренность и исповедальность. Тут надо вовремя почувствовать опасность и скорректировать течение упражнения.

Следующий этап того же упражнения представляет собой шаг в сторону театра, то есть в сторону освоения существования в вымышленной ситуации, в которую погружаются наши участники. Мы все еще находимся в условиях «Я в предлагаемых обстоятельствах»... Словом, «интервью» – последнее упражнение, где мы еще полностью сохраняем собственное «я» исполнителя. По-прежнему это я – в этой

аудитории, в рамках предмета «журналистика» беру интервью у своего однокурсника. Однако теперь в упражнение вводится вымышленное обстоятельство, на тему которого и берется интервью. Допустим, мы находимся в той же самой аудитории, но уже через год. Вообразим, что за этот год с интервьюируемым произошло какое-то событие, о котором пойдет речь. Подступы к упражнению могут быть различными: тему может предложить сам интервьюируемый, партнеры могут заранее договориться о каких-то фактах и обстоятельствах или интервьюер может начать расспрос без подготовки, сам задавая тему. Здесь мы уже имеем дело с погружением обоих партнеров в вымышленные предлагаемые обстоятельства, личный человеческий опыт участников начинает переплетаться с их фантазиями. Один должен своими вопросами провоцировать партнера, а тот, отвечая на вопросы, оправдывает ситуацию, ищет логические обоснования, рисует детали того, чего на самом деле никогда с ним не происходило. Таким образом, форма интервью становится только предлогом для освоения воображаемых условий существования исполнителей. Тут активно начинает работать весь актерский организм – и фантазия, и физика, и психика. Меняются взаимоотношения партнеров, зримо начинает меняться даже характер того, кто попытался примерить на себя вымышленную историю. При этом удивительным образом что-то чуть-чуть менялось в исполнителях, событие, якобы с ними произошедшее, ну условно влияло на их поведение, на манеру держаться, думать, говорить. А это уже почти этюд.

Так упражнением подготавливается встреча со сценической неожиданностью. Совсем хорошо, если кроме заготовленной провокации, во время упражнения случится что-то в самом деле непредвиденное: кто-то по ошибке заглянет в аудиторию, раздастся шум в коридоре или на улице, зазвонит мобильник, который кто-то забыл отключить... Если что-то подобное произошло, а исполнитель делает вид, что ничего не случилось, сразу видно – вранье. Если же талантливый студент, наоборот, воспользовался неожиданностью, сумел «обыграть» ее в рамках своей задачи и взятых предлагаемых обстоятельств, то это дает упражнению новое дыхание, новые живые краски. Так студенты приучаются ценить и любить всякую подлинную деталь, способствующую сценической импровизации.

Что самое страшное в театре? Обозначение и имитация, две родные сестры. Человек интересен только в своей подлинности. Студенту кажется, что если он станет по-настоящему писать письмо, это будет неинтересно, и историю, требующую изложения на двух страницах,

он якобы написал за несколько секунд. Это и есть обозначение! Точно также набрать вместо семизначного телефонного номера пятизначное. За этим надо следить очень внимательно, вырабатывая у студентов уверенность в том, что только подлинное действие и интересно, что они имеют право тратить сценическое время как угодно долго, если это требуется для дела. Имитация же, это – когда вместо того, чтобы подлинно воспринять происходящее, исполнитель усиленно делает вид, что он что-то воспринимает. Опять вранье! Как научить студента не имитировать реакцию, а подлинно реагировать, не показывать зрителю свои намерения, а по-настоящему заниматься делом. Вот здесь включение в упражнение любых неожиданностей, провокаций, тайных от исполнителя сговоров окажет незаменимую услугу. Как только мы почувствовали, что студенты полюбили подлинность и неожиданность, они уже не скованы формальными рамками упражнения, а готовы расширить его до качества, приближающегося к тому, что принято называть «этюдом», можно переходить к следующему разделу.

Далее идут такие разделы как «беспредметные действия», «животные», «цирк»... К этим упражнениям педагоги относятся по-разному. Выскажу свое отношение. Работа над «беспредметными действиями» («пустышкой»), полезна безусловно: это не просто кропотливый процесс, в котором обнаруживается много нюансов, это отличное противоядие от имитации и обозначения, это еще и великолепная школа превращения изнурительного труда в увлекательную деятельность, приносящую подлинную творческую радость. Но в том-то и дело, что всем этим необходимо увлечь студентов, а если педагог сам фанатически не увлечен, ничего хорошего не получится. Если добиваться высокого качества исполнения, с соблюдением всех параметров – ощущение объема предмета, его веса, фактуры, температуры и т.д. – то такая работа превращается в каторгу. А что из приобретенных навыков, по большому счету, может пригодиться артисту в его будущем творчестве? Спектаклей, где бы пришлось актеру работать без предметов, практически не встречается. (Кстати, если бы для спектакля понадобился кому-то такой навык, любой актер освоил бы его не только качественно, но и с большим энтузиазмом, т.к. здесь возникает совсем иной уровень творческой мотивации). Поэтому можно обойтись без этого вида упражнений. Никакого ущерба дальнейшей работе со студентами это не наносит.

Животные. Это упражнение увлекательное и эффектное. В них важно добиться от студента подлинности процесса, научить его избегать обозначения. Совсем необязательно ходить в зоопарк и искать

там какое-нибудь экзотическое животное. Можно выйти во двор и понаблюдать там за вороной, голубем, кошкой, собакой и т.д. Но дальше нужно понять логику его (выбранного животного) поведения, ощутить его намерения и желания. Нужно попробовать «примерить» его на себя, «изнутри» понять его характер. Здесь дело совсем не в пластике, не в прыжках и не в имитации движений, звуков, чем часто и занимаются наши студенты. Здесь речь идет о перевоплощении в полном смысле этого слова. Артист должен освоить логику мышления животного, систему его оценок. При этом в первую очередь меняется взгляд, меняется дыхание, темпо-ритм существования, и лишь потом начинает оживать пластика. Замечательное упражнение, если только заниматься им всерьез. Однако, почему, собственно, это сложнейшее упражнение, явно опережая программу, студент должен осваивать на первом семестре, когда все, что он делает надо осуществлять в пределах собственных возможностей. Логичнее было бы заняться «животными» на втором курсе, когда речь пойдет о характере и характерности, перевоплощении.

«Цирк». Эти упражнения выигрышны своей зрелищностью, хорошей эстрадностью, тем, что они дают возможность выносить их на показ. В этом случае учебная работа получает дополнительную энергетику и дает возможность студентам приобретать опыт публичных выступлений. Словом апробированных упражнений существует множество, но, придавая им статус обязательных, не совершаем ли мы ошибку? Ведь качественно освоить большой по количеству объем заданий не удастся, формально же «проходить» их – значит нанести студентам вред, т.к. такой формализм в учебном процессе приводит только к тем самым обозначениям и имитациям, бороться с которыми мы должны на протяжении всего процесса обучения. Лучше ограничиться тем необходимым минимумом, который качественно подготовит наших студентов к встрече с авторским текстом.

Теперь мы подошли к самому, быть может, принципиальному моменту, к разговору об учебном этюде, которым заканчивается обучение студента на первом этапе, именуемой «школой». На этом этапе, предвещающим их встречу с авторским текстом, мы должны бороться за чистую импровизацию, ничего никогда не повторять и, тем более, не фиксировать. Плохо, когда некоторые педагоги перед показом начинают «причесывать» работы, выносимые на показ, предпочитая идти привычным путем, вместо того, чтобы «подставиться», показать неоткорректированное творчество студентов. Получается, что мы начинаем работать не для того, чтобы научить студента, а для того, что-

бы он (вместе с нами!) сдал экзамен. И тогда разговоры о том, что мы должны «раскрыть» индивидуальность студента остаются забытыми декларациями, на деле же происходит «прикрытие» студента педагогическими штучками. Конечно, кто-то покажется в импровизациях лучше, кто-то хуже, но что за беда! В этом нет никакой катастрофы. Мы же не создаем шедевры на первом курсе, а осваиваем азы профессии. Зато сразу видно, кто из студентов чему уже научился, у кого какие проблемы, что за индивидуальности собрались на курсе. Но показывать такую откровенную и неприкрытую работу можно только людям непредвзятым, не мыслящим в категориях поставленного этюда, имеющего жесткую структуру и отрепетированную схему рисунка.

Итак, на первом этапе ничего не повторять, ничего не репетировать, ничего не фиксировать. Почему? – Потому что, если мы начинаем с действительного изучения человеческой природы, будущего артиста следует поставить в такие условия, когда он не знает, что произойдет с ним на площадке через секунду. Тогда, глядишь, это качество спонтанности, непреднамеренности реакций он потом перенесет и на свое пребывание в роли. Сейчас же самое важное для студента – понять, почувствовать, усвоить, как зарождается и совершается поступок в своей неорганизованной подлинности. Все навыки, накопленные студентом в упражнениях, должны быть реализованы и проверены в импровизационном существовании в заданных предлагаемых обстоятельствах.

Иногда студенты просят: «Подскажите, пожалуйста, тему для этюда». И здесь не зазорно предложить им любой отрывок из Чехова, Островского, Шекспира, да и «перевести» его на современные обстоятельства. И это часто выручает. Ведь, действительно, все житейские ситуации так или иначе повторяются еще со времен древних, они трансформируются за счет различных исторических, социальных, национальных и прочих условий, но суть их остается неизменной. Поэтому надо брать классические сюжеты, соображать, как они могут выглядеть в наших условиях, попробовать их сыграть. Это гораздо продуктивнее, чем пользоваться наивными подсказками «опытных» старшекурсников. Ведь этюд подразумевает, что студент приносит в работу на площадке свой личный опыт, свою индивидуальность, свое ощущение жизни

Чем искусство отличается от реальной жизни? Прежде всего тем, что в реальности все получается произвольно, без различия главного и второстепенного, художник же отбирает то, что ему представляется важным. Поэтому, когда в жизни мы входим в какую-либо ситуа-

цию, этот процесс может длиться очень долго. Пока ситуация возникнет, созреет, разовьется, пока она, наконец, проявится и станет внятной. В театре же мы вынуждены экономить сценическое время. Как спровоцировать участников упражнения на то, чтобы ситуация (событие) начала развиваться незамедлительно, без пустых разговоров, объяснений, необязательных действий? Один из важнейших приемов здесь – общая завязанность участников в исходном событии. Например, сидит человек, пьет чай. Он существует в каком-то своем исходном событии. К нему подходит другой – со своим исходным. Садится пить чай. Когда еще их исходные соединятся! Начинается взаимный обмен информацией, возникает неизбежная и абсолютно излишняя для упражнения болтовня: «Как у тебя дела?» «Да так... А что ты ко мне пришел?» «Да так...». И если то, что произошло с пришедшим окажется важным для того, кто изначально пил здесь чай, глядишь, они дойдут до того, что между ними начнет что-то происходить. Если же я сижу и пью чай, находясь в том же исходном событии, в котором существует и тот человек, который ко мне придет, все быстро ускорится.

В целях экономии сценического времени и обострения ситуации, для начала импровизации надо обоих участников упражнения изначально зарядить одним общим исходным событием, не оставляя им возможности для взаимного выяснения обстоятельств. Это не значит, что оба исполнителя или должны сразу вместе находиться на площадке или вместе же выходить на сцену. Нет, они могут появляться и порознь, но заряжены должны быть одним и тем же событием. Тогда борьба завяжется сразу, она необязательно потребует незамедлительного текста, но, тем не менее, возникнет с первой секунды, еще до встречи партнеров. «Сговор» – важнейший момент упражнения, и если он произведен удачно, дальнейшая импровизация состоится благополучно.

Сколько должна длиться импровизация? – заранее предположить тут невозможно. В идеале, ровно столько, сколько необходимо для фактического разрешения ситуации. Если на предыдущих упражнениях у студентов воспитывалось чувство подлинности, продуктивности и целесообразности сценического действия, они сами определяют момент, когда упражнение нужно закончить. Бывает, что по прошествии буквально минуты-другой становится ясно, что упражнение себя уже исчерпало, и чуткие исполнители его завершают каким-либо решением или поступком. Но случаются и такие импровизации, которые длятся и двадцать, и тридцать минут, и, если партнеры действуют

подлинно и изобретательно, следить за этой борьбой можно бесконечно. Важно, чтобы студенты научились чувствовать момент истощенности ситуации (события) и вовремя выходить на соответствующий поступок, завершающий действие. Самое дурное – затягивание уже истощившего себя конфликта.

Надо сказать, что эти упражнения – «импровизации по теме» – имеют огромное преимущество перед так называемыми «этюдами». Это, прежде всего – активизация студента. Так, если в традиционной системе, когда придумывание этюда становится мучительной проблемой, студент решается выйти на площадку раз-два в неделю, то здесь каждый студент выходит на площадку раз-два в каждое занятие. Совсем другая интенсивность. Второе, головы студентов не заняты придумыванием сюжетов, то есть тем, что не является предметом актерской профессии. Их мысли направлены не на сочинительство, а на оправдание задания, а это уже прямая обязанность актера. В нашей игре «импровизации по теме» (практически это этюды на основе классических сюжетов), где исполнителям уже заданы действенные мотивы их поведения, где они сами определяют для себя круг предлагаемых обстоятельств и природу отношений своих «персонажей», никто не заставляет их придумывать условия, далекие от их собственного опыта и понимания. Наоборот, желательно, чтобы событие, получившееся в результате «сговора», было бы как можно проще и ближе к реальной жизни исполнителей, иначе импровизация вырождается в немыслимую чепуху. Вместе с тем надо все время напоминать студентам: это уже не «я в предлагаемых обстоятельствах», это уже некий импровизационно возникающий характер, поведением которого руководит доставшаяся тема или мотив. Исполнитель может быть щедрым человеком, но во задании ему достался мотив «скупость», значит, это качество студент должен в себе обнаружить, попытаться на момент импровизации по возможности его усилить и вести себя уже в соответствии с этим мотивом, а не так, как ему свойственно в личной жизни. Таким образом, мотив действия плюс предлагаемые обстоятельства и условия ситуации, в которую входит исполнитель, диктуют ему качества поведения, иногда далекие от его собственных. Именно поэтому можно утверждать, что у нас здесь получается некий характер, за поведение которого артист никакой ответственности не несет. И более того, чем исполнитель будет логичнее и последовательнее осуществлять то, что ему выпало волею судьбы, тем лучше он справился с заданием. А это уже первые подступы к перевоплощению.

Сговариваясь, исполнители не должны ничего загадывать наперед относительно своих действий, предстоящих по ходу импровизации, а тем более предлагать возможности развития сюжета и его развязку. Это основное условие упражнения. Непосредственность и незапланированность поведения участников позволяют добиться максимальной подлинности поведения партнеров, но именно по причине такой спонтанности упражнение-этюд невозможно повторить – он может существовать только в момент своего исполнения. Не стоит жалеть о рождающихся из ничего и уходящих в небытие «спектаклях». Они исполнят свою роль, привьют студентам навыки действия, общения, научат их любить подлинность существования на сцене. Для многократного же повтора любой сценической истории необходимо новое условие – авторский текст, но работа над пьесой – это следующий этап обучения будущего актера.

Работая над этюдом-импровизацией, надо научиться не требовать от учебного эксперимента завершенности произведения искусства. У создателей спектакля и у педагога абсолютно разные задачи. Искусство, а с ним и сценическая форма в театре начинаются только тогда, когда появляется авторский текст. Драматург задает сюжетную, событийную канву действия, он определяет характер отношений персонажей, их поступки и реакции. Здесь дело режиссера – прочесть автора, найти соответствующую форму поведения героев и сценического воплощения действенного анализа текста, предложенного драматургом, а дело актера – оправдать предложенный ему рисунок. Но вот для того, чтобы этот процесс оправдания был осуществлен по формуле Станиславского «Каждый раз, как в первый раз», артисту необходим опыт импровизационного существования на сцене, и только упражнения этот бесценный опыт могут дать.

Удачно получившийся этюд-импровизация уже вполне содержит в себе зародыш всех структурных элементов, присущих композиции подлинного сценического произведения. Если получилось, то в этюде-импровизации оказываются все поворотные моменты, по которым мы разбираем законченный отрывок из пьесы – и «исходное», и «центральное», и «главное»! Дело здесь не в соблюдении каких-то обязательных формальных правил драматургического ремесла, а в проявлении живых законов развития любой конфликтной ситуации. В упражнениях-этюдах не надо заниматься никакими вопросами, связанными с формой, – Ни композицией, ни темпо-ритмом, ни мизансценой. В импровизации исполнители не обязаны считаться со зрительским восприятием, поэтому пусть лучше что-то останется непонятым

для нас, зато участники упражнения получают возможность заниматься на сцене исключительно друг другом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берн, Э.И. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных/ Э.И. Берн. – СПб.: ИМФИН, 1991.
2. Буткевич, М.М. К игровому театру/ М.М. Буткевич. – М.: ГИТИС, 2002.
3. Гончаров, А. А. Мои театральные пристрастия/ А.А. Гончаров. – М.: Искусство, 1977.
4. Краткий психологический словарь – М.: Политиздат, 1984.
5. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975.
6. Романцев, А.И. Снова об упражнениях на память физических действий / А.И. Романцев // Азы актёрского мастерства. – СПб.: Речь, 2002.
7. Станиславский, К.С. Собрание соч.: в 8 т. / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1961.

Раздел 2. РЕЖИССУРА

С.Ф. Куц

ТЕАТР «ПРЕОБРАЖЕНИЙ» ЛЕСЯ КУРБАСА

«...сделать из своей жизни искусство,
а из искусства – религию...»
Л. Курбас.

План лекции:

1. Вступление
2. Молодой театр
3. Кийдрамте

По решению ЮНЕСКО в 1987 году во всём мире отмечалось 100-летие со дня рождения Леся Курбаса. Прошло пятьдесят лет со дня его смерти, и весь мир отмечает юбилей Мастера, при жизни всё было не так торжественно. Было признание, были награды – по «системе Курбаса» велось преподавание в театральных вузах, на Всемирной выставке в Париже почётную золотую медаль советскому декорационному искусству завоевал в 1925 году макет Меллера и Курбаса,

знаменитый «Король Лир» С. Михоэlsa был осуществлен согласно концепции Курбаса, одним из первых он получил наивысшее в те годы звание народного артиста республики (после Ермоловой, Занковецкой и Мейерхольда) и был в этом звании самым молодым, его превозносила критика, почти каждая его премьера становилась событием, его спектакли почти всегда шли с аншлагами и т. д. и т. п. Но было и другое. Та же критика как превозносила, так и отвергала, зрители не только устраивали овации, но и писали возмущенные письма, начальство не всегда награждало – оно ещё и лишало любимой работы, ученики, случалось, предавали, товарищи не поддерживали в самый нужный момент, и в 1937 году Мастера расстреляли. Автору этих строк посчастливилось учиться в Харьковском институте искусств в годы, когда ещё были живы и преподавали там его настоящие ученики – актёры и режиссёры театра «Березиль» Лесь Сердюк, Д.И. Власюк, Р.А. Черкашин. В.Н. Чистякова – народная актриса Украины, вдова Лесья Курбаса, уже не преподавала, но очень часто приходила на встречи со студентами и делилась воспоминаниями о своём великом муже. Рассказы этих людей, театральные рецензии, журнальные и газетные публикации, а также воспоминания других учеников и коллег Курбаса – это те материалы, которые лежат в основе этой публикации.

Лесь Курбас не укладывался ни в какие рамки. Он актёр и режиссёр, публицист и переводчик, драматург, педагог, кинорежиссёр (автор трех фильмов), очень необычный театальный философ-этик. Его назвал «лучшим режиссёром страны» Всеволод Мейерхольд (сам Курбас лучшим считал Е. Вахтангова). Не ученик, а приглашённый Курбасом режиссёр, для того чтобы влить свежую кровь в коллектив и, по словам самого Курбаса, избавиться от «курбасовщины» – человек, поначалу абсолютно не разделявший его театально-этических позиций, В. Инкижинов считал Курбаса «театральным Эйнштейном, человеком идеального принципа». Ему посвящают свои произведения композиторы и поэты. Не самый большой поклонник театра О. Мандельштам заинтересованно пишет о нём. П. Тычина, О. Вишня, К. Марджанов, А. Довженко, М. Кулиш, М. Бажан, В. Анджапаридзе, С. Ахметели, А. Петрицкий, Б. Нижинская, В. Меллер, Р. Глиэр, Л. Выготский, С. Михоэls, А. Запорожец – таков круг личностей, близких Курбасу. Как писала исследователь его творчества Н. Корниенко: «...Курбас был личностью, замечательной во всех отношениях. Он на редкость един в художественном отношении и в быту. Честен, не способен к защитному компромиссу. Как во всяком художнике, в

нём жил идеалист. Любимый им театр был наделён в его воображении такими достоинствами и возможностями, какими, быть может, он и не обладал. Театр рассматривался им как самая передовая модель нового общества, в нём следовало «проигрывать» ситуации – политические, социальные, нравственные и тем самым вводить их в жизнь в уже от-моделированном, преображённом виде. Создаваемая им, так и оставшаяся незавершённой «система образных пересозданий» («образных перетворень»), теория художественного преобразования имела именно этот посыл.

Имя Леся Курбаса, одного из основоположников советского театрального искусства, неотделимо от тех идей и процессов, которые определили современные пути развития театра. Непредубеждённый исследователь отыщет в режиссуре Курбаса немало общего с эстетикой К.С. Станиславского и Вс. Мейерхольда, Евг. Вахтангова и А.Я. Таирова, М. Рейнгардта и Г. Крэга, Э. Пискатора и Б. Брехта. В опосредованном виде эту связь можно увидеть в практике ведущих современных советских режиссеров, П. Брука, даже в поисках «сакральной жизни человеческого духа», которые велись в лаборатории Е. Гротовского. И это не произвольный, как может показаться на первый взгляд, набор столь не схожих между собой имен. Ценность курбасовской практики не столько в основоположении какой-то единственной в мире театральной школы, сколько в открытости многим направлениям, в разведке боем, в опережении, угадывании (нередко методом проб и ошибок) множества тех эстетических исканий, которые лягут в основание режиссерского театра XX века...»

1798 год – год выхода первой части «Энеиды» Ивана Котляревского, принято связывать с началом новой украинской литературы и шире – всей новой украинской культуры. Через сто с небольшим лет украинская культура имела в своем активе блестящую литературу (Т. Шевченко, И. Франко, М. Коцюбинский, Л. Украинка) и замечательный народный реалистический театр. Но эта высокая степень развития одновременно стала и своеобразным тормозом, так как был исчерпан ее основной постулат – народность. Считалось, что все литераторы и художники являются дружной семьей, происходящей из народа, и обязаны творить ради этого народа во имя его просветительства, подпитываясь духовными богатствами все того же народа.

Возникла дилемма: или оставаться в этом замкнутом круге, тем самым ограничивая свое развитие, или попытаться осуществить модернизацию украинской культуры. Принято считать, что первыми на

это отважились литераторы и связаны были эти попытки с именем Мыколы Вороного, издававшего альманах «С вершин и долин»

Такие же процессы назревали и в театре. Николай Садовский в репертуар своего театра, в основном верного старой народной установке, вводил произведения модернистов. Тогдашняя критика и зрители, воспитанные на русской классике и постановках традиционного украинского репертуара вначале с трудом воспринимали новые тексты, а наметившийся перелом в отношении к произведениям модернистов остановила первая мировая война ударившая по всей культурной жизни Украины. С 1914 года царская власть запретила деятельность всех украинских учреждений – образовательных, культурных, научных и только в 1916 году под давлением украинских кругов к тому времени ставших достаточно влиятельными наступило некоторое послабление.

В такой атмосфере одним из лидеров создания новой украинской культуры в области театра и не только стал Лесь Курбас. Внук священника и сын актеров, получивший блестящее образование (Тернопольская гимназия, философские факультеты Венского и Львовского университетов) стремится объединить два мощных течения – религию и театр. Проповедуя сакрализацию искусства, особенно театр через его возвращение к мистериальным первоосновам (влияние Штейнеровской антропософии) Курбас приходит к идее служения искусству, преобразующему жизнь.

Внутренняя ориентация на христианский миф подталкивает Курбаса к созданию системы преображений (перетворень). Курбас убежден, преображение может быть рукотворным – эта идея поднимает театр на совершенно иной уровень, преодолевая в нем границы искусства как такового. Одновременно Курбас ведет поиски актерской формулы бессмертия, поиск технологии создания «человека преображающего», «священнодействующего лицедея», «разумного арлекина», ищет, как определяет Н. Корниенко: «...в истоках жизни, в истоках энергии как таковой – в ритме как в их основе...» Для Курбаса ритм – это действенное начало, организующее бытие. Существование в воображаемом ритме является, по Курбасу первым шагом на пути к преображению.

Молодой театр

Путь к своему театру двадцатидевятилетний Л. Курбас начал в 1916 году в Киеве в репертуарном театре Николая Садовского, куда был приглашен актером. К этому времени у него за плечами уже была

работа актером в театрах Западной Европы, руководство драматическим кружком студентов Львовского университета, работа в «Гуцульском театре» Гната Хоткевича и в театре «Русская беседа» Йосипа Стаднюка. Общая высокая культура, интеллигентность, склонность к философским обобщениям, способность глубоко проникать в смысл художественного произведения, большой темперамент, лёгкая возбудимость, огромное актёрское обаяние – все эти характерные черты его творческой индивидуальности сразу привлекли внимание зрителей. Хорошие внешние данные – стройная пластичная очень выразительная фигура, красивое лицо с высоким лбом и густыми чёрными бровями, пронзительный взгляд умных глаз, приятный голос (баритон) очень удачно дополняли необычайную одарённость молодого актёра. Кроме ведущих ролей героев и героев-любовников в украинском репертуаре – Гнат в «Бесталанной», Гурман в «Украденном счастье», Гирей в «Марусе Богуславке» и многих других, Курбас первый на украинской сцене сыграл такие роли, как Астров («Дядя Ваня»), Васька Пепел («На дне»), адвокат в «Живом трупe». Как отмечает в своих воспоминаниях В. Василько, «..Постоянное посещение Курбасом в те годы театра Рейнгаардта, Венской оперы и оперетты, польского театра во Львове также оказало влияние на формирование художественного кредо Курбаса. Блестящее знание украинского, русского, немецкого, польского, английского, французского, итальянского и норвежского языков давало ему возможность читать в оригинале большинство произведений мировой литературы, художественных журналов, непосредственно знакомиться со всеми тогдашними художественными направлениями. Дореволюционный украинский театр не удовлетворял Курбаса, он мечтал о своем театре, который бы шёл в ногу со временем, создавал такие художественные ценности, которые бы отвечали запросам передовой общественности.

В 1914 году началась первая мировая война, и театр «Русская беседа», в котором работал тогда Курбас, на время приостановил своё существование. Курбас отправляется в свой родной Тернополь, где в 1915 году организывает товарищество украинских актёров под названием «Тернопольские театральные вечера». За пять неполных месяцев он как художественный руководитель и режиссёр профессиональной труппы ставит десять спектаклей, а как ведущий актёр театра в девяти из них играет главные роли. Но обстановка войны, близость фронта мешали нормальной работе, и весной 1916-го года Л. Курбас принимает предложение М. Садовского и переходит на работу в Киевский репертуарный украинский театр. Дебютировал Курбас в роли

Степана в спектакле «Невольник» по пьесе Кропивницкого. Дебют был признан удачным, зрители сразу полюбили молодого актёра за яркий темперамент и пластическую выразительность. Следующие две работы – Збигнев в трагедии Ю. Словацкого «Мазепа» и Хлестаков в «Ревизоре» Н. Гоголя – заставили говорить о Курбасе как о мастере сцены, и он сразу стал любимцем многих киевских театралов.

В 1916 году открылась театральная студия Леся Курбаса, а уже в сентябре 1917 года созданный студийцами «Молодой театр» сыграл свою первую премьеру по пьесе В. Винниченко «Черная Пантера и Белый Медведь». В условиях гражданской войны, в борьбе с огромными материальными трудностями, на репетициях, в основном проходивших на частных квартирах, был создан абсолютно новый по содержанию театр.

Энциклопедическая образованность, огромное трудолюбие, принципиальность, целеустремленность, исключительный талант в содружестве с неотразимым обаянием помогли Л. Курбасу за два года существования «Молодёжного театра» поставить 11 спектаклей. «Это поворот прямо к Европе и прямо к себе, без посредников и без авторитетных образцов. У искусства – дорога одна... Современное украинское театральное наследие антиукраинского режима – это недодуманная дума, недотянутый жест, недонесённый тон. Это, в лучшем случае, несколько могикан великой эпохи Кропивницкого, Тобилевичей и их первых учеников, у которых традиции идут вразрез со стилем и качеством того репертуара, который нас одушевляет. В худшем случае, это плоский эпигонизм, мизерная копия корифеев, атмосфера грубого дилетантского отношения к искусству, среди которой горстка самостоятельных талантливых единиц ломает свою жизнь, поневоле теряя индивидуальность и сливаясь с традициями, теряется для всякого нового начинания. Революция остановила нашу работу и открыла новые перспективы и новые задачи. Мы не могли спокойно заниматься деталями наполовину готового уже «Царя Эдипа», когда на улице гремело «Ще не вмерла...» когда люди падали от усталости под тяжестью общественной работы в этот великий и исторический час раскрепощения родного края. Мы тоже ненадолго занялись общественной работой, осознанно ненадолго... мы же понимали, что если наш путь не ошибочный, то наше дело и именно потому, что это дело относится к чистому искусству, даст больше родному народу, чем вся наша неумелая агитация и общественная работа... искусство творится не для посторонней цели, а цель в нём, в причинах его появления. Мы, группа актёров, у которой есть что сказать, сказать что-то новое и по-

этому, именно, поэтому мы создаём театр. Украинofilьское козако и бытолюбование далеко не исчерпывают наших духовных интересов... хочется создавать новые ценности, а чтобы они были ценностями всеобщими, да ещё и ценностями национальными, то должны развиваться желательно самостоятельно... Искусство, которое не идёт вперёд, которое костенеет в традициях, перестаёт быть искусством». [Курбас, Л. Молодой театр // Рабочая газета. – 1917. – 23 сент.].

Так лаконично и недвусмысленно Курбас определил свои эстетические ориентиры. Он начинает свою борьбу с лже традициями и создаёт свой новый «революционный театр». После «гопака и чарки» - Эллада, Европа, «чистое искусство», национальная ориентация. В этот период в своей деятельности, по мнению Н. Корниенко, Курбасу особенно были близки поиски Штайнера и Рейнгардта. Именно Штайнер пробудил в нём интерес к великой форме и сложным эстетическим задачам: «...Моей целью было дать представление про развитие старинных мистерий до мистерии Голготы, в которой действуют не только земные исторические силы, но и неземные импульсы. И я хотел показать, что в старинных мистериях, в образах культа подавались космические процессы, которые потом в мистерии Голготы трактовались в историческом плане как перенесенный из Космоса на Землю факт...» [Штейнер, Р. Христианство, как мистический факт и мистерии древности]. Эта мысль Штейнера была ответом на вопросы, которые давно волновали Курбаса и одновременно подтверждала схожесть поисков.

Курбас находился под влиянием мистерии, но ему ещё нужно научиться украинского актёра «...слышать в себе стук каблучков юной Джульетты, которая торопится на свидание к Ромео и которой суждено заплатить жизнью за невозможность гармонии; пропускать через себя драму сомнений; одержимо призывать к истине, ждать мессию и осуществлять тяжёлое восхождение к духу» (Н. Корниенко).

Л. Курбас задумывает осуществить театральный экстернат. Его актёры должны освоить всю 300-летнюю историю мирового театра за 5-6 лет. Каждый спектакль должен стать отдельной ступенькой; от древних греков – до позднего натурализма и модерна. Только пройдя такую школу, актер превратится в того «умного арлекина», о котором мечтает Курбас. Он планирует европейский репертуар – серию спектаклей по произведениям Леси Украинки, по Чехову (на музыку Дебюсси), Шекспиру, Мольеру, «Фауст» Гёте, «Нору» и «Эдду Габлер» Ибсена, Шоу, Метерлинка... Целью «Молодого театра» было «воплотить в жизнь такие формы театрального искусства, в которых полно-

стью могла бы проявиться творческая индивидуальность современного поколения молодых украинских актеров, не «украинофилов», а европейцев, но в национальной форме, в национальной культуре»...

Актерами этого театра стали Бондарчук, Ватуля, Василько, Леонтович, Мануйлович, Самийленко, Семдор, Чистякова, Шевченко, Гнат Юра и другие. Художественным руководителем и главным режиссером стал Л. Курбас. К сожалению, мастеру не удалось до конца осуществить свои идеи, но очень значительная часть пути по этой дороге была пройдена. Среди спектаклей «Молодого театра», кроме «Черной Пантеры» В. Винниченко, были «Вертеп» и «Грех», «Молодость» Гальбе, «В пуше» Леси Украинки, «Драматические этюды» А. Олеса, «Царь Эдип» Софокла, «Горе лгуну» Грильпарцера, «Йола» Жулавского, «Доктор Штокман» Ибсена, «Тартюф» Мольера, «Затопленный колокол» Гауптмана, «Кандида» Б. Шоу. Театр существовал в очень сложных материальных условиях. Костюмы актеры приносили сами, некоторые декорации одалживались в театре Бергонье. Остальные готовили художники Михаил Бойчук и Анатолий Петрицкий. Критика эмоционально откликнулась на появление «Молодого театра». Известный историк и театральный критик Дм. Антонович так отозвался о первой премьере: «... Каким настоящим, свежим и молодым искусством повеяло от первого спектакля «Молодого театра»... Смело можно сказать, что такого спектакля ещё ни один украинский театр в этом году нам не дал...» Г. Гетманец: «... «Молодой украинский театр» перенес меня мыслями к той «Новой драме», которая два года назад была в Херсоне и во главе которой стояли тогда руководители Кошеверов и Мейерхольд... Так, спектакль 24 сентября – это был абсолютный успех... Почти каждая сцена, каждое действие – драгоценный образ, картина высокого артистизма, а весь спектакль рискну назвать литургией. Я, выходя из театра, искренне жалел, что эта литургия кончилась...»

«Театральная литургия. Театральность и мистерия. В глубинах магмы театра и магмы сакрального – единство, и тот, кому повезёт или кому повезло открыть это для сцены – не просто счастливчик. Он открывает закон, который равен закону всемирного тяготения. Формулу – яблоко в руках Ньютона Курбас решил уже в дебюте» (Н. Корниенко).

Нашупав дорогу, Курбас продолжал свой эксперимент по разрушению старого бытового театра. Абсолютно бытовая пьеса «Молодость» Гальбе с настоящим немецким сентиментализмом у Курбаса полностью сменила свой образ. Художник М. Бойчук декорировал

серым полотном комнату священника Гоппе. Двери, окна, мебель, костюмы были математически точны. Но был один секрет – всё подчинялось жёстким законам ритма – жест, цвет, мизансцена, рисунок мебели всё вместе создавало свой, ни на что не похожий очень точный ритм внутреннего существования актёров. Всё это давало чувствам персонажей особую степень свободы сходную с той, когда в жёсткой музыкальной партитуре возникает импровизация. Очень скоро Курбас выведет свою формулу актёрского существования «пребывание в на-фантазированном воображении ритме». Эта формула сразу заявит своё родство с поэзией и максимально объёмно продемонстрирует и «перевоплощение», и «отчуждение», и единый закон всего сущего. В связи с этим спектаклем Бондарчук напишет: «...Ритм – это идеальная форма материальной природы. Он пронизывает всё в том числе и психофизические процессы человека, которыми являются наши мысли и чувства... Чтобы решить определенную задачу, человек должен истратить определенное количество интеллектуальной энергии в определенный промежуток времени и только найдя решение, зажить полным ощущением творческой радости.

Наши мысли и чувства есть материальные, биологические процессы, которые имеют в себе моторные и сенсорные моменты пространства, времени и торможения, ритм есть выразитель внутренней сути действенного процесса».

Рассказ о месте и значении «Молодого театра» в истории украинской культуры продолжает профессор Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени Карпенко-Карого Вадим Скуративский: «Появление «Молодого театра» — это явление крайне эмблематичное, чрезвычайно интересное и чрезвычайно драматическое. Вот представим себе: в разгар Первой мировой войны, когда погибают миллионы людей, пошатнулись империи Романовых и Габсбургов, никому нет дела до какой-то там Украины, ее культуры. И, несмотря на все эти чрезвычайно сложные обстоятельства, находятся добрые люди в этой самой стране, создающие ту структуру, которая является словно образцом тогдашнего современного театра.

Раньше театры либо развлекали публику, либо, в конечном итоге, так или иначе, транслировали классику в сознание зрителя. Нужно было, чтобы существовал театр, который на украинском языке украинскому зрителю предоставлял бы возможность осмыслить основные сюжеты бытия, истории, глубинные черты человеческой природы.

Классические спектакли «Молодого театра» — «Царь Эдип», «Макбет». Спектакль по произведениям Шевченко становится свиде-

тельством того, что нашлись новые силы в украинском театре, работающие именно в таком направлении. Прибавим к этому еще спектакль по удивительной пьесе Леси Украинки «В пуще», где речь идет о необходимости свободы творческого самоопределения при любых условиях».

Другими словами, Лесь Курбас и его единомышленники выступают со своеобразным манифестом: война, революция, опять война, происхождение и падение различных политических режимов. Однако при любых обстоятельствах украинская культура имеет право — и обязана! — не только «служить народу», но и развивать свои внутренние силы. А также свободно экспериментировать с формой и быть, в конечном итоге, непонятной массам. Так как временами проходят целые тысячелетия, пока выдающееся произведение искусства будет, наконец, адекватно оценено широкой аудиторией...

Рассмотрим обстоятельства того времени: Грушевский в ссылке. Винниченко в подполье. Петлюра еще, так сказать, российский полужофцер. Никто из них и других персонажей украинской политической жизни 1917–1920 гг. еще ничего не знает о своей судьбе, которая неминуемо поведет их сквозь вихри событий, и напрасно будет убежать от нее. А вот театр этот — он эту судьбу показывает, показывает на полную силу. Рассказ об абсолютном всевластии судьбы звучит в пьесе «Царь Эдип». Вслед за ним — так же беспощадная метафизическая, а не просто политическая конкуренция между разными историческими силами в спектакле по Шекспиру — в «Макбете». А затем современная интерпретация во времени и пространстве творчества Шевченко.

То есть это была маленькая театральная, абсолютная по своему значению, энциклопедия украинского бытия в великом историческом времени. Такое значение имел этот самый театр, в котором уникально собрались невероятно талантливые люди, начиная с гениального режиссера и заканчивая блестящими актерами.

Понятно, эта система не могла долго продержаться при тогдашних исторических условиях. Но потом возникает Киевский драматический театр и на той же основе — прославленный театр «Березиль».

Да, потом будет катастрофа «Березиля», как и катастрофа всей культуры эпохи «расстрелянного Возрождения». Но все же остается та самая великая украинская театральная легенда.

Впрочем, не для всех. Где-то в середине двадцатых годов встречаются Лесь Курбас, случайно, на каком-то полустанке в буфете, с одним из корифеев традиционного украинского театра. Как-то даже немного неудобно называть ту великую фамилию. И корифей даже не

смотрит в сторону Курбаса. «Что же, уважаемый, Вы меня не замечаете? Мы же вот знакомы». — «Да лучше бы мы бы с вами не знакомились».

Дело в том, что та традиция не могла найти общего языка с Курбасом. Хотя как раз он этот общий язык со своими предшественниками пытался найти и в своих экспериментах использовал многое из того, что было сделано до него.

Одним словом, перед нами настоящая драма новоукраинского культурного становления в этом самом столетии. Чрезвычайно интересно было бы поставить спектакль о том же грандиозном украинском спектакле, в широком значении. Спектакль, который начинается в мае 1916-го года.

Леся Курбас идёт от Винниченко через европейский модерн к Шекспиру и Софоклу, к Лесе Украинке и к спектаклям по произведениям Шевченко. Он создаёт чрезвычайно мощный синтез украинской традиции и европейского модерна. В смысле как формы, (использование новейших, на то время, сценических средств влияния на зрителя), так и содержания (в центре стоят личность, история, судьба). Благодаря своему образованию и в силу своей уникальности он мог лучше других взглянуть из Украины сквозь призму украинских традиций и на саму Европу.

Отголосок творчества Леся Курбаса, его театрального действия, начавшееся с «Молодого театра», существует в Украине и сейчас. В этом убежден известный общественный и политический деятель, народный депутат Украины Леся Танюк: «Этот отголосок существует не в театрах репертуарных. Не в театрах, которые финансируются из государственного бюджета. И не в театрах, брошенных, собственно, этим государством на произвол судьбы, потому что бюджет маленький, и им, как говорят, не до жира — были б живы, поэтому они зарабатывают деньги на аренде, концертах, любым другим способом. Здесь, конечно, Курбаса, его духа не может быть. Потому что Курбас — это режиссура такого плана, которая разрабатывает макет новой жизни и подводит, так сказать, человека к самой бездне и показывает — вот что могло бы быть, если бы трагедия дошла до своего края. Это макетирование жизни, собственно, и есть режиссура Курбаса. И в каких-то экстравагантных вариантах Жолдака, еще нескольких режиссеров мы можем сегодня найти следы элементов творчества Курбаса.

Но вся же беда в том, что на государственном уровне его системы не преподаются ни в театральном институте, ни в тех институтах околотеатральной культуры, которые у нас есть. Для Украины Курбас —

это все-таки факультатив. Конечно, за последние десятилетия уровень режиссуры возрос. И, безусловно, все где-то немного догадываются, кто такой Курбас. Но, по сути, он больше существует сегодня в теории».

Жизнь самого Леся Курбаса подтвердила тезис Леся Танюка: «Трагедия должна дойти до своего края». 1933-1934 годы — погром «Березиля», арест художника. Но до этого ещё далеко сейчас на улице 1919 год.

Весной 1919 года все театры Киева были национализированы. «Молодежный театр» становится Государственным, как и все остальные. Встает вопрос консолидации творческих сил, и два театра — Государственный драматический и «Молодежный» — сливаются и получают название «Первый Государственный драматический театр УССР». Художественным руководителем театра назначается Л. Курбас, очередным режиссером — О. Загаров. Театру передается здание в саду Купеческого собрания. Но искусственно объединенный коллектив не смог стать единым организмом, каждая группа существовала сама по себе, показывая спектакли своего старого репертуара. Правда вражды не было, наоборот, общая работа в одном театре «молодых» и «корифеев» в отдельных случаях рождала и духовную близость (например, Иван Александрович Марьяненко с того времени навсегда породнился с творческим методом Л. Курбаса). И всё же новый коллектив не загорелся молодотеатровским энтузиазмом. Начали проявляться внутренние проблемы.

Дело в том, что режиссерское мастерство Леся Курбаса к этому времени значительно выросло. После таких спектаклей, как «В пуще» Леси Украинки, как грациозная комедия Грильпарцера «Горе лгуну» с каскадом творческих режиссерских находок, после лабораторных этюдов на материале народного фольклора и поэзии Тараса Шевченко и, наконец, после монументального спектакля «Царь Эдип» художественное мастерство Курбаса обрело свой самобытный стилизованный почерк. Позже Курбас конкретизирует, теоретически обоснует и начнет передавать своим актерам, студийцам, участникам режиссерских лабораторий свой творческий метод. Но это время еще не пришло — это все будет позже, а тогда Курбас почувствовал себя настолько творчески самостоятельным, что опираться на коллективное мнение товарищей уже считал излишним и выдвинул идею о безоговорочном приоритете режиссуры, при этом считая, что на данном этапе должен существовать только театр режиссера. Этот постулат Курбас считал временным, но даже признание «временности» этой идеи породило в коллек-

тиве разброд и шатание. Скорее всего, этим и объясняется то, что ни Курбас (при всей своей работоспособности и целеустремленности), ни очередной режиссер О. Загаров не поставили у себя в театре за все лето 1919 года ни одного нового спектакля.

Но Лесь Курбас – это не тот человек, который может обходиться без творчества. В это же время в Киеве стараниями М. Бонч-Томашевского, Якова Степового, при активном участии Леонида Собиннова, был организован первый Украинский оперный театр. И, конечно – же, Л. Курбас принял в этом событии самое деятельное участие. Он становится вместе с М. Бонч-Томашевским художественным руководителем театра и еще возглавляет художественную комиссию театра, которая разрабатывает план работы нового коллектива. Параллельно вместе с художником О. Хвостовым Л. Курбас осуществляет постановку оперы «Галька» С. Монюшко, а с художником А.Петрицким готовит к постановке оперу М.Лысенко «Тарас Бульба» и, наконец, как актер принимает участие в балетном спектакле «Азиаде» Гютеля в роли Шейха (роль была со словами) - постановщик М. Мордкин. Первой премьерой оперного театра была «Утопленница», балет «Азиаде» тоже успел пройти, а вот премьера оперы «Галька», назначенная на 30 августа не состоялась, потому что именно в этот день Киев одновременно начали штурмовать Деникин и Петлюра.

Театр сгорел, костюмы и декорации пропали – еще два названия в мартиролог Л. Курбаса.

Зимой 1920 года после восстановления советской власти в Киеве «Молодой театр» снова объединяется с Государственным драматическим театром имени Т. Шевченко. В этот раз работа закипела. О. Загаров ставит «Ревизора» и «Мораль пани Дульской», а Курбас по собственной инсценировке осуществляет постановку «Гайдамаков» Т. Шевченко.

10 марта в помещении Первого Государственного драматического театра УССР имени Т. Шевченко в 59-ю годовщину со дня смерти Т.Г. Шевченко состоялась премьера спектакля «Гайдамаки» в постановке Л. Курбаса. «...Спектакль производил на зрителя впечатление какого-то неожиданного шквала, который врвался непонятно откуда, захватывал человека, овладевал им целиком, не давая перевести дух от начала до финального занавеса.

Это достигалось не настойчивым ритмом или возрастающим крещендо массовок, а тихой лирической мелодией с первого аккорда интродукции, нежной первой фразой шевченковского стиха на фоне полутемного занавеса, чудной гармонией всех зрительных и слуховых

компонентов, которая завораживала, пленила, поднимала на вершины народного гнева, чтобы сразу переключиться на еле слышный шёпот мудрых, отцовских наставлений гения...»

В этом спектакле Курбас осознанно в полной мере использует свой метод «художественных преобразований», «пересозданий». Его утверждение, что этот метод не выдумка, а то, что он существовал в недрах творчества старого театра, но со временем в погоне за иллюзорностью, за натуралистическим копированием жизни был утрачен - находило свое подтверждение в этом спектакле. Перед зрителем был «стародавний театр» в каком-то новом неожиданном виде

Современная режиссура современного театра мыслит полностью новыми категориями. «Метод преобразований» придает действительно новое лицо – новое относительно жизненных форм привычных жизни. Левый театр прекрасно разбирается в реалистическом методе отображения жизни, но не скатывается в объятия бытового театра, не занимается иллюстративностью или бытописанием. Для него быт не является смыслом, он материал и только постольку, поскольку он нужен для реализации определенной идеи.

С точки зрения Курбаса, революционный театр в своем творчестве исходит из сегодняшнего мировосприятия зрителей. Современный зритель не столько любит бытовыми картинками, психологическими переживаниями, сколько тем, что за этим скрывается. Он смотрит в корень явления, докапывается до сути. Поэтому и художники должны учиться видеть за бытовой оболочкой социальную суть жизни.

«Преображение», – писал Курбас, – это основной стержень левого театра последних лет. Само по себе оно является формулой для театральных методов, которые раскрывают преображенную действительность в ее определенной сути (психологической, социальной и т.д.) и вызывает у зрителей то количество ассоциативных и психофизических процессов, которые поднимают тонус восприятия и являются основой всякого театра. Это чрезвычайно гибкий в своих возможностях метод, вполне отвечающий научным взглядам на искусство. Он еще не уложен в схемы знакомых до сих пор театральных терминов, хотя в левом театре он широко применяется» [Курбас, Л. Березиль и вопросы фактуры // ИМФЭ, ф. 42. п. 5].

«Преображением» в спектакле «Гайдамаки» стало решение «Десяти слов» автора – это было десять женских фигур – будто десять стройных тополей при дороге, которые сопровождали народную эпопею мыслями великого Тараса.

По свидетельствам очевидцев, спектакль можно было смотреть во второй и третий раз, неделю подряд – каждый раз он раскрывался другими новыми гранями. Задолго до каждодневных бродвейских спектаклей весной двадцатого года в Киеве Курбас играет спектакль «Гайдамаки» каждый день на протяжении месяца при полных аншлагах. А потом в другом составе, на других площадках (с меньшим составом оркестра) этот спектакль имел такой же ни с чем не сравнимый успех.

В чем заслуга этого спектакля, его постановщика и автора инсценировки Л. Курбаса, композиторов К. Стеценко, Р. Глиэра, М. Лысенко и всех исполнителей (И. Марьяненко–Гонта, Д. Антонович–Железняк, В. Чистякова–Оксана, Ф. Лопатинский–Ярема, В. Василько–Кобзарь) – понятно. Поэтика народного восстания была близка тогдашнему зрительному залу. Но что интересно: рассказывая про кровавую расправу над врагом-эксплуататором, постановщик с большим тактом и мастерством изложил эту тяжкую сторону украинской истории без единой капли крови. Единственное убийство, которое было показано на сцене, – это трагическое убийство Гонтой своих малолетних сыновей, но и их «убивали условно».

«Гайдамаки» не выросли на пустом месте. Конечно, постановщик именно этого спектакля Л. Курбас сделал значительный шаг вперед в своем творчестве, но внимательный зритель смог бы увидеть в «Гайдамаках» и отголоски монументальной статичности Софокловского «Царя Эдипа», и сатиру, присущую «Горю лгуну», и народную простоту традиционного вертеповского действия, тесно переплетенную ораторийной публицистикой «Ивана Гуса». Но всего этого Курбасу уже было мало, и он смело вводит симфоническую оркестровую музыку и хоровое пение, создавая удивительный образец синтетического спектакля. И это все – весна 1920 года.

Спектакль «Гайдамаки», пожалуй, как ни какой другой спектакль Курбаса до этого воздействовал на зрительный зал. Здесь очевидно сказались собственные размышления о восприятии спектакля зрителем. Курбас учил: «Никогда, ни на минуту не забывайте, что... вне восприятия зрителя спектакль не существует». Для него не существовало зрителя вообще – он подходил к нему дифференцированно, поэтому и ввел в театре систематическое изучение реакций зрителей на спектакле, состав аудитории, художественные пристрастия определенных классов и социальных слоев. В последствии в театре Курбаса зрителям раздавались анкеты, ответы на вопросы, которых тщательно

изучались. Курбас любил сам сидеть в зрительном зале и наблюдать за его реакцией.

Большое значение он придавал вопросу воздействия на психику зрителя, характер влияния на них каждого действенного куска спектакля, умению актера осознано владеть эмоциями и мыслями аудитории. Отсюда вставал вопрос о характере взаимоотношений актера и зрителя – один из кардинальных вопросов актера и режиссера. Кому и как адресован спектакль? Актер влияет на зрителя непосредственно или через художественный образ? Решая этот вопрос, Курбас выдвинул идею про театр акцентированного переживания и театр акцентированного влияния. По его словам: «театр переживания – это МХАТ, театр «влияния» – это итальянская комедия дель арте.

В театре акцентированного переживания первостепенную роль играет закон жизненной правдоподобности. Этот театр интересуется мотивами, причинами и связью поступков действующих лиц, диалектикой развития образа, противоречивостью взаимоотношений, скрупулезно выискивает бытовые детали. Такой метод требует концентрированной подачи действия, ситуации, характеров, пытается найти общее в одиночном, выдвигает на первый план драматурга и актера. Зритель в этом театре смотрит, наблюдает. «Театр переживания» придерживается «четвертой стены» его спектакли обращены преимущественно к персонажам, собственно зрители идут не в театр, а как выразился К.С. Станиславский в гости к «трем сестрам». Тут все, как в жизни: актеры и режиссеры пытаются копировать действительность, создать ее иллюзию.

Объектом своего действия «театр переживания» делает целый психологический комплекс зрителя, действует через художественный образ. Это театр пропаганды.

В театре акцентированного влияния спектакль обращен к зрителям. Во имя создания великой социальной или политической правды этот театр позволяет себе отходить от обычных норм жизненной правдоподобности. Как известно, еще А. С. Пушкин ставил под сомнение решающую роль жизненной правдоподобности. Он писал: «Правдоподобность все еще считается главным условием драматического искусства. А что если нам докажут, что и сама суть драматического искусства исключает правдоподобность!»

В театре влияния спектакль строится откровенно на зрителя. Его режиссеры иногда выносят действие в зрительный зал, пытаются привлечь зрителя к непосредственному участию в спектакле. Этот театр любит приемы публицистичности. Объектом своего влияния он

выбирает определенные стороны психологии зрителя, выбирает определенные способы влияния на него, ставит перед собой определенные задачи. Часто актер «выходит из образа», обращается прямо к публике. Это театр агитации.

В театре влияния никто не собирается доказывать, что на сцене – копия жизни. Наоборот многими приемами зрителю дают понять, что он в театре, что на сцене действуют актеры – мастера своего дела, которые художественными театральными способами отображают жизнь. Мизансцены строятся таким образом, чтобы как можно выразительнее использовать актера со всеми его возможностями. Для театра влияния характерны жанры агитки, детектива, зрелища, бурлеска. На первом месте здесь режиссер. Яркий пример театра влияния – вахтанговская постановка «Принцессы Турандот», постановка Станиславским «Горячего сердца» – образец «театра переживания». Оба спектакля поставлены в двадцатые годы нашего времени, оба они комедийны, в обоих использованы принципы системы Станиславского и все же они очень разные по своей направленности: первый направлен на зрителя, второй на партнёров.

Как нет в театре чистого «театра переживания» и чистого «театра представления»; точно так же нет в чистом виде и «театра влияния». И все же это деление имеет глубокое принципиальное значение. Вопрос заключается в разных методах построения сценического произведения, что доминирует в данном спектакле, какая психотехника перевешивает в его композиции, какие элементы превалируют в игре актеров в первую очередь их взаимоотношения со зрителями?

Конечно, Курбас был сторонником «театра влияния» и по свидетельству Д. Антоновича все приемы «театра влияния» в полной мере получили свое практическое воплощение в постановке Шевченковских «Гайдамаков». Спектакль стал эпохальным не только в творчестве Курбаса, но и в истории всего Украинского советского театра. Он имел большое политическое значение и звучал как гневный протест против агрессии белополяков, которые тогда стояли под стенами Киева.

Участники спектакля вспоминали, как от репетиции к репетиции они начинали ощущать значение ансамбля, свою зависимость от партнёров и партнёров от себя, начинали понимать массовые сцены, как единение ярких и разнообразных индивидуальностей. Массовки в «Гайдамаках» были сделаны таким образом, что сравнительно небольшая группа актёров (чуть больше 40 человек) так строила картину восстания, что казалось, на сцене бурлят огромные людские массы. В

работе над этим спектаклем Курбас часто прибегал к показу и делал это блестяще.

Поставленный довольно скудными средствами (оформление, костюмы, музыка, актёрское мастерство – всё было приведено с большим тактом и культурой к общему знаменателю, объединено единым стилем, тревожное неровное освещение, мужественная написанное Глиэром увертюра, музыка Лысенко и Стеценко сразу создавали неповторимую атмосферу народного восстания) – спектакль красноречиво рассказывал про народное горе, но ещё красноречивей были сделаны в нём сцены народного гнева.

«Красный банкет...». Пылает зарево, языки красного пламени возникают из клубов чёрного дыма смешиваются с ним, огонь будто бы пожирает серые ткани сценического оформления. Кажется, сцена пылает... Бурный ритм пожара сливается с бурным ритмом действия. И хотя оформление не имеет точных деталей времени и места, они рождаются перед глазами зрителя. Возникают в воображении пылающие города, огонь карающей мести... в музыки слышен гневный народный голос. Всё это необычайно точно передаёт напряжённую атмосферу действия... Монолог, Гонты – Марьяненко над убитыми сыновьями потрясает своим трагизмом и одновременно воодушевляет на священную борьбу. На призыв Железняк: «Вставайте, братья! Пускай враг сгинет!» в зале творилось что-то невообразимое: зрители вскакивали со своих мест, отовсюду слышались выкрики «Геть, панов!», «Так их, проклятых!» Зрители глубоко переживали то, что происходило на сцене, они становились соучастниками действия... как-то во время сцены восстания молодой моряк в чёрном бушлате, перевязанный пулемётными лентами, прорвался сквозь ряды зрителей к сцене. Наэлектризованный зал сначала не понял в чём дело, но, когда моряк поднял револьвер и крикнул: «Товарищи, поможем братьям!» – зал подхватил этот призыв. Одобрительные выкрики и шум зала слились со страстными призывами к восстанию, которые неслись со сцены. Это была настоящая победа – зритель поверил в искусство, как в действительность...» (Д. Антонович).

Кийдрамте

Это была большая победа и режиссёра Л. Курбаса и его театра влияния. Огромный успех «Гайдамаков» обозначил сразу большую принципиальную разницу во взглядах двух режиссёров – Загарова и Курбаса, подчеркнул невозможность для Александра Степановича

новых серьёзных достижений в рамках коалиционного театра, состоящего из актёров разных иногда диаметрально противоположных направлений. И в начале лета 1920 года Курбас организывает Киевский драматический театр (Кийдрамте). Руководитель театра – Л. Курбас. Режиссеры: Л. Курбас и его ученик и единомышленник В. Василько. В труппу нового театра вошли: Л. Гаккебуш, Р. Нецадименко, В. Чистякова, Л. Балобан, Д. Антонович, В. Калин, Г. Игнатович, Ф. Лопатинский, Л. Предславич, Л. Лепковский, Г. Лор, Ф. Федорович, Гавришко, О. Понаморенко, М. Бажан (студиец театра), А. Полонский, О. Супрун, Гайворонский, Я. Бортник.

За один год и семь месяцев своего существования Кийдрамте, переименованный впоследствии в Государственный гастрольный образцовый театр, проделал огромную работу. Как оказалась, потом это был необходимый трамплин для Курбаса и его актёров перед созданием «Березиля».

В июле театр гастрوليрует по Белоцерковщине. 20 августа – премьера спектакля «Макбет». Впервые Шекспир заговорил на украинском языке – перевод П. Кулиша, редакция Л. Курбаса. Постановка Л. Курбаса, костюмы из костюмерной братьев. Лейфер, музыка из произведений Грига, в ролях: Курбас (Макбет), Василько (Банко), Гаккебуш (леди Макбет).

Несмотря на тяжёлые материальные условия и растерянность некоторых товарищей по профессии, Курбас считал, что постановка шекспировской пьесы должна была продемонстрировать творческий потенциал коллектива. Он говорил тогда: «Не забывайте, что это будет первая в истории украинского театра постановка пьесы Шекспира. Ради такой цели можно и поголодать. Все свои духовные и физические силы мы должны сконцентрировать на том, чтобы доказать – мы не обыватели, не ремесленники от искусства, а революционные актёры! И доказать не словами, а делом – своим творчеством!.. мы не просто ставим трагедию Шекспира, мы пользуемся высокохудожественным произведением английского классика, создавая спектакль, созвучный нашим дням. Методами театра боремся против тиранов, против любителей власти, против претендентов на престол... своим спектаклем мы должны вызывать ассоциации с сегодняшними событиями...»

Курбас поставил «Макбета» в реалистическом ключе. Особое внимание режиссёр уделил созданию ярких полнокровных характеров. Он требовал от актёров активного процесса осмысления, старался

раскрыть социальный смысл каждой сцены, силу мысли, глубину чувств.

«...Среди исполнителей особенно отличились Курбас в главной роли и Гаккебуш в роли леди Макбет. Спектакль стал значительным событием в украинском, советском театре...» (В. Василько).

С конца августа 1920 года до конца апреля 1921 года театр гастролирует по Уманщине. Уманская газета «Вести» писала: «Для истории украинского театра Лесь Курбас интересен не только как прекрасный актёр, но, прежде всего, как режиссер, реформатор и революционер в театральном искусстве. Порывая с бытом устаревшими взглядами на роль украинского театра с гопаком и т.д., Молодой театр, основанный Курбасом в Киеве... совершил революцию в украинском театре, указал ему на новые задачи, новые перспективы, модернизировал его.

...Курбаса признают театральные авторитеты сегодня одним из первых режиссёров не только на Украине, но и в России.

...Он вывел на сцену украинского театра новые формы театральной инсценизации, пластической и хоровой мелодекламации соединив в ней почти все отрасли искусства: игру, пластику, музыку, слово, голос, декорацию и костюм.

...Но главная заслуга Курбаса в том, что он хочет дать нам чистое правдивое искусство, которое одновременно бы отвечало великим переживанием и великим революционным порывам современности и при этом в своих исканиях он пытается отодвинуть занавес художественного будущего.» (Я. Струхманчук)

19 марта при Кийдрамте открываются полуторамесячные режиссёрские курсы для 30 человек. Занятие проходят теоретически и практически. Педагогическую работу ведут Курбас, Василько, Лопатинский и др.

В октябре состоялась премьера спектакля «Невольник» М. Кропивницкого. Режиссер – Л. Курбас.

1 октября при Кийдрамте начала работу драматическая студия. Учится 36 человек. Преподаватели – актёры и режиссёры театра.

4 октября открывается студия драматического искусства для актёров Кийдрамте (Курбас начинает заниматься со своими актёрами по собственной методике, уже практически апробированной и теоретически осмысленной).

18 декабря под руководством Курбаса начинает работу драматическая студия при Совпрофе.

16 января 1921 года премьера «Женитьбы» Гоголя в переводе О. Пчилки. Режиссёр – В. Василько.

5-6 марта – премьера «Ревизора» Гоголя. Режиссёр – Л. Курбас, в ролях В. Василько (Городничий), Ф. Лопатинский (Хлестаков). Очень необычный Хлестаков получился у высокого, физически развитого, пластичного Ф. Лопатинского стараниями Курбаса. Впрочем, о взаимоотношениях Л. Курбаса с драматургией Н. Гоголя и в частности с его Хлестаковым – это тема отдельного разговора.

В апреле выпускники драматической студии начинают самостоятельную работу.

В марте 1921 года Кийдрамте по приглашению наркома образования УССР Гринько переезжает в тогдашнюю столицу Украины город Харьков. От Курбаса ждали, что он пополнит свой коллектив несколькими квалифицированными актёрами, техническими цехами и создаст в столице республики образцовый театр, используя все лучшие постановки Кийдрамте. Курбас же считал действующий репертуар, где были такие шедевры, как «Макбет», «Царь Эдип», «Гайдамаки», «Ревизор», – вчерашним днём и показывать его в новом театре не хотел. Он мечтал про ещё ни кем не виденный театр – студию с новым революционным репертуаром, созданным самим коллективом театра. Приступив к экспериментальной студийной работе, Курбас больше не про что не хотел думать. Он не мог назвать время, когда его театр откроет двери. Дотации театр не имел, никаких заработков не было, безденежье, голод и болезни привели к тому, что коллектив распался. В июле Курбас вместе с женой и группой молодых актёров вернулся в Белую Церковь.

31 июля газета «Вести Белоцерковщины» сообщила, что Курбас с группой своих актёров «...имея отпуск на несколько месяцев...решили посвятить это время вместо отпуска организации театрального дела Белоцерковского уезда. Для этого все они зачислены инструкторами театрального отдела...Курбас стал во главе студии. Лопатинский возглавил местный Белоцерковский театр, как режиссёр...»

И началась работа. Курбас тяжело переживал харьковское поражение. Твёрдо уверенный в своей правоте, что сейчас необходим новый по смыслу и форме театр, с новым репертуаром, он пришёл к выводу, что для такого театра необходим и новый актёр. Считая старшее поколение своих учеников (молодотеатровцев) «заражённым» привычными приёмами быто-психологического театра и поэтому не пригодными для дальнейших творческих поисков Курбас решает начать всё сначала. Он набирает совсем «зелёную молодёжь» и начинает её воспитывать на новых принципах своей системы, которая к тому вре-

мени уже сложилась, хотя и не полностью. Пройдёт 8 месяцев, и 30 марта 1922 года в Киеве Александр Степанович Курбас создаст театральную мастерскую (студию) «Березиль», которая очень скоро разрастётся в Театральное объединение «Березиль» (ТОБ). В его состав войдут 5 театральных мастерских, две из них – на периферии: в Белой Церкви и Борисполе. Вместе с мастерскими будут работать около десятка отделов (комиссий), которые будут разрабатывать множество проблем, связанных с искусством нового театра. Но это будет через восемь месяцев, а пока члены нового коллектива живут коммуной, живут впроголодь, но учатся, учатся очень упорно и самоотверженно. Те, кто пришли в студию Курбаса, были в основном люди с неоконченным средним образованием, деревенские дети, которые даже в город попали впервые в жизни. Нужно было иметь особый талант педагога, чтобы из такого контингента воспитать новое революционное поколение украинских актёров. На первый взгляд, да и на все последующие, это невозможно, но только не для Леся Курбаса. Этот человек умел всё. Очень точно охарактеризовал Курбаса в своей небольшой шуточной заметке Остап Вишня, словами которого мне бы и хотелось закончить первую часть этой статьи. В переводе, конечно, многое теряется, но чтобы русскоязычный читатель смог понять, как воспринимала Курбаса современная ему украинская интеллигенция, рискну привести здесь это произведение на русском языке.

Леся Курбас
(художественный портрет)

Леся Курбаса художественный силуэт...

Да-а-а...

Мне это как тому деду:

- Действительно... Подъезжаю! Да, как к соломе.

... Ухватишь разве его, этот Леся Курбаса силуэт?

Разве только так... «как солому...»

Из Курбасовской жизни и его художественной работы, считаю абсолютно точным такой факт. Когда Лесева мать в 1887 г. ожидала маленького Леся, именно тогда из бывшей Российской империи от всех русских и украинских, и театральных и нетеатральных критиков пришла в Самбор (западная Украина) телеграмма:

- Воздержитесь, потому что у нас Всеволод Мейерхольд уже в лошадки играет!

Ванда Адольфовна (так зовут Курбасовскую маму), прочитав эту телеграмму, сказала:

- Ой, дайте мне покой!...

И родила Леся.

Выкупали Леся Курбаса, перепеленали и уложили в кровать. И мгновенно из бывшей Российской империи прилетели русские и украинские, и театральные и нетеатральные критики, посмотрели на младенца и усмехнулись:

- Ха! Два глаза! У Всеволода Мейерхольда уже несколько лет два глаза!

- Ха! Кричит: У – а! У - а! Наш Всеволод Мейерхольд уже несколько лет тому назад кричал « У – а! У – а!»

А потом все хором:

- По – о – о – сле – до – ва – тель Мейерхольда!

В этот момент появился Лесин отец, известный в Галиции актер Степан Янович (так он был известен по сцене), увидел всех из бывшей Российской империи русских и украинских, и театральных и нетеатральных критиков и сказал два слова...

Я точно теперь не припоминаю, какие именно слова сказал актер Степан Янович, но после этих слов русские критики сказали:

- Нельзя не признаться, хотя и должны сознаться...

А украинские критики изрекли:

- Хотя с одного боку да, зато с другого боку...

И исчезли.

А Леся Курбаса дед, униатский священник, одел ризы, покадил ладаном и пропел:

- «... радуйтесь и веселитесь, критики яко мзда ваша много в редакциях...»

Дьячок дернул Лесего деда за рясу:

- Святой отец! Вы ж святой текст перепутали!..

- Молчи, дьяк, - сказал Лесев дед – хоть и перепутал, но зато, правда!

Лесь Курбас растет.

Ездит (собственно: его ездят) с родителями – актерами по Галиции.

А когда вырос аж до двух лет от роду – он уже играет в театре.

У Курбаса в это время еще не было ясного и точного представления про суть и перспективы театрального искусства, хотя он и был активным его работником, потому что уже, как он говорит, «изображал» не то «весну» не то «новый год»!..

Режиссировать Лесь Курбас начал, когда ему стукнуло 6 лет. Ставил он какую – то «мелодраматическую испаниану» это что-то на манер Марко – Терещенковского «Небо горит».

Курбас тогда еще не был знаком не с Петрицким, не с Меллером, - поэтому ему пришлось самому возиться с оформлением. Фактурой стали мамины чулки «трико», испанским плащом были мамины пелерины, с желтой подкладкой на вывороте, зритель – неабонементный, – еврейские дети с половиной местечка.

Зритель восторженный. Критика – сдержанная; ибо оформление пострадало не сильно...

Учился Курбас сначала дома, потом в гимназии, потом в университетах Вены и Львова. Университет окончил в 1911 г. ...

Уже в гимназии спектакли пошли чаще...

В тоже время (гимназическое) трижды убегал в театр.

Трижды его с этого театра возвращали...

Били ли за это, спрашиваете?..

Не говорит. А выспрашивать неудобно.

Очевидно, били, если он всю свою жизнь посвятил театру.

В университете Лесь Курбас основал драматическую секцию Украинского студенческого союза... Здесь он и режиссёр и актёр.

А с 1911 г. – тернистая дорога активного работника на ниве украинского театрального искусства.

1911 г. С «Гуцульским театром» Игната Хоткевича гастролью по всей Галиции.

В мае 1912 г дебют в театре «Украинская беседа» в «Марусе Богуславке» (роль Султана).

Курбас уже настоящий актер.

Курбас уже не Курбас, а Каренин («Живой труп»), гетман Дорошенко и т. д. и т. п.

Курбас пел в операх, играл в опереттах, фарсах, классической драме...

Война. В Тернополе Лесь Курбас создает из студентов, гимназистов и актёров профессиональную труппу, где режиссирует и играет...

В апреле 1916 г. М. К. Садовский, хорошо не подумав, приглашает Леся Курбаса в Киев в свой театр...

Эта ошибка М. К. Садовского сильно отразилась на всей дальнейшей истории украинского театра.

Потому что в этом же «роковом» 1916 г. несколько энтузиастов во главе с Лесем Курбасом организывают студию Молодого театра из которой «пошли и есть» и Березилицы, и Франковцы, и Шевченковцы,

и Одесситы, и Занковчане и много еще «мертвых и нерожденных» украинских театров.

Если бы М. К. Садовский знал, что из всего этого получится, он бы, встретивши Леся Курбаса тогда, когда он пересекал границу Российской империи, - он бы мигом крикнул трубным голосом:

- Хлопцы, по коням!..

И ррра зрубал бы Леся Курбаса по самое седло...

Не сумел этого – сам виноват.

Новое театральное время.

Дальше такая картина.

Идет Леся Курбас, а за ним идет новое время...

Идет Леся Курбас и «оставляет следы» в этом новом времени.

Следит «Царями Эдипами», «Газами», «Гайдамаками», «Макбетам», «Хиггинсами»...

А из-под подошв его искры сверкают. Искры эти превращаются в режлаборатории, в театр – студии, в новые этапы украинского театрального искусства.

Не мешайте ему: пусть идет.

Пусть идет народный артист Украинской Советской Республики Леся Курбас!

18 февраля 1928 г.

Последнее место работы режиссера Курбаса — Соловецкий театр, где представления ставили узники. Наконец, расстрел к двадцатой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции (именно такой была формулировка приказа) среди более тысячи других выдающихся деятелей культуры, науки, искусства в урочище Сандормох. И долгие десятилетия забвения...

Но все это время уцелевшие ученики Курбаса действуют. Действуют по-разному. Скажем, Гнат Юра развивает как будто традиционный театр. Но в то же время использует в своей работе наработки «Молодого театра» и «Березоля». Так же Амвросий Бучма, который пришел к Курбасу уже в Харькове. Так же десятки тогда еще молодых актеров, которые едва лишь пришли в «Березиль» и были там на ролях второго плана. Теперь они стали основой ряда украинских региональных театров, используя приобретенный ими художественный арсенал в тех спектаклях, где в советское время можно было хоть немного «свободно дышать», то есть в классике. Наконец, память о Курбасе все это время жила в среде образованных людей. И далеко не только людей театра.

Сейчас, безусловно, осталось немного людей, которые собственными глазами видели курбасовские постановки. Безусловно, уже совсем не осталось тех, кто видел «Молодой театр» и очень мало тех, кто видел своими глазами харьковский «Березиль». Но память об этих представлениях жива — в виде своеобразной театральной легенды. И эта легенда является большим потенциалом будущего развития украинского театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Корниенко, Н. Лесь Курбас / Н. Корниенко // Театр. – 1968. – № 4. – С. 65–68.
2. Корниенко, Н. Театр «преображения» / Н. Корниенко // Театр. – 1987. – С. 60 – 70.
3. Корниенко, Н. Лесь Курбас: репетиция будущего / Н. Корниенко. – Киев: Факт, 1998.
4. Кузякина, Н. Микола Кулиш / Н. Кузякина // Театр. – 1969. - № 6. – С. 37 – 49.
5. Кузякина, Н. Воспитать ученика / Н. Кузякина // Театр. – 1987. – С. 71 – 79.
6. Лесь Курбас: воспоминания современников. – Киев: Искусство, 1969. – 359 с.
7. Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1988. – 463с.
8. Лущик, С. Неизвестный портрет / С. Лущик // Театр. – 1987. – С. 79–80.
9. Спектакли двадцатого века. – Н. Корниенко «Народный Малахий» Микола Кулиша. – М.: Изд-во «Гитис», 2004. – С. 125-128.
10. Черкашин, Р. А. Лесь Курбас: «Я принял это молча...» / Р.А. Черкашин // Театр. – 1989. – С. 120–143.

ПИТЕР БРУК

План лекции:

1. Первые опыты.
2. Питер Брук и Антонен Арто.
3. Неживой театр.
4. Живой театр.

Брук родился 21 марта 1925 года в семье выходцев из России. Момент прихода Брука на английскую сцену – начало 40-х годов – совпал с периодом господства «хорошо сделанной пьесы» - периодом застоя, периодом преобладания того, что Брук впоследствии, в книге «Пустое пространство» назовет «мертвым театром». Приход режиссера, подобного Бруку, отвечал требованиям времени, был потребностью английского театра.

К 1945 году – году первой профессиональной постановки – Питер Брук является уже автором ряда спектаклей в Оксфорде, а также фильма по роману Л. Стерна «Сентиментальное путешествие». Однако подлинный режиссерский дебют Брука состоялся В 1945 году, когда он поставил в Бирмингемском театре пьесу Дж. Б. Шоу «человек и сверхчеловек». Режиссер – бунтарь начал свою карьеру в театре с пьесы драматурга – бунтаря.

В этом было нечто символичное. В спектакле участвовал совсем еще молодой тогда Пол Скофилд – так началась его совместная работа с Бруком. Следующими спектаклями Брука явились «Король Джон» Шекспира и «Дочь моря» Ибсена. Брук начинал с «большой драматургии».

Центром Шекспировского фестиваля в Стратфорде (конец 1945 года) стал еще один спектакль Брука – комедия Шекспира «Бесплодные усилия любви». Отзывы прессы были максимально благоприятными. О нем писали как о прирожденном режиссере, сразу же нашедшем свое подлинное призвание.

К фестивалю 1947 года Брука привлек Барри Джексон – для постановки «Ромео и Джульетты». Обдумывая будущий спектакль, Брук решил придать ему «утреннюю свежесть», полностью отойдя от, всем надоевших, «примет Италии». Отказ от всяческих догм в театре – вот что характерно для Брука, начиная с его первых шагов. Режиссер пытался сделать постановку абсолютно современной по подходу к режиссуре. Но время Брука еще не настало.

Годы 1948-49 связаны для Брука с оперным театром Ковент-Гарден в качестве художественного руководителя. Молодой экспериментирующий режиссер оказался чужеродным элементом в театре, где груз вековых традиций был особенно ощутим. Тем не менее за два года Брук поставил «Бориса Годунова» М.Мусоргского, «Богему» Дж. Пуччини, «Свадьбу Фигаро» В. Моцарта, «Саломею» Р. Штрауса. Сразу признанный, он был не сразу понят, не всеми оценен. В последующие годы Брук ставит в Англии и Америке пьесы Шекспира («Тит Андроник», «Король Лир»), Гете («Фауст»), Ануя («Жаворонок») и др.

1956 год – начало знаменитой революции в английском театре, год появления драматургии «рассерженных». Однако именно в этом году Брук ставит в театре пьесу Т.С.Элиота «Семейная встреча» - пьесу камерную, полярно противоположную тому, чем жил в тот момент английский театр. Лишь однажды Брук обратился к драматургии «новой волны», поставив пьесу Джона Ардена «Танец сержанта Маскрейва». В современном театре Брук отмечает три революционных процесса: огромные изменения в стиле постановки, большие перемены в стиле актерской игры и медленные изменения в драматургии.

«Рассерженные» драматурги и режиссер Брук шли к общей цели – максимальному оживлению театра, внесению в него живой и вечно изменяющейся жизни, приближению театра к требованиям времени. Хотя у «рассерженных» поиски новых форм шли в основном в драматургическом плане, а у Брука – в чисто театральном, режиссерском. Поиск, эксперимент никогда не были для Брука самоцелью, и там, где существовала подлинно живая традиция, он основывался на ней и заново оживлял ее. Бруку не важно было ниспровержение традиций ради ниспровержения. Он и в традициях умеет находить элементы живого театра, которые следовало развивать, согласно требованиям времени, эпохи, новейших театральных достижений.

В 1962 году Брук становится, наряду с Питером Холлом и Мишелем Сен-Дени, руководителем Королевского Шекспировского театра. В этом же году, в Стратфорде, он обращается к «Королю Лиру». Лира играет Пол Скофилд. Режиссер поставил спектакль о «слепоте и прозрении, прозрении, которое придя к человеку, позволяет увидеть ему лишь пустое пространство. Так последовательно закрепляется переход Брука к эстетике Антонена Арто, учение которого о «театре жестокости» Брук воспринял очень органично. Жестокий век рождает жестокое искусство – вот смысл бруковского варианта «театра жестокости».

На рубеже 60-х годов больше всего Брука занимают две проблемы: а) способ существования актера в спектакле и б) его связи со зрителем, уровень понимания публики. Ведь единственное, что объединяет все виды театра, по мнению Брука, - это потребность в публике. В театре бублика завершает акт творчества. Брук всегда мечтал ставить спектакли, которые бы вызывали потрясение у зрителей и даровали успех.

После триумфального успеха «Короля Лира» Брук решил организовать специальную мастерскую для занятий по системе А. Арто. Практическое изучение наследия А. Арто – как часто режиссуре недостает именно такого изучения традиций! – определялось не только «потребностью восполнить пробелы профессионального образования, не только желанием заглянуть в прошлое театра, но и необходимостью проверить свои современные ощущения. Брук вступил в новые для себя отношения с литературным текстом, добиваясь независимости глубинной, спонтанной актерской выразительности, не закованной в броню драматургии.

Итак, в 1963 году Брук, совместно с режиссером Чарльзом Маровицем открыл театральную мастерскую для опытов в этой области. Специально набранная труппа три месяца репетировала программу состоявшую из пьесы Жана Жене «Ширмы», посвященной войне в Алжире, трехминутного наброска Арто «Струя крови», коротенькой пьесы Джона Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно». В 1964 году эта программа была показана в одном из театров Лондона без особого успеха.

В чем причина обращения Брука к Арто? «Театр жестокости» Арто часто сближают с той безудержной пропагандой насилия с экрана и театральных подмостков Запада, которая подхлестывает и умножает акты насилия в жизни. Подобный «театр жестокости» - одна из сегодняшних разновидностей коммерческого театра, глубоко противного Бруку, как был он противен Арто. Книга Арто «Театр и его двойник» родилась из протеста против подобного театра. В таком именно качестве ее и воспринял Брук. Сотрудник Брука по мастерской «театра жестокости» Ч.Моровиц писал, что их с Бруком «особенно сближала с Арто его нелюбовь и нетерпимость к господствующим театральным тенденциям, к которым так уютно пристроился самодовольный современный театр». Разумеется, взгляды самого Арто далеко неоднозначны. Его убеждение, что, дав человеку возможность изжить в искусстве свою склонность к жестокости, театр спасет от нее реальный мир, было достаточно наивно. Но при этом Антонен Арто был «одной

из болевых точек» этого «безумного» мира. Его предощущение жестокостей второй мировой войны много значило для Брука и людей, одинаково с ним мыслящих. Со временем, однако, для Брука стала важнее другая сторона взглядов Арто — поиски им интуитивного в актере. Театр, по Бруку, Это, подобно жизни, непрекращающийся конфликт впечатлений и суждений, которые враждуют друг с другом, но при этом неразделимы. Ни «эпический театр» Брехта, ни «сюионитный театр» Арто не заменяют для Брука шекспировский театр. Шекспировское ощущение жизни в ее полноте и контрастности, с ее гротескным перепадом трагического и смешного возникает, по его мнению, лишь в театре, выходящем за пределы этих жестко очерченных систем. Современным синонимом «шекспировскому театру» он избирает слова «тотальный театр». Такой театр, по Бруку, и может претендовать на равнозначность жизни.

В поисках священного искусства Арто стремился к абсолюту: он хотел, чтобы театр был местом священнодействия, чтобы в театре работала группа актеров и режиссеров, целиком посвятивших себя театру; чтобы они не прибегая ни к каким посторонним средствам, создавали бесконечную вереницу сценических образов насилия, способных вызвать такие мощные потрясения человеческого сознания, что возвращение к театру анекдотов и болтовни стало бы уже невозможным. Он хотел, чтобы театр вместил в себя все то, что обычно становится уделом войн и преступлений. Он хотел, чтобы зрители в театре отказались от самозащиты и позволили пронзать себя, оглушать, пугать, насиловать, и в то же время наполнять энергией, обладающей огромной взрывчатой силой. Арто утверждает, что только в театре мы можем освободиться от пут общепринятых норм, в которые втиснуто наше повседневное существование. Вот почему театр — это священное место, где жизнь человека может обрести большую реальность. Арто всегда говорил о полном слиянии искусства с жизнью, о театре, в котором актеры и зрители действуют сообща, повинаясь одному и тому же отчаянному зову.

В августе 1964 года Брук показал свой знаменитый спектакль «Марат/Сад» по пьесе Петера Вайса. В этом спектакле ему пришлось прибегнуть к сочетанию приемов Арто, требующего от зрителя полного и напряженного вовлечения в происходящие события, и эстетики Брехта, настаивающего на отстраненности зрителя. Брук испытал триумф на премьере. Это был успех Вайса, успех политической драмы. Но пожалуй в еще большей степени это был успех режиссера, успех театра, в котором осязаемо, «здесь и сейчас» возрождалась история

почти двухвековой давности, - возрождалось в поразительно современном, актуальном, узнаваемом обличье. Режиссер разворачивал в своем спектакле сложнейшую диалектику взаимоотношений интеллектуальной и эмоциональной жизни, пафоса революционных прозрений и оригинального коллективного бесовства, высшей ясности духа и бездны безумия. Брехтовская диалектичность причудливо соединялась с непредсказуемостью Арто. Брук выявляет иррационализм, неуправляемость, никому не подконтрольное «бесовство» ультрареволюционного насилия, которое сопутствует подлинной революции. Смирительные рубашки полицейского миропорядка без разбору пеленали больных и здоровых, циников и пророков, философов добра и служителей зла. Железная решетка, отделявшая сцену от зрительного зала, разрушившая комфортность восприятия – нельзя без содрогания подглядывать в глазок тюремной камеры, - задавала нравственное, эмоциональное беспокойство, чувство личной виновности за все происходящее на подмостках. Видимая алогичность актерского существования, подчиненная строгой логике пьесы Вайса, завораживала, вызывая обостренное сопереживание. Отталкиваясь от обжитой территории эпического театра, Брук вступал на «ничейную землю» потаенных инстинктов. Сохраняя систему интеллектуальных знаков, он не ограничивался ими, обрушивая на зрителей эмоциональную стихию. Спектакль по пьесе Вайса был непосредственным продолжением поисков, определенным апогеем которых стал бруковский сезон «театра жестокости». Как говорил сам Брук, «жестокость», насилие – вот единственный язык художника нашего времени. Спектакль должен сделать нас наиболее восприимчивым, чем мы были до него... Он предпочитал способность к тревоге, которая оставляет зрителя в более сильном состоянии беспокойства. Создавая собственный «театр жестокости», Брук и его соратники стремились разбудить буржуазного успокоенного зрителя, заставить его отрешиться от спячки, посмотреть на окружающий мир, осознать его и себя в нем. Постулаты Арто, собственные экспериментальные открытия помогли Бруку создать спектакли, в которых реальность становится главным действующим лицом, единственным героем. Жестокость никогда не была для Брука самоцелью, но лишь единственно приемлемым для него способом говорить со своим зрителем и соотечественником о волнующих его проблемах.

Середина 60-х годов – период, когда Брук формулирует основные положения своей эстетики, те положения, которые впоследствии легли в основу его книги «Пустое пространство». В этот же период Брук ставит в Королевском Шекспировском театре другую пьесу Вайса –

«Дознание» (1965), а годом позже - спектакль «МЫ» (Соединенные Штаты). Спектакль призван был установить контакт между тем, что называется Вьетнам, и человеком, сидящем в кресле на этом спектакле. Это еще раз свидетельствует о подлинной гражданственности творчества Брука при всей внешней абстрактности и умозрительности его экспериментов. Спектакль «МЫ» представлял собой «яростные», откровенные размышления Брука и его труппы на тему Вьетнама – и шире: на тему судьбы человечества. Публика и критика отреагировали на него с небывалым энтузиазмом.

Тотальной самодеятельности, любительству Брук противопоставил тотальную профессиональность, сверхпрофессионализм (сверхмарионетка у Крэга). Спектакль «Сон в летнюю ночь» был выражением всемогущества профессионального театра, как такового. Артисты, словно преодолевая земное притяжение, царили над подмостками, выстроенными в виде гигантского цветочного лепестка, летая с трапеции на трапецию. Этот спектакль стал своего рода антологией «контркультуры» 60-х годов, эстетике которой Брук даровал практическое воплощение редкой и изысканной чистоты. В «Сне...» одухотворенный дилетантизм счастливым образом соединился с безупречным, классным ремеслом, которое, в свою очередь, вызывало восхищение поистине безграничными возможностями человека-артиста, играющего человека. Спонтанность игры, наивность игры дополнялись совершенством игры. Само понятие «игра» обрело такую многослойность и многосмысленность, что становилась равной бытию человеческому. Зрителей не провоцировали, они без принуждений готовы были бескорыстно восхититься чудесами, рожденными игрой фантазии. Это была самая смелая у Брука попытка «пробиться к основам» - к театру как зрелищу и к театру как источнику глубочайших духовных переживаний.

Подводя итог прежним исканиям, Брук сказал, что он воюет против высоких слов, произносимым неживым театром, потому что хочет открыть высокие понятия, которые эти слова заслоняют. «Все, что связано сегодня с этими словами, мертво, то, что они воплощают, для нас необходимо. Если мы не признаем катарсиса, то потому, что его отождествили с какой-то эмоциональной парилкой. Если мы не признаем трагедию, то потому, что ее спутали с наставлениями о том, «как играть короля». Нам может еще пригодиться магическое, но мы превратили его в фокус-покус, и мы безнадежно спутали любовь с сексом, а красоту – с эстетизмом». Отныне, продолжал он нужно бо-

роться за красоту, которая убедила бы нас. И для этого – раздвигать горизонты реальности.

Вернемся теперь к тем положениям эстетики, которые на основании долгих раздумий и практической деятельности Брука, вылились в книгу «Пустое пространство».

Восприятие взаимосвязей традиции и новизны пронизывают всю книгу – недаром она и начинается главой «Мертвый театр» (переводчики напрасно отказались от жестокого термина Брука и предложили взамен более осторожное название «Неживой театр». Суть дела эта подмена не меняет: если уж «неживой», то, конечно же «мертвый»).

Важно сразу же указать два момента, которые нам в дальнейшем постоянно придется учитывать. Во-первых, хотя слово «пространство» и вынесено в заглавие и хотя у читателя может поэтому возникнуть впечатление, якобы книга посвящена специально проблемам пространственным, «сценографическим», на деле это далеко не так. Проблемы сценографии, чрезвычайно для Брука важные, рассматриваются тут не изолированно, а неотрывно от всех других принципов построения современного театра или спектакля. В этом смысле Питер Брук следует за Станиславским, Крэгом, Мейерхольдом, Таировым, Жуве, Виларом, Барро – режиссерами, чьи книги сформулировали и всесторонне обосновали главные, поныне актуальные театральные концепции XX века.

Во-вторых, Питер Брук, подобно многим его предшественникам, выступает не как чистый теоретик, предлагающий оригинальную, но пока еще не опробованную в деле театральную идею. Напротив, он самокритично и трезво анализирует собственный и (чужой) практический опыт. Перед нами – не декларация, не очередной режиссерский «манифест», но, в значительной мере – осмысление пройденного пути, точнее сказать – остановка в пути, необходимая, чтобы оглянуться в прошлое и подумать о ближайшем будущем.

Особая и весьма оригинальная эстетическая позиция Питера Брука была предопределена его смелой попыткой в новых условиях вернуть к жизни шекспировские идеи Крэга, тогда полузабытые. Известно, что прежде, чем приступить к «Гамлету», уже в 50-е годы Брук встречался и беседовал с Крэгом. Естественным было желание Брука опробовать методы и принципы Крэга именно в работе над «Гамлетом», которому Крэг посвятил многие годы жизни. Совершенно неизбежно, конечно, крэговским концепциям, сложившимся в начале века, предстояло преобразиться и обновиться в творении молодого человека другого поколения в середине другого столетия. Все так. И тем не менее вполне са-

мостоятельный, оригинальный замысел «Гамлета», реализованный Бруком, в значительной мере сохранял зависимость от театральных идей Крэга. Эту преемственность Брук не скрывает. Если книга, о которой идет речь, названа «Пустое пространство», то ведь и это – слова Крэга. «Пустое пространство: театр сегодня», – так звучала формула Крэга. Что же она означала, эта формула?

Крэг понимал под «Пустым пространством» сцену, совершенно свободную от декораций в старинном и привычном смысле этого слова. По Крэгу, сценическое пространство обязано менять свой облик по воле режиссера, отнюдь не «одеваясь» так или иначе, но, напротив, обладать собственной мобильностью, способностью модификации, преобразования. «Пустое пространство» жаждет метаморфоз и всегда готово к ним. Его «пустота» образно организовывается и komponуется движением больших, чаще всего вытянутых ввысь, объемов и плоскостей (параллелепипедов или ширм), которые сами по себе ничего не изображают и не обозначают и потому – повинаясь воображению режиссера – могут обозначать все что угодно.. Кинетическая сценография, созданная Крэгом, даром повествовательности не наделена. Сама по себе она никогда, ни о чем и ничего не рассказывает. У нее есть только одна способность: «из ничего», в пустоте, она внезапно организует подвижный и выразительный образ. Пространство Крэга – это не пространство истории той или иной эпохи, это «всего лишь» пространство мысли и пространство трагедии.

Эльсинор Питера Брука выглядел совсем иначе, нежели Эльсинор Гордона Крэга. Самый принцип мобильности, подвижности сценографии интерпретировался Бруком на свой, новый манер. Повествовательность тут, вопреки Крэгу, сохраняла за собой известные права и выполняла свои, пусть скромные, обязанности. Старинный тесный замок с его стенами, переходами, залами, пусть в схеме, на бруковской сцене стоял. Наличие замка как конкретного, похожего на каменный мешок, места, где разворачивается трагедия, не подвергалось сомнению. Правда, до поры все очертания замка оставались холодно-безучастными, нейтральными по отношению к шекспировским персонажам, чьи костюмы огоньками цвета (живые пятнышки в бескровном мире) обозначали напряженный контраст и конфликт между бездуховной историей и трагической духовностью ввергнутых в историю людей.

Эльсинор, выстроенный Крэгом на сцене МХТ в 1911 году, таил в себе другой контраст (темные очертания, едва ли не черные тени актеров на сверкающем литым золотом фоне) и другой конфликт: про-

тивоборство неподвижной, косной, бездуховной власти и энергии мятущегося духа, готового эту власть отвергнуть и опровергнуть.

Соответственно и Гамлеты Крэгу и Бруку понадобились разные. Крэг хотел видеть в центре своей композиции фигуру сильную, мощный разум, духовное бесстрашие. Бруку нужен был Гамлет-поэт, молодой, задумчивый, сила и воля значили для него меньше, чем горечь познания. Принцу датскому, каким сыграл его Пол Скофилд, важно было только добраться «до оснований, до корней, до сердцевины», все понять. Самой сильной, ударной, решающей была в спектакле Брука незабываемая его «мышеловка». Яркие локальные краски – зеленая и красная – вдруг весело ворвались в понурую и мрачную черно-белую среду и радостно закричали, предвещая Гамлету момент истины – полной, окончательной, неоспоримой. Тут у Брука сценография действовала выразительнее актеров. А в монологе «Быть или не быть» режиссер световым «пистолетом» выхватывал из густой темноты, заливавшей сцену и зал, одно только лицо актера, возлагая на него – на его глаза и голос – весь гнет, все оттенки шекспировской мысли. И тут идея Крэга (который свету придавал огромное значение, мысленно видел, например, фигуры актеров в столбах света, падающих сверху) была совсем по-новому истолкована и применена.

В дальнейшем Брук испытал длительное и сильное влияние режиссерских методов Брехта, увлекся оригинальной концепцией Яна Кота (который предложил взглянуть на трагедии Шекспира глазами современных абсурдистов, Беккета, в первую очередь), отдал дань увлечения политической документальной драмой Питера Вайса, экспериментировал в формах хеппенинга и в сфере «театра жестокости» Антонена Арто. Неизменным же оставалось одно: всегдашнее умение Питера Брука настраивать любые концепции на собственный лад и часто менять их до неузнаваемости, подчиняя себе, своему мироощущению. Это мироощущение выражено в книге «Пустое пространство» вполне определенно. Театр Питера Брука, какие бы внешние формы он не принимал, остается во всех случаях театром ТРАГЕДИИ ГУМАНИЗМА. Трагическим гуманизмом проникнуты все размышления Брука о новой сценичности и вообще о природе искусства театра.

Позднее перед Бруком возникнут новые – и более сложные – задачи. Нередко, как это ясно показывает его книга, для Брука мучительную проблему составлял не вопрос пространственной композиции как таковой, а вопрос о том, как ее связать с живыми фигурами актеров и – шире – со всей стихией собственно актерского творчества. Другими словами, Брук постиг одно из древнейших и первоначальных свойств

театра: как только актеры вступают во взаимодействие друг с другом, тотчас же возникает особый мир, управляемый иными законами, нежели мир внетеатральный и всегда отделенный от зрителей невидимой, но и непроницаемой преградой. Чем ближе актер к публике, чем экстатичнее его игра, тем эта прозрачная преграда прочней, тем «толще» незримая стена между артистом и зрителем. Таков один из парадоксов театра. В комнате, на ровном полу, где нет вообще никаких подмостков, феномен отделенности актеров от публики дает себя знать с неизмеримо большей, даже пугающей силой, нежели тогда, когда актер находится на сцене, высоко приподнятой над зрительным залом. Как только режиссер эту ситуацию осознает, перед ним сразу возникает соблазн «выжать» из нее эмоциональный максимум, резко увеличить «коэффициент полезного действия» актера. Соответственно этим целям ведутся поиски самой удобной сценографии и самых надежных методов работы с артистами. Ежи Гротовский в его Театр-лаборатории основные усилия устремил в сферу актерского подсознания. Гротовский хотел выпустить подсознание на волю, раскрепостить и освободить даже скрытые атавистические импульсы человека, создать в тесноте комнатного помещения интимный театрик экстаза, ритуал самоочищения актера в огне и конвульсиях вырвавшихся на волю древних инстинктов. Режиссер выступал тут как подстрекатель взбунтовавшихся чувств и предчувствий. Его меньше всего интересовала выразительность. Искренность сиюминутного психологического переживания, доведенного до степени мучительной, до самосожжения души, становилась актерской самоцелью. В конечном счете, в перспективе исканий виделся довольно парадоксальный театр без публики. И чем глубже погружался Гротовский в пучину подсознания, тем меньше интересовали его пространственные проблемы вообще, и проблемы сценографии – в частности. Театр вообще отказывался быть искусством, он становился инструментом самопознания – отчасти мистического, отчасти воспаленно-чувственного, всегда с явным оттенком спровоцированной коллективной истерии.

Питеру Бруку такой путь, ведущий к исчезновению формы, ничего заманчивого не предвещал. Ибо он-то даже тогда, когда в фокусе его искусства и оказывалась душевная патология или неуправляемая стихия подсознания (как это было, например, в его спектакле «Марат/Сад» Питера Вайса), всегда избирал по отношению к экстатичности персонажей брехтовскую позицию отчуждения. То, что Гротовскому виделось как самоцель, для Брука оставалось только объектом, предметом внимания и в таком качестве ненадолго его заинтересовы-

вало. Уже, после того как лекции, послужившие основой «Пустого пространства», были прочитаны, а книга — написана и опубликована, он продолжал экспериментировать по-разному и в разных местах — то в Иране, то в Африке, в негритянских селениях. Главная цель экспериментов Брука, где бы они не осуществлялись, оставалась, однако, неизменной: режиссер всегда и везде стремился создать то, что сам он называет «сиюминутным театром» или «театром как таковым».

Чтобы понять эту цель и средства, к ней ведущие, ей соответствующие, надо проследить развитие мысли Брука в четырех главах его книги: «Мертвый театр», «Священный театр», «Грубый театр» и, наконец, «Театр как таковой» — т.е. именно «сиюминутный». Если под «Мертвым театром» Брук имеет в виду все разновидности коммерческого и рутинного искусства, если «Священным театром» он называет искусство высокое и даже возвышенное, а «Грубый театр» — «низкое», наивное, площадное, то понятно, что все усилия режиссера одушевляемы намерением высокое и низкое — объединить. Связать в одном спектакле идеал и реальность, чистую духовность и самые прозаические житейские обстоятельства. Легко догадаться, что способы решения этой проблемы он ищет и находит все у того же Шекспира, — недаром важнейшими свершениями Брука после «Гамлета» и «Короля Лира» становятся и «Тимон Афинский», и «Сон в летнюю ночь».

Важно заметить, что, как ни различны шекспировские композиции Брука, в поисках универсального метода постановочных решений он все-таки избрал крэговский принцип обнаженной структуры. Раскрытие структуры постановки, откровенная демонстрация всего механизма ее действия на примере, скажем, «Сна в летнюю ночь», как правило, позволяет сценографии активно действовать в спектакле, дает сценическому пространству ту самую готовность к метаморфозам, которую некогда открыл Крэг. Играют не только актеры, играет и сама сцена — так реализуется ныне старый девиз шекспировского театра «Глобус»: «Весь мир играет в театр».

Дальнейшие годы связаны для Брука с работой в парижском Международном Центре театральных исследований. Труппа Брука подлинно интернациональна, в ней представлены актеры из разных стран, говорящие на разных языках и приносящие с собой разные культуры. И все же они говорят на одном языке, языке театра, исповедуют одну культуру — культуру современного театра. В этой, созданной Бруком, уникальной театральной общности — большой смысл и большое будущее. Спектакль «Оргхаст», поставленный парижским центром и показанный на фестивале искусств в Иране (Персеполис, 1971), как

бы возродил воистину вечные традиции театрального ритуала, восходящие к древним восточным формам, и театра, опирающегося не на слово, а на язык жеста, движения. Слово «Оргхаст» означает «солнце». Оно специально придумано для Брука поэтом Тэдом Хьюсом как и язык, получивший то же название. Кроме этого языка, основанного на гэльских корнях, в спектакле были использованы ивустийский, древнегреческий и латинский языки. Предполагалось ли, что публика должна понимать эту языковую смесь? Разумеется, нет. Но Брук взял для спектакля языки, отличающиеся своеобразной, в высшей степени выразительной мелодикой. Ему важно было выяснить, насколько публика способна воспринять содержание, опираясь только на зрительные и эмоционально-звуковые образы. В спектакле Брук стремился достичь силы воздействия ритуала и опирался на ритуальные формы. Ни в одном элементе спектакля не допускалось ни малейшей импровизации. Все было отработано до мельчайших деталей. Движения выверялись как в балете, звуки – как в музыкальном произведении. Это было тоже важной стороной эксперимента.

Каждый эксперимент Брука вызывает немало толков. Уж не собирается ли Брук создавать некий ритуальный театр, призванный заменить угасшую веру? И не намерен ли он в своих постановках отказаться от общепринятого языка? Брук отвечает определенно. Да, он считает, что современное западное общество страдает от бездуховности, и, сколько может, всегда будет с этим бороться. Но его борьба за «священный театр» – какие бы формы в каждый момент она не принимала – это все-таки борьба за Шекспира, а не за новую религию. Что касается отказа от языка, то еще в «Пустом пространстве» Брук назвал эти разговоры глупостью. Зачем отказываться от важнейшей формы человеческого общения? Но вместе с тем он готов на определенных стадиях своего эксперимента обходиться без языка, чтобы лучше изучить иные формы общения.

В Иране МЦТИ пробыл с июня по сентябрь 1971 года. 1 декабря 1972 года труппа двинулась в следующее свое путешествие, продолвшееся до 10 марта 1973 года. По трудности эта поездка была несравнима с первой. За сто дней пути труппа проделала по Африке восемь с половиной тысяч миль, выбирая для своих спектаклей глухие деревни, где никогда даже не слышали слово «театр». Более того, Брук предпочитал появляться в этих деревнях неожиданно, никого не предупредив, и уже на месте договариваться о представлении. А иногда актеры просто раскидывали ковер на базарной площади какого-нибудь городка и начинали играть, постепенно перетягивая к себе

внимание публики. Здесь ничто не стояло между актером и зрителем – ни усвоенные ранее театральные вкусы, ни обаяние имен. В одной деревне староста представил Брука как «известного директора цирка», в другой – как начальника экспериментального почтового отделения». На этот раз МЦТИ отрабатывал технику импровизации. За три с лишним месяца не было сыграно ни одного большого спектакля – только маленькие сценки, родившиеся тут же, в дороге. Две сценки труппа подготовила в Париже, но от них пришлось отказаться: новые условия подсказали и более верные темы и более живое решение. Главной задачей Брука в этой поездке было отыскать наиболее естественные и прочные формы общения со зрителем. Подобные эмоциональные контакты помогают, по мнению Брука, найти что-то от «универсального языка театра», выявить основополагающие формы театральности.

В этих поездках, проходивших в крайне трудных условиях, труппа Брука отрабатывала новые методы театрального действия – именно они легли в основу спектаклей, поставленных Бруком в парижском театре Буфф дю Нор: «Тимона Афинского» Шекспира и «Иков» по книге известного ученого-этнолога Колина Тернбилла «Люди гор». «Тимон Афинский» был поставлен Бруком как «агитспектакль» и принимался, особенно молодежью, вполне успешно. «Ики» же имели огромный резонанс – в этом спектакле Брук создал точный парафраз на тему утраты вечных человеческих ценностей в современном западном мире. За трагической историей маленького африканского племени, лишенного места для жизни и обреченного на вымирание, встал неожиданно целый комплекс проблем, вполне актуальных и для цивилизованного общества. Суть спектакля Брука – распад человеческой общности: некогда единые, люди становятся одиночками, представленные самим себе. Люди утрачивают исконно присущую им способность жить в обществе, утрачивают свою социальную функцию. История иков звучит трагично. В ней подвергаются разрушению все устои общества: семейные связи, любовь, альтруизм, чувство социальной ответственности.

Говоря о спектакле «Ики», Брук вновь выдвигает свою всегдашнюю идею, высказанную им в «Пустом пространстве», о невозможности постоянного использования какого-либо одного «метода». Так, в «Иках» репетиции начались с изучения фотографий, изображающих жизнь племени, с попытки подражать им. Затем актеры перешли к импровизации: режиссер предложил им подумать над тем, что было с иками за несколько минут до съемки и через несколько минут после нее. На три недели актеры полностью отказались от текста и занимались чисто импровизацией. Брук старался превратить театр в событие

сегодняшнего дня. Это напоминало съемки документального фильма. Подводя предварительные итоги своего «парижского» периода, Брук пишет: «Я собираюсь ставить огромную эпическую поэму «Махабхарата», из которой вышли многие легенды и мифы, встречающиеся в литературе разных народов. Цель моя очень проста. В «Оргхасте» работа сводилась к чисто абстрактным поискам, в «Иках» она оказалась очень близкой к жизни. Цель – совместить эти два элемента: абстрактность и повседневность. Они должны присутствовать одновременно: узнаваемое и неузнаваемое. Именно в совместном присутствии узнаваемого и неузнаваемого и состоит то, что делает театр столь близким людям. Ибо в этом заключена большая человеческая правда, что и является единственным стимулом всякого театрального эксперимента»¹.

Всю творческую жизнь Брука занимает вопрос о природе театра как такового. Он хочет понять изначальные законы театрального творчества и на первых порах приходит лишь к тому выводу, что не может совместить свои теоретические изыскания с работой в обычном профессиональном театре. Он отказывается от заманчивых возможностей репетировать с лучшими артистами мира, набирает интернациональную группу молодых энтузиастов и начинает пробы. Он, как и Гротовский, разгадывая загадку театра, разгадывает загадку человека. Разные дороги поиска, полярность экспериментальных ходов все же привели их сегодня, в конце 80-х – начале 90-х гг. к сходным представлениям о природе театра и природе человека.

В первой половине 70-х годов Брук полностью отказался от профессиональной режиссерской деятельности в привычном смысле этого слова: собрав труппу молодых актеров разных национальностей он отправился путешествовать с ними по миру, воскрешая древние мифы огнепоклонников, сочиняя эти представления на праязыке. В «Оргхасте», например, который начинался в предрассветной мгле на развалинах Персеномеса, а завершался гимном восходящему солнцу, Брук попытался заново ощутить волшебную силу театра как ритуала и способа общения, лишенного жестких опор в понятийной структуре литературного текста. Его актеры, разодетые в подобие древних «праазиатских» костюмов, разыгрывали древние мифологемы, аранжированные современными представлениями о них, - с помощью самых общих сюжетов и тем, заменяя подробности слова подробностями действия, жеста, эмоционального переживания. Брук пытался воссоз-

¹ Брук, П.. Пустое пространство. – С. 129.

дать мифическую структуру не через подражание архаике, но пробуя архаичное мироощущение силой воображения.

В стодневное путешествие по Африке Брук и его артисты избегают культурных базисов, их увлекает «африканская глубинка», нехоженные тропы Центральной Африки. Цель поездки на первый взгляд проста и доступна, но по существу невероятно трудна: участники интернациональной театральной коммуны попадали не просто в новую для себя лингвистическую стихию, но в неведомую цивилизацию, обитатели которой, в свою очередь, не располагали языковыми возможностями общения с пришельцами. Оставался один путь: мимика, жесты, имитация. Цели же были следующие: пожив сравнительно короткий срок в деревушке, они сочиняли и ставили небольшой спектакль. Напряжение работы огромно: нужно как бы заново ощутить природу играющего человека, через восприятие чуждой жизни пробиться к универсальности «играющего человека» и «играющего человечества», т.е. открыть в себе и в своих зрителях нечто общее, не разъединяющее, но сплавляющее во всечеловеческую целостность. Самый сложный первый шаг – восприятие, «круг внимания», расширенный до пространства обитания племени. Попытка «свежими, нынешними очами» взглянуть на человека, как на неведомое неисчерпаемое существо.

Брук стремится выработать живой, напоенный бесконечным разнообразием национальных особенностей – доступных и понятных всем и каждому – пратеатральный язык, единый для человечества как целостного организма. В этом суть африканских скитаний Брука. «Театр – зеркало мира» – это великая формула тотального универсального искусства, о котором грезил люди театра во все времена.

Брук никогда не был, как кое-кому казалось, «потрясателем основ». Напротив, он всегда мечтал к этим основам вернуться. Не через подделку под старину, претенциозную стилизацию, а через постижение духовных истоков театра, через осознание его общественной роли. Традицию он не отметал, а очищал. Борясь с мертвым театром, спасал живой, не давал ему погибнуть от застойных явлений. Находясь как будто «вне школ», он принадлежал и принадлежит к великой школе демократического и реалистического искусства. Благодаря этому, в первую очередь, он и оказался среди тех, кто помог неизмеримо увеличить «эстетическую емкость» театра. Его творчество сыграло свою роль и в том повороте серьезных западных художников к реализму, который ощущается в последнее время. Новые шаги по этому пути, будем надеяться, принесут Бруку новые достижения.

Раздел 3. ИСТОРИЯ ТЕАТРА

Е.С. Кожевникова

ВРЕМЯ – ТРАГИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В МОДИФИКАЦИИ ЖАНРОВ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА.

План лекции:

1. Авторская режиссура
2. Модификация жанров режиссерского театра.
3. Трагический герой в контексте режиссерского театра и время.

«Дорежиссерский театр» (имеется в виду развитие театрального искусства вплоть до начала XX века) – понятие достаточно условное. Работа с актерами и организация пространства зачастую выполнялась драматургами. Подробные рекомендации, прописанные авторами пьес, касались не только характеристик действующих лиц (Н.Гоголь, «Ревизор»), но и конкретного описания времени и места действия. Диалоги пестрили ремарками. Драматург создавал свой театр. И вся хвала, как и хула, доставалась прежде всего ему. Так в России во второй половине XIX века на базе Малого театра родился «театр Островского».

Режиссерский театр XX века, где автором спектакля является прежде всего режиссер, изменил приоритеты. В.Сахновский в книге «Работа режиссера» пишет: «Авторский (писательский) текст и режиссерский экземпляр – это два произведения, лежащие в основе спектакля. Одно произведение принадлежит целиком автору, а другое создано театром, но на основе авторского экземпляра». Это второе произведение Сахновский называет «режиссерским текстом». Говоря иначе, драматургия спектакля выступает в качестве синтеза двух начал: литературного и собственно-режиссерского. И чем активнее ведет свою «педагогическую» и постановочную работу режиссер, тем естественнее он становится автором спектакля – его драматургом.

Режиссура – по своей природе созидательно – творческая, авторская, «драматургическая» деятельность. Спектакль становится моделью мира, а режиссер – создателем, творцом этой модели.

Сдвиги, происшедшие в развитии театрального искусства XX века, естественно, коснулись и категории жанра, открыли путь к новым образованиям. Обобщая художественный опыт В. Мейерхольда, Б. Алперс еще в начале 30-х годов XX в. отмечал, что в основе его спек-

таклей – «отчетливая и изысканная режиссерская партитура», что режиссер, создавая сценарий, «присваивает себе функции драматурга». Писатели же (В. Маяковский, С.Третьяков, Н. Эрдман) выступали в качестве его помощников. «Основным драматургом театра, – утверждал Б. Алперс, – является сам Мейерхольд».

Знаменателен в этом отношении опыт постановки в Камерном театре «Принцессы Брамбиллы». А.Таирову кто-то подарил в качестве сценария будущего спектакля простой пересказ сюжета этой повести Э.Гофмана. На вопрос актрисы А.Коонен: «А где же пьеса?» А.Таиров ответил: «Пьесу сделаем сами». Так и произошло. Свой спектакль А.Таиров назвал «Каприччио Камерного театра по Гофману». Режиссер позаимствовал жанр из другого вида искусства.

Каприччио означает музыкальную пьесу свободного построения, виртуозного характера в блестящем, эффектном стиле.

Традиционные жанры начинают расплываться, смешиваться; жанры смежных искусств (музыка, живопись) легко перетекают в драматическую канву спектакля. Кажется, что чистых, классических жанров уже и не существует. Это особенно заметно в постановках провинциальных театров, когда даже в программах к спектаклю вместо определения жанра стоит «пьеса в 2-х действиях» или «спектакль-истерика» и т. п. Жанр, прежде всего, манифестирует конфликт, определяет во всей полноте нюансов драматическое действие. Жанр – категория живая, склонная к вибрации и трансформации, но в ней нет и не может быть хаоса. Жанры – это исторически сложившиеся формы видения жизни, сохранившие устойчивые элементы. М.Бахтин назвал их «памятью жанра». К ним принадлежит объем, тип связей, контекст. К неустойчивым элементам – идейно-эмоциональный комплекс, благодаря которому пьеса становится доступной режиссеру в переводе ее на театральные подмостки.

Объем – это важнейший фактор организации художественного мира. Языковые структуры – другой устойчивый элемент, формирующий художественный мир произведения. В пьесе всегда существует установка на мнимую устность, что решительно воздействует на структуру драматического языка. Структура речевой организации в пьесе, следовательно, стабильна, ибо обусловлена принципом устности. Пьеса должна иметь достаточно ограниченный размер. В пьесе мы встречаемся с исключительной уплотненностью событий, теснейшей связанностью их друг с другом, интенсивностью их набора. Драматическое произведение приводит события в тесные связи, возникающие благодаря тому, что все события – «первоплановые», исключитель-

ные, особенные. В пьесе ничего случайного нет. Она состоит исключительно из вершинных событий. Это набор взрывных ситуаций, где идет процесс самопорождения (причинно-следственная связь).

Жанр пьесы определяется степенью протекания конфликта между человеком и Судьбой, человеком и государством, человеком и обществом, человеком и мирозданием. Эта степень протекания и разрешения конфликта (если это возможно) определяет и характеризует драматические жанры. Матрица, коей является пьеса для режиссера, имеет в утробе своей определяющий ее элемент – жанр. Это квинтэссенция любого произведения, его сложный модус. Понятие модус расшифровывается как образ, способ, мера, установленный порядок. Модус или художественный образ пьесы складывается из 3-х аспектов: отношение автора к миру пьесы, отношение героев к миру текста, отношение адресата (читателя) к созданному миру. Благодаря последнему аспекту замкнутый мир истории людей размыкается. Мы привносим в него свои мысли, чувства, знания, фантазии, интеллект, ассоциации. В.Шкловский говорил, что художественное произведение начинает свою жизнь только тогда, когда поставлена последняя точка. Перетекая в адресата, произведение обретает полноту. И вот тут-то вступает в силу креативность – смыслопорождение, приращение смыслов, рождение нового. Коренные особенности основных драматургических жанров, их «емкость», «подвижность» открывают возможности для известной модификации жанров под воздействием постоянно меняющихся социальных жизненных коллизий. В самой организации текста пьесы присутствует паузность, пустота, та самая невидимая реальность, которая взыскует о заполнении себя художественной концепцией режиссера.

Эта невидимая реальность (сюжет) дает возможность на материале конкретной пьесы создавать бесчисленное количество спектаклей, отличающихся друг от друга прежде всего прочтением сюжета. Неустойчивый элемент в структуре жанра - идейно-эмоциональный комплекс – и обеспечивает рождение сюжета. Художественный мир драматурга и художественный мир режиссера вступают в сложные, порой антагонистические отношения. Не случайно великие драматурги прошлых веков (Н. Гоголь, А. Чехов, Л. Андреев и др.) выражали недовольство постановками своих произведений.

Но иначе и быть не могло, потому что режиссер, работая на территории театрального искусства, создает продукт этой территории – спектакль. Мир режиссера и мир драматурга неизбежно порождают уникальную по своей многоплановости, многозначности и интертек-

стуальности художественную реальность. Модус которой (художественный образ спектакля) невероятно сложен и представляет собой микромодель макромира человеческого бытия. «Пирамида в шаре». Жанр драматурга погружается (но не исчезает) в жанр режиссера. Поэтому двойные жанры – трагикомедия, трагифарс, мистерия-буфф и т.д. – естественное явление в современном театре. Проблема в другом. Как говорят в пьесе А. Чехова «Чайка»: «Время наше уходит». Время – главный герой трагедии жизни. А. Эфрос, находясь в 1981 году в Токио, говорил артистам театра Тоэн перед постановкой «Вишневого сада»: «В чем, так сказать, основная проблема «Вишневого сада»? В том что жизнь – как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей, уносит их. Вихрь всегда над нами. Мы – следы этого вихря, которому название: время. Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется и меняет нас, так же как вулкан меняет рельеф земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли. Чехов почувствовал в те годы, что рельеф земли изменяется. И написал об этом пьесу. В этой пьесе прошлое России, настоящее России того времени – и будущее. И все это связано».

Нас учили: бытие определяет сознание. А что определяет бытие? Что есть источник самого бытия? Бог? Но «Бог не играет в кости», заметил Эйнштейн, он ничего не определяет. Ибо Бог есть данность, существующая независимо от нашего желания или нежелания – абсолютно независимо. Отрицание Бога и бытия, самонадеянное выдвижение человека на роль хозяина, владыки временем даром, разумеется, не прошли. «К началу XXI века человечество в очередной раз поумнело, поднялось на новую ступень познания мира. И оно еще острее и пронзительнее осознало свое одиночество, свою зависимость от времени и бытия», – пишет В. Гульченко. Стало понятно, что бытие прежде всего определяет время. А время, в свою очередь, определяет сознание, т.е. нас. Конфликт времени и бытия – это нарушение прежних устойчивых связей между временем и бытием. Как говорят в пьесе Л. Пиранделло: «Драма заключается в нас, мы сами – драма». Ю. Карякин в книге «Достоевский и канун XXI века» пишет: «...предстоит смена расчета, ритма жизни всего нашего рода людского. Раньше у нас действительно была в запасе вечность, и мы жили как бы по песочным часам: проходил день, год, век – мы переворачивали их, и время начиналось заново, текло как прежде. А теперь оно стало словно вытекать из бытия, из смертельно раненого нами бытия, вытекать как кровь из раны. И придется отныне бороться за время, как

бороться за жизнь; это одна и та же борьба». Как же она проявляется в самом близком к жизни виде искусства – театре?

Рубеж XX–XXI веков унес целое поколение великих русских актеров (И. Смоктуновский, Е. Леонов, О. Борисов, Е. Капелян, Е. Евстигнеев), отмеченных особым даром: «памятью в настоящем времени» Past in the Present – прошлое в настоящем. Благодаря которой «внутреннее», а через него и «внешнее» время героев драматургии возрождалось. Лирико-эпический образ расширял границы до бесконечности.

В «Дневниках» О. Борисова читаем: «Лик свой заслужить нужно, а не получить от природы авансом, наградой, а если уж получил, то пронести его с честью, достоинством (как Смоктуновский, которого Бог так вылепил, изваял, что можно вообще ничего не делать, не играть). Смоктуновский изначально получивший то, что другие заслуживают, оправдал все дары. Когда он в «Идиоте» или в «Головлевых» – он есть сам Мышкин, он есть сам Головлев». Подобным явлением в театральном искусстве XX века была и роль О. Борисова в спектакле Л. Додина по произведению Ф. Достоевского «Кроткая». Герой Достоевского воскрешал историю свою и Кроткой, ставшей его женой, распутывал каждый нюанс в их взаимоотношениях, то радуясь, то приходя в отчаяние от поворотов их интонаций, от слов фраз и взглядов, от того, что никакие усилия не помогают повернуть время вспять. Он материализовал прошедшее и каждую минуту помнил, что это только фантазия, только мечта. А реальность – гроб с телом жены, стоящий тут в комнате. Ростовщик О. Борисова существовал в двух временах: здесь и там, в прошлом, когда в его ссудную кассу впервые зашла тоненькая девочка с озябшими руками. Парадокс его отношения к Ней в том, что он любит и при этом мучает, терзает единственно близкое существо. И сам сжигает, уничтожает себя.

Этот акт «самосожжения» Борисов передавал на сцене с почти гипнотической достоверностью.

Актер М. Козаков оставил удивительную статью о своем впечатлении от «Кроткой»: «Борисов был временами похож на самого Достоевского, он словно подобрал в себя черты многих его героев: Смердякова и Ивана Карамазова, штабс-капитана Снегирева и Гани Иволгина. При этом образ, созданный актером, был един и неделим, он был абсолютно уникален».

Ни в режиссерских концепциях, ни в сценографии, ни в музыкальном оформлении спектакля проблема «памяти в настоящем времени»

не проявляется так остро и наглядно, как в актерском исполнительстве.

В 1977 году в рецензии на спектакль А. Эфроса «Месяц в деревне» А. Смелянский писал: «А. Эфрос по-своему обнаруживал в тургеневской пьесе те самые запасы духовных ценностей, которые в свое время открывал и спектакль МХТ. В центре давнего спектакля МХТ в силу самой актерской личности Станиславского выдвигался Ракитин. С ним и через него входил в «Месяц в деревне» «воздух» тургеневской культуры, крепящий ее стержень «чести», душевный героизм и самоотверженность Ракитина, чуждые всякой позе. В спектакле А. Эфроса прямой цитатой звучит тема давней постановки Станиславского, когда Ракитин – М. Козаков в последний раз откланивается и произносит: «Честь имею». М. Козаков неожиданно разорвет привычное словосочетание посередине паузой так, что утвердительно и властно прозвучит «имею», раскрывая суть отношений тургеневских героев, их загадок и «комплексов». Тут действительно все честь имеют! Конечно, эта тема звучит в современном спектакле, у М. Козакова, в частности, скорее надрывно, чем веско.

Если в МХТ на репетициях «Месяца в деревне» понадобились корсеты и для мужчин и для женщин /речь шла о телесном ощущении «правил», «воспитанности», «нераспушенности», столь важных для спектакля/, то можно представить сложности наших актеров. Но не в манерах дело, дело в составе крови, в гемоглобине артистизма. Памяти в настоящем времени. Past in the Present...

Конфликт времени и бытия выглядел совсем недавно частным случаем в актерской профессии. Другое дело сегодняшний день. Постановка «Белой гвардии» («Дни Турбиных») в 2004 году (режиссер С. Женовач) – четвертая редакция пьесы М. Булгакова в истории МХАТ. В 1927 году П. Марков нашел слова для объяснения магии и тайны того спектакля: «Тут было самое важное, что есть применительно к Художественному театру, раскрытие внутренних судеб человека, и через этот ход, через это внутреннее раскрытие человека, ход к эпохе, ход к событиям». Лирико-эпическое построение того спектакля, в выпуске которого Станиславский принимал активное участие, а потом сделал все от него зависящее, чтобы спектакль отстоять, окрашивалось жанром трагедии. Гибли люди, культура, эпоха. Зрителей уводили из зала в истерику. Гибель Алексея Турбина (Н. Хмелев) или принос раненого Николки переживались зрителем как обжигающие факты вчерашнего дня русского интеллигента. Во

мхатовском спектакле 1926 года звучали мотивы богооставленности и обреченности героев.

Нынешний спектакль С. Женовача «Белая гвардия» замечателен тем, что соединяет два круга: большой холодный, неуютный мир перевернутой российской истории, ее зримую концепцию – и уют «частной жизни». Большое и малое. Эпическое и лирическое. Взвод настоящих юнкеров (личный состав батальона Почетного караула 154-го отдельного комендантского полка военной комендатуры г. Москвы), мощная пиротехника – и маленькие, едва заметные человеческие, «семейные» штрихи: стол, покрытый белой скатертью со старинной прошвой, кремовый абакжур. «Вопрос, сыграет ли Хабенский Турбина, – пишет М. Дмитриевская, – был несомненно принципиальным. Это был вопрос времени – что накапливает /или теряет/ к тридцати годам талантливый актер, на двести процентов востребованный съемками, проектами, сериалами? Как встретится он на сцене МХАТа с легендой 25-летнего Николая Хмелева, которого роль Турбина, как известно, перевернула, человечески пересоздала?» А. Смелянский в книге «Михаил Булгаков в Художественном театре» пишет: «Внутренняя сила верующего человека метила Турбина особым знаком, приковывала к нему общее внимание, поднимала над окружением, обеспокоенным тем, что происходит в текущую минуту. Турбин-Хмелев вглядывался в даль, в метель за окном, пророчил встречу с иной, гораздо более грозной исторической силой и в победу не верил». Можно даже не читать описания критиков (о «горящих мрачным огнем глазах, окруженных траурными тенями», «о тоске приговоренного», «наигранном покое»), достаточно взглянуть в фотографии Хмелева, чтобы понять трагическую силу, с которой его Турбин смотрел в зал... Естественно, был вопрос – какими глазами сегодня К. Хабенский, ровесник молодого полковника Турбина и герой нашего времени, посмотрит в зал, распуская дивизион, осознавая крах отечества, стоя на краю?.. Лицо героя, осознающего крах Отечества (не свой – Отечества), должно быть открыто. Спектакль 1926 года тем и вошел в историю, что давал конструктивистской эпохе заглянуть в человеческие лица.

Приходится констатировать. Хабенский Алексея Турбина не сыграл. Оказалось – нечем. Не нажито, не накоплено, а, может быть, и растрчено в глянцевах проектах. «Все признаки с меня, все мечты, все даты как рукой сняло...» (М. Цветаева).

С. Женовач неспроста поворачивает Хабенского в сцене распуска дивизиона спиной к залу, «прикрыв» артиста и дав «играть» одному

только булгаковскому тексту. И почти скрывает лицо Турбина, когда дула юнкеров нацелены ему в спину. Но и спина не та...

Полковник Турбин К. Хабенского, прошедший окопы первой мировой, – домашний мальчик, опекаемый сестрой Леной. Органичный в домашних сценах, как будто нервный во внешних приспособлениях, формальный – в последнем эпизоде, когда, оставшись в гимназии один, Турбин заряжает подряд все винтовки. Умирает незаметно, боком упав на пол...

Зрители аплодируют стоя. Пробираюсь поближе к рампе. Вглядываюсь в знакомые лица. Хабенский, Пореченков, Семчев. Пытаюсь рассмотреть как с актеров «стекает» образ, время героя. Тщетно... Трагедия уступила место драме. Трагедию не предусматривают это нескрываемое здоровье и вкус к успеху, свойственные артистам, и – даже – это благополучие, которым пышет публика, слишком много смеявшаяся над актером А. Семчевым в роли Лариосика.

Живая, психодуховная единица спектакля, актер, оголяется в первую очередь. Именно с него смываются родимые пятна хронотопа пьесы. Past in the Present...

Жанровое определение в программке к спектаклю – семь картин в двух частях. Отсутствие прошлого в настоящем сплющивает жизнь жанра до барельефной композиции: семь картин в двух частях...

В рецензии «Время не для «Гамлета» на спектакль МХТ им. А.П.Чехова в постановке Ю. Бутусова (2006 г.) шекспировед А. Барташевич пишет: «Недавно у Эйнштейна вычитал замечательную фразу: «Вопреки законам математики целое способно оказываться меньше суммы частей.» Это очень подходящая формула для «Гамлета» Бутусова, состоящего из массы мотивов, начинающихся и обрывающихся на полдороге, и, в конце концов, не складывающихся в сколь-нибудь явственное целое. На эмоциональном уровне осталось ощущение дробности, мельтешения, за которым не имеется сколь-нибудь цельного взгляда на пьесу. Безотносительно к уровню одаренности режиссера и актеров, (а в спектакле Бутусова этот уровень очевиден), – есть время для «Гамлета» и время не для «Гамлета». Эта пьеса возникает в русской культуре, потому что начинают действовать какие-то невидимые механизмы истории, культуры, самой русской жизни, которые в определенные моменты выталкивают наружу «Гамлета». 1971 год – апогей советского режима. И душно, и стыдно. Время оцепенелого молчания. Но именно в это время рождается один из самых сильных «Гамлетов» русского театра нашего поколения – спектакль Ю. Любимова с В. Высоцким в заглавной роли. Явились люди, и Вы-

соцкий с его Гамлетом среди них, позволившие себе поднять голос. Их вела сила святой ненависти и тоска по воле. Они помогли осуществиться скрытым «гамлетовским» интенциям своей эпохи».

Наше время находит себе адекватное выражение не в трагедии, а в гротеске. История последних постановок шекспировских трагедий – это история попыток обратить трагедию в трагифарс – жанр, в котором сегодняшний театр чувствует себя комфортно, чего о трагедии не скажешь.

Гамлет умирает со словами: «Дальнейшее – молчание». М. Трухин выкрикивает эти слова с отчаянием. Смысл его высказывания: дальше – пустота. На самом деле, вывод у Шекспира не в том, что дальше ничего нет, а в том, что если мы не знаем, что там, за чертой, «какие сны приснятся в смертном сне», то у нас нет права утверждать, что там – пустота. Боги в трагедии могут быть несправедливы, сами люди могут совершать страшные вещи, но небеса в трагедии не пусты, всегда остается надежда, что в хаосе скрыта какая-то высшая истина, управляющая миром. Без всего этого трагедия не существует. В мире, лишенном высшего смысла, никем и ничем не управляемом, в мире обезбоженном, трагедии нечем дышать. Она в муках умирает от асфиксии или превращается сначала в угрюмый абсурдистский гротеск, а затем в легкокрылую постмодернистскую трагикомедию, которая прекрасно себя чувствует во вселенской пустоте, без усталости над ней и над собой потешаясь.

В «Гамлете» Бутусова совершенно отсутствует как понятие – смерть. Судя по всему, это сделано сознательно. Но «Гамлет» весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с небытием, попытке, если позволено так сказать, вжиться в смерть, узнать, какова она на ощупь, внюхаться в ее запах (сцена с черепом Йорика). Его отталкивает и завораживает этот запах. Без этого ужаса, без ощущения, что земля уходит из-под ног, без вечного диалога со смертью, с «той страной, откуда ни один не возвращался», с преисподней или с небесами, трудно понять «Гамлета». Именно эти мотивы сплавляют сюжет в единое целое, делая это целое равным сумме частей, а быть может, ее бесконечно превосходящим.

Спектакль МХТ – забавный, занятный. От него не остается ощущения, что режиссер имел дело с предметами, человечески для него важными, с вещами, от которых зависит, чем и как ему – и всей актерской троице (Хабенский, Трухин, Пореченков) – жить. Высоцкий в Гамлете каждый спектакль умирал на сцене. Он переживал на сцене то, что ему как актеру, поэту было жизненно необходимо. Это не уп-

рек Бутусову и его актерам. Речь скорее идет о различии времен и поколений. Мне кажется, что наше время – не для этой пьесы. Оно, если можно так выразиться, «не тянет» на «Гамлета».

«Пространство сцены перетянута колючей проволокой, заполнено непропорционально огромной мебелью и замысловатыми механизмами (сценограф А.Шишкин). Каждый эпизод поставлен как эстрадный номер, каждый характер сыгран как карикатура. Хабенский – Клавдий – суетливый мизерабль, он давится словами ненависти, как рвотой; к финалу от истерического страха у него трясется голова. Полоний – Пореченков – разудалый клоун, лучащийся самодовольством. Озлобленный нервный Гамлет – Трухин – мучительно, с потом и слезами, движется к неминуемой смерти. Игра этой троицы – судорожная борьба за превосходство. Сначала лидирует Клавдий, Полоний подыгрывает, Гамлет глумливо изображает покорность: перекинув салфетку через руку, гнет спину, смиренно и печально опускает лицо в тарелку то ли с пеной для бритья, то ли со взбитыми сливками, представленную Клавдием. Но вскоре становится ясно, что хозяин положения Полоний. Сцену с флейтой он превращает в выступление джаз-бэнда, его, убитого, дружески провожает на тот свет сам мертвый король-призрак.

Ударные, парадоксальные сценки следуют в рваном блюзовом ритме, вытесняя одна другую: светский ужин могильщиков за праздничным столом; превращение вышитой скатерти, взвизывающей под потолок, в витражную розетку готического храма; карточная дуэль всех со всеми. В этой мятежной суете не успеваешь задуматься, почему дважды звучит монолог «Быть или не быть» или почему в самом конце повторяется сцена Гамлета с Офелией. Да и в чем, собственно, трагедия этого принца и где именно вывихнут век, тоже остается не вполне ясным. Зато очевидно, что в этом Эльсиноре все прибавляется мертвецов, в живых не остается никто – уцелевших (у Шекспира) Горацио и Фортинбраса в спектакле нет с самого начала» (М.Львова).

Это печально, но не позорно. В конце концов, есть и другие хорошие пьесы – например у того же Шекспира...

Человеку, чья брменная плоть слишком хрупка и слишком недолговечна, трудно примириться с существованием чего-то куда более протяжного и прочного, нежели его жизнь и жизнь ему подобных. Человек оттого и время под себя приспособил: в настоящем времени он существует, в прошлом – его память, в будущем – его мечты или грезы. Так человек распорядился со временем, так человек распределился в нем. Больше того: ему кажется, что каждая из составных времени

подобна грани равностороннего треугольника. Но мы имеем дело с параллельными величинами времени, которые имеют разную протяженность, разную скорость и разную плотность. В произведениях искусства XX века не раз запечатлевалось распавшееся, остановившееся, замерзшее время (часы без стрелок, кладбище и др.). Это образы времени, оказавшегося в конфликте с бытием. Можно сказать, что в данных образах зафиксирован сам момент пересечения параллельных. Это наглядное признание разных скоростей времени, колеблющихся, изменчивых взаимоотношений времени и бытия.

Полнота жизни в реальном и метафизическом проявлении ее невозможна в спектакле без «трансляции» перетекания, пересечения, вхождения одного времени – энерго-информационного потока – в другое. Так возникает режиссерский интертекст постановки. (Интертекст – термин структурной лингвистики – основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам. Цитата становится залогом самовозрастания смысла текста. Произведения Ф. Достоевского строились как интертекст, как напряженный диалог разных сознаний и культур).

Дипломный спектакль курса Сергея Женовача Российской Академии театрального искусства рецензировала – небывалое дело – вся центральная печать. И все театральные критики Москвы единодушно твердят, что это лучший спектакль сезона. Премьера «Мальчиков» состоялась 11 ноября 2004 года в РАТИ – ГИТИС. Спектакль принял участие во многих международных фестивалях. Режиссер С. Женовач был отмечен Премией К.С. Станиславского «За возрождение духа студийности», Премией «Хрустальная Турандот» «За лучшую режиссуру». В 2005 году выдвинут на соискание премии «Золотая маска».

«Мальчики» поставлены по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» – по тем его главам, которые связаны с жизнью и смертью Илюши Снегирева, начиная со сцены драки школьников, заканчивая клятвой на его могиле. «В ансамблевом спектакле почти каждому дано соло, – пишет критик М. Тимашева. Удивителен штабс-капитан Снегирев в исполнении Алексея Верткова. Внешне, что называется, неприятный тип, желчный шут и фигляр, внутренне – воплощение доброты, порядочности и справедливости. Андрей Шебаршин играет Колю Красоткина ребенком, возмнившим себя Байроном, балованным малышом, неокрепший мозг которого совершенно не в состоянии совладать с переполняющими его хаотическими знаниями. Он прелестен в своей нежности, смешон в своем самолюбии и опасен в сле-

довании «нигилистическим идеям». Илюша (Сергей Пирняк) – человек благородный и гордый, но рядом с Красоткиным смотрится его рабом, второй собачкой. Первую – Перезвона – выделили в отдельную роль и доверили ее Сергею Аброскину. Перезвон – тоже в своем роде мальчик. Щенячья игривость и доброжелательность ко всему сущему сменяются желанием доказать, что он зубаст и страшен в гневе, да только желание мгновенно проходит, и вот снова Перезвон ластится к любому из переполняющей его любви и жажды жизни.»

Этот спектакль, мне кажется, должны полюбить все, даже те, кто совсем не любит друг друга, – тут должны бы «обняться и заплакать» и смириться. В чем его сила? В том, как замечательно опирается режиссер и его ученики на классическую традицию русского театра и как эта традиция одухотворенно пульсирует в каждой сцене. Никаких постановочных, в сущности, приемов. Кроме искусства медленного, несуетного чтения – проживания глав из романа Достоевского. Решение чистейшее. На сцене всего несколько стульев, несчастное семейство штабс-капитана Снегирева, все жмутся друг к другу, притуляются... Нищета, болезни и несчастья сыграны замечательно нежно, деликатно, здесь все жалеют и щадят друг друга. А заодно и зрителя. И ежесекундно готовы вступить за честь близких. Мальчики и семейство Снегиревых сливаются как бы в одну большую семью, в один общий душевный круг. Они играют в высшей степени товарищески: в спектакле бьется одно большое сердце.

Живые, изменчивые мизансцены объятий, то размыкающихся, то смыкающихся, душевные отталкивания – притяжения... Простодушно и мудро устроенная игра. Мальчики Достоевского постоянно присутствуют на сцене, порой «незримыми» свидетелями происходящего. Они не просто наблюдают мир взрослых, они – часть его. Мальчики мучаются детскими и вместе с тем недетскими муками. Страдания, метания подробно проработаны в душевной партитуре спектакля – при этом здесь есть и мальчишеское веселье, и чудесный юмор. Душевные содрогания играют в этом спектакле очень тихо, интровертно. «Не хочу другого мальчика!» – Снегирев кричит, упершись лицом в стенку, не потому, что режиссер прикрывает артиста, а потому что так деликатнее, а артисту есть чем играть эту сцену: голосом, затылком, пластикой убитого горем тела. Давно не слышала в театре такой нежной тишины, давно режиссер так не выражал все, что хочет сказать, исключительно через человека. В финальной сцене у Илюшиного камня Алеша скажет мальчикам: «Это сделало нас чуть лучше, чем мы есть». То же хочется сказать об этом замечательном спектакле: он

делает нас чуть лучше, чем мы есть. Это театр для людей абсолютно всех возрастов. И дополню словами Алеши Карамазова: «Был момент, когда всякий человек был добр, смел и честен». Этот момент запечатлен спектаклем Сергея Женовача.

Режиссер определяет спектакль как «композиция по девяти главам романа «Братья Карамазовы».

По способу существования актеров в протекании драматического конфликта – это психологическая драма с вкраплениями игрового (условного) театра (роль собачки Перезвона). Интертекст режиссера открывает в жанровой атмосфере спектакля потоки воздуха образов, созданных Временем Ветхого и Нового заветов. Past in the Present.

Жанр уходит вглубь определения «композиция» и раскрывает свою полиструктуру через метафоричность организации пространства (художник – М. Утробина). На сцене – груда камней. Подростки побивают Илюшу Снегирева камнями. Он отвечает им тем же. Бедный мальчик только так может защитить честь отца – штабс-капитана Снегирева. «Время разбрасывать камни» начинается спектакль. «Время собирать камни» завершает его. «Время уклоняться от объятий» сменится «Временем обнимать» (Ветхий завет, Екклесиаст).

Путь мальчиков, так и хочется сказать: человечества, – это путь поиска Учителя. «Познайте истину, и истина сделает вас свободными» (Евангелие от Иоанна). Свободными от ненависти, вражды, преступления – греха.

В контексте пластического образа спектакля герой Достоевского Алеша Карамазов читается как апостол: посланник, проповедник христианства. Он, собственно, таким и создан писателем. Просто сознание современного зрителя мало «информировано» об учении Христа. Режиссер возвещает о нем, обогащая жанр спектакля «апостольским циклом Мистерии». Конечно, это не театр Средневековья, это – современный творческий посыл к истокам, напоминание. На мой взгляд, произведение Достоевского невозможно постигнуть без знания Библии. В душе героев Достоевского постоянно происходит борьба дьявола с Богом. Слово Божье, сохраненное в Священном писании, как «светильник ноге твоей» указывает путь в ночи.

Сцена клятвы в любви и верности, произнесенная на камне (могиле Илюши) напрямую соотносится со словами Иисуса Христа (Евангелие от Матфея): «Заповедь новую даю вам, да любите друг друга», «... и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее». Полнота жизни без Божьего присутствия не может быть проявле-

на. «И никто-то нас не видел, – скажет Алеша Карамазов. Бог один видел».

Вместе с героями романа молодые актеры проходят путь от ненависти и агрессии к любви, нежности и всепрощению. Иными словами, совершают восхождение от земного к небесному.

Сквозь спектакль проступают черты режиссера и педагога. Сергей Женовач – гордость и надежда русского психологического ансамблевого театра. Он наделен удивительным даром: на что бы ни упал его взгляд, все чудесным образом становится теплее, ласковее, человечнее. В жизни своих студентов, да и театральных зрителей, он словно Алеша Карамазов – учит человека - и миролюбию.

Жанр – структура живая. Приращение смыслов (креативность) дает уникальные образы, благодаря вхождению в структуру текста «сердечной муки», «томления духа» режиссера.

Что движет им, режиссером? Что хочет он сказать этому бесконечно измученному, потопленному в борьбе основных инстинктов, миру? Личное высказывание режиссера – значимый нравственный фактор в воплощении идеи произведения.

Обращаясь к самому массовому виду искусства – кино, мы можем констатировать наличие очень больших изменений в структуре популярных жанров.

«Мюнхен» снят Стивеном Спилбергом на основе реальных событий. В 1972 году мир стал свидетелем того, как во время Олимпиады в Мюнхене 11 израильских спортсменов стали жертвами террористов, ворвавшихся в Олимпийскую деревню с автоматами Калашникова и ручными гранатами.

Произошедшее непосредственно на Олимпиаде в 1972 году показано в самом начале фильма, как предыстория последующих событий. Убиты члены израильской команды экстремистами группы «Черный сентябрь». Теперь молодой офицер израильской разведки Авнер, роль которого играет актер из Австралии Эрик Бана, выполняет в составе небольшой спецгруппы особо важное задание под кодовым названием «Гнев Господень», цель операции – поселить ужас в тех, кто угрожает Израилю. В задачу отряда Авнера входит убийство 11 человек, причастных к мюнхенской трагедии. Работать предстоит в Риме, Париже, Афинах и ряде других стран, где, уничтожая действительно причастных к трагедии людей, придется убивать и невинных.

Спилберг, пожалуй, снял действительно лучший свой фильм за последние годы. «Мюнхен» – во всех смыслах большое кино, с размахом, с огромными мощностями, где даже в крохотных ролях сочили

для себя возможным сниматься отличные и известные актеры. Всего же в картине задействовано более 200 актеров разных национальностей (от Алжира до Японии). В «Мюнхене» есть и два русскоговорящих персонажа – представители КГБ, один из них будет убит.

Спилберг стремился показать, как каждое новое покушение меняет людей, совершающих убийство, и меняет отношения внутри небольшого коллектива. Творящие Возмездие общаются с людьми разных национальностей: палестинцы, французы, итальянцы, арабы, евреи. Режиссер далек от роли судьи. Он дает возможность высказаться всем героям фильма. У палестинцев – своя правда, у израильтян – своя, у французов, работающих на террористов – своя. Каждый из них чего-то лишен и, возможно, никогда не поймет противника. Вырастают целые поколения, для которых жизнь в запутавшемся окончательно мире – неизбежность. Круг замыкается: кровь за кровь, око за око, месть за месть. И все это меняет психологию человека, делает его заложником ситуации и идеологии.

По первому плану фильм развивается как боевик, где одна напряженная ситуация сменяется другой. Выстрелы, кровь, разрушенные взрывчаткой строения. Но достаточно скоро чувство исполненного долга покидает израильтян. «У меня душа болит, - признается минер. Я чувствую, как уходит праведность». Народ, избранный Богом, топчется в кровавом месиве древних времен. Ответил ли Спилберг на те вопросы, которые он ставит в «Мюнхене»? Думаю, что «да». Ответил как человек еврейской национальности, для которого «Мюнхен» кровавая история. Ответил как художник, живущий в огнедышащей гиене XXI века. Ответил как муж и отец, для которого будущее начинается сегодня.

В конце фильма Авнер, ответственный за операцию «Гнев Господень», отказывается от участия в братоубийственных операциях, под каким бы соусом они не подавались. Авнер предлагает путнику войти в дом и преломить хлеб. Эта цитата из Нового Завета и есть упование и надежда Стивена Спилберга.

В ряду фильмов на тему терроризма, снятых в последние годы, «Мюнхен», конечно, займет особое место. И не столько своим небывалым размахом, сколько личным, исповедальным откровением Стивена Спилберга. Режиссер снял фильм – мистерию и назвал его «молитвой о мире». Спилберг молится заповедям Иисуса Христа в фатально-трагическом беге времени.

К жанру мистерию можно отнести премьеру спектакля «Счастливые дни», поставленной по одноименной пьесе С.Беккета. В первом

действии знаменитой абсурдистской пьесы героиня утоплена в землю по пояс, во втором – по подбородок. Посередине бесплодной выгоревшей пустыни с безжизненно торчащими сухими прутьями /художник Э. Капелюш/, мучительно дотягивает свой век Винни. Режиссер М. Бычков поставил на сцене филиала театра имени А.С. Пушкина спектакль с самой, возможно, трагической и жуткой ролью. Для немолодой актрисы. Вера Алентова бесстрашно превратила себя в подтянутую опрятную старушку с покрашенным кукольным личиком.

Лирические объяснения абсурдисту Беккету не нужны: ужас бытия, отчаяние, глупая человеческая надежда – вот единственные составляющие неподвижного существования непоседливой и говорливой женщины. Винни делает утреннюю гимнастику – поводит плечами, крутит головой, одновременно читая «Отче наш». Ее жизнь течет непрерывным потоком, все вперемешку: мелкие бытовые хлопоты вроде чистки зубов, благодарственные молитвы, воспоминания, жалобная перебранка с мужем Вилли – он ползает где-то на обочине сцены, так ни разу не появившись целиком. Над головой Винни проскальзывают страшные металлические птицы, фонограмма далеких взрывов не оставляет сомнений – дело идет к концу света. Смена дня и ночи уже условна, бодрствование и сон разделены пронзительными звонками из ниоткуда, мир погрузился в метафизическую бездну безвременья и одиночества.

Философия отчаяния, порожденная пустыми небесами и заложенная Беккетом в пьесу, наполняет смысловую структуру постановки М. Быčkova. Креативность в работе режиссера особо не проявляется. Что написано, то и поставлено. В отличие от С. Женовача и С. Спилберга режиссер М. Бычков создает модель мира, где сознание людей, даже в одиночном проявлении, темно и раздробленно. Его мистерия – это прообраз мира, лишенного Света и Слова. Режиссер М. Бычков говорит «нет» этому миру, противопоставляя отрицанию (вольно или невольно) собственную профессиональную одаренность. Но вот вопрос: откуда же она взялась в этом обезбоженном мире?

Конфликт Времени и Бытия сам по себе трагичен, но переживаем. Искусство всегда довосполняло действительность, открывая «другие берега», прозревая истину. Когда же на сцене мы видим тоже, что и в действительности, то можем констатировать свертывание творческого процесса, который есть жизнь, который есть человек. Остановившееся время рождает мертвецов.

Когда Михаила Чехова спросили на международной театральной конференции, каким будет театр XXI века, великий актер ответил: «Мистериальным».

Мистерия расширяет сознание людей до понимания и принятия общей Судьбы, приводит к осознанию процессов сегодняшнего дня в свете великих Откровений. Плодотворность и светоносность этого жанра театру еще предстоит оценить и освоить. Но благотворное его вхождение в мировоззрение художников уже ощутимо. Этот, как бы забытый жанр, открывает новое Время и новые творческие возможности.

Раздел 4. ВОКАЛ

Е.В. Бельская

ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА

План лекции:

1. Введение
2. Русская национальная школа и её истоки.
3. Основы постановки голоса
 - Пение как психофизический процесс
 - Работа голосового аппарата в пении

Введение

Наши студенты — это молодые люди с яркими голосами, но, чаще всего, не имеющие начальной вокальной подготовки. Либо учащиеся со средними вокальными данными, зачастую с неразвитым вокальным слухом, не умеющие правильно интонировать мелодию. Некоторые студенты уже имеют опыт пения в рок-группах. Представление о том, что люди, поющие в стиле рок - и поп-музыки не нуждаются в обучении, совершенно ошибочно. При неправильном форсированном пении непомерные нагрузки постепенно разрушают голосовой аппарат. На голосовых складках образуются узлы, приводящие к частичной, а иногда и к полной потере голоса. Многие положения академической манеры пения необходимо соблюдать и людям, поющим в стиле рок. Соблюдение правил, связанных с певческим дыханием, также важно и для исполнителей рок – музыки. В песнях любого стиля требуется хорошая дикция, поэтому певец любого направления должен работать

над освобождением артикуляционного аппарата, над оптимальным раскрытием рта. Многие современные песни имеют очень большой диапазон, поэтому певец должен обладать хорошими верхними нотами. Именно форсирование голоса в верхнем регистре наносит вред голосовому аппарату. Знание и соблюдение правил академического голосообразования, отражающих общие физиологические закономерности, поможет исполнителям музыки любого направления сохранить здоровье своего голоса. Воспитание певческих навыков, развитие вокального слуха, музыкальности, является одновременно воспитанием эстетического вкуса, формированием общей культуры. Пение также помогает ярче выявить эмоциональность, артистические способности студента, что чрезвычайно важно для будущих актёров и режиссёров.

Русская национальная школа пения и ее истоки

В вокальном искусстве термин "**школа**" имеет два значения. О певце, в совершенстве владеющем технологией голосообразования и голосоведения, свободно использующим все технические приемы, говорят, что это певец с хорошей вокальной школой. Здесь под словом "**школа**" подразумевается вокально-техническое мастерство пения.

Но есть и другое значение этого термина. Оно представлено в таких выражениях: "...этот певец владеет итальянской школой пения", "это пример немецкой школы пения", "этот певец русской школы пения".

Понятно, что второе значение неизмеримо шире первого, хотя и включает моменты особенностей вокальной технологии. В приведенных примерах речь идёт о национальных школах пения. Эти особенности, ясно улавливаемые слухом, трудно поддаются анализу. Ярче всего проявляются особенности звучания голоса. Но они не являются абстрактно техническими, а уходят корнями в более глубокие национальные явления.

Национальная школа пения существует там, где есть профессиональная музыкальная культура, национальная композиторская школа и профессиональная музыкальная исполнительская культура.

Рождение и формирование национальной вокальной школы тесно связано с национальной оперой - определяющим жанром в области вокального искусства. Национальная опера с присущими ей особенностями предъявляет к певцу свои требования и в вокальном отношении, и в отношении общего характера исполнительской манеры. Певче-

ская манера профессиональных певцов в каждой вокальной школе пения определяется, прежде всего, характером музыки, которую им приходится исполнять.

Вокальная педагогика, обобщая требования исполнительской практики, вырабатывает свои методические установки. Поэтому любые методические труды по постановке голоса надо рассматривать, учитывая историческую эпоху, в которую они были созданы, и национальную музыку, для исполнения которой воспитывались по этой методике певцы. Общими, востребованными для всех эпох и народов являются только те методические принципы, которые отражают общие физиологические закономерности развития голосового аппарата.

Типичные черты русской национальной школы пения окончательно сформировались и чётко определились в период творчества М.И. Глинки – первого русского оперного композитора – классика. Именно с его именем связывают оформление русской национальной школы пения.

Но до возникновения профессионального светского искусства был длительный период накопления певческого опыта. Русский народ всегда любил петь. Русская народная песня играла основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. Характерной особенностью протяжной русской песни является её задушевность, глубина содержания, психологизм и неразрывная связь слова с музыкой. Слово в песне является ведущим, оно и определяет характер мелодии. Для исполнения широких протяжных русских песен требовались наполненность звучания, ровность и красота тембра, большое дыхание. Игривые, гротесковые песнискороговорки вырабатывали у народных певцов чеканную дикцию, умение четко донести слово.

Особую и значительную роль в подготовке певцов профессионалов играло на Руси церковное пение. Подготовка музыкально грамотных певцов проводилась в особых монастырских школах, где певцы получали музыкально-теоретические сведения. Древнерусская церковная музыка была исключительно вокальной (применение музыкальных инструментов в церкви не допускалось). Церковные песнопения отличались спокойным, величаво - повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя tessitura и динамика делали пение удобным для голоса. Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее благородство стиля - вот характерные черты церковного пения. Требование "тихогласного" пения не давало

возможности форсировать голос, сохраняло его. Большие музыкальные фразы, медленные темпы и спокойный характер церковной музыки требовали от певцов соответствующего дыхания. Искусство постепенного выдоха, чувство "опоры дыхания" приобретались практикой, пением в церковном хоре, и обычно - с детства. Так прививалась кантилена - основа пения. Запрещалось произношение слов сквозь зубы и пение гнусавым голосом. Чистое и явственное произношение было неперменным требованием.

Таким образом, русская народная песня с одной стороны, и высокая вокальная культура церковного пения – с другой, были теми важнейшими факторами, которые подготовили почву для возникновения светского профессионального певческого искусства. Сценическое искусство, как и вокальное, также происходило из народного искусства и из церковных представлений-действ. Предшественниками профессиональных актеров были народные синтетические актёры древней Руси - скоморохи.

Попытки организации театра в России были ещё в середине 17 века при царе Алексее Михайловиче и в начале 18 века. В 1735 году в Россию была приглашена на постоянную работу итальянская оперная труппа во главе с Ф. Арайя - композитором и дирижёром. Итальянская опера прочно укрепилась на русской земле. К этому времени в Италии опера имела почти полуторавековую историю. Это было время царствования на оперной сцене певцов - кастратов с феноменальным техническим совершенством голосов. Естественно, что высокоразвитое вокальное искусство Италии оказывало огромное влияние на развитие музыкальной и певческой культуры в других европейских странах. Вначале оперная музыка с трудом воспринималась русской аристократией. Сольное виртуозное пение было непривычным, и предпочиталось хоровое пение. Это и понятно, ибо Россия ко времени появления итальянской оперы обладала вековой хоровой культурой. Но постепенно оперная музыка завоевала симпатии публики. Уже при Екатерине посещение оперы, музыка, пение становятся излюбленным препровождением времени. Обучение музыке и пению является обязательным требованием тогдашнего воспитания.

В период создания первых русских опер в России работало множество итальянских педагогов. Но русские певцы, даже воспитанные итальянскими маэстро, отличались широтой творческих возможностей: они прекрасно справлялись и со сложной техникой итальянских арий и великолепно пели своё национальное, русское.

Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Впитав в себя всё лучшее, что могла дать итальянская школа, русские певцы отличались своеобразием, связанным, прежде всего, с национальной музыкой и русским исполнительским стилем. А так как первые русские оперные произведения представляли собой спектакль, то русские певцы сочетали в себе вокалистов и драматических актёров. Таким образом, в начале 19 века чётко наметились основные черты, которые характеризуют певцов русской национальной школы пения. Это прекрасная вокальная техника; задушевность, глубина, простота и искренность исполнения; владение драматическим искусством наравне с вокальным; особенно чуткое отношение к слову, к естественности слова в пении. Высокому реализму игры русских оперных певцов в высшей степени способствовала совместная игра в оперных постановках с драматическими актёрами. Вплоть до середины 19 века русские драматические артисты выступали в опере вместе с певцами. Даже такие крупные драматические артисты, как П. Мочалов и М. Щепкин создали ряд ролей в операх и музыкальных водевилях с пением.

Семидесятые – девяностые годы считаются "золотым веком" в истории развития русского оперного искусства. За это тридцатилетие создаются почти все классические русские оперы П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова. Творчество этих композиторов щедро обогатило русский оперный репертуар. Необычайно обогатилась и романсовая литература. Это потребовало от певцов совершенствования их вокально-технических и сценических способностей, поставило новые сложные исполнительские задачи. Нужно было освоить и новый музыкальный язык, преодолеть многие трудности, связанные с дальнейшим развитием оперного и романсового стиля. Умение петь мелодический речитатив, включать интонации речи в пение, психологически верно интонационно окрашивать музыкальные фразы, подчинять богатейшую технику созданию реалистических образов - необходимые требования оперной музыки русских композиторов. Естественно, интерес к речевому началу в музыке, к слову - не случаен. Стремление передать речь в музыке идёт от желания показать на сцене живых людей, живые чувства, реальные жизненные ситуации. Стремление к правде и естественности — несомненно, типично русская черта в искусстве. Венцом достижений русской национальной школы пения, безусловно, является искусство гениального Ф. Шаляпина, полностью раскрывшееся в Московской частной опере С. Мамонтова. Трудно переоценить значение Мамонтовской оперы. Ни-

где до неё композитор, артист - певец и художник ещё никогда не выступали в таком единстве, нигде единый режиссёрский замысел не объединял их всех для сценического воплощения оперы. Благодаря исключительным условиям, которые создавались для творчества в театре Мамонтова, развернулось со всей полнотой огромное дарование Шаляпина. Значение Шаляпина в искусстве, по выражению А. М. Горького, подобно значению А. С. Пушкина в поэзии. Знакомство с творческими принципами этого великого артиста является обязательным для каждого актера - певца. Первые музыкальные впечатления, важные в формировании каждого таланта, связаны у Шаляпина с народной песней. А пение в церковном хоре оказало огромное влияние на развитие его голоса и музыкального профессионализма. Его единственным учителем был русский певец - носитель идеалов русской школы пения - Д. Усатов, который, прививая навыки правильного голосообразования, сразу внушил ему необходимость обрисовки звуком характера персонажа. На уроках Усатова Шаляпин понял, что само по себе *belcanto*, то есть владение льющим красивым звучанием, ещё мало что значит. Ведь искусство пения у русского певца предполагает, прежде всего, верную интонацию, правдивую передачу его переживаний в тембровых нюансах вокальной характеристики персонажа. Шаляпин считал, что «... в правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения. Одно *belcanto*, недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку». Вопросы внешнего воплощения роли занимали в его искусстве значительное место. «Жест, конечно, самая душа сценического творчества... Малейшее движение лица, бровей, глаз – что называют мимикой, – есть, в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность – первооснова актерской игры» – писал Шаляпин. Голос, музыка, слово, пластика, грим – должны служить одной цели — созданию правдивого образа. Чтобы сценический образ был правдив и убедителен, артист должен не только представлять себе «предлагаемые обстоятельства», иметь развитое воображение, но и строго соблюдать чувство художественной меры. «Я пою и слушаю и наблюдаю. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует...»

Шаляпин – высшее достижение русской национальной вокальной школы — сумел соединить в своём искусстве и совершенное выразительное пение, и невиданное доселе драматическое мастерство, и поразительную пластику. Создавая глубоко характерные образы при помощи гениального соединения всех видов искусства, Шаляпин создал эпоху в развитии мирового оперного театра.

Современный певец – артист (живущий в России) должен опираться в своём творчестве на высшие достижения русской вокальной школы пения, естественным продолжателем которой он является. Это школа высочайшего вокального мастерства, целиком подчинённого задаче глубокого раскрытия идеи произведения; школа, в которой вокальное, драматическое, пластическое и художественное искусства слились воедино для создания правдивого сценического образа, где мастерство перевоплощения является обязательным для исполнителя.

Соответственно с этими высокими и сложными художественно – исполнительскими задачами стоят и чисто вокально-технические требования. Поэтому артисту-певцу необходимо научиться не только правильной красивой кантилене, не только умению петь эмоционально насыщенным звуком, но и тонкой психологической окраске тембра, владению естественным словом в пении, то есть синтезом слова и певческого звука.

Основы постановки голоса

Пение как психофизический процесс

Пение, как и многие другие виды сознательной деятельности организма, управляются мозгом. Весь индивидуальный опыт человека сосредоточен в коре мозга и закладывается в форме условно-рефлекторных связей. Условием выработки связи является повторность и одномоментность действия раздражителей. Поэтому для запоминания и обучения надо повторять материал многократно. Обучение профессиональному пению связано с выработкой певческих двигательных стереотипов.

Всякое музыкальное исполнение всегда протекает в форме ряда эмоционально окрашенных движений. И. М. Сеченов заметил, что «всё бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению». В другом месте, проводя ту же мысль о значении двигательной функции, он пишет: «Да и может ли быть иначе, если мы знаем, что рукой музыканта вырываются из бездушного инструмента звуки полные жизни и страсти, а под рукой скульптора оживает камень. Ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения...»

Технику пения следует рассматривать как результат образования многочисленных связей в речедвигательном анализаторе. Эти связи

возникают для осуществления какой-либо исполнительской задачи. Во всяком искусстве ремесленная техника является той базой, на которой проявляется творчество. Есть ряд выдающихся исполнителей, у которых подчиненность техники исполнительской задаче настолько абсолютна, что эта техника совершенно не замечается. Воспринимается непосредственно только образ, переживание, а техника «растворяется в исполнительстве». Это люди, одарённые высшей музыкальностью, высшим артистизмом, попавшим с раннего возраста в достаточно благоприятную атмосферу для развития своей природной музыкальности. Вся техника, которая осваивалась ими на протяжении длительного пути в искусстве, вырабатывалась в связи с выразительными задачами, как выражение внутренних музыкальных образов. Отсюда и её высшая подчинённость задачам выразительности. Этот путь выработки техники имеет прочное физиологическое обоснование.

Основным в физиологическом учении И.П. Павлова является принцип причинной обусловленности всех реакций организма – принцип детерминизма. «Та или другая деятельность организма есть закономерный ответ на тот, или иной внешний агент...» – пишет И.П. Павлов. Наши мысли, образные представления он считал такими же реальными условными раздражителями, как и внешние факторы. Условными раздражителями процесса исполнения, который протекает всегда в двигательной форме, служат музыкальные мысли, звуковые образы, возникшие в результате постижения разумом и чувством музыкального содержания произведения. Музыкальные образы – это причина, а их техническое воплощение — это следствие. Они должны находиться в рефлекторной связи. Именно звуковые образы должны диктовать исполнителю приёмы, технические средства, для их звукового воплощения, тогда вся его техника будет строиться как выражение определённых музыкально - исполнительских задач. Таким образом, развитие музыкальности должно предшествовать развитию вокальной техники. Техника должна строиться на музыкальном материале, который доступен для понимания студента. Но, каковы бы ни были природные данные студента, даже самые лучшие голоса требуют выработки прочных профессиональных вокальных навыков.

Выявление и развитие голоса у певца с незначительными вокальными ресурсами — это, прежде всего, нахождение верного согласования работы всех частей голосового аппарата, а также развитие силы и ловкости мышц, принимающих участие в певческой функции. В процессе специального обучения в современной академической манере в голосе вырабатываются качества звонкости, металличности, полётно-

сти звука, одновременно с приобретением округлого, мясистого, «бархатного» звучания, большой силы, ровности и льющегося характера. Такой голос – смешанный, опёртый, прикрытый, льющийся на всём диапазоне и на всех гласных – называется правильно поставленным.

Работа голосового аппарата в пении

Сложный голосовой аппарат человека условно делится на три части – **аппарат дыхания, гортань**, где находятся **голосовые складки** (или, как их ещё называют, голосовые связки) и **надгортанные полости** рта. Самым главным в процессе певческого голосообразования является работа голосовых складок.



Рис. 1. Картина гортани человека во время вдоха (слева) и во время фонации (справа)

Дыхание играет очень важную, но всё же подчинённую интересам работы гортани, роль.

Источником певческого звука являются голосовые складки человека. Звуку предшествует вдох, за которым следует задержка дыхания. При задержке дыхания складки, смыкаясь, закрывают гортанное отверстие. При возникновении звука связки начинают вибрировать, то открывая, то закрывая голосовую щель. Всякий музыкальный звук характеризуется **высотой, силой и тембром**. Певческому голосу музыканты, певцы дают самые разнообразные характеристики: голос – льющийся или, наоборот, прямой; округлый или плоский, мягкий или жёсткий, блестящий металлический или матовый; грудной или головной, опёртый или неопёртый; далёкий или близкий и т.д. Но всё это бесконечное разнообразие с точки зрения акустики является изменением во времени только трёх характеристик звука: частоты колебаний, их амплитуды и состава сложного звука, его спектра, которые мы воспринимаем соответственно как высоту, силу и тембр.

Высота звука – это субъективное восприятие частоты колебательных движений. Чем чаще совершаются периодические колебания воздуха, тем выше для нас звук. Голосовые складки человека, его гортань – это единственное место в голосовом аппарате, где рождается качество высоты звука.

Сила звука – это наше субъективное восприятие размаха колебательных движений, его амплитуды. Сила звука голоса, так же, как и его высота, рождается в гортани и растёт с увеличением силы подвздошного давления. Акустическая энергия, энергия звука гортани – это результат работы дыхательных и гортанных мышц. В дальнейшем сила звука только растрачивается и никогда не прибавляется. Коэффициент полезного действия голосового аппарата очень мал, так как основная часть энергии поглощается внутри организма, вызывая вибрацию тканей головы, шеи, груди. Так называемая постановка голоса состоит в увеличении коэффициента полезного действия голосового аппарата. Квалифицированные певцы при наименьших мышечных усилиях получают максимальный акустический эффект.

Самым сложным качеством человеческого голоса является его **тембр**. Музыкальные тоны – это сложные тоны, которые состоят из многих колебаний разной частоты и силы. В сложном звуке есть основной тон, который определяет высоту звучания сложного звука, и обертоны или частичные тоны, сумма звучаний которых создаёт совершенно определённый тембр, то есть характер звучания. Количество этих обертонов может быть очень большим. В тембре, который возникает в голосовой щели человека, их несколько десятков. Но при выходе из рта тембр голоса оказывается изменённым самым кардинальным образом. Это изменение исходного тембра звука связано с явлением **резонанса**, который является причиной усиления различных групп обертонов. **Резонатором** в акустике, считается какой-либо объём воздуха, заключённый в упругие стенки и имеющий выходное отверстие. Если возбудить колебания находящегося в нём воздуха, то резонатор издаст звук определённой высоты. Сам резонатор не добавляет энергии, а лишь накапливает ту, которая содержится в подходящих к нему звуковых волнах. Потом резонатор отдаёт её в наружную среду, гудит, отзвучивает, отчего звук для слушателя становится громче.

В голосовом аппарате человека имеется множество объёмов, которые могут служить резонаторами. Трахея и бронхи, полость гортани, глотки, рта, носоглотки, носа и окружающие его мелкие придаточные полости обладают достаточно упругими стенками для того, что-

бы в них возникли явления резонанса. Одни из них по своей форме и размерам неизменны, даны от природы; другие легко меняют свою форму и размеры, например, ротовая полость, глотка, надсвязочная полость гортани (т.е. ротоглоточный рупор). Именно от этих резонаторных явлений, развивающихся в полостях голосового аппарата, зависит исходный тембр гортани. У человека есть две возможности изменения тембра: во-первых, можно изменить исходный тембр, рождающийся в голосовой щели (например, грудной или фальцетный звук, жёсткая или мягкая атака звука); во-вторых, можно менять размеры резонансных полостей по пути движения звука от голосовых складок до губ. На формирование тембра голоса большое влияние может оказать носовая и носоглоточная полости. Когда при пении опускается мягкое нёбо, звук приобретает гнусавый оттенок. Широкий проход в носоглотку создаёт добавочный канал, по которому звук проходит в нос. Гнусавый, носовой оттенок голоса считается порочным призвуком тембра, и певцы стремятся его избегать. Хорошим поднятием мягкого нёба они перекрывают этот проход.

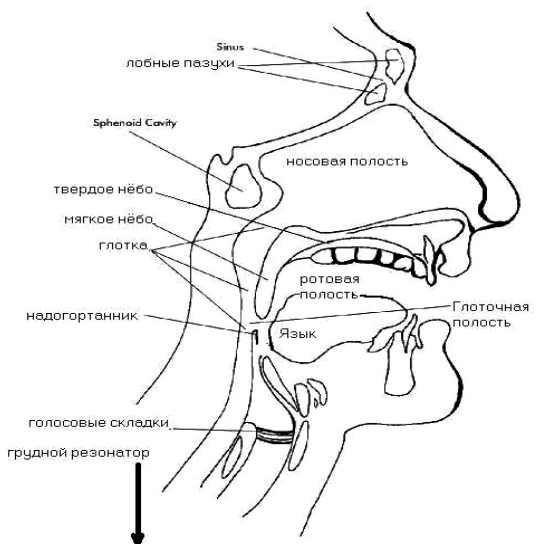


Рис. 2. Схема голосового аппарата.

Тембр певческого голоса зависит ещё и от **вибрато**. Именно вибрато делает человеческий голос тёплым, живым. В любом звуке, издаваемом живым организмом, присутствует некоторая модулированность, нестабильность, происходящая оттого, что в живых мышцах всегда есть периоды сокращения и расслабления, приток нервной энергии, приток крови и т. д. Но только определённая частота вибрации придаёт певческому голосу красивый льющийся характер. Эталонной частоты вибрато считается зона 5-8 колебаний в секунду. Если скорость пульсаций становится менее 5 колебаний, то такой голос воспринимается слушателями как качающийся. Если скорость пульсаций превышает 8 колебаний, то это воспринимается как тремоляция (дрожание) в голосе. Дефекты вибрато обычно связаны с каким-либо нарушением равновесия основных голосообразующих факторов: работы гортани, дыхания или формы резонаторов.

Один из самых сложных вопросов в вокально-педагогической теории и практике – это вопрос о **регистрах**. Вот самые распространённые наименования регистров: низкий, средний, высокий, грудной, головной, смешанный, микст, медиум, фальцет, фистула.

Низкий, средний и высокий – это просто участки диапазона любого голоса. Термины: грудной, головной, смешанный определяют расположение вибрационных ощущений во время пения. **Микст** – в переводе означает "смесь", "смешанный". Но традиционно этим термином обозначают верхний (нефальцетный) участок диапазона мужского голоса, пропетый негромко и мягко. Впрочем, любое смягчение звуков в мужском голосе – это своего рода микст в отличие от так называемого натурального звучания – громкого и крикливого. Выработка режима, именуемого микст, – необходимое условие профессионального звучания академического голоса и выхода на верхний участок диапазона.

Медиум (средний) обозначает средний участок диапазона. В традиции этот термин используется для обозначения определённого участка женского голоса, приблизительно от ми первой октавы до ми второй октавы. Термин **фальцет** наиболее многозначен. Точный перевод – фальшивый, ненастоящий, ложный. Часто встречается негативная трактовка фальцета: тихий, сиплый, безтембровый высокий звук. В таком понимании фальцет противопоставляется голосу: есть качественный певческий голос, и есть непригодный для пения фальцет.

Иногда фальцет отождествляется с головным регистром. Иногда говорят, что микст – это «опёртый» фальцет с «грудным» резонирова-

нием. Некоторые специалисты считают, что фальцет – это регистр, который встречается только у мужчин и детей, а у женщин встречается редко – в третьей октаве. Термин *фистула* в настоящее время употребляется редко. Используют его для обозначения того же фальцета или же регистра, располагающегося выше фальцета и имеющего свистящий тембр. Опираясь на большое количество научной литературы и серьёзные исследования можно сказать, что гортань любого человека (ребёнка, мужчины, женщины) способна издавать звуки в четырёх режимах.

1. Самый низкий, нефиксированный по высоте тона звук. По-немецки он называется «штро-бас», что значит «соломенный», «шуршащий» бас. Такие звуки проскальзывают в голосе очень уставшего человека и производятся они краями голосовых складок при полном их расслаблении. По тембру штро-баса очень сложно определить пол и возраст человека, издающего этот звук.

2. Следующий по звуковысотности регистр, в котором обычно происходит речь, называется грудным. При его работе у говорящего и поющего человека преобладают вибрационные ощущения в области трахеи. В грудном регистре голосовые складки наиболее плотно смыкаются, на голосовые мышцы и на нервную систему даётся наибольшая нагрузка. В этом регистре наиболее выражаются половые и возрастные различия. Именно в грудном регистре наиболее ярко проявляются все процессы, происходящие в эндокринологической сфере. Грудной регистр в первую очередь реагирует на недостаток или избыток каких-либо гормонов.

В грудном регистре поют исполнители народной и эстрадной музыки. В академическом пении грудной регистр используется как основной мужскими голосами. Женские голоса используют грудной регистр в малой октаве и в нижнем тетрахорде первой октавы.

3. Выше грудного идёт фальцетный регистр («головной»), который начинается с верхних нот малой октавы (очень редко и у низких мужских голосов), охватывает первую и вторую октавы, достигая у женских и детских голосов начальные ноты третьей октавы. В этот регистр в академическом пении входят мужской фальцет, женский медиум, женский головной, детский фальцет, то, что называют «микст на основе фальцета», «плотный или опёртый фальцет». Профессиональные певцы имеют большую звучность и красивый тембр в фальцетном регистре. Мнение, что фальцет невыразителен эмоционально, ни на чём не основано.

4. Выше фальцетного располагается свистковый или флейтовый регистр, охватывающий верхний тетрахорд второй октавы, третью октаву и начало четвёртой. У мужчин свистковый регистр иногда называется фистулой, используется он редко и с трудом. Этот регистр у женщин и детей присутствует всегда, причём у детей он включается с первых дней жизни. Дети используют в экстремальных жизненных или игровых ситуациях. Он служит для выражения крайнего эмоционального возбуждения, обладает очень высокой интенсивностью и большими звуковысотными возможностями. Далеко не все профессиональные певицы владеют этим регистром. Красивый свистковый регистр даёт певице возможность исполнять виртуозную музыку. Существует очень важный фактор, который необходимо учитывать, говоря о регистровой механике голоса. По звуковысотности регистры не стыкуются между собой, а их диапазоны накладываются друг на друга (кроме штро-баса, не имеющего фиксированную высоту тона). Например, первая октава может быть озвучена двумя регистрами: грудным и фальцетным, вторая — фальцетным и свистковым. Это обстоятельство («наложение регистров») является причиной того, что возникло ошибочное представление о существовании между грудным регистром и фальцетом ещё какого-то одного смешанного регистра — микста.

Кроме самих регистров существует механизм автоматического перевода гортани из одного регистра в другой. Этот перевод осуществляется по принципу порогового явления. Если человек будет повышать тон в грудном регистре, то выше определённой частоты сработает охранительная функция гортани, и голосовые складки резко переключатся на фальцетный регистр, и высота тона подскочит примерно на тритон. Это явление певцам хорошо известно и называется оно «срывом голоса», «петухом», «киксом». В национальных манерах пения (тирольский «йодельн») и в современной рок-музыке это явление используется как технический приём.

Очень важно понять, что в рамках одного и того же регистра голосовые складки могут дать огромное количество вариантов глубины и плотности смыкания. На этом основано тембральное богатство певческого голоса.

Именно эта особенность функции гортани породила представление о возможности существования некоторых промежуточных «смешанных регистров». Но, сколько бы не напоминала работа гортани в грудном регистре фальцетный (мягкий, светлый, проточный тон), всё равно это будет грудной механизм до тех пор, пока не сработает поро-

говый эффект и гортань не перейдёт в фальцетный режим. Фальцет, в свою очередь, может плотностью и глубиной смыкания напоминать грудной (плотный, яркий, «опёртый» тон). Пороговый эффект может быть незаметен для слушателя, но он неустраим принципиально. Взаимосвязь регистров всегда была большой проблемой в вокальной педагогике. Главная проблема — сглаживание «швов» между регистрами.

Воспитание певческого голоса — это сложный процесс организации работы всех частей голосового аппарата человека: гортани, органов дыхания и артикуляционного аппарата. Для успешного осуществления этой сложной работы необходима нервно-мышечная собранность студента во время занятий пением. Поэтому *поза, установка корпуса* певца особенно важна в период обучения, в то время, когда формируются певческие навыки. Выпрямленный корпус, хороший упор на одну или обе ноги, развёрнутые плечи, свободные руки — такая поза мобилизует наши мышцы на выполнение певческих заданий. Положение головы также важно как с эстетической стороны, так и с физиологической точки зрения. Мышцы шеи не должны быть напряжены. Голова должна держаться прямо и поворачиваться, двигаться в зависимости от исполнительской задачи. Свободное лицо, свободный рот, мягкий подбородок — необходимые условия верного голосообразования. В процессе занятий улыбка важна как фактор, действующий на состояние организма тонизирующим образом. Улыбка на лице и в глазах заставляет студента ощутить радостную приподнятость, столь важную для успеха в уроке. Однако певческая практика показывает, что отличное звукообразование возможно без всякой улыбки. Все лицевые мышцы певца должны быть свободны, для того, чтобы мимикой выражать то, о чём он поёт.

Исходный звук певческого голоса рождается в гортани. Поэтому работа гортани в пении, скоординированная с дыханием и артикуляцией, имеет первостепенное значение для пения.

Здесь необходимо остановиться на очень сложном и спорном вопросе — о *положении гортани*. Петь профессионально, музыкально и выразительно можно с любым положением гортани. Но установлено, что у подавляющего большинства певцов оптимальное голосообразование (в академической манере пения) происходит с пониженным положением гортани. Пониженное положение — относительно покоя или бытовой речи. Это касается как мужских, так и женских голосов. Но на практике встречается очень много отклонений от этой закономер-

ности и в ту, и в другую сторону. Поэтому можно говорить не об установлении пониженного положения гортани, хотя оно и должно быть в большинстве случаев. Важно выявить наиболее благоприятные условия работы гортани у каждого певца *индивидуально*. Когда оптимальное положение гортани найдено, его надо сохранять на всех гласных и на всём диапазоне. У профессиональных певцов артикуляция разных гласных не отражается на одинаково работающей гортани.

Начать звук, то есть **атаковать** его можно тремя способами. Есть придыхательная атака, когда сначала идёт струя дыхания, потом смыкаются голосовые складки. При этом звук имеет склонность к подъезду. Другой способ противоположен первому. Можно сомкнуть плотно голосовые складки, потом резким толчком разомкнуть их — это твёрдая или жёсткая атака. Но при постоянном пользовании твёрдой атакой звук получается жёсткий, зажатый. Наконец, дыхание и включение в работу голосовых складок может происходить одномоментно и строго координировано, тогда получается так называемая мягкая атака. Она обеспечивает и интонационную точность и спокойное, плавное, без толчка или придыхания, начало звука и его наилучший тембр. Мягкая атака является наиболее употребительной. Правильная атака звука должна быть усвоена прежде всего. Это первый и неперенный этап в воспитании голоса. Звук, неверно атакванный, позднее уже очень трудно исправить.

В науке есть разные взгляды на функцию органов дыхания и то, как она проявляется в пении. Часто эти взгляды доходят до взаимной противоположности с достаточно убедительной с обеих сторон аргументацией.

Вот как относились итальянские педагоги начала 20 века к вопросу о **дыхании**: «В Италии преподаватели пения относятся к вопросу о специальной выработке дыхания достаточно индифферентно. Только в самом начале обучения в течение одного или двух уроков *maestri* объясняют ученикам те или иные основы дыхания, знания которых они считают для них необходимым (эти объяснения даются преимущественно в плане анатомо-физиологического разбора дыхательного аппарата), а в дальнейшем почти уже не говорят с ними о дыхании».

Броджи, знаменитый певец и педагог, высказывался о дыхании следующим образом: «Пойте хорошо, а дышите так, как это вам удобно». Большинство современных педагогов считают, что дыхание организуется по мере формирования певческого звука. Оно не требует к себе привлечения особого внимания со стороны ученика. Наш орга-

низм един, целостен и любое голосообразующее действие так или иначе отражается на органах дыхания. И далеко не всегда дыхание является главным звеном в технологической цепи пения. Чаще всего, верная работа гортани, ротоглоточного рупора автоматически дает классический результат певческих ощущений дыхания.

Вокально-техническое совершенство может быть достигнуто при любом типе дыхания, то есть для пения можно употреблять различные типы дыхания.

В жизни люди дышат смешанным типом дыхания, где участвуют и грудная клетка, и диафрагма в разном их соотношении. В пении различаются следующие типы дыхания.

Дыхание ключичное, при котором расширяется и поднимается, главным образом, верхняя часть грудной клетки, ключицы, а иногда и плечи. Живот при этом втягивается, а диафрагма пассивно следует за движениями грудной клетки.

Нижнерёберно-диафрагматическое дыхание – наиболее распространённый тип дыхания, которым дышит большинство певцов. При этом типе дыхания грудная клетка и диафрагма активно включены в работу, и потому при вдохе, вместе с расширением грудной клетки, живот также несколько подаётся вперёд.

При брюшном дыхании грудная клетка остаётся почти неподвижной, а живот несколько выпячивается вперёд. Вдох совершается сокращением диафрагмы, а выдох – мышцами брюшного пресса.

В принципе, возможно достижение хорошего профессионального звучания при любом из названных типов дыхания. Задача дыхательных органов во время пения – это точно координированная с другими отделами голосового аппарата подача дыхания – натренированность, выработанность певческого выдоха. Это взаимодействие осуществляется в гортани. Выбор певцом типа дыхания должен диктоваться соображениями удобства и качества звучания. У опытного певца дыхания расходуется мало, и оно может быть подано за счёт любого отдела выдыхательных мышц.

Одно условие должно выполняться всегда: чтобы координация дыхания со звуком вырабатывалась постепенно, последовательно и в одном направлении. Нельзя сегодня петь на брюшном дыхании, а завтра на ключичном. Ни о какой выработке координации в этом случае не может быть и речи.

Можно говорить о большей или меньшей целесообразности того или иного типа дыхания. Так, например, при ключичном дыхании, когда во вдох активно включается плечевой пояс, одновременно

включается и мускулатура передней части шеи, прикрепляющаяся к груди и ключицам. Эта мускулатура сковывает при своём напряжении гортань, подъязычную кость и нижнюю челюсть, которые в пении должны быть абсолютно свободны. Кроме того, при этом типе вдоха диафрагма мало активна. Это может привести к нарушению её регулировочной функции. Поэтому ключичный тип дыхания не может считаться целесообразным.

Нижнереберно-диафрагматическое и брюшное дыхание вполне целесообразны для пения. Глубокий вдох «вниз», какой бывает при этих типах дыхания, когда диафрагма активно сокращается, ведёт, подобно зевку, к понижению гортани и к некоторому растягиванию, удлинению трахеальной трубки. Влияние вдоха на положение гортани, меняющие резонаторные и акустические свойства надставной трубки и трахеи, могут быть причиной выбора певцом того или иного типа дыхания. При нижнереберно-диафрагматическом дыхании, которым, кстати, пользуется подавляющее большинство певцов, площадь прикрепления диафрагмы увеличивается, вследствие чего тонус её повышается. В таком положении её регулировочная функция, столь важная для качественного звука, должна проявляться с наибольшей лёгкостью. Есть основания полагать, что нижнереберно-диафрагматическое дыхание является наиболее целесообразным, с той оговоркой, что у женщин оно более высоко, а у мужчин более низко, глубоко.

Тип дыхания в пении не представляет собой что-то застывшее, раз навсегда установленное, неизменное. Дыхание связано с характером звучания, которое требует данное произведение. Лирический стиль исполнения обычно ведёт к более высокому типу дыхания. В драматических произведениях, где требуется более опёртый, плотный, эмоционально-насыщенный звук, дыхание становится более низким. Эти варианты не выходят за пределы выработанного привычного типа дыхания. Это осуществляется естественно, не привлекая специального внимания певца. Научные исследования показывают, что чистых типов дыхания в пении практически не существует, что все певцы пользуются в пении смешанным типом дыхания с большим или меньшим включением в работу той или иной части дыхательного аппарата.

Необходимо сказать несколько слов о целесообразности беззвучных дыхательных упражнений. Никакие системы беззвучных упражнений в дыхании не могут привести к развитию певческого дыхания. Певческое дыхание — это дыхание, скоординированное со всеми другими частями голосового аппарата в процессе пения. По мере органи-

зации правильного певческого звучания дыхание перестаёт утекать, начинает «держаться», его хватает уже на длинные музыкальные фразы. Дело здесь не в количестве набранного воздуха, не в его длительной задержке в лёгких, а в его правильной трате на певческом звучании, то есть в координированной работе дыхания с другими отделами голосового аппарата в процессе пения. Естественно, что развить певческое дыхание можно только при работе всех этих отделов, то есть в процессе работы над певческим звуком.

Пение — это вид музыкального искусства, в котором музыка органически связана со словом. Часть голосового аппарата, формирующая звуки речи, называется *артикуляционным аппаратом*. К артикуляционным органам относятся: ротовая полость с языком, мягким нёбом, нижней челюстью, глотка, гортань. В гортани, при взаимодействии голосовых складок и дыхания зарождаются гласные звуки. Формирование согласных звуков происходит иначе. Они образуются в ротовой полости. Язык, мягкое нёбо, губы создают препятствия потоку дыхания и звуковых волн. При этом создаются шумы, которые мы и называем согласными звуками. Образование гласных происходит при непрерывном потоке звуковых волн, поэтому именно гласные звуки являются основой пения. Воспитание певческого голоса начинается с работы над формированием вокальных гласных. Основные гласные звуки нашей речи делятся на звонкие и глухие. При пении необходимо усиливать звонкость глухих гласных звуков и округлять звонкие гласные. Оба этих приёма выравнивают певческие гласные по звучанию.

Активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышечных стенок ротоглотки, превращая её в резонатор с относительно твёрдыми стенками, отчего увеличивается звонкость гласных при пении. Вот почему чем более чётко произносятся согласные, тем ярче звучит голос.

Интенсивность и согласованность работы артикуляционного аппарата определяет качество произнесения звуков речи, разборчивость слов, или дикцию. Активная, чёткая, правильная и согласованная работа артикуляционных органов создаёт отчётливую, хорошую дикцию. Вокальная речь имеет свои особенности. «Носителями» вокального звука являются гласные. Они занимают почти всю длительность интонируемого звука. (В обычной речи произношение гласных и согласных почти равно по времени.) Согласные максимально укорачиваются, но произносятся предельно чётко и ясно. Если речевая дикция зависит целиком от чёткого и ясного произношения согласных, то

певческая дикция зависит и от формирования гласных. Работу органов ротовой полости надо организовать так, чтобы их быстрые и интенсивные движения, и особенно движения языка, не нарушали певческую установку гортани. Студент должен научиться произносить звуки речи, почти не смещая гортань.

В речи безударные гласные в слове редуцируются, т. е. произносятся кратко и расслабленно, в силу чего приобретают оттенки других гласных, а иногда и почти исчезают. В пении такой редукции не происходит. Безударные гласные выпеваются в зависимости от длительности звука. Певческая редукция выражается в ослаблении силы звука и заглушении его фонетической ясности. Редуцированные звуки произносятся несколько прикрыто, вокально неярко и менее громко.

Артикуляционные органы имеют особое значение в вокальной педагогике. Это наиболее подвижная и подчинённая нашей воле часть голосового аппарата. Многие из этих органов во время работы доступны нашему непосредственному наблюдению. Эти органы теснейшим образом связаны со всем остальным голосовым аппаратом и, прежде всего, с гортанью. Добиваясь свободной, активной работы артикуляционных органов, педагог через них может формировать правильно функцию всех других органов голосообразования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бородина, И.А. Школа пения : учебно-методическое пособие для студентов вузов, учащихся средних музыкально-педагогических заведений / И.А. Бородина. – Барнаул, 1998. – 120 с.
2. Вопросы вокальной педагогики: сборник статей. – Л.: Музыка, 1982. – 182 с. – Вып. 6.
3. Шаляпин, Ф. Статьи, высказывания, воспоминания : в 2 т. / Ф. Шаляпин. – М.: Искусство, 1977.
4. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики: учебное пособие для музыкальных вузов / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1986.
5. Емельянов, В.В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: учебно-методическое пособие / В.В. Емельянов. – Новосибирск: Наука, 1991.
6. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг: учебно-методическое пособие / В.В. Емельянов. — СПб.: Лань, 2000.
7. Малышева, Н.П. О пении. Из опыта работы с певцами: методическое пособие для высших учебных заведений / Н.П. Малышева. — М.: Музыка, 1988.

8. Менабени, А.Г. Методика обучения сольному пению: учебно-методическое пособие для высших и средних музыкальных учебных заведений / А.Г. Менабени. — М.: Музыка, 1967.

9. Морозов, В.П. Тайны вокальной речи / В.П. Морозов. — Л.: Наука, 1967.

10. Назаренко, И.К. Искусство пения: хрестоматия / И.К. Назаренко. — М.: Государственное музыкальное изд-во, 1963.

11. Юдин, С.П. Формирование голоса певца: учебное пособие для высших и средних музыкальных учебных заведений / С.П. Юдин. — М.: Государственное музыкальное изд-во, 1962.

12. Свешников, А.В. Сборник статей / А.В. Свешников. — М.: Музыка, 1974.

Раздел 5. ИСТОРИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Е.Ф. Перфильева

ЮМОР КАК СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В СПОСОБЕ УСТАНОВЛЕНИЯ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

План лекции:

1. Проблема юмора в образовании.
2. Карнавализация сознания и смеховая культура в поиске новых знаний.
3. Абсурдно-парадоксальные проявления юмора в формировании парадоксального мышления.

Изучение сущности разнообразных проявлений юмора, его влияние на процесс преподавания научных дисциплин стало основной темой исследования многих отечественных и западных культурологов и социологов. Особого внимания заслуживает точка зрения на данную проблему социолога Л. Муньиза, профессора Нью-Йоркского университета.

Язык и юмор являются уникальными характеристиками человеческого рода, но в процессе образования, преподавателями различных научных дисциплин юмор, как правило, применяется крайне редко. Следует отметить, что официального юмора нет ни в одной культуре, хотя некоторые идеи могут «спускаться» с верхних этажей власти

через юмор, но все же юмор – понятие индивидуальное, так как смех физиологичен, по своей сути.

Общество состоит из людей, а культура – способ их поведения. Поэтому разве «можно представить культуру как мышление, включенное во взаимодействие индивидов, восприятие красоты и другие человеческие чувства, без которых немыслима наша встреча с искусством и юмором»¹. Известно, что в недалеком прошлом существовала глубокая «укорененность» смеха в культуре и в народном творчестве. Человек не может быть и не должен быть запрограммированным существом, так как, наряду с сознанием у него есть и бессознательные процессы, которые необходимо учитывать при обучении. Одна из главных задач образования заключается в том, «чтобы раскрыть методы соединения подобных отдельных миров и показать связь между ними. Юмор же представляется наиболее широким и глубоким способом установления связи между ними – внешним миром и субъективным опытом, он воссоздает интегрированный взгляд, совмещающий воедино по крайней мере три мира: мир абстракций и концепций, мир непосредственного опыта и объективного наблюдения, мир субъективного опыта».² Человеку свойственно ощущать недостаток знания, так как первоначальный человеческий опыт – неопытность и невежество. Человек должен овладевать определенным знанием в процессе роста и в этом есть определенный парадокс. По мнению английского философа О. Хаксли (1894-1963) «чтобы понимать, мы должны сначала нагрузить себя основательно интеллектуальным и эмоциональным языком, выступающим помехой понимания».³ Зависимость человека от знания и псевдознания приводит к тому, что накопленный материал, часто, становится препятствием новому обучению. По мнению Муньиза, именно юмор может помочь человеку встать над многознанием и усилить понимание и восприятие реальности, культуры. И это важно. Ведь, несмотря на то, что понимание присуще каждому человеку «любой человек поступает так, как если бы его разум был обособленным и только его собственным».⁴ Когда происходит установка на самоочевидные истины, то происходит ограничение мысленного процесса и появляется инерция восприятия, что мешает процессу образования. Именно юмор, по мысли автора, ставит мир на острие мышления и проверяет знание на обыденность и глубину.

¹ Муньиз, Л. Проблема образования // Социс. – 1966. – № 11. – С. 80–84.

² Там же, с. 79.

³ Там же, с. 80.

⁴ Там же, с. 80.

Культура, выступая историческим условием познания, определяет, как человек воспринимает окружающий мир и себя. Но культура, особенно официальная, как система текстов в своей тенденциозности, часто, мешает восприятию других культур, другого юмора (добавим). Кроме этого, пропадает комическое самовосприятие, что мешает личности осознавать парадоксальность своего знания и двигаться вперед в своем образовании. Но именно, часто, а не логика дает человечеству толчок к открытию в различных областях культуры. История культуры доказывает, что человечеству свойственен некий догматизм, некая беспомощность перед лицом толерантного юмора и не способность понять его до конца. Муньиз утверждает, что существуют два способа осмысления социальной реальности. Один из них – серьезность, официальный, доминирующий способ, устанавливающий линейное вертикальное социальное взаимодействие. Другой – юмористический, подчиненный официальному способу. В данном случае можно говорить о горизонтальном социальном взаимодействии. Серьезный дискурс ограничен единственной реальностью, он закрыт для всеобщего познания мира. Юмористический текст есть: разнообразие, изначальная противоречивость, даже, нелепость. Эти составляющие юмора способствуют преодолению социальных противоречий и, даже, конструировать новые реальности. Причем, юмор выступает не как новая точка зрения, но как «новый способ воззрения на мир».¹ Интересна, хотя и не бесспорна, мысль автора статьи о том, что образование полностью зависит от логического мышления. Юмористическая мысль, исходящая из противоречий, усиленная воображением, способна доставить наслаждение обучением. Интерпретация социальной реальности в совершенствовании обучения содержит три взаимодополняющих процесса: творческий процесс (от идеологии к воображению), критический диалог: от монолога к диалогу и карнавализация сознания. «Юмор продуцирует диалогизированную карнавализацию сознания в поиске новых слов и знаний, а, следовательно, динамическое восприятие, допускающее рассмотрение вещей с иных, чем прежде, позиций. Он способствует пониманию нелепицы человеческой жизни, самокритике с применением терапевтического смеха – смеха над самим собой. Это поистине величайшая цивилизующая сила, регулятор сложности взаимоотношения людей, жизненных ситуаций».²

¹ Муньиз, Л. Указ. соч. С. 82.

² Там же, с. 83.

Человек, выстраивая потешную структуру знания, игрового понимания, интеллектуального изумления, способствует игре воображения, игре с представлениями и значениями. Происходит карнавализация не только сознания, но и истории, общества.

В определении сущности юмора и его разновидности «черного», его места в современной массовой культуре необходимо обратиться к концепции народной смеховой культуры, предложенной М. Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965, 1999 гг.). Присущее «Гаргантюа и Пантагрюэлю» парадоксальное сочетание многочисленных образов официальной культуры и простонародных, часто непристойных народной культуры Бахтин объяснил значимым воздействием на Рабле площадной смеховой культуры средневековья, состоящей из жизнеутверждающей и светлой атмосферы, свойственной карнавалу и другим народным праздникам того времени. Карнавальная культура строилась по принципу хорошо организованной системы обрядово-зрелищных и жанровых форм, а также жизненной философией, основными чертами которой Бахтин считал универсальность, амбивалентность, что означает – восприятие бытия в постоянном изменении, вечном движении от смерти к рождению, от старого к новому. Вольница карнавального празднества порождала разнообразные различные обряды смехового действия, часто абсурдного свойства: «праздник дураков», «праздник ослов», «храмовые праздники» - формы и жанры неофициальной, а чаще всего в непристойной фамиллярно-площадной речи, в значительной мере состоящей из ругательств и клятв. По мысли М. Бахтина, Рабле объединил в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» все жанры и мотивы народной смеховой культуры, создав своеобразную «энциклопедию» средневекового смеха. Центральной апофазой народной жизни для Бахтина есть смеховая инициация, полагающая свои истоки не столько вне, сколько до всякого искусства, этики и религии. Смех древнее религии как организованной веры в трансцендентные ценности. Народное неофициальное искусство боролось против запретов и методов устрашения путем смеха, рисуя всякие ужасы, угнетение, разрушение, ад и смерть в шутовских, гротескных образах. Носителем этого освобождающего смеха была система народно-праздничных образов, например, уже упомянутом средневековом «празднике дураков», где церковная иерархия переворачивалась наизнанку. Этот народно-праздничный образ, по замечанию Бахтина «амбивалентен», так как одновременно выражает и смерть, и

рождение, и созидание и разрушение. Роман Рабле сегодня нельзя читать публично из-за непристойных фраз (например, «достопочтимым венерикам»). Но, то, что сейчас воспринимается как ругательство, во времена Рабле означало живую тысячелетнюю традицию смеховой культуры, особое мировосприятие. В этой культуре органично существовали: культ Диониса и римские сатурналии, средневековые фарсы и соти, дьяблерии и химеры Нотр-Дам, шаривари и «пасхальный смех». М. Бахтин использует эти известные факты для построения прочного теоретического стержня, называя его «гротескным реализмом». «Гротескный реализм» Бахтина, его арсенал – «площадное» снижение – это лекарство от душевной боли, которую, вместе с тем, нельзя унять и в этом состоит большая проблема соотношения гротеска с другими культурными процессами. У Рабле, гротеск выступает как цельный аспект мироощущения стихии, так как глубочайшие формы гротеска следует искать в культуре доклассового общества, где человеческий организм есть одно родовое тело. Разложение гротеска связано с развитием буржуазного общества. Для М. Бахтина это регресс, потерянный и не возвращенный карнавальнй рай, утрата амбивалентности смеха. Расслоение гротеска связано с утратой всенародной праздничности, распадом целостной чувственности, победами трезвого практицизма и быта. Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующий вывод, что, во многом, современный «черный» юмор есть остаточная форма целостного гротеска, необходимая для отражения реалий сегодняшнего дня.

«Стихия гротеска – площадная речь и веселый шум карнавала с его ритуалом и символикой. Важнейшие свойства карнавального смеха – неофициальная праздничность, всенародность, демократизм, антидогматизм и универсальность. Он не имеет конкретного адреса и вовсе не похож на сатиру нового времени, а обращен на вселенную и на самих смеющихся. Он «амбивалентен»: это не просто двузначность, а слияние хвалы и хулы, взаимное отрицание и утверждение, созидательное разрушение, низвержение в социальную могилу ради нового зачатия. Таковы социально-культурные функции карнавального смеха»¹.

Будучи явлением народной смеховой культуры, «черный» юмор за счет переделки, пародии часто создает специфический комический

¹ Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 395.

эффект, в котором оформляется массовое сознание: «Высмеивая ситуации, пугающие его, человек как бы отстраняясь, видит себя со стороны более сильным, неуязвимым и смелым. Этот карнавальный, очищающий смех (по М.Бахтину), оказывается победой над страхом, его преодолением».¹ Вместе с тем можно представить, что принцип карнавала по М.Бахтину – «вывернутый наизнанку» - процесс психоанализа. Подобную точку зрения на существование пространственной связи между карнавалом, психоанализом и смеховой культурой выдвинула Е. Улыбина.² Автор статьи пишет: «Во время карнавала, как и во фрейдовском подсознательном, доминирующим является дознаковый, образный, символический и действенный уровень, позволяющий нечто делать, не осознавая глубинного смысла действия. Происходит возврат к более ранней, архаической форме психического отражения – действенной, образной. В карнавале то, что имело однозначную, четкую выраженность в официальной культуре, переводится на язык гротескных амбивалентных образов и фамильярных жестов».³ Перед нами обозначается процесс, обратный психоаналитическому анализу. Карнавал и психоанализ могут составлять противоположные силы единого процесса адаптации и развития, в результате которого появляются новые смыслы. Таким образом, карнавал и психоанализ могут быть представлены как противоположные процессы, с помощью которых совершается движение от бессознательного к сознанию, от индивида к массе, от природного к культурному уровню. Кроме того, карнавал снимает напряжение между официальной культурой и неофициальной, между нормами и инстинктами. Он осуществляет массовое действие, в котором индивид освобождается и от оков закона, от тяжести индивидуальной психики. Ритуальный смех, игра, состояние праздника не существуют без карнавала. В карнавале (праздничном зрелище, массовом народном гулянье) часто нарушаются или переворачиваются, заменяясь на противоположные, правила и нормы обычного поведения, в том числе и словесные (например, употребление нецензурных выражений). В процессе карнавала возникает определенная свобода и раскованность поведения, способствующая как бы временной компенсации жестких норм социального поведения, присущих обычной жизни, а в определенном смысле и социальной интеграции общества. Традиционный карнавал обладает огромной са-

¹ Бутенко, И. Из истории «черного» юмора. // Социс. – 1994. – № 11. – С. 149.

² Улыбина, Е. Карнавал и психоанализ – наложение пространств // Мир психологии. – 2001 .– № 4. – С. 20.

³ Там же, с. 25.

кравальной силой и происходит в «экстремальной» ситуации – смене старого и нового. Уход старого становился знаком для появления новой жизни, что способствует возникновению «романтической идеи деструкции мира и обретения желаемого тождества на прафилософском мифологическом уровне мышления»¹ Принятие позиции «выворачивания мира наизнанку» можно рассматривать как крайнее средство увеличения абсурдности мира с нервной напряженностью индивида, нуждающегося в немедленной разрядке. Снятию этого напряжения способствуют ритуалы праздничного действия – карнавала, в котором «черный» юмор возникает из абсурдности существующей реальности и способствует созданию новых жанровых понятий в искусстве, в которых приемы карнавала окрашиваются в трагические тона. Карнавальные мотивы, игры иногда используются разными национальностями в похоронной практике. На Украине у некоторых народностей существовал обычай веселиться возле покойника (Параджанов С. «Тени забытых предков»)². У ложа усопшего разыгрывали сценки, пили горилку, пели, играли на музыкальных инструментах, рассказывали сказки и анекдоты. Кроме того, вплоть до начала XX века на Украине существовала традиция проведения «похоронных игр». Этнографы описывают такие игры:³ сама смерть изображается в виде женщины, надевшей белую рубашку и сделавшей из капустных кочерыжек зубы. В другой игре имитировались похороны и т.д. Метод Бахтина позволяет приблизиться к пониманию массовой культуры. Теория М. Бахтина как магнитное поле притягивает различные культурологические факты: от И. Босха до «потешных» Петра, от Аристофана до Стерна, от детских считалок до матерщины, от ряженных до Шекспира. Народный смех, демократичный по своей природе, обращенный как «внутри», так и «вовне» - на любую власть, государство, церковь, сглаживает напряженность во взаимоотношениях между далекими социокультурными слоями, между рядовыми обывателями и элитой. Если ранее эти функции выполняла карнавальная культура, то в начале XX века носителями смеховой культуры стала массовая «бульварная» литература, популярная периодическая печать, доступные театральные развлечения, кинематограф. Но именно в этой массовости скрывались предпосылки ее столкновения с буржуазным государством. Вместе с тем, массовая культура появилась как восполне-

¹ Куклинская. М. Карнавал в открытии творческой индивидуальности (карнавальность и философия романтизма) // Мир психологии. М.: – 2001. – С. 34.

² Тени забытых предков / реж.: С. Параджанов. – цв. – СССР, 1964. – 93 мин.

³ Лаврин, А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. – М., 1989. – С. 250.

ние другой, утраченной жизненной среды – традиционного общества и его фольклора. Источниками этой культуры явились: естественный фольклор и «искусственное» массовое, стандартизирующее «машинное» производство товаров и самой жизни. Эти процессы способствовали появлению в XX веке, так называемых, «техногенных искусств», как кинематограф, радио, телевидение, «виртуальное кино» и других экранных форм, связанных с компьютерными технологиями. Таким образом, можно сделать вывод о том, что освобождающаяся функция «черного» юмора от социальной маски, навязанной человеку официальной культурой, помогает личности бороться со своими комплексами и страхами. М. Бахтин имел право связывать надежду на народ, не дающий себя запрограммировать, преимущественно с «трезвой насмешливостью» – в пору массовых истерий такой мотив понятен и он сказал: «Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патристических лозунгов классового государства, его героизм сохраняет трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды. Поэтому классовый идеолог никогда не сможет проникнуть со своим пафосом и своей серьезностью до «ядра народной души». «Он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и циничной (снижающей) веселости; с карнавальной искрой (огоньком) веселой брани, растопляющей всякую ограниченную серьезность».¹ Будучи явлением народной смеховой культуры, «черный» юмор за счет переделки, пародии часто создает специфический комический эффект, в котором оформляется массовое сознание: «Высмеивая ситуации, пугающие его, человек как бы отстраняясь, видит себя со стороны более сильным, неуязвимым и смелым. Этот карнавальный, очищающий смех (по М.Бахтину), оказывается победой над страхом, его преодолением».²

Освобождающий характер смеха как мировоззрения и зрелища народной массовой культуры отмечали Д. Лихачев и А. Панченко. По мнению этих авторов, смеховая культура содержит в себе разрушительное и созидательное начала одновременно, так как смех нарушает существующие в жизни связи и значения и показывает бессмыслен-

¹ Бахтин, М. Цит. по кн.: М.М. Бахтин: Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской мировой гуманистической мысли. Т.1. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 486.

² Бутенко, И. Из истории «черного» юмора. // Социс. – 1994. – № 11. – С. 149.

ность и нелепость существующих в социальном мире причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения и жизни общества. «Смех «оглушает», «вскрывает», «разоблачает», «обнажает». Он, как бы, возвращает миру его изначальную хаотичность. Он отвергает неравенство социальных отношений и неравенство социальных законов, ведущих к такому неравенству, показывает их несправедливость и случайность».¹ Несмотря на деконструктивный характер смеха – разрушает всю знаковую систему, существующую в мире культуры, смех имеет и созидательное начало. Разрушая, он строит нечто свое: мир нарушенных отношений, мир свободы от условностей. Не менее важно утверждение Д. Лихачева и А. Панченко о том, смех психологически снимает с человека обязанность вести себя по существующим в данном обществе нормам – хотя бы на время. «Смех убирает психологические травмы, облегчает человеку его трудную жизнь, успокаивает и лечит. Смех, в своей сфере восстанавливает нарушенные в другой сфере контакты между людьми, так как смеющиеся это своего рода «заговорщики», видящие и понимающие что-то такое, чего они не видели до этого или чего не видят другие. Представители семиотического учения сказали бы: смех создает мир антикультуры. Но мир антикультуры противостоит не всякой культуре, а только данной – осмеиваемой. Тем самым он готовит фундамент для новой культуры – более справедливой. В этом великое созидательное значение смехового мира».²

Таким образом, Д. Лихачев и А. Панченко указали на двойственный характер смеха: деконструктивный и созидательный, что позволяет смеху, разрушая строить, что-то новое, мир, свободный от условностей. Не менее важным является утверждение авторов, что смех лечит и психологически снимает с человека обязанность вести себя, только, с точки зрения официальной культуры. Кроме того, смех может восстанавливать дружеские контакты, пусть, в небольшой группе людей. Двойственность смеха, психологический лечебный эффект есть и в юморе, даже «черном» существующем как в реальной жизни, так и в искусстве. Возможно его использование и при обучении. Любой предмет в системе образования изучает жизнь во всех своих проявлениях. Если существующая система разрешает использование юмора, то открывается возможность большего пони-

¹ Смех в Древней Руси / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Поньрко. – Л.: Наука; Академия наук СССР, Отделение литературы и языка, 1984. – С. 5.

² Там же, с. 3.

мания гуманистической картины мира. «Юмор вытягивает как бы человека из статики, косности суждения в неупорядочный процесс понимания, в жизнь без теории».¹ Суть юмора – открытие и устранение абсурда, который иногда может мешать пониманию мира. С другой стороны, юмор часто сочетается с абсурдом, позволяет критически относиться к отжившим культурным ценностям и позволяет по-новому взглянуть на мир, в системе обучения. Исследуя, соотношения абсурда и юмора, в том числе и «черного», В. Пигулевский в статье «Абсурд и юмор» утверждает, что «трагическое» в драме абсурда не существует вне комического, а это, частично, также есть абсурд. Автор пишет: «драма абсурда – это скорее логика трагического движения трагифарса, формы выражения которого разнообразны: от фантастического гротеска (Э. Ионеско «Новый жилец») до скандала и злой иронии (А. Арто), от эксцентрики (Н. Симпсон «Оглушительное бренчанье») до «черного» юмора (Э. Ионеско «Игра в убийство»), от фантазмагии и мистификации неприкаянности человека (С. Беккет «Конец игры») до трагического гиньоля (Э. Ионеско «Король умирает»)).²

Отказываясь от социального анализа, отрицая силу человеческого разума, драматическая основа абсурда, пусть в опосредованном виде, содержит в себе протест против массовых стереотипов, бессмысленности войны и безумия отдельных диктаторов и толпы. Подобный протест есть в фильме «Докторе Стрейнджлаве» С. Кубрика, где «черный» юмор включает в себя ориентацию на «перевернутое» отношение к ценности человеческой жизни и «очеловечивание» атомной бомбы, ставшей объектом любви главного героя.

Понятие абсурда наполняет почти всё смысловое поле западной современной культуры, где идея конца света становится потребностью индивидуального сознания из-за краха социальной и технократической утопии, а также из-за призрака экологической катастрофы. В картине «Деликатесы» Ж.-Ж. Жене и М. Каро идея конца света гротескно окрашена горьким смехом человека, вынужденного жить в жутком мире и питаться представителями своего вида.

Существует мнение, что абсурд – «ничто», некая бессмысленная игра слов и понятий, и он выражает чувство отчаяния и безысходности, разочарования и усталости людей (особенно

¹ Муньиз, Л. Проблема образования // Социс. – 1966. – №11. – С. 84.

² Пигулевский, В. Абсурд и юмор // Философия истории: диалог культур. – М.: 1989. – С. 123.

интеллигенции) негативными событиями в мире. В то же время, заслуживает внимания и иная точка зрения на сущность абсурда. В. Пигулевский пишет: «абсурд - это развертывание действия в сфере эстетической реальности, предполагающей мечту и фантазию. Поэтому даже безысходные драмы абсурда говорят об отчаянии не в понятиях добра и зла, а в терминах трагического и комического, вызывают катарсис и разрушают бесперспективную доктрину «ничто порождает лишь ничто». Следовательно, вопреки распространенному значению термина «абсурда» как бессмыслицы и нелепости, драмы абсурда всегда несут эстетическое содержание, подчеркивают отказ от ложных ценностей бытия».¹ Драма абсурда почти всегда обращена против штампов и привычек обыденного рассудка, обывательских устоев, она стремится вскрыть неестественность представлений о норме человеческого бытия. Впрошая, что такое смысл, человек не может найти ответ в мире, в котором ничего не движется и ничего не происходит. Это противоречие между усилием человеческой воли и безразличием ситуации, между жадой деятельности и ее бесцельностью трагично, когда надежды терпят крах, и комично, когда претенциозный рассудок с его мироустроительными прехтами становится нелепым.

Комичная сторона заключается в неожиданном разрушении иллюзии смысла, которые свойственны повседневному существованию и «здравому смыслу. Возникает логический парадокс – взаимоисключающие истины, «несерьезность» позиции автора. По мнению В. Пигулевского, комедия есть логика абсурдного, комедия начинается с абсурдности и необъяснимого. Когда ситуация оказывается неразрешимой и трагичной, юмор дает эмоциональный выход, позволяет превзойти парадокс. Вместе с тем, его незаинтересованный характер, который стремится к абсолютному, позволяет обнаружить ограниченность «здравого смысла» обывателей. Таким образом критика в движении, свойственная драме абсурда есть логика трагикомического, движение трагифарса выраженного в различных формах: фантастического гротеска, злой иронии, трагического гиньоля, что является наполнением и «черного» юмора.

Если следовать традиции идущей от И. Канта, что суть юмора в сведении мысли к нелепости, то юмор эмоциональное состояние, которое сопровождает абсурд и преодолевает безвыходную ситуацию,

¹ Пигулевский, В. Указ. соч. С. 124.

которое является критикой ограниченности «здравого смысла» и обыденной жизни, что характерно и для «черного» юмора. Таким образом, юмор абсурда, часто сосуществующий с «черным» юмором – своеобразная позиция осознания бессмысленности мира, которая вскрывает нелепость существования и психологически, через эмоции, поддерживает человека, помогая ему в обучении воспринимать новые тенденции меняющегося мира.

Юмор помогает раскрывать новые и неожиданные возможности мира идей и значений, а признание несовершенства мира изменяет взгляд на него.

В заключении необходимо воспроизвести мнение Муньиза, имеющее отношение и к нашему образованию. «Признавая, что образование монологично в большей степени, мы должны стремиться к диалогу. Юмор и диалог соответствуют становящейся сущности человека, получающего образование. Потребность в юмористической интерпретации общества, политики, философии базируется на стремлении к реалистическому пониманию истории и общества, а значит к парадоксальному пониманию. Юмор обладает историей, но она есть история противоречий, ограниченности и радости, с которыми и благодаря которым творилась история человечности. Человеческая жизнь, поэтому, коренится на историческом, т.е. юмористическом, основании. История – зеркало юмора».¹

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса/ М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 395.
2. Лихачев, Д. «Что такое смеющийся мир?» // Человек. – 1993.– № 5. – С.-28.
3. Муньиз, Л. Проблема юмора в образовании. // Социс. – 1996. - № 11. – С. 80.
4. Пигулевский, В. Абсурд и юмор // Философия истории: диалог культур. – М.: 1989. – С. 124.
5. Улыбина, Е. Карнавал и психоанализ – наложение пространств // Мир психологии. – 2001. - № 4. – С. 20.

¹ Муньиз, Л. Проблема образования // Социс. – 1966. – № 11. – С. 84.

Раздел 6. МАНЕРЫ И ЭТИКЕТ

Н.А. Петрик

ИЗ ИСТОРИИ НРАВОВ

План лекции:

1. Введение
2. Происхождение и сущность нравственности
3. Идеал физической красоты Ренессанса
4. Эпоха абсолютизма
5. Буржуазный век
6. Заключение

Введение

1. Нет в истории вечных, абсолютных масштабов, эти последние, напротив, находятся в процессе постоянного видоизменения. Можно поэтому говорить только об относительной нравственности или безнравственности... Абсолютной безнравственностью является разве только нарушение социальных инстинктов общества, нарушение, так сказать, законов природы. Нет такого нравственного закона, который независимо от пространства и времени регулировал бы наши поступки в пространстве и времени.

2. Если эта постоянная изменяемость нравственных воззрений подчинена определенным законам, то каждое столетие, естественно, требует иных моральных масштабов. Было бы поэтому наивно и нелепо прилагать к прошлому современные критерии.

Непризнание общеобязательных нравственных масштабов, само собою не то же самое, что отрицание моральных двигательных факторов в истории. Действие последних мы вполне признаем.

Непризнание неизменной нравственной идеи как вечного мирового закона, обязательного для всех людей, классов, народов и времен, - не только метод, но и необходимая предпосылка, позволяющая познать вещи, «добро и зло» в их исторической обусловленности.

Целью познания прошлого и историографии, т.е. систематического вскрывания того, что было, что есть, и нахождения соединительных звеньев, связывающих то, что было с тем, что есть, является отнюдь не удовлетворением любознательности, а прежде всего, познание законов, которым подчинены все явления. Ибо только точное объяснение истории позволит нам лучше создавать историю.

Если историческое созерцание вещей приводит нас к убеждению, что нравственные нормы постоянно меняются, что вопрос «что такое нравственность?» требует самых разнообразных ответов, то перед нами стоит две задачи. Во-первых, вскрыть и установить связь между нравственным поведением или господствующими нравственными воззрениями и общественным бытием людей и, во-вторых, обозначить те законы, которым подчинена в каждом отдельном случае нравственность, и те факторы, которые определяют и преобразовывают нравственные воззрения каждой эпохи.

Происхождение и сущность нравственности

Основанием всей нашей культуры со всеми ее излучениями и всеми ее завоеваниями служит институт частной собственности. Интересы частной собственности обусловили и создали также основную форму половой морали, а именно моногамию, единобрачие.

Не только прежде, но и теперь единобрачие считается плодом индивидуальной любви. Сделать индивидуальную любовь своим базисом – таков в лучшем случае тот идеал, к которому единобрачие стремиться. Моногамия выросла из совсем других культурных факторов и потребностей. Как это исчерпывающим образом доказал Льюис Г. Морган в своей эволюции семьи, единобрачие было последствием концентрации значительных богатств в одних руках – и притом в руках мужчины – и желания передать эти богатства детям именно этого, и никакого другого мужчины. Греки, у которых единобрачие впервые получило свое развитие, откровенно видели в этом его исключительную цель.

Таковы основания и цель единобрачия.

Суровая незыблемость закона единобрачия всегда была обязательна только для женщины, для мужчины он все время имел в лучшем случае официальное значение.

Единобрачие представляет такую форму семьи, которая основана не на естественных, а на экономических условиях. Такими экономическими предпосылками являлись – и еще теперь являются – хозяйственные интересы мужчины. Так как мужчина представляет собой господствующий класс, а женщина – угнетенный и эксплуатируемый, то мужчина всегда был единственным законодателем, издававшим законы в своих собственных интересах. Почти всегда требуя от женщины целомудрия, почти всегда объявляя неверность женщины величайшим

преступлением, он в то же время ставил своим собственным вожделем лишь самые примитивные преграды.

Частная собственность, покоясь на экономическом развитии в сторону торговли, придала всему торговый характер, свела все вещи к их денежной стоимости. Любовь стала таким же предметом торговли, как платье. Вот почему большинство браков носит характер торговой сделки. «Таков естественный порядок вещей».

Но, если присмотреться поближе к этому порядку вещей, то в его пределах нетрудно подметить самые разительные отличия, увидеть, что постоянное все же вечно менялось.

В некоторые эпохи и в некоторых классах общества высшее основное требование единобрачия – верность обоим супругам – осуществлялось самым серьезным образом. Наряду с такими эпохами и классами мы имеем и другие, в которых это основное требование морали игнорировалось и за замужней женщиной признавалось право открыто иметь многих мужей, как за мужчиной право иметь многих жен. Если иногда считалось, что муж и жена если даже и перед своей совестью уже совершили прелюбодеяние, изменив друг другу мысленно, то в другие времена женщине (даже той, которая носила на себе пояс девственности) разрешалось позволять ухаживателю самые смелые жесты, даже поощрять его к ним, не нарушая тем супружеской верности. Бывали времена, когда муж был самым усердным сводником, ежедневно продававшим свою жену, а замужняя женщина – самой ловкой и деловой дамой, устраивавшей на своем супружеском ложе карьеру мужа, обезвреживавшей его конкурентов, выигрывавшей его процессы, удесятерившей его состояние и т.д.

Рядом с эпохами и классами, считавшими брак по любви высшим идеалом, стоят такие, которые не считали любовь необходимой предпосылкой брака, которые были склонны видеть в любви даже нечто несовместимое с браком, которые смотрели на выбор жены откровенно с точки зрения простого расчета или простого производства детей. Древние греки, например, всегда видели в браке такую, и только такую условность. Одни эпохи и классы превращают женщину в домашнее вьючное животное. Другие времена и классы видят в ней избалованный предмет роскоши, любой каприз которой становится законом. Наконец, есть и такие эпохи, в которых муж и жена становятся двумя верными товарищами, рука об руку поднимающимися вверх по крутым тропинкам жизни навстречу ее более высоким целям.

Такое же приблизительно разнообразие мы находим и в оценке женского целомудрия.

Не менее принципиально различно и официальное положение женщины в общественной жизни. Жрица продажной любви иногда запиралась в самые темные углы, клеймилась всеобщей ненавистью и презрением. Но бывали эпохи, когда ее провозглашали лучшим украшением праздников жизни. У греков культ женщины сосредоточился на гетере. Нечто похожее повторяется в эпоху Ренессанса. Правда, она уже не провозглашается богиней, но и тогда куртизанка часто является в качестве подруги и украшения публичных праздников и увеселений. Эпоха абсолютизма возводит куртизанку на престол, и ее любовные ухищрения и кокетство превращают любой ее каприз в высший закон для общества и государства.

Достаточно вспомнить о видоизменениях языка, моды, чувства стыдливости, воспитания, искусства, нравственности в праве и т.д.

Массу характернейших различий обнаруживают законы приличия. Некоторые эпохи категорически запрещают женщине показываться постороннему человеку в неглиже. А в другие эпохи женщина превращает самое интимное неглиже в туалет, предназначенный для приемов, принимает визитеров у постели – руэле, как назывался проход у ее кровати, служивший в 17 веке настоящим корсо (пер. «место для массовых прогулок») для ее друзей и поклонников.

Каждая эпоха в отдельности к тому же полна противоречий. Что одному классу кажется вполне естественным, у другого находится под строжайшим запретом, и наоборот. Еще характернее для внутренних противоречий, свойственных той или иной эпохе, то обстоятельство, что женщине, которой запрещается принять постороннего мужчину хотя бы в самом скромном неглиже, разрешается, даже вменяется в обязанность надеть такой бальный костюм, который позволяет мужчине во время разговора и особенно во время танца удостовериться в реальности выставленных ею на показ физических достоинств. Так же противоречиво поступает эпоха, провозглашавшая, с одной стороны, все интимное святыней, имеющей право обнажиться только лишь в безмолвии алькова, с другой стороны, – побуждая женщину костюмом походкой и жестами вести самую непристойную беседу со всем миром. Если бывают эпохи, когда для женщины ничего не может быть неприятнее, чем публично показаться в состоянии беременности, когда подобное положение позорит каждую незамужнюю женщину, на которую все смотрят с презрением, то, с другой стороны, бывают эпохи, подчеркивающие интересное положение женщины, фабрикуя и пуская на рынок одежду, имитирующую беременность на 2-м, 3-м, 4-м месяцах.

В 16 веке, в эпоху Ренессанса, и в конце 18 века, в эпоху Директории и Консульства, женщине позволялось позировать совершенно обнаженной для портрета. Известны портреты Дианы Пуатье, герцогини Урбинской, сестры Наполеона, и других дам. Эпоха Регенства позволяла художнику откидывать портьеры и занавески будуара и приглашать весь мир в свидетели самых интимных сцен. Другие эпохи разрешали женщине-красавице в костюме мадонны доставлять публике эротическое зрелище. Достаточно вспомнить портрет Агнессы Сорель в виде мадонны и другие аналогичные картины. В наше время, например, каждая актриса имеет право сняться в роли Юдифи, Саломеи или Монны Ванны, выставить свой портрет в тысяче экземпляров во всех художественных магазинах и пустить его в оборот в розничную продажу. Если на подмостках она еще обязана воспользоваться прозрачным трико, то перед фотографом она может скинуть даже и его.

История моды обнаруживает во всех направлениях те же самые принципиальные противоположности, как история языка, светского тона. Времена, когда нравственный долг обязывал каждую женщину закутаться с ног до головы так, что на первый взгляд трудно было отличить ее от мужчины, чередуются с эпохами, когда женщина всеми силами стремилась обнаружить свои физические достоинства. Одна эпоха устами моды говорит: «у женщины вообще нет ног», другие, напротив, развивали и культивировали ретруссе* (от фр. – подбирать платье), при помощи которого женщины самым соблазнительным образом обращают внимание на свои ноги. Также точно создавались моды, детальнейшим образом воспроизводившие формы бедер, груди, чары Венеры Каллипиги. С этой целью изгонялись корсеты и жюпони (нижние юбки), что бы показать природу во всей ее неприкосновенности. На закате Средневековья и даже еще в самый разгар Ренессанса мужчина демонстративно подчеркивает свою мужественность путем так называемого «гульфика», так что взор должен прежде всего пасть на эту часть костюма. В то же самое время женщина делает такой вырез в своем платье, что вся грудь выставляется напоказ, как товар, на который хотят обратить всеобщее внимание. Мода эпохи Директории, наконец, оголяла одинаково как мужчину, так и женщину. Мужчины носили такие плотно облегавшие ноги брюки, которые ясно обрисовывали каждый мускул, каждую часть тела. Женщины сводили весь свой костюм к рубашке, которая делалась к тому же часто из прозрачной газовой материи. То же встречаем мы и в другие эпохи, например, в веке рыцарской любви, притом ради той же цели и с теми же последствиями.

Можно согласиться, что даже указанные здесь различия рисуют перед взором ряд противоположных картин нравов.

Здесь важно и существенно только указать, что каждая из этих принципиальных вариаций, каждое из этих частных уклонений от основного закона, не только не ощущались в свое время – то в более ограниченных, то в более широких слоях населения – как нечто безнравственное, а, напротив, признавались как нечто нравственное. Отсюда следует как единственный логический вывод, что то, что в иные времена считалось нравственным и вменялось каждому в обязанность в силу общественной морали, потом часто квалифицируется как безнравственное.

Чтобы осветить это положение каким-нибудь историческим примером, укажем на противоположные двух стран в две разные эпохи. Во второй половине 17 века в Германии считалось нравственным видеть в браке не более как средство деторождения. Напротив, во Франции 18 века (впрочем, не только здесь, а во Франции – не только в эту эпоху) подобный взгляд на брак считался безнравственным, и женщина известных слоев имела санкционированное обществом право требовать от мужа, чтобы, по крайней мере, в первые годы брак был бездетным. Надо иметь в виду, что законы публичной нравственности реже всего отливались в виде юридически оформленных параграфов и реже всего объединялись в виде законодательного кодекса. Эти законы выражались и выражаются во все времена в неписаных, но, тем не менее, весьма ясных и категорических воззрениях и требованиях общественной морали данной эпохи, той морали, которая не только главным образом, но вообще давала и дает поступкам фактическую санкцию нравственного и безнравственного.

Мы подошли, таким образом, к вопросу «почему?», к вопросу, как возникает определенная общественная мораль, откуда она черпает свою категорическую мощь, какие факторы обуславливают вечные перемены и создают новые формы, словом, к вопросу о законе неизбежных и вечных видоизменений постоянных, так сказать, элементов морали.

Идеал физической красоты Ренессанса

Идеи носят не метафизический характер, они не внесены в жизнь извне, они носят характер диалектический, они обусловлены всегда специфической особенностью развития жизни.

Какие факторы обуславливают линию развития жизни? Мы уже ответили на этот вопрос. Этими факторами являются исключительно материальные интересы людей.

Принципиальные коренные перевороты существующего производственного механизма непременно приводят к обновлению духовной жизни, иногда даже к ее как бы вторичному зарождению (Renaissance).

Такие принципиальные перевороты происходят тогда, когда в историю вступает совершенно новый экономический принцип и, которая требует полного переустройства общественной организации.

Коренное преобразование общества состоит в том, что вместе с возникновением нового хозяйственного принципа образуются новые классы с другими интересами и потому с новыми воззрениями.

На таких поворотах проходят пограничные линии культуры, знаменующие конец одной и начало другой эпохи. Чем последовательней проникает в жизнь новый принцип, тем ярче современность должна отличаться от прошлого, как день от ночи или лето от зимы.

Такие революционные эпохи – и это главное – представляют самое величественное зрелище, которое только может дать история наблюдателю. В них осуществляются самые прекрасные мечты. В них гений человечества празднует свои лучшие победы. С другой стороны, в такие эпохи поражения должны носить особенно трагический характер.

В такие эпохи всегда преобладает творческое начало – и потому такие эпохи полны величия. **Величие же – единственная красота в высшем смысле слова.**

В такие эпохи люди точно переживают акт всеобщего и одновременного оплодотворения и радость творчества пронизывает весь мир. Каждый испытывает такое чувство, будто носит в своих недрах будущее, новый мир, который представляется и более прекрасным.

Благоразумная осторожность, до сих пор славившаяся главнейшей добродетелью, становится презреннейшим пороком. Быстрота решений, смелость действий, отважная предприимчивость вызывают величайшее преклонение даже в том случае, если они граничат с безумной дерзостью. Страсти разгораются и концентрируются в грандиозных размерах. Как ненависть, так и любовь, не знают пределов.

В такие эпохи унаследованные предрассудки обыкновенно смело опрокидываются. Так как старое кажется превзойденным, то все связанное с ним кажется ложным. Все существующее должно доказать свое право на существование, и когда оно не выдерживает критики нового, над ним беспощадно произносится смертный приговор.

Насколько смелы подобные эпохи в уничтожении и разрушении, настолько же отважны и величественны они в творчестве.

Вместо того чтобы починять самые ветхие места, предпочитают строить сызнова. К вещам и людям предъявляются самые высокие требования, претензии всех безграничны и безмерны.

Вот почему преимущество дается всегда зрелости, она пользуется всегда почетом как в области физической, так и в области духовной. Не обещающий юноша, не девушка, похожая на нераспустившийся бутон, ценятся выше всего в такие эпохи, а мужчина, находящийся в зените своей силы, творящий, и женщина, достигшая вершины развития, понимающая. **Мужчина должен быть заодно с Аполлоном и Геркулесом, женщина – Венерой и Юноной.***

*Аполлон – в греческой и римской мифологии бог света, поэзии, искусства, медицины; Геркулес – в римской мифологии бог и герой, наделенный необычайной силой, совершил множество подвигов; Венера (греч. Афродита) – в римской мифологии богиня любви и красоты; Юнона (греч. Гера) – в римской мифологии хранительница брака, покровительница рожениц, материнства.

Такие эпохи смелы не только в своих стремлениях, а, в противоположность другим периодам, не менее могучи и в осуществлении своих стремлений. В такие эпохи совершалось всегда то глубочайшее и высочайшее, что грезились и представлялось человеческому гению.

Это не значит, конечно, что в такие эпохи создается, безусловно, лучшее, так как высота достигаемого зависит от тех средств, которыми располагает эпоха для разрешения ставших перед ней проблем, зависит от степени зрелости и высоты предшествующей эпохи.

Всякий, кто сознательно идет вперед, лелея при этом горячую мечту, чтобы вновь настало такое время, потому что тогда человечество вновь осуществит ослепительные чудеса и откровения, более даже величественные, чем те, которые раньше озарили мир. Средства будут и абсолютно и относительно гораздо более развитыми и богатыми.

И тогда снова «жить» станет «радостью», и притом величайшей. Такой эпохой был Ренессанс.

Другими словами, все здесь сказанное осуществилось в рамках европейской культуры, когда в XIV и XV вв. на историческую сцену вторично выступил новый экономический фактор – развитие товарного производства и обусловленное им денежное хозяйство – и завершил собой средние века (первое выступление денежного хозяйства на историческую сцену относится к античному миру). Завершая средние века, он вместе с тем начал новую эпоху, которая привела к смелой

предприимчивости мировой торговли и положила первый камень для современного капитализма.

Революционное значение Ренессанса не оставляет сомнения. Это была величайшая революция. Она открыла собой величайшую эпоху европейского человечества после падения античного мира.

Она – исходная точка новой истории человечества.

Вместе с ней родилось величайшее благо культуры: нация и национальный язык. Раньше не существовало ни того, ни другого.

Средние века жили натуральным хозяйством. По мере постоянного роста ремесла люди стали уже производить для обмена, т.е. ради торговли.

А этот факт сделался решающим, он разграничил новое время от Средних веков, вместе с ним на историческую сцену выступил самый революционный фактор мира – деньги.

Деньги и разложили, а потом уничтожили средневековую форму производства.

Товарное производство создало в лице купца совсем новый класс, первую форму современной буржуазии, и до основания изменило быт всех остальных существовавших классов. Этим путем в историю вошли совсем новые идеологии и совершенно новые силы.

Родился совершенно новый человек с совершенно новыми взглядами. Из коллективиста он превратился в индивидуалиста.

Движение это началось раньше всего в Италии, где в Средние века начались торговые отношения между Востоком и Европой. За Италией последовали одна за другой Испания, Франция, Германия и т.д.

Кульминационным пунктом этого революционного переворота были XV и главным образом XVI столетия.

В эту эпоху во всех странах, во всех областях искусства было создано самое зрелое и прекрасное, литература обогатилась глубочайшими и эффектнейшими произведениями, живопись заблистала самыми дивными красками, пластика – самыми совершенными формами, архитектура – самыми грандиозными линиями.

Это эпоха великих географических открытий. Капитал в отличие от церкви становится космополитичным под знаком мировой торговли. Был ли человек евреем, язычником или христианином – было для капитала безразлично, лишь бы с человеком можно было обделаться выгодное дело.

Интересы торгового капитала действовали объединяющим образом в направлении образования государств.

Вместе с возникновением национальных государств должен был развиться и национальный язык, как выражение общих экономических интересов этого нового коллектива.

Возникновение национального государства и национального языка было наиболее важным результатом переворота, происходившего с XIV по XVI вв.

Огромные противоречия общественного бытия оказали глубочайшее влияние на мораль века и создали здесь картину, полную величайших противоположностей.

Результаты, которых может достигнуть эпоха, обусловлены наследием, которое ей оставлено историей.

Если даже вместе с новыми интересами возникают новые идеи, то они сначала выступают под покровом старого времени. Новые битвы происходят в старых одеждах. Уже из одного этого следует, что при всем величии и при всей грандиозности достигнутого, результаты эпохи были все же отрывочны и неполны.

Даже в области искусства все задачи были завещаны будущему в полурешенном виде. Достаточно вспомнить об одной из величайших проблем живописи – о проблеме изображения воздуха.

В применении к нашей специальной теме этим смешением обоих способов производства, а, значит и мышления, объясняется то обстоятельство, что рядом с самыми революционными требованиями в области мысли и воли, приводившие, в особенности в морали, к самым смелым постулатам, рядом с безграничной дерзостью в разрушении старого и создании нового, продолжали жить и развиваться пережитки нового.

Таков трагизм всех истинно революционных эпох.

Сказанное здесь о Ренессансе применимо ко всем следующим эпохам, ибо те же факторы определили в равной мере понятия о красоте этой эпохи, новые формы брака, развитие и задержку индивидуальной любви, первые зародыши женской эмансипации, законы приличия и моды и т.д.

«Человек – мера всему». Для Ренессанса эта отправная точка зрения еще естественнее, чем для всякой другой эпохи, так как Возрождение открывает собой, как мы уже сказали, эру совершенно нового человечества в истории европейской цивилизации.

Творческие эпохи насквозь проникнуты и насыщены эротикой и чувственностью. Ибо понятия «творческий» и «чувственный» равнозначны. Эротика и чувственность лишь физическое выражение твор-

ческой силы. Ренессанс был совершенно исключительным веком чувственности.

Все, в чем обнаруживается для чувств творческая способность, приковывает внимание эпохи. Только ею она, в конце концов, интересуется.

Чувственность становится, таким образом, единственной категорией познания, допускаемая разумом. Логикой. Вне ее люди Ренессанса не могли себе представлять вещи. Она – единственный разум эпохи. Чего бы ни касалась эпоха, что бы она ни создавала – во всем чувственность звучит как непременный и явственный аккомпанемент. А так как способность к творчеству составляет самую суть жизненного процесса, то этим объясняется и та тайна, что все продукты революционной эпохи носят печать вечной ценности. Все, что дышит истинной жизнью, бессмертно, непреходяще. И эта бессмертность тем выше, чем больше была сумма чувственной энергии, насыщавшей время зарождения этих созданий.

Как эта всеобщая чувственная тенденция отражалась во взглядах на физическую красоту?

Каждая эпоха, каждое общество кристаллизует свою сущность в идеологиях, и притом во всех духовных откровениях. Они идеологически выражают себя в философии, в науке, в системах права, в литературе, в искусстве, в правилах поведения, а также в своих представлениях о телесной красоте, провозглашая известные законы красоты, конструируя таким образом тип, который они считают идеалом. Все идеологии, созданные Ренессансом, должны дышать величием. Свое выражение это величие нашло в художественном изображении человека, а последнее было лишь отражением общих представлений о человеческом теле.

В этой области Ренессанс сызнова открыл человека в его физическом проявлении. В аскетическом мировоззрении Средних веков тело играло роль лишь мимолетной и преходящей оболочки бессмертной души, простого, достойного презрения придатка, пищи для червей.

Прямой противоположностью в этом отношении был Ренессанс. Он противопоставил рафинированности дышавшую силой идеологию здоровья. Этим путем Ренессанс становился в полном смысле слова реалистичным. Он низвел предметы с неба на землю и снял с них мистический покров. И в первую голову он поступил так с человеком.

Так родились совершенно новый Адам и совершенно новая Ева. Не человек изменился, а изменилась та программа, по которой «представляли» себе человека. Перестав быть орудием сверхземной души,

став орудием земной жизни, человек логически превратился в идеальное орудие земной радости.

В этом заключалось вторичное открытие понятия «человек».

Идеал красоты каждой эпохи зависит от основной тенденции века. Наши современные знания доставили нам в этой области критерий, при помощи которого мы можем сопоставить и сравнить различные понятия о красоте. Этим критерием является понятие «здоровье», естественность в подчеркивании того, что является красивым. Естественность же равнозначна целесообразности, а последняя зависит от расового характера.

На вопрос, что же надо считать красивым и потому естественным, мы ответим: принципиальное стремление к выявлению полярной противоположности между мужчиной и женщиной, как можно более явное выявление тех физиологических особенностей, которые отличают мужчину от женщины, категорическое устранение женственности из облика мужчины, а мужественности из облика женщины.

После падения античного мира эта красота здесь праздновала свои величайшие триумфы.

Так как всякая революционная эпоха в своем страстном стремлении к творчеству всегда преступает границы нормального, то она не довольствуется созданием нормальной фигуры, а всегда преувеличивает существенные черты. Поэтому и Ренессанс довел свой идеал физического человека до уровня героической расы. В мужчине ценят не только широкую грудь, но прямо геркулесовское сложение. Он должен быть Апполоном и Геркулесом в одном лице. Лицо его должно быть энергично, и поэтому предпочтение отдается орлиному носу.

В женщине любили пышные формы, превышающие миловидность и грациозность. Таковы женщины Рубенса, созданные им для бессмертной жизни в лице трех Граций.

Такова основная тенденция эпохи. Такова первая общая черта идеала красоты.

Каждая страна варьирует общие представления о расовой красоте в зависимости от своих частных интересов. И не только каждая страна, но и каждый отдельный класс.

Так как историческая ситуация каждой страны в эпоху Ренессанса была иной, мы имеем столько же вариаций расового идеала красоты, сколько разных ступеней развития существовало в тогдашнем обществе.

Италия, Испания и Франция были по всему своему развитию странами аристократическими, поэтому и представления о красоте

должны были воплотиться здесь в аристократическом идеале. Апполон и Венера приняли здесь вид божества, освобожденного от всех мелочей земной жизни. В Италии на помощь приходила еще и природа, возникала, естественно, высшая форма этого идеала, что отчасти было обусловлено еще и тем обстоятельством, что здесь были наследованы богатые остатки античного искусства и античной традиции.

Германия, наоборот, была по существу мелкобуржуазной страной. В Германии идеал красоты носил поэтому, безусловно, мещанский характер. В Голландии мещанство стояло на особенно крепких и солидных устоях – идеально красивый тип, воцарившийся здесь, дышал, поэтому, силой и здоровьем. Фландрия отличалась наивысшим экономическим развитием, здесь высшую красоту воплощали сверхчеловеческие образы Рубенса.

Зрелость ценилась Ренессансом выше всего. Мужчина и женщина в зените жизни – таков идеал эпохи. Плод ценится бесконечно выше цветка. Лучшим возрастом женщины считается возраст от 35 до 40 лет.

Та же самая точка зрения объясняет нам, почему тогда в противоположность другим эпохам, беременная женщина считалась эстетически прекрасной. И не только как символ материнства. Самое состояние беременности производило эстетическое впечатление. Достаточно вспомнить картину «Беременная», приписываемую Рафаэлю, «Еву» Ван Эйка и другие подобные женские изображения.

Оплодотворенная любовью женщина – лучший символ творческой силы. Высший идеал зрелости есть зрелость, уже несущая плоды.

Не менее яркое доказательство в пользу основной чувственной тенденции Ренессанса – его отношение к нагоде.

Физическая красота рассматривалась эпохой Ренессанса не как тайна, которая должна цвести в тиши и обнаруживаться лишь в комнате. Она сияла в праздничной зале, на улице, на ярмарке, где весь народ мог быть зрителем и судьей, она была сокровищем, которым часто хотели вызвать зависть в других.

В первую голову напоказ выставлялась, конечно, женская красота. Самым благородным средством было, разумеется, искусство. Знаменитыми картинами в таком роде являются «Венера дель Трибуна» Тициана, обнаженные портреты Дианы Пуатье, метрессы Генриха II, Габриэллы д'Эсте, Метрессы Генриха IV. В таком же духе изобразил Тициан свою дочь Ливию, Рубенс создал свой гимн в честь Марии Медичи, наполняющий целую залу Лувра. Сюда же относится и нагая

статуя-портрет, которая прекрасная сестра папы Джулия Фарнезе заказала для своего склепа в храме Св. Петра.

Идеал красоты, свойственный эпохе, переносится всегда и на костюм.

Мода является эротической проблемой, потому что цель декоративной выработки покроя платья заключается в подчеркивании эротического воздействия тела.

Для нормального и здорового человека чувственное воздействие оказывает всегда ярко выраженная форма целесообразной красоты. В мужском костюме подчеркивают силу путем выявления мускулатуры, ширины плеч, объема груди и т.д., в женском – преувеличенные бедра и грудь.

В применении к мужскому костюму эту задачу решили сначала так, что мужчина одевался в плотно облегавший тело костюм, оттенявший отчетливо каждый мускул. Верхнее платье было значительно укорочено и заменено своего рода курткой, спускавшейся ниже пояса не более чем на ладонь. Платье казалось, как бы второй кожей. Так как в своем крайнем развитии эта тенденция приводила к явной беспомощности в движениях, то стал намечаться переворот, который привел ко второму решению поставленной эпохой задачи.

Чтобы дать возможность двигаться более свободно и непринужденно, пришлось брюки и рукава в некоторых местах перерезать. Эти разрезы декоративно украшались, так что из куртки сквозь разрезы выступала шелковая рубашка в виде буфов, а разрезы в брюках снабжались буфами других цветов. Так возникла первая форма моды на буфы. Она открывала безграничные возможности другой тенденции – демонстративному щеголянию богатством и великолепием костюма. И это имело решающее значение, потому что все творческие эпохи любят роскошь и безумное расточительство. В области мужской моды конечным результатом этой роскоши была безобразная знаменитая мода на шаровары – один человек носил на себе порой до 60 аршин сукна.

Эпоха абсолютизма

Введение

Наиболее яркой чертой в духовной структуре эпохи абсолютизма было бесконечное презрение королевской власти ко всем недворянским элементам населения. Именно в эпоху абсолютизма сложилось

убеждение, что только начиная с барона человек имеет право называться человеком.

На этом основании государь окружал себя только дворянами, был доступен только дворянам, и только дворянство имело права. Государство становится собственностью короля, причем, однако, доходы – собственность дворянства.

Абсолютный государь становится в своих глазах, а также в глазах всего мира высшим земным существом, становится владыкой «божьей милостью». Власть его не от народа, и он ответственен только перед Богом. Из такого воззрения само собой возникает убеждение, что единственный и высший закон для страны – *его* благо, *его* удовольствие.

Наука и искусство обязаны прославлять лишь короля. История становится описанием героизма и подвигов его и его предков.

И теми же путями шло искусство.

Стиль *барокко* – художественное отражение княжеского абсолютизма, художественная формула величия, позы, представительности. Абсолютизм создал свой особый стиль дворцовых построек. Дворец уже не крепость, как в Средние века, а низведенный на землю Олимп, где все говорит о том, что здесь обитают боги.

Выше монарха ни в идее, ни на практике нет никого. Вот почему дворец в стиле *рококо*, последнего звена в развитии архитектуры эпохи абсолютизма, всегда одноэтажен, ибо никто не должен и не может стоять или ходить над его головой: он – церковь, идея божества в переводе на мирской язык. В лице абсолютного государя на земле шествует само божество. Отсюда великолепие, отсюда золотом сверкающая пышность, в которую облекается абсолютный монарх. Золото и драгоценные камни – его одежда; золотом и блеском сверкает ливрея его придворных лакеев. Из золота сделаны: стул, на котором он сидит, стол, за которым он обедает, тарелки, с которых он ест, приборы, которыми он пользуется. Золотом и серебром затканы занавески над его ложем, обои на стенах. Со всех сторон, заливая его своим блеском, окружает его золото. Вся его жизнь, весь его придворный штат облачены в золото. Все залито светом, а свет стал золотым. Он сам есть свет, и вот почему он всегда окружен светом.

Этим объясняется также чопорный, до мельчайших подробностей предусмотренный церемониал, которым обставлена каждая услуга, оказываемая ему с момента пробуждения и до минуты погружения в сон.

Само собой понятно, что «чернь» была отдалена от монарха. Когда монарх совершал прогулку по городу, то нередко целые улицы и бульвары оцеплялись. Так было в Веймаре при жизни Гёте. А тот, кто почувствовал постоянный интерес государя, до известной степени сам приближался к его божественности.

Официальная любовница вызывала презрение разве только в сердце ее конкуренток. Почести, предписанные королем для официальной любовницы, оказываются ей с тем же благоговением, как и ему, – правда, только до тех пор, пока ей разрешено разделять его ложе.

Так как смертный не в состоянии прямо смотреть на солнце, то к воплотившемуся в земном теле божеству подходят не иначе, как склонив голову и колена, а речь становится заглушенной, так как слишком громкое слово нарушило бы почтение. Аудиенция превращается в акт боготворения. Склонив колена, приветствуют монарха даже придворные, как и прохожие на улице. Когда по дороге мчится королевская карета, кавалеры и дамы бросаются в ров и ждут на коленях, пока она проедет. Мимоходом брошенный на них случайный взгляд служит им достаточным вознаграждением за то, что они встают с земли, покрытые грязью. И даже если в карете никого нет, ей оказывается такое же почтение.

Каждый абсолютный государь Европы считал своей обязанностью подражать пышности, мании сооружения великолепных зданий и расточительности короля-солнца... (так придворные льстецы именовали Людовика XIV). При самом маленьком дворе существовали: обер-гофмейстеры, обер-гофмейстерины, кавалеры, дамы, аристократы-пажи, стоявшие в блестящей ливрее за стульями их величеств и менявшие тарелки, несмотря на свое знатное происхождение. А далее следовала целая вереница лакеев, камеристок, гардеробщиц, кучеров, конюхов, поварят, служанок и т.д.

Все должности не передавались, а продавались. Тем самым каждая должность становилась источником и средством эксплуатации. Не было надобности доказывать наличие способностей для данной должности. Дурак побеждал гения, если у него был туго набитый кошелек. Число мест постоянно увеличивалось или же придумывались самые нелепые должности (осмотрщик поросят и свиней, париков, свежего масла, соленого масла, счетчик сена или контролер дров и т.д.). В одном Париже при Людовике XIV было не менее 900 контролеров вин.

Так как положение придворной знати покоилось на мнимых заслугах, то отсутствие заслуг становилось постепенно главной добродетелью аристократии.

Абсолютизм восторжествовал сначала в Испании, и здесь зародилась и абсолютистская культура. В начале XVII века формы французского абсолютизма стали рядом с испанскими, а французский этикет и французские нравы стали повсюду задавать тон.

Даже французский язык становится теперь международным. Этот язык становится обязательным для всех, кто хочет считаться образованным. В высших слоях бюргерства детям нанимали французских гувернанток, обучавших их с малолетнего возраста французскому языку и французским нравам. Походка, манеры, поведение – все должно было быть французским, если хотелось претендовать на светскость. Только французское достойно удивления и подражания, все родное достойно презрения.

Благодаря своему удобному географическому местоположению Париж рано сделался узловым пунктом мировой торговли, а после победы абсолютизма – естественной столицей всего абсолютистского мира. Материальное же превосходство французского абсолютизма привело его к превосходству духовному.

Здесь поэтому и возникла доктрина абсолютизма, и здесь же он получил свое высшее художественное выражение в стиле рококо.

К числу важных для характеристики общей картины эпохи порождений абсолютизма принадлежит возникновение *верноподданнической психики*, как результата полного политического порабощения народов.

Эпоха Ренессанса, возродившая индивидуализм, выставила как высшую добродетель человека самосознание личности. Так как культура Ренессанса выстраивалась на гражданской свободе, то ее защита считалась почетнейшей и высшей обязанностью каждого. Когда абсолютизму удалось сломить гражданскую свободу и низвести народ до уровня стада баранов, то нравственный закон эпохи перекинулся в свою собственную противоположность, так как интересы абсолютизма требовали совсем иных «добродетелей». Отныне нравственным долгом каждого становилось «верноподданническое» подчинение власти абсолютного государя, а постоянное соблюдение этого принципа – высшей и похвальнейшей добродетелью гражданина. Никакая другая исторически сложившаяся власть не могла так категорически распоряжаться народом, как именно абсолютизм.

Наиболее характерная черта верноподданнической психики – несамостоятельность отдельного лица: каждый слушается без колебания и без раздумья. Люди не верят больше в себя, так как у них нет больше идеалов, созданных ими же самими: у них есть только идеалы, навязанные им насильно. Поведение их, поэтому лишено всякого истинного величия, как лишена его и общая картина культуры такой эпохи. Люди уже не устанавливают новых вех, новых целей для человечества. Они услужливо помогают, когда абсолютный монарх произвольно переставляет пограничные столбы своих прав и грубой рукой срубает дерево свободы.

«Подданный» из принципа трус, из покорности глуп и из мести подл. В этом все проявления его жизнеспособности, в этой сервильности* (раболепство, прислужничество, рабская угодливость), тогда ставшей массовым явлением. Одно неотделимо от другого. Там, где существуют «подданные», неизбежна сервильность. Сервильность не что иное, как официальная форма подчинения господину в полной уверенности в законности такого подчинения.

В верхних слоях бюргерства, и особенно в восходящей группе капиталистов, духовное порабощение абсолютизмом выражалось в том, что двор стал единственным и высшим масштабом поведения. Здесь проявляется высший вкус, здесь можно найти формулу для всего, что считается благовоспитанностью. Бюргерство в каждой стране подражало обычаям, нравам и моде, царившим при дворе.

Никогда классовые отличия в такой мере не культивировались и не вырабатывались, как именно в эпоху Абсолютизма. Подобно тому как в присутствии короля никто не смел сесть без особого его приглашения, так каждому сословию была предписана особая «ливрея», ясно указывавшая на отделявшее его от вершины человечества расстояние. Для населения был установлен самый строгий табель о рангах. Над всем царило абсолютистское убеждение, что только с барона начинается человек.

Жажда представительствовать, поза, эти характерные внешние черты абсолютизма, являются также отличительными чертами общей культуры века.

Абсолютизм – грандиозная и единственная в своем роде обстановочная пьеса, и потому каждый, кто в ней участвует, обязан позировать и представительствовать. Кто этого не делал, сбивался с роли эпохи. А кто соблюдал эту роль, тот постоянно позировал и постоянно репетировал роль.

Вот почему во всех дворцах аристократии, а также в домах буржуазии все стены покрыты зеркалами. Везде и всюду зеркало – главный предмет обихода.

Письма, которые писались друзьям – а тогда все писали письма, – не более как зеркала. «В них человек придавал себе такую позу, в которой ему хотелось быть увиденным другими. Тогдашние письма не простые уведомления, как наши современные. Они – зафиксированные туалетные фокусы ума».

Своего рода зеркалами были и многие тысячи мемуаров той эпохи. Они отражают историческую эпоху, в которой человек хочет дожить до потомства. Вот почему эпоха абсолютизма была вместе с тем классическим веком литературы мемуаров.

С обстановочной пьесой, с позой не вяжется интимность, так как стать предметом лицезрения – высшее желание всех. Интимность поэтому исключена из жизни, и все поведение становится единым официальным актом, вся жизнь от рождения и до смерти. И в сфере чувств царят поза и представительство.

Мода века – тоже единственное в своем роде грандиозное средство позировать, принять в глазах публики совершенно индивидуальную позу; даже самые смелые приемы не пугают никого. И то же самое применимо ко всему моральному поведению. Мужчина способен на геройство лишь тогда, когда на него смотрят. Говорят лишь тогда, когда можно рассчитывать быть услышанным, и именно для того, чтобы быть услышанным. По той же причине эпоха ставит выше всего остроумие.

Где нет интимности, нет и тайны. Гёте сообщает: «Нельзя было говорить или писать без того, чтобы не быть убежденным, что это делается не для одного, а для многих. Собственное и чужое сердце становится предметом выслеживания».

Так как вся личная жизнь становится публичным актом, то характерная черта всего – поверхностность. Люди влияют друг на друга только внешностью. Все жаждут немедленного успеха, и ему приносят в жертву все. Никто не смотрит вглубь. Отсюда неизбежное следствие – все обман и ложь. Непосредственность и искренность неудобны, так как их нельзя по желанию месить, как тесто, и придавать им разные формы. Истина всегда одна. И вытекает из неё только одно следствие. Правда, истина поэтому – величайший враг эпохи, их место во всех сферах занял обман.

Конечно, это была очень фатальная, но и единственно возможная логика вещей при данной исторической ситуации. Обстановочная

пьеса нуждается не в настоящем лесе, а в кулисах леса, не в героизме, а лишь в позе героя. Все похоже, поэтому, на театральные кулисы, и всякое величие только театральное.

Культура абсолютизма отразилась как галантность, как провозглашение женщины властительницей во всех областях, как её безусловный культ.

Век абсолютизма – классический век женщины. Она повелевает не только как тайная государыня, её права царицы признаны официально перед лицом всего мира. Она открыто выставляет свой сан, как открыто пользуется связанными с ним привилегиями. В своей известной книге «Женщины XVIII в.» братья Гонкуры прекрасно охарактеризовали этот золотой век женщины. «В эпоху между 1700 и 1789 гг. женщина не только единственная в своем роде пружина, которая приводит все в движение. Она кажется силой высшего порядка, королевой в области мысли. Она – идея, поставленная на вершине общества, к которой обращены все взоры и устремлены все сердца. Она – идол, перед которым все люди склоняют колена, икона, на которую молятся. На женщину обращены все иллюзии и молитвы, все мечты и экстазы религии. Женщина производит то, что обыкновенно производит религия: она заполняет умы и сердца. В эпоху, когда царили Людовик XV и Вольтер, в век безверия, она заменяет собою небо. Все спешат выразить ей свое умиление, вознести её до небес. Творимое в честь её идолопоклонство поднимает её высоко над землей. Нет ни одного писателя, которого она не поработила бы, ни одного пера, которое не снабжало бы ее крыльями. Даже в провинции есть поэты, посвящающие себя ее воспеванию, всецело отдающиеся ей. И из фимиама, который ей расточают Дора и Жентиль Бернар, образуется то облако, которое служит тронem и алтарем для ее апофеоза, облако, прорезанное полетом голубей и усеянное дождем из цветков. Проза и стихи, кисть, резец и лира создают из нее, ей же на радость, божество, и женщина становится в конце концов для XVIII века не только богиней счастья, наслаждения и любви, но и истинно поэтическим, истинно священным существом, целью всех душевных порывов, идеалом человечества, воплощенным в человеческой форме».

Эти слова Гонкуров о Франции применимы для всех европейских стран. Везде царила женщина, везде господствовали законы галантности. Сущность галантности заключается в том, что женщина в качестве орудия наслаждения, как живое воплощение чувственности, взойшла на престол. Ей поклоняются, ей курят фимиам, как олицетворенному

сладострастию. Один из остроумнейших эпикурейцев эпохи, аббат Галиани, писал: «Человек существует не для того, чтобы постигнуть истину, и не для того, чтобы быть жертвой обмана. Все это безразлично. Он существует исключительно, чтобы радоваться и страдать. Будем же наслаждаться и постараемся меньше страдать». А желаннейшим наслаждением становится любовь. Так последняя должна была стать в век абсолютизма самоцелью. Так должен был возникнуть обязательный закон: во всех случаях и во всех отношениях надо быть «галантным».

Женщина обладает только достоинствами, она добродетельна и прекрасна, и притом прекрасна каждая. Искренность и откровенность во взаимных отношениях вытесняются вежливостью и, смотря по обстоятельствам, более или менее подчеркнутой лестью. Противоречие допускается только в том случае, если оно превращается в комплимент.

Мужчина устраняет с пути женщины каждое препятствие. Каждое ее желание становится для него приказанием, малейший ее каприз – законом. Женщине предоставлено первое место, ей уступают дорогу, дабы ей было удобно идти. Каждый считает для себя честью отказаться от собственных прав и выгод в пользу её. Желания и взгляды женщины обязательны для мужчины и заглушают еще в зародыше его собственное мнение.

Такое поведение мужчины имеет эротическую нотку, которая и отличает галантный век от всех других эпох. По существу, галантность, рыцарское отношение более сильного к более слабому вечно и потому всегда налицо в отношениях полов, как вечно и их отличие друг от друга в смысле физической силы. В эпоху галантности это рыцарское отношение, однако, доведено до смешного, и притом исключительно в направлении эротическом. Мужчина относится к женщине по-рыцарски не только как к существу более слабому, а как к драгоценному орудию желаннейшего наслаждения, в ней воплощенного.

Любовь стала галантностью, так как игру можно продолжать до бесконечности, и каждый день ее можно разнообразить. Все формы взаимного ухаживания превращаются в игру и тем самым становятся более утонченными, рафинированными.

Все это неизбежно приводит к изменению моральных воззрений. Порок получает теперь общественную санкцию. Правда, он не провозглашен официально добродетелью, зато его идеализируют в интересах «наслаждения».

Здесь необходимо подчеркнуть только один вывод. Этот вывод гласит: век господства женщины никогда не бывает веком истинного возвышения женщины, а напротив, ее глубочайшего унижения. В эпоху абсолютизма мужчина и женщина стояли рядом не как равноправные личности, а ведь только в таком равноправии коренится истинное возвышение женщины.

В XVIII в. женщина не имела никаких реальных и гарантированных прав. Век, видевший в неверности жены желаннейшую пикантность, предоставлял в то же время мужчине право подвергать жену на основании одного только подозрения в измене строжайшему наказанию, а именно пожизненному заключению в монастыре.

Так как мужчина имел полную возможность исполнять всякое свое желание, он стал рабом своих капризов. И общепринятым законом сделался безумнейший парадокс. Мужчина провозгласил своего раба (женщину) своим господином и служил ему как раб. Основной сущностью любви сделался мазохизм.

Идеал красоты абсолютизма

Идеал физической красоты эпохи есть вместе с тем и идеал особенно ценимых эпохой нравственных качеств.

В идеологии XVIII в. снова рождаются новый Адам и новая Ева.

Ренессанс выше всего ценил в мужчине и женщине цветущую силу, как важнейшую предпосылку творческой мощи. Век абсолютизма, напротив, считал все крепкое и могучее достойным презрения. Сила казалась ему эстетически безобразной.

В эту эпоху законы красоты диктовались классом, который не знал ничего более презренного, чем труд. В глазах паразита истинное благородство и истинный аристократизм заключается прежде всего в безделье, и безделье становится постепенно первой и главной обязанностью этих классов и групп населения. Красиво лишь то, что оказывается неспособным к труду. Таков был основной базис красоты в эпоху абсолютизма. Красивая узкая кисть, красивая маленькая ножка, движения которой похожи на танец, едва способная ходить и совершенно неспособная ступать решительно и твердо. Так как деторождение также есть труд, то тело женщины не должно быть приспособлено и к этой задаче.

Прекрасным считается в эту эпоху такое тело, которое не пышет силой. Оно не тренировано, а холено, нежно и хрупко, или, как тогда предпочитали выражаться: грациозно. И то же самое применимо ко

всем жестам, движениям. Во всем преобладает игра, которой, однако, стараются придать благородство.

Вершиной человеческого совершенства признан человек в смысле предмета роскоши, идеализированный бездельник.

Этому вовсе не противоречит тот факт, что когда абсолютизм находился в апогее, то красивой считалась величественная мужеская и женская фигура. Эта величественность была не более как позой, только актерской демонстрацией силы. Царил этот идеал мимолетно, период между 1680 и 1700 г., эпоху париков – Allonge и фонтажа*.

(Allonge – фальшивая коса; фонтаж – женская прическа времен Людовика XIV, состоявшая из бантиков; моду на неё ввела фаворитка короля г-жа Фонтаж).

Вторая характерная черта идеала красоты, созданного эпохой абсолютизма – **рафинированность**.

Стремление к изысканному чувственному наслаждению очень характерно обнаруживается в идеологии красоты. Так как паразит-жуир стремится все к новому увеличению возможностей наслаждения, он раздробляет наслаждение, чтобы его увеличить, а значит, раздробляет и человеческое тело. В женщине видят уже не нечто целое, а, прежде всего отдельные прелести и красоты: маленькую ножку, узкую кисть, нежную грудь, стройный стан и т.д.

Под влиянием такого раздробления идеал красоты уже не был соединен непременно с наготой. Вследствие этого меняется и отношение к наготе. Нет больше нагих тел, есть только тела раздетые – средствами служат декольте и retrousse (подобранный подол). Мода эпохи абсолютизма – не что иное, как попытка разъединить гармоническое единство тела, разложить его на отдельные части.

Не самое счастье или наслаждение, а лишь пути к нему – вот что теперь главное.

Это результат всеобщего тяготения к развитию и облагораживанию жизни, стало быть, в конечном счете, стремление к усовершенствованию человеческого рода, чем отличается каждая более поздняя культура от культуры более примитивной.

Подчеркивание рафинированности всего телесного состоит в том, что на место истинно прекрасного становится пикантное, на место здорового и сильного – пикантное и сладострастное. **Пикантность** – вот истинный признак красоты этой эпохи, и она заставляет закрывать глаза не только на явную дисгармонию, но даже и на несомненное безобразие.

Пикантная интересная бледность лица – символ физической хрупкости. Любимый цвет кожи – бледный. Чтобы еще резче подчеркнуть свою бледность, дамы ради контраста украшали черными мушками (маленькие или большие пластыри из черной тафты в виде разных фигур) щеки, лоб и шею. Тратили огромную массу пудры. Губы должны быть такой формы и цвета, чтобы они каждого возбуждали к поцелуям. Грудь уже не источник жизни, а бокал наслаждения. То же самое относится к утонченным линиям бедер и талии и т.д.

Иным теперь становится и отношение к старости. Эпоха абсолютизма игнорировала старость. Тогда все пудрились, даже дети, не для того, чтобы выглядеть старше, а для того, чтобы все казались одинакового возраста. Все стремились остановить время. В этом была главная проблема. Этим объясняется употребление румян – одной из особенностей XVIII в. С этой целью румянились не только женщины, но и мужчины.

Эта новая точка зрения, приравнивавшая все возрасты, покончила так же с высокой оценкой физической зрелости, характерной для Ренессанса. Зрелость приносит плоды, а теперь люди хотели иметь цвет без плодов, удовольствие без всяких последствий. Женщина никогда не становится старше двадцати, а мужчина – тридцати лет.

Култ детскости – признак, главным образом, нисходящего абсолютизма. Наиболее пикантной такой эпохе представляется в конце концов любовь незрелых отроков: любовные сцены между девочками и мальчиками, не достигшими половой зрелости. Таков заключительный аккорд эпохи, когда-то начавшейся с восхищения пышными формами, созданными кистью Рубенса.

Физический портрет мужчины и женщины

Эпоха абсолютизма была веком женщины, а женщина была божеством века. Она была воплощением идеала вообще. Этим объясняется то обстоятельство, что тогда существовал собственно только идеал женской красоты. В искусстве Рококо обнаженный мужчина выступает редко, как редко выступает в нем и мужчина раздетый. Мужчина может и не быть красивым. Воображение и желание должны просыпаться только в мужчине. Идеология превращает его в фавна, сатира и, наконец, Приапа, т.е. олицетворение всегда бодрствующего вожделения, тогда как женщина остается светской дамой эпохи Рококо. Мужчина как таковой упразднен.

Мужской идеал, ценимый эпохой, обнаруживается только в костюме. Элегантный придворный – совершеннейший тип мужчины.

Первоначально, в эпоху восходящего абсолютизма, он принимает позу величия. Проблема эта была разрешена при помощи парика Allonge, в один миг превращавшего голову любого портного или перчаточника в величественную голову Юпитера.

Из характера мужчины постепенно исчезают мужественные черты. В эпоху упадка абсолютизма он становится все более женоподобным. Женоподобными становятся его манеры и костюм, его потребности и все его поведение. В истории Архенхольца этот модный тип зафиксирован в следующих словах:

«Мужчина теперь более чем когда-либо похож на женщину. Он носит длинные завитые волосы, посыпанные пудрой и надушенные духами, и старается их сделать еще более длинными и густыми при помощи парика. Пряжки на башмаках и коленях заменены для удобства шелковыми бантами. Шпага надевается – тоже для удобства – как можно реже. На руки надеваются перчатки, зубы не только чистят, но и белят, лицо румянят. Мужчина ходит пешком и даже разъезжает в коляске как можно реже, ест легкую пищу, любит удобные кресла и покойное ложе. Не желая ни в чем отставать от женщины, он употребляет тонкое белье и кружева, обвешивает себя часами, надевает на пальцы перстни, а карманы набивает безделушками».

Во второй половине XVIII в. недавний бог прогуливается, таким образом, по земле в штанишках пажа.

Если подвести итог, то мы должны сказать, что созданный эпохой абсолютизма идеал красоты не достоин удивления, не заслуживает зависти. Если эпоха пела хвалу этому ею созданному идеалу, то это обстоятельство не должно вводить нас в заблуждение. За звонкими словами не следует забывать об их реальном содержании. Решающее значение всегда имеет лишь та цель, к которой хотят вести человечество.

Одним из важнейших доказательств того, что XVIII в. был веком женщины, служит культ атрибутов женской красоты.

Быть может, никогда гимн в честь красоты женщины не раздавался так восторженно, как тогда. В этом отношении никакая другая эпоха не может сравниться с эпохой абсолютизма, и всякая другая рядом с ней кажется бедной. Этой задаче галантный век посвятил главную часть своих творческих способностей.

Классические типы английской красоты, пользовавшиеся мировой известностью, – сестры Геппинг и леди Гамильтон, прославившаяся во всех европейских столицах изобретением пластических поз, а по-

том из-за скандальных отношений с неаполитанской королевой Каролиной и с английским адмиралом Нельсоном ставшая предметом такой же ненависти, как прежде восторга.

В тех случаях, когда создавался сборный портрет красивой женщины, англичанка вносила в него значительную часть составлявших его прелестей. Обыкновенно у неё заимствовали грудь и достоинства Венеры Каллипиги, иногда, напротив, лицо. Только ноги англичанки не удостаивались такой чести: они всеми считаются слишком большими.

Красота англичанок пользовалась такой славой, что сравнение с ними считалось равносильным комплименту. Пелльниц, например, говорит о саксонках: «Саксонки вполне могут поспорить с англичанками в смысле красоты, привлекательности, приятности манер и прекрасного телосложения. Среди них особенно выделяются уроженки Дрездена и Лейпцига...»

В Германии особенной красотой славились также уроженки Брауншвейга и Ганновера. Напротив, берлинки никогда не считались красивыми.

В описаниях французов подчеркивается преимущественно соблазнительная красота походки, которой следовало бы подражать всем женщинам.

На заре занимавшейся буржуазной культуры снова был поставлен человек как целое понятие, а рядом с новой Евой стал и новый Адам. Адам со стальными мускулами, правда, непригодными для менюэта, но зато способными упрочить буржуазный порядок жизни, совершивший в конце XVIII в. свой шумный въезд в европейскую культуру.

Величественность. Роскошь мод

Костюм – это та форма, которую дух придает телу во вкусе времени. Каждая эпоха создающая нового Адама и новую Еву, поэтому принципиально создает и новый костюм.

Существенное отличие эпохи абсолютизма от Ренессанса заключается в том, что с этого момента начинается вновь эра одетого человека. Костюм уже не служит, как при Ренессансе, простой декорацией для нагого тела, а становится главным, рядом с чем живой человек отступает далеко на задний план. Идеал красоты теперь осуществляется при помощи одежды, сосредотачивается в одежде. Отделить человека от его костюма уже невозможно, ибо они – единое целое. Только под покровом своей специфической одежды человек стано-

вится определенной личностью. В эпоху абсолютизма люди вообще состоят только из платья, а часто платье и есть весь человек. Именно с XVII в. начинают появляться гравюры, посвященные модам.

В начале эпохи абсолютизма господствовали величественные формы и линии. Мода нашла решение задачи как в кринолине, так и в характерных для эпохи нагофренных воротниках и оттопыривающихся бантах на платье как женщин, так и мужчин. В таком костюме человек становился в самом деле неприступным, принуждая соблюдать почтительное расстояние.

Физиономия абсолютизма оформилась впервые в Испании и потому Испания была родиной этой моды.

Введение парика Allonge было тем средством, на которое прежде всего напали, что бы дать возможность мужчине принять позу величественного и могущественного земного бога. В нем голова мужчины становилась величественной головой Юпитера. Для усиления этого впечатления пришлось пожертвовать главным украшением мужчины – бородой. Борода исчезла вместе с воцарением парика и снова появилась, лишь когда он исчез.

В женском костюме идея величия была осуществлена, с одной стороны, удлинением шлейфа, с другой – при помощи фонтажа, введение которого приписывается метresse Людовика XIV, носившей это имя. Фонтаж, с одной стороны, логическое дополнение парика Allonge, а с другой – столь же естественный противовес огромному шлейфу (от 2 до 13 метров). А чем длиннее был шлейф, тем выше становился и фонтаж.

За продолжавшимся почти 30-летним господством кринолина и фонтажа последовал период более простых форм юбки и относительно более разумным видам прически. Последнее касается только женской прически – мужчины продолжали носить парик.

Рококо снова вернулось к кринолину и высоким, как башня, прическам. Последние годы Рококо даже создали такие куафюры (прически) и такие кринолины, которые оставляли далеко позади себя все прежнее в этом роде.

Юбка превратилась в настоящее чудовище, и официальный придворный костюм делал каждую даму похожей на огромную движущуюся бочку. Только протянув руку, могла она коснуться руки спутника. А прическа становилась настоящей маленькой театральной сценой, на которой разыгрывались всевозможные пьесы. Эта до смешного смелая мода возникла, как вообще все моды во Франции, и совер-

шила очень скоро свое триумфальное шествие по всем европейским столицам. В описании нравов Вены говорится: «Иногда их головы похожи на парусные лодки с мачтой и веслами. Я видел одну даму, употреблявшую для своей прически два фунта помады, три фунта пудры, флакон лавандовой воды, тысячу цветков и пудру, шесть подкладок, несколько сот шпилек, некоторые весьма значительной длины, несколько десятков перьев и столько же пестрых лент».

Когда эту прическу сменила мода на перья, то это было только временным возвращением к рассудительности.

Несомненно, прическа всегда была средством индивидуальной характеристики, средством резче выделить особенности характера. И поэтому этим средством всегда и пользовались.

Была ещё и третья тенденция, которая придавала особую линию тогдашнему костюму, а именно общественное бытие господствующих классов. Так как специфическое общественное бытие господствующих классов состояло в праздности, стояла задача сделать тело, предназначенное для праздности, неспособным к труду. В парике, в сюртуке, отороченном золотом и украшенном бриллиантами, в кружевном жабо и т.д. мужчина мог только медленно двигаться, а дама со стянутой в щепку талией, в похожем на бочку кринолине и совсем почти не могла двигаться, должна была взвешивать каждый свой шаг, если не хотела быть смешной, утратить равновесие и упасть. Также точно и со шлейфом. Моды эпох Барокко и Рококо отличались, естественно, крайней неорганичностью. Это самая нелепая и, в сущности, безобразная мода, которая когда-либо существовала. Она безобразна, ибо находится в кричащем противоречии с внутренней логикой костюма.

Моды Барокко пышны, а моды Рококо – грациозны. Однако величие Барокко становится смешным, так как право предаваться всякому капризу отражается и в костюме. Грация же моды Рококо – это грация, доведенная до последней степени рафинированности, разлагающей человека на его составные части. Никогда женщина не выглядела так пикантно, так аппетитно, так вызывающе, – словом, никогда она не была так «женственна», как тогда.

Чтобы иметь возможность продемонстрировать в духе времени отдельные красоты, на которые распадалось женское тело, прежние средства были уже недостаточны. Для этого необходимо было придумать совсем новое средство. И оно было найдено. То был каблук.

Каблук открывает совершенно новую эру подчеркивания телесного момента, эру, в которой мы сами ещё пребываем и приобретениями которой мы все ещё пользуемся. Каблук меняет саму манеру держаться; живот втягивается, грудь выступает вперед; чтобы сохранить равновесие, надо выпрямить спину, благодаря чему выпуклее выступает таз; особое положение колен делает походку моложавее и бойчее; выступающая вперед грудь кажется пышнее, линии бедер становятся напряженнее, их формы – пластичнее и яснее.

Первые каблуки отличались неуклюжей формой, очень скоро стали, однако, появляться и более изящные. Вплоть до наших дней постоянно проводились эксперименты с каблуком. С одной стороны, он становился средством придать фигуре больше гордости и величия, с другой – позволял ноге казаться маленькой.

В эпоху Людовика XIV он был вышиною в шесть дюймов (15,24 см) и продержался на этой высоте почти без изменения до самой революции.

Какое впечатление производили дамы в таких башмаках, видно, например, из одного места в мемуарах Казановы. Он сообщает, что видел однажды, как французские придворные дамы переходили из одной комнаты в другую вприпрыжку, подобно согнувшимся кенгуру. Такую позу дамы должны были принять, если хотели сохранить равновесие.

Первоначально такие каблуки носили как женщины, так и мужчины. Но их значение для женщины было бесконечно важнее. Он был одним из главнейших средств и характернейших символов века женщины. Признанная в ту или иную эпоху относительная высота каблука может прямо служить мерилom господства женщины. Всегда же тогда, когда женщина как индивидуум или класс сознательно становилась человеком (а не орудием наслаждения), она сокращала размеры каблука. Ибо только таким путем она становилась цельным существом.

Если высокий женский каблук представляет наиболее важное приобретение в области моды эпохи абсолютизма, то ее наиболее бросающаяся в глаза черта – выставление напоказ женской груди.

Дамы носили тогда декольте не только в праздничные дни, но и дома, на улицах, в церкви – одним словом, везде.

Если в эпоху Ренессанса весь костюм был только декорацией, эпоха абсолютизма поставила на место обнаженной груди грудь раз-

детую, раскрытую. Логика нового костюма требовала, чтобы грудь была закрыта. Но женщина демонстративно делает отверстие в платье, раскрывая свое платье спереди, подобно тому как иногда она поднимает юбку, чтобы показать ножку. То, что в эпоху Ренессанса только показывалось, теперь прямо предлагается мужчине. Отсюда вытекает не только декольте, а декольте, возможно более глубокое.

В начале XVIII века в моду вошла накидка *Adrienne* или же *Volante*, накидка, придававшая женщине вид, будто она в неглиже, и потому производившая особенно пикантное впечатление. Такая мода вызывает гнев проповедников морали. В 1730 г. венкам было запрещено посещать в Адриенне или Воланте большие храмы, ставшие настоящими рынками любви...

Дебютировала эпоха абсолютизма поистине чрезмерно расточительным декольте во второй половине XVII в. десятилетие спустя, в начале XVIII в., напротив, обнажать грудь более чем на два дюйма ниже шеи уже считалось неприличным. В середине этого столетия хорошим вкусом отличалась опять та дама, которая выставяла напоказ большую часть груди и плеч, а несколько лет спустя снова каждая женщина закрывала грудь до самой шеи и т.д.

Кринолин является дальнейшим развитием того *Wulstenrock* (юбка-подушка, юбка-валик), который вошел в моду еще в эпоху Ренессанса, чтобы достигнуть своих наиболее гротескных форм в период восходящего абсолютизма. Происхождение кринолина также приписывается мимолетному капризу одной из королевских метресс, а именно г-же Монтеспан, желавшей как можно дольше скрыть от придворного общества свою беременность.

Что причина возникновения кринолина не эта, видно из того, что он существовал в Англии ещё раньше, чем вошел в моду во Франции. Нельзя, однако, отрицать, что цель, которую с ним связала г-жа Монтеспан, составляла в эпоху галантности одно из его важных преимуществ. Кринолин получил поэтому также название *cache – batard* (спрячь внебрачного ребенка). Беременность тогда считалась скорее позором, чем славой. Беременность была смешна. И всегда, когда кринолин снова появляется на сцене, он служит именно этой цели. Сокровеннейший закон существования кринолина заключается в тенденции преувеличения до смешного талии.

Кринолин и талия позволяли добиться еще одного очень важного для эпохи результата. Как бы женщина не была неуклюжа и груба, в этом костюме она производила впечатление изящной и грациозной.

Под кринолином дамы носили только коротенькую нижнюю юбку, а кальсоны в продолжение всего XVII и XVIII в. находились под запретом. Только катаясь верхом, женщина надевала кальсоны. Кринолин был патентованной привилегией высших сословий. Женщинам низких классов было запрещено под страхом денежной пени носить такую юбку, а прислуга и крестьянки наказывались даже тюрьмой.

По мере того как метод *retroussé*, т.е. «искусство показывать ногу», принимал все более рафинированные формы, стали все больше обращать внимание на нижние части костюма, *Les dessous* (нижнее белье). Начали с башмаков, чулок и подвязок. Очень скоро поняли, что при помощи фасона башмаков и цвета чулок можно по желанию исправить форму ноги до самого колена. Чулки украшались лентами разной формы и цвета, выбирали также особый рисунок и форму чулок.

Подвязка, которую раньше носили ниже колена, была перенесена выше колена. Во-первых, таким образом эффективно удлинялась нога, во-вторых, границы для добровольного *retroussé* были перенесены как можно выше.

Чулки и подвязки стали наиболее важными составными частями костюма в эту эпоху.

К числу эротических моментов эпохи относятся и цвета, которым та или другая эпоха отдает предпочтение. Цвета, употребляемые для костюма, являются рефлексом температуры крови, этой истинной носительницы чувств: кровь – это ведь материализация жизни. А жизнь – не что иное, как чувственность, облекшаяся в действия. Если чувственность течет в жилах эпохи могучими и бурными волнами, если она пышет огнем, то и цвета всегда сочны и ярки, всегда сияют и сверкают, как огонь, и никогда не приглушаются. Повсюду господствуют самые смелые контрасты.

Эпоха Ренессанса поэтому любила пурпурно-красный, темно-голубой, ярко-оранжевый и удушливо-фиолетовый цвета. Она не признавала промежуточных цветов. Яркие краски также типичны для ее костюма, как и для ее искусства.

В век абсолютизма чувственность, напротив, стала сначала позой, потом постепенно фривольной игрой. В искусстве Барокко краски, поэтому теряют свой блеск и свое сияние. Только холодная пышность. Правда, еще сохраняются цвета темно-голубой и ярко-красный, однако в сочетании с холодным золотом – эмблемой величия, сверхсилы. Золото заменяет собой сверкающий огонь.

В период Рококо холодное величие сменяется фривольным наслаждением. В моду входят теперь нежные краски – чувственность без огня и творческой силы. Светло-голубой и нежно-розовый вытесняют цвета пурпурный и фиолетовый. На место ярко-оранжевого цвета ставится бледно-желтый: мелочная зависть господствует там, где когда-то свирепствовала разнузданная ненависть необузданный натур. Сверкающая зелень изумруда уступила матово-зеленому цвету: эпоха похоронила светлую надежду на будущее, ей остались только лишенные творческих порывов сомнения.

Нет больше места и резким контрастам; светло-лиловый, серовато-голубой, серо-желтый, светло-розовый, блекло-зеленый – вот наиболее любимые цвета как в искусстве, так и в моде. Скала цветов имеет сотни делений, тысячу оттенков. Одно время в ходу был блошиный цвет, *rose*, однако и этот цвет имел полдюжины оттенков: цвет блохи, блошиной головки, блошиной спины, блошиного брюшка, блошиных ног, и даже существовал цвет блохи в период родильной горячки.

Надо заметить, что до таких же крайностей доходило воображение в области сервильности. Когда родился дофин, в продолжение целого сезона наиболее модным цветом был цвет саса *Dauphin* (как дофина). Вскоре после этого, по капризу фаворитки, был введен в моду цвет «гусиный помет».

Господствующий класс доводил роскошь в костюме до последней границы возможного. В эпохи, когда все построено на внешности, костюм является, естественно, первым и лучшим средством подчеркнуть свое главенствующее положение на лестнице социальной иерархии. Костюм сверкал поэтому тогда золотом и драгоценными камнями. В особенности официальная одежда, служебный и салонный костюм были чрезмерно украшены и затканы золотыми галунами, вставками и отворотами. Драгоценные камни заменяли пуговицы, пряжки на башмаках были украшены аграфами (нарядные пряжки или застежки) из драгоценных камней, ими были затканы даже чулки.

Часто знатные кавалеры и дамы носили не более одного раза самый драгоценный костюм, стоивший несколько тысяч. К их услугам находились самые выдающиеся художники, обязанные придумывать все новые комбинации.

Умершая в 1761 году русская императрица Елизавета оставила после себя не более и не менее как 8 тысяч дорогих платьев, свыше половины которых стоили от 5 до 10 тысяч рублей.

Танцы

Изменившаяся в эпоху старого режима историческая ситуация значительно повлияла и на танцы. Главной их ноткой сделались игривость и кокетливость.

Характерными примерами могут служить менуэт, аллеманда и вальс – танцы, которые именно тогда вошли в моду.

Танец аллеманда, вошедший в моду в середине XVIII в., и начавший свое победное шествие из Германии, описывается следующим образом танцмейстером Гилльомом: «Сладострастный, полный страсти, медленный, шаловливый, этот танец позволяет женскому полу проявить всю присущую ему кокетливость и придает физиономии женщины самые разнообразные выражения».

Все эти танцы, в особенности же входивший в моду вальс, были самым смелым образом использованы в интересах галантности, темп был ускорен, а самые позы становились сладострастнее.

Однако самым характерным танцем абсолютизма, тем танцем, который был им порожден и взращен, чтобы вместе с ним исчезнуть или же в лучшем случае продолжать после него чисто карикатурное существование, был менуэт. Мменуэт считается – и вполне основательно – величайшим произведением искусства, когда-либо созданным в области танца. В менуэте все – элегантность и грация, все – высшая артистическая логика и вместе с тем все – все церемонность, не допускающая малейшего нарушения предписанных линий. В менуэте торжествует закон абсолютизма: поза и демонстрация.

Мменуэт поэтому достиг своего совершенства только на придворном паркете, ибо там величественность и размеренность были все равно законом, предписанным для каждого движения. Первая достойная внимания музыкальная композиция этого танца относится к 1763 году: написанный Граделем по случаю бракосочетания Людовика XIV и Марии Антуанетты (менуэт королевы) считается совершеннейшим шедевром, когда либо созданным композитором. Написание минуета было результатом неумолимой необходимости. Высокие каблуки и кринолин вынуждали создать особый танец, так как в таком костюме танцевать вальс невозможно. Таким танцем и стал минует. Только его и можно было танцевать, надев высокие каблуки и кринолин. Мменуэт не более как идеализированная линия их ритма...

Разумеется, сокровеннейшей тайной этого несравненного шедевра ритмики, уничтожавшего даже безобразие высоких каблуков и превращавшего их на время танца прямо в элемент красоты, была, как и тайной всякого танца, все та же галантность, то есть ухаживание, до-

могание и достижение. В свое время вместо «танцевать менуэт» говорили: «чертить тайные знаки любви».

Это не только самая простая, но и самая тонкая и остроумная характеристика менуэта.

Театр

К числу главных развлечений эпохи абсолютизма принадлежит и театр. Его посещали прежде всего ради удовольствия.

Этим целям и служили комедии и фарсы.

Стиль большинства комедий и фарсов, даже более приличных, лучше всего можно охарактеризовать тем, что в них обыкновенно речь идет лишь о мимической перифразе (описании) флирта, начавшегося дерзкими жестами и грубыми ласками и заходившего довольно далеко... Обычным содержанием всех комедий было Avant, Pendant и Apres акта со всеми их случайностями, разочарованиями и – в особенности – триумфами. В более серьезных пьесах на особенный успех могли всегда рассчитывать сцены насилия. Главной задачей автора было не только как можно ближе приблизиться к действительности, но и как можно больше подчеркнуть гротескным преувеличением каждую эротическую ситуацию и каждый эротический вариант. Если слов было недостаточно, то жест и мимика должны были быть тем откровеннее, кроме того, они должны были рельефнее оттенять каждое слово.

Что эти мимические жесты стояли в центре внимания, видно хотя бы уже из того, что главным действующим лицом всегда была одна и та же фигура – арлекин, преимущественно отличавшийся такими сальностями. Родиной этих мимических и словесных скабрзностей была Англия, откуда они зашли и в Германию. Развитие в сторону открытого цинизма совпало здесь, как и во Франции и Италии, с развитием абсолютизма.

Первоначально единственными актерами были мужчины, исполнявшие также женские роли. Это вполне отвечало стилю и гротескным намерениям фарса. Мужчина в женской роли мог гораздо сильнее отвечать на дерзкие авансы партнера или же ограждать себя от них. Однако в один прекрасный день выяснилось, что без женщины-актрисы не обойтись. Произошло это потому абсолютизм пристрастил услышать самые грубые сальности из уст пикантной хорошенькой актрисы, а не из уст мужчины. В этот момент и явилась на сцене женщина. Это произошло во второй половине XVII в., сначала в Анг-

лии, в 1660 году, потом во Франции и около того же времени в Германии.

Серьезный поворот от этого господства скабрёзности произошёл только тогда, когда победили буржуазные идеи. Там, где это случилось раньше, и театр раньше был очищен от грязи и сальностей.

Буржуазный век

Восшествие буржуазии

Буржуазным веком называется век современного капитализма, выстраивающегося на возникшей в XVIII столетии экономической системе товарного производства. А современный капитализм, в свою очередь, - это наиболее грандиозное развитие института частной собственности, обуславливающего всю нашу общественную и политическую культуру. Соответствующие этим новым экономическим условиям политические и социальные формы возникли в Англии в эпоху революции 1648 г., завершившейся лишь в 1688 г., а на Европейском континенте – в эпоху Великой французской революции. Оба этих грандиозных переворота сокрушили те государственные и общественные образования, которые были преградой для нового исторически необходимого способа производства, и создали взамен те политические и социальные формы, в которых новый экономический принцип нуждался, как в предпосылках и в рамке для своего успешного развития.

В силу этих своих последствий революции 1648 и 1789 гг. носили не только местный английский и французский характер – они были «революциями общеевропейского стиля». Они дали европейскому человечеству совершенно новую внешность, новый вид.

Возникли совершенно новые законы публичной и частной нравственности.

В эпоху буржуазной культуры, сменившую абсолютизм, взаимные отношения господства и подчинения совершенно изменились между отдельными классами.

С боевым кличем «свобода, равенство и братство» ринулось третье сословие в борьбу с феодализмом. Буржуазное государство свело и женщину с пьедестала, на котором она почти полутора столетия стояла в позе официально признанной высшей богини. И это было для неё не унижением, а, напротив, возвышением. Впервые, начиная со Средних веков, женщина стала человеком. Из рабыни, лишенной права иметь свои суждения, из простого орудия наслаждения она все бо-

лее превращалась в товарища и подругу мужчины. Единственно нравственно допустимым базисом брака во всех классах и всеми классами была признана индивидуальная половая любовь.

Современное буржуазное государство хотело быть венцом всего предыдущего развития семьи, государства и общества, постройкой, отмеченной в худшем случае лишь некоторыми эстетическими недостатками. Вот почему оно стремилось также и к тому, чтобы сойти за осуществление «истинного нравственного миропорядка». Оно хотело быть конкретным воплощением этой идеи. Во всех сферах духовной жизни царила бесперывная революция.

Однако мы должны оговориться. Все эти черты, которые могли бы в своей совокупности образовать понятие истинного нравственного миропорядка, - в лучшем случае лишь идеология буржуазного государства, только его искусственный рефлекс, а не его подлинная сущность. Реальное содержание этой идеологии, однако, очень скоро и безжалостно разбилось о принципиальную несовместимость идеи с практическим базисом эпохи, последней и высшей целью которой было и есть повышение прибыли, это присущий капиталистическому товарному производству основной закон.

Идеалы буржуазного века не могли осуществиться, стать действительностью потому, что освобождение человека – не самоцель для буржуазного государства, а только средство для достижения цели. Человек, как представитель массы, должен был получить свободу, потому что только таким путем можно было заручиться теми силами и рабочими руками, в которых новый экономический принцип все более нуждался для завоевания мира. Чем решительнее совершалось исправление идеалов во имя кошелька и власти буржуазии, чем ярче оно противоречило поднятому знамени, чем глубже была пропасть между истинным содержанием вещей и идеологической драпировкой, тем упорнее цеплялась буржуазия за эту последнюю.

Самое разительное противоречие между действительностью и видимостью, какое только знает история, - таково конечное последствие этой эволюции и вместе с тем характерная сущность современного буржуазного общества. Единственным средством затушевать истинное положение вещей было лицемерие. Только оно могло скрыть зияющее противоречие между действительностью и идеалом. Черта, отличавшая раньше всегда только отдельные слои общества, стала в эпоху господства буржуазии всеобщей. Место действительности заняла видимость. Был провозглашен диктаторский закон: ты должен казаться нравственным при любых условиях, во что бы то ни стало. В

области морали возникло, как идеология. Моральное лицемерие, и оно порой доходило до бесстыднейшего ханжества. Почетом и уважением пользуется тот, кто умеет сохранить эту видимость даже в самых неблагоприятных обстоятельствах. А тот, кто при всей своей личной порядочности пренебрегает видимостью, подвергается опале.

Такова буржуазная мораль в ее поперечном, а не продольном разрезе – последний состоит в постоянных зигзагах этой эволюции.

Идея и действительность

Вместе с торжеством буржуазных идей должен был наступить век истинного нравственного миропорядка. Свободный гражданин не должен подчиняться низким страстям. Необходимо идеализировать любовь, освободить ее из-под власти грубо-чувственного наслаждения, под гнетом которого она находилась в эпоху старого режима.

Любовь должна была стать естественной. Чистым целомудренным чувством, подобно священному пламени, должна она гореть в людских сердцах. Человек должен любить в другом прежде всего его душу, его ум. Только благородная натура может стать предметом любви, достойным любви. Красивую внешность отныне любят только ради ее более прекрасного внутреннего содержания. Таковы основные положения новой буржуазной любви, соединяющей теперь противоположные полы, сообщающей жизни более чистое содержание.

В евангелии буржуазной идеологии любви, в «Новой Элоизе», которую Руссо подарил миру как новое откровение, все эти требования выставлены и обоснованы с огромным красноречием.

Идеализированная любовь должна была найти свое высшее завершение в браке. Таково теперь ее первое и главное назначение. А высшей целью брака признаны теперь дети. Дитя – не только наследник имени и имущества, но и продолжатель идеи человечества. Брак поэтому всеобщая обязанность.

Эта важность брака для государства делает его нравственным учреждением. Отсюда следует строгое требование доброго целомудрия и безусловной взаимной верности обоих супругов. Супруги живут только для детей и друг для друга. Кокетство и флирт с третьим лицом позорит брак.

Прелюбодеяние – не только преступление, совершенное по отношению к личности, но и преступление государственное. Брак стал как бы палладиумом (оплотом) государства как нравственного понятия.

Из этой идеализации идеологией брака вытекали, естественно, соответствующие последствия для всех областей взаимного ухаживания,

разнообразные требования публичного и частного приличия в сфере языка, жестов, поведения, светских отношений и т.д.

Великая английская и Великая французская революции были совершены революционерами-мещанами. Из рядов портных и перчаточников вербовал свое правительство Кромвель. Буржуазный век открывается, преимущественно мелкобуржуазной идеологией.

Необходимо помнить еще одно обстоятельство: буржуазная идеология родилась из борьбы против абсолютизма. Необходимо было заклеить безнравственность господствующих социальных сил, а этого легче всего было достигнуть тем, что им противопоставлялась демонстративно собственная, более высокая нравственность.

Эта боевая позиция обусловила внешние формы новых идеалов, их особую формулировку.

Всякая боевая мораль всегда носит демонстративный характер.

Руссо выдвигает новые требования к роману, приписывая ему главную роль в воспитании людей. Буржуазное сознание нашло в лице Лессинга своего носителя и проповедника. Для Шиллера театр был прежде всего моральным учреждением. Теми идеями была проникнута и буржуазная живопись. Хогарт, Шарден, Грёз, первые великие представители буржуазной мысли в области пластических искусств, - все воспроизводили хорошие примеры, противопоставляемые ими плохим, исходившим от господствующих классов старого режима.

Нравственное лицемерие

На этот раз действительность также оказалась сильнее идеи, и притом решительно во всех областях. О грубую логику этой весьма роковой действительности очень скоро разбилась если не форма, то содержание этих идей.

Новый буржуазный порядок не упразднил классовых противоположностей, а лишь «поставил на место старых классов новые».

Теперь, когда предстояла задача практически использовать новые провозглашенные принципы, обнаружилось, как раз по-разному понимались эти принципы и как их последовательное применение на практике разбилось о стену разнообразных классовых интересов.

Капиталистическая система производства стала основным базисом всей жизни. Все стало товаром, все капитализировано, все поступки, все отношения людей. Чувство и мысли, любовь, наука, искусство сведены на денежную стоимость. Человеческое достоинство определяется рыночным весом – таков товарный характер вещи.

Всякое другое отношение к предметам и людям считается комическим и в лучшем случае вызывает презрительное сострадание. Само собой понятно, что, с тех пор как деньги выступили на историческую сцену, материальный интерес играл всегда во всем некоторую роль. В этом и заключалось их революционизирующее значение. Всегда существовали браки ради денег, и всегда даже люди науки и искусства стремились к тому, чтобы «заработать». Разница состоит в данном случае в том, что современный капиталистический век отбросил всякие другие соображения и провозгласил единственным мерилom чистый товарный характер вещи. «Сколько стоит?» «Какая будет прибыль?» «Прибыльно ли это дело?»

И вот люди напали на хитрую мысль провозгласить эту черту естественным свойством вещей. Житейской философии капитализма соответствуют, естественно, самые ужасающие методы накопления капитала. Там, где молчат сердце и душа, нет места совести.

Работоторговля, женский и детский труд, тяжелое положение трудящихся, голод, нищета и т.д.

Капитализм придал всему характер массового явления – как беззастенчивому разврату, облеченному богатством, так и нравственному вырождению, к которому приводит нищета.

Развитие капитализма дало классу капиталистов возможность позволять себе все дорогостоящие удовольствия.

С другой стороны, страшная нервная напряженность, в которую повергает бешеная погоня за миллионами, вызывает потребность в сильнодействующих наркотиках.

Любовью давно уже торгуют, и доставляют ее также аккуратно, как хлопок.

Зиявшее между идеей и действительностью во всех областях общественной и частной жизни страшное противоречие нуждалось, естественно, в каком-нибудь коррективе. От идеала буржуазия отказаться не хотела, а отказаться от действительности она не могла. Необходимым коррективом служила сознательная маскировка существовавшей пропасти. Если в области политики подобным коррективом служит мнимый конституционализм, то в области частных отношений было выдвинуто демонстративное нравственное лицемерие. «Грех» изгнали с улицы за закрытые двери. Там он уже мог делать что угодно, сама же дверь получила нравственную окраску. Все стали наружно нравственными. Но это еще не все. Не только старались сохранить видимость, ее, кроме того, еще подчеркивали, осуждая публично в

самых резких словах все то, чем тайком усердно забавлялись и наслаждались. Категорическим нравственным законом буржуазного общества была провозглашена мораль фигового листка, осуждающая не самый разврат, а только его публичность.

Так было найдено средство перекинуть мост через открывшуюся пропасть между идеей и действительностью.

Лицемерие стало для каждого – хотя бы до известной степени – драконовским законом жизни. «Соблюдайте внешние приличия» – так гласил закон буржуазного общества, которому все и каждый должны были подчиняться. Черный сюртук, на руках черные перчатки, на почтенной голове еще более почтенный цилиндр – таковы были для мужчины внешние символы этой новой, истинно буржуазной морали. Они – мундир внешнего приличия. И этот мундир придуман очень целесообразно. Сюртук и цилиндр допускают только степенные движения, а перчатки изолируют чувства, делают равнодушным. Обязательным для женщины мундиром, который она носит публично, служит застегнутое до самой шеи платье. Нарушение законов внешнего приличия карается безжалостным изгнанием из общества в особенности если виновница – женщина.

Главная сущность внешнего приличия – решительное исключение из публичного поведения всего полового. Люди стали бесполовыми. Любовь отрицается. Такое поведение принято называть корректным. Другая характерная черта приличного поведения – стремление избегать в разговоре таких выражений, которые не только содержат, но даже только могут намек на половые отношения. Говорить об этом с женщиной считается прямо бестактным. Порядочная женщина о таких вещах ничего не знает.

Строго возбраняется точно обозначать части женского тела и женского костюма, которые действуют эротически возбуждая. Обо всем этом позволено говорить лишь с «деликатными» намеками. У женщины нет ни бедер, ни икр, есть только ноги! Груды именуются грудью, в крайнем случае, допускается слово «бюст». Живот заменен желудком. Задняя часть тела совсем не существует. Корсет называется лифчиком. Нижняя юбка именуется «жюпоном». Женщина не беременна, а «в таком положении».

Неприлично, если молодой человек и молодая девушка остаются одни в комнате; одинокая женщина, раз она дорожит своей честью, никогда не будет принимать у себя мужчин; ни одна девушка, ни одна порядочная женщина не выйдет вечером одна на улицу. Общаться с мужчинами порядочной женщине вообще разрешается только в при-

сутствии посторонних лиц. Даже жених и невеста имеют до свадьбы право разговаривать и встречаться только в обществе взрослых. Дама, идущая по улице, не должна оборачиваться ни назад, ни в сторону, а идти лучше всего с опущенными вниз глазами, не слишком быстро, не слишком медленно, иначе можно подумать, что она приглашает мужчин познакомиться с ней. Порядочная женщина не должна на улице поднимать юбки – только проститутки показывают ноги. До 80-х гг. истекшего столетия запрещалось показывать даже ступню ног, и потому, когда в моду вошли короткие юбки, они считались неприличными в «обществе». Если мода и разрешает даме делать большой вырез в бальном платье, то дома показаться постороннему в negligé, хотя бы и в самом скромном, ей строжайшим образом запрещено и т.д.

Можно было бы заполнить целые страницы подобными «требованиями приличия».

Искусство, театр, литература также должны сообразовываться с этой институтской моралью. Нагота находится в опале. Она – бесстыдство. Созерцание нагой статуи, картины с голыми или полуголыми фигурами доказывает, что у человека нечистые желания и помыслы. Приличные люди знают только одетого человека. В романах и драмах, которые читаются и смотрятся приличными людьми, герои любят только законным образом. Здесь нет и речи об адюльтере, о незаконных детях, о продажной любви.

Все нарушившие эти правила приличия подвергаются безжалостному гонению: все, поступающие открыто и честно, все, отдающиеся горячей страсти, не обращая внимания на внешние формы.

Таковы важнейшие и известные параграфы интернационального закона о внешнем приличии. Это так сказать его официальная часть. Неофициальная часть этого закона, неизбежный выход из дилеммы, касается самого поведения и облечен в следующее категорическое требование: Если вы не можете жить целомудренно, то развратничайте, по крайней мере, тайком. Так гласил когда-то и девиз монахов. Если это требование строго соблюдается, то общество готово при известных условиях закрыть глаза на поведение этих людей. Другими словами: раз соблюдается это требование, то общество разрешает мужчине все, а женщине – очень многое.

Нет ни одной пропасти между идеей и действительностью, как бы она ни была глубока и широка, которую буржуазное общество не старалось бы тщательно затушевать. И притом весьма. Вводящая в обман кулиса и ныне еще принимается миллионами за подлинную действи-

тельность, сделанная из папье-маше мораль – за каменный утес истинной и неизменной нравственности.

Так как капиталистическое товарное производство – базис буржуазного государства, то главной рамкой служит, естественно, 19 столетие. 19 век стал кульминационной точкой капитализма, подобно тому как кульминационным пунктом абсолютизма для всех стран – кроме Англии – был 18 век.

Буржуазный идеал красоты

Каждая новая историческая эпоха создает всегда и свой идеал физической красоты современного человека.

Было бы, безусловно, правильным предполагать, что этот идеал существует только в головах людей как идея. Люди стараются как можно больше приспособиться к этому идеалу красоты, порожденному, правда, идеей, но обусловленному всем комплексом жизненных потребностей, постоянно, как мы знаем, меняющихся. Это приспособление совершается при помощи жестов, движений, поведения, костюма, – словом, всего жизненного обихода. Отсюда следует, что люди разных эпох должны резко отличаться друг от друга. Человек эпохи Ренессанса имеет свою особую, только ему свойственную линию, как и человек галантного века и человек современного капиталистического периода. Каждый представляет совершенно непохожий на другой тип.

На примере пластических искусств человек, умеющий видеть, может очень хорошо уяснить себе эту постоянную смену, так как пластические искусства увековечили, так сказать тоску и мечту каждой эпохи о красоте, сегодняшней, вчерашней и позавчерашней.

Мечта новой эпохи об идеальной красоте принципиально иная, чем та, которая господствовала в более или менее далеком прошлом, так как потребности стали совершенно иными: люди стремятся теперь к иным целям. Революционными эпохами считаются такие, когда изменившаяся, неизбежно сложившаяся историческая ситуация входит во всеобщее сознание.

В своем окончательном виде буржуазный идеал красоты диаметрально противоположен идеалу абсолютизма. Он должен был находиться в таком же резком противоречии к последнему, в каком некогда идеал красоты Ренессанса находился к средневековому идеалу красоты. Ибо снова стояли перед человеком иные цели, и снова он должен был сыграть в жизни иную роль, чем прежде.

История поставила перед рвавшейся к господству буржуазией самые сложные и трудные проблемы в самых разнообразных областях.

Необходимо было урегулировать все взаимные отношения между людьми. Решить эти задачи мог лучше всего человек ума и воли, или, вернее, только он один и мог решить эти задачи.

Эпоха провозгласила идеалом именно эти линии: ясный, энергичный взгляд, прямую и напряженную осанку, жесты, исполненные силы воли, оттенок самосознания в голосе, руки, способные не только хватать, но и удерживать захваченное, ноги, энергично ступающие и твердо стоящие на завоеванной позиции. Эти качества хотя и требовались преимущественно от мужчины, однако должны были до известной степени воплощаться и в женщине.

Другая существенная составная часть нового идеала красоты – душевная красота.

Сочетание в одном лице физической и душевной красоты заметно отличало человека буржуазной эры от господствующего в эпоху абсолютизма типа.

В эпоху буржуазного возрождения человечество снова переживало молодость, чувствовало себя во второй раз после эпохи Средних веков как бы заново рожденным. Поэтому вновь торжествовало творческое начало: сила, здоровье, жажда деятельности, ибо таковы всегда характерные признаки молодости.

Так само собой должен был пасть рафинировано-извращенный идеал красоты Рококо, считавший самым заманчивым и привлекательным детскую незрелость форм, красоту мальчика и девочки. Теперь снова выше всего ценят мужчину и женщину в полном расцвете сил. Мужчина перестал быть игрушкой в руках женщины, он ее бурно-страстный повелитель, на которого она взирает с гордостью и нежностью. Женщина предпочитает мужчину с мускулами, с крепкими ляжками и икрами.

Женщина обязана рожать детей. Она поэтому должна иметь широкий таз и крепкую грудь. В физической области снова восторжествовала красота целесообразности. Новый человек, таким образом, весьма напоминает человека эпохи Ренессанса. Современный буржуазный век не что иное, как дальнейшее развитие Ренессанса. Вновь родившийся идеал красоты превосходит, однако, идеал эпохи Возрождения преобладанием в нем элементов духовных и душевных. Этим вообще отличается новый буржуазный идеал красоты от соответствующего идеала всех предыдущих эпох.

Он превосходит даже античный идеал. Античный идеал красоты, по сути своей, идеал чисто физиологической красоты – вот почему здесь голова занимает такое же место, как и все остальные члены тела. В новом буржуазном идеале красоты голова, как место мысли, души и чувств, господствует, напротив, над всеми остальными частями тела. Она главенствует над телом.

В этом заключается торжество духа над телом, если не в жизни, то в идеологии.

Буржуазия стала господствующим классом только после продолжительной и героической борьбы. Эпоха нуждалась в героях. Так зародился идеал героической красоты.

Этим объясняется начавшееся в царствование Людовика XVI и достигшее своего апогея в дни французской революции увлечение античным миром. В Древнем Риме люди нашли то героическое поколение, которым они сами хотели быть. Вот почему телесные формы Древнего Рима воспринимались как высшая красота и провозглашались как высшее мерило.

Снова, как некогда в дни Ренессанса, беременная женщина считалась красивой и постоянно изображалась как символ. Счастливый брак изображался символически в виде нежной супружеской четы, причем муж упивается в восторге видом жены, находящейся на последнем периоде беременности.

Теперь женщина снова стала единой и цельной, соединением тела, ума и души. Провозглашением здоровья как высшего идеала красоты было то обстоятельство, что в моду вошел естественный цвет кожи и прежде всего розовый цвет здоровья. Женщина и мужчина не хотели более казаться старыми. Они хотели сиять свежестью. Прекратилось массовое потребление пудры. Исчез также обычай неумеренно румянить лицо. Если же женщины продолжали румяниться, то они красились, по крайней мере, в цвет здоровья.

И все-таки: именно в этом официальном поклонении первоначальному идеалу красоты сказалось безусловное господство нравственного лицемерия. Ибо на практике преследовались совсем иные идеалы, и потому в мужчине и женщине ценились совсем иные качества.

Все односторонне сведено к расчету. Все не деловое, все, что не дает шансов материальной наживы, относится в рубрику удовольствий, на которые тратится лишь часть свободного времени. К той же категории относится светская жизнь, искусство, политика, забота о здоровье и красоте тела и т.д.

Тип купца сделался в буржуазном обществе идеалом мужчины вообще. В женском идеале снова на первый план выступает эротическая линия как в физическом, так и в духовном. Развитие капитализма снова сделало женщину предметом роскоши для мужчины господствующего класса. Фактически общественное положение женщины не изменилось: она находилась в такой же зависимости от мужчины, как и прежде.

После падения наполеоновской империи совершенно исчезают величественные фигуры. Место их заняла мещаночка. После революционного периода люди жаждали покоя. Благоразумное и степенное мещанство стало тогда надолго задававшим тон классом. Но то был лишь переходный момент, эпоха, подготавливавшая почву для развитого капитализма, когда был выставлен новый идеал женской красоты.

Пышность и роскошь – таков вкус развитого капитализма. Эта историческая ситуация породила идеал женской красоты Второй империи во Франции. Женщина представляла собой тогда не только красивое тело, но цветущее и пышное тело, в котором приятно было потонуть. Эпоха, любящая внешнюю помпу, всегда отдает предпочтение пышному телу. Новым идеалом красоты стала женщина с крупными формами, с описанными Гейне формами (монументальной женщины), женщины с могучим туловищем, крепкой, скорее слишком большой, чем маленькой грудью, грозящей разорвать корсет, с ослепительными, величественными плечами, с выступающими бедрами – словом, женщина-кокетка. В эту эпоху у женщин ищут и от нее требуют тех же наслаждений, как в публичном доме.

И это вполне логично. То был идеал внезапно разбогатевшей буржуазии, для которой любовь была равносильна наслаждению.

Этот идеал не исчез вместе со Второй империей, он продолжал господствовать в слегка смягченном виде до 80-х гг. Только эпоха так называемого «конца века» внесла в этот идеал новый и яркий корректив. Место крепкого и здорового заняло все рафинированное, так как только в нем находили новое возбуждение люди сытые и пресытившиеся. Предпочтение отдается теперь артистке любви, умеющей, как волшебница, из ничего создать целое меню изысканных блюд.

Истинная артистка любви должна иметь тонкие нервы, она состоит из одних нервов. Линии тела становятся все деликатнее и капризнее, стройнее. Высшей точкой этого развития становится декадентский вкус, считающий красивой женщину с мало развитыми бедрами и грудью. В настоящее время мы находимся как раз под знаком этого вкуса.

Демократические черты в костюме

Демократия в смысле всеобщей жизненной формы – неизбежное социальное последствие современного крупнокапиталистического производства и служит необходимым его базисом.

Демократичным, то есть буржуазным должен был стать отныне и специфический характер костюма. Каждый специфический костюм воплощает всегда по-своему специфические господствующие или влияющие идеи.

Буржуазный костюм возник в Англии, как некогда придворный в Испании. Ярко обнаружались формы, главные линии которые остались до сих пор принципиально преобладающими в мужском и женском костюме, однако лишь в эпоху, последовавшую за падением Первой империи во Франции.

Основной элемент буржуазного костюма – его единообразие. Отныне существуют только равноправные граждане. Отныне поэтому костюм уже не отличает, как прежде, людей друг от друга определенными признаками, дозволенными одному, а другому возбраняется под страхом наказания.

Это единообразие костюма – черта не национальная, а интернациональная. Люди одеваются принципиально одинаково в Англии и Франции, в Германии и Америке и т.д. В настоящее время любая мода интернациональна и только разве во второстепенных подробностях она варьируется сообразно местным потребностям каждой страны.

Исчезают постепенно отдельные специфические национальные одежды, уступая место международному мундиру буржуазного общества. Там, где еще сохранился исконный национальный костюм, еще не победил окончательно процесс индустриализации и там все еще господствует натуральное хозяйство.

Если наиболее бросающейся в глаза чертой буржуазного костюма является интернациональное единообразие, то черта отличающая его от эпохи абсолютизма, состоит прежде всего в том, что мужчина уже не играет прежней роли чичисбея (постоянный спутник состоятельной замужней женщины на прогулках и увеселениях). Его костюм сделался более мужественным.

Мужской костюм должен был получить специфический мужской характер, подобно тому как женский костюм отличается женственностью. Начался этот процесс в Англии, родине буржуазных идей.

Третья характерная черта, отличающая буржуазный костюм от костюма моды старого режима, состоит в том, что он есть костюм трудящегося, неумоимо деятельного человека.

Властитель буржуазного века должен двигаться беспрепятственно, бодро и быстро. Костюм не должен мешать человеку. Поступь человека должна быть твердой и уверенной, жест – энергичным. Исчезла всякая помпа, всякая декоративность. Костюм сведен к простым главным линиям. Нет больше места праздничной пестроте. Краски стали бесцветными, как арифметическая задача.

Таковы существенные черты буржуазного костюма.

Другое принципиальное отличие от прошлого – более частая смена моды. Никогда раньше мода не менялась так часто и так быстро. Типические линии костюма теперь постоянно изменяются. Этой частой смене моды подлежит главным образом, конечно, женский костюм, но и мужская мода меняется в XIX в. чаще, чем раньше. Эта характерная для буржуазного века частая смена моды объясняется, главным образом никогда не исчезающей тенденцией внешне выражаемого классового обособления.

В эпоху Первой империи все изъясляли свое восхищение Наполеоном тем, что носили характерную для Наполеона треуголку или же шляпу, походившую на медвежьи шапки его знаменитой гвардии, «уланки» уланов и т.д. Этот головной убор также охотно носили женщины, причем во всех странах. Когда Наполеон пал, то победители возненавидели столь популярную треуголку, символ его могущества, и аристократы, дипломаты и все войско чиновников стали носить цилиндр. Кто оставался верен знаменам Наполеона, продолжал носить наполеоновскую треуголку.

Так как цилиндр остался и потом символом консервативных убеждений, то каждый раз, когда хотели выразить иные настроения, демонстративно противопоставляли ему иного вида шляпы. Начиная с 40-х гг. эту роль исполняла демократическая шляпа с отвислыми полями. Подобно чопорному цилиндру долгое время признаком консервативных убеждений служил белый завязываемый галстук, ставший с Венского конгресса модой дипломатов. Впоследствии к этим частям костюма присоединился еще застегнутый на все пуговицы сюртук.

Все это представляло очень простое средство подчеркнуть при помощи костюма свое отличие от верха и низа, от правых и левых.

Мода среди имущих классов менялась не только каждый год, но даже каждый сезон. Роскошь и элегантность – лозунг имущих классов. Истинная элегантность стоит всегда дорого, даже когда она отличается простотой, и потому она вся построена на оттенках.

Когда эпоха проникнута жаждой свободы и стремлением к прогрессу, как, например, эпоха 1848 года, то мужская мода становится

заметно мужественнее. В моде явно сказывается жажда активности и способность к деятельности. Чопорный сюртук уступает место платью с удобными свободными формами, которое можно носить по желанию открытым и закрытым, тогда как сюртук должен быть непременно застегнут на все пуговицы.

В периоды упадка и реакции, линии мужского костюма получают оттенок женственности, блезированности (показушности), декадентства. Такими периодами были годы попыток реставрации абсолютизма после падения Наполеона, приведший во Франции ко Второй империи, и конец XIX в., когда буржуазия потеряла веру в свое будущее господство и когда среди материальных интересов заглохли все высшие человеческие идеалы.

Мода эпохи великой революции

Неизменная задача всякой женской моды – все равно, в какую эпоху, – это наиболее эффектное подчеркивание красот женского тела. Все различие состоит только в том, что в одну эпоху возможно более естественное решение этой задачи, в другую – только странное.

Две особенности характеризуют женскую моду XIX века: с одной стороны, стремление, «несмотря на платье, быть раздетой», а с другой – криолин, вуалирующий нижнюю часть тела так же смешно, как в XVI, XVII, XVIII вв. юбки, фижмы (широкий каркас из китового уса) и т.д. «Одетая нагота» стала специфическим новым завоеванием буржуазного века.

Мода – публичный акт. Она – выставлемый на показ плакат, указывающий на то, как люди намерены официально отнестись к вопросу об общественной нравственности. В моде общая историческая ситуация всегда находит свою наиболее точную формулировку. Принцип «одетой наготы» – это вопрос, как одеваться так, чтобы быть одетой от шеи до пяток и в то же время представлять в воображении мужчин в эротической наготе, он не что иное, как подсказанное нравственным лицемерием решение вопроса о женской моде.

Подобно новому идеалу физической красоты, мода эпохи революции коренится в Англии.

Главной тенденцией было стремление к освобождению. Эти тенденции обнаружили в мужском костюме в виде открытого удобного фрака, свободно положенного вокруг шеи шарфа, плотно облегающих ноги панталон, сапог с отворотами и мягкой фетровой шляпы, которой можно придать какую угодно форму.

В женском костюме это стремление обнаружилось лишь в систематическом оголении. Женщины отказываются от похожего на панцирь корсажа, от нижних юбок и оттопыривающихся фижм, а ноги обували не в гротескные башмаки на высоком каблуке, не позволявшие как следует ходить, а в сандалии. Эта главная тенденция нового буржуазного костюма облекалась в античные формы. Это вполне логично. Здесь действовали причины, которые сделали идеалом нового человека, именно человека античной древности, героического поколения Древнего Рима.

Стоявшая перед женской модой проблема была решена самым простым образом: отказом от всего кроме рубашки, причем эта последняя получила форму муслиновой накидки. Первоначально женщины носили под рубашкой трико телесного цвета, так что пластика форм выступала во всей своей отчетливости. Потом все чаще стали отказываться и от трико, а для уцелевшей муслиновой рубашки употребляли возможно более прозрачную ткань. Золотые кольца и браслеты должны были еще ярче выявить красоту рук и икр, даже бедер. Золотые, украшенные алмазами кольца носили даже на пальцах ног. Чтобы любопытствующие глаза могли все это видеть яснее, муслиновая накидка была с двух сторон раскрыта и частью подобрана.

Искусственная грудь служила для многих женщин необходимым реквизитом при такой моде.

Она и была изобретена в эту эпоху и всюду скоро нашла свое употребление. Сначала ее делали из воска, потом из кожи телесного цвета с нарисованными прожилками. Особая пружина позволяла ей ритмически вздыматься и опускаться. Подобные шедевры, воспроизводившие иллюзию настоящего бюста, пользовались большим спросом и оплачивались очень дорого.

В Англии не только красавицы культивировали этот костюм наготы, но и безобразные старухи щеголяли в нем...

В конце ампира мода снова вернулась назад, к прежним своим тенденциям. Подчеркивать при помощи костюма не только грудь, но и другие части тела возможно только путем затягивания талии. Если в эпоху революции талия затягивалась под грудью, то теперь спустилась снова ниже и подчеркивалась при помощи корсета. Таким путем дошли снова до так называемой осиной талии. Наряду с корсетом той же цели должна была служить юбка. Приблизительно в это же время стали увеличивать число юбок, чтобы сделать талию еще более тонкой. Фижмы теперь заменяет кринолин, при помощи которого можно придавать бедрам какую угодно пышную форму.

Кринолин был в своем роде последним этапом, так как идти дальше здесь уже было невозможно. Кринолин решил только проблему выявления талии. Подчеркнуть при помощи кринолина бедра было просто невозможно. Женщины хотели теперь возвестить всему миру, что они обладают именно этими прелестями. Для этой цели сначала изобрели украшение из лент, материи, пестрых бантов, розеток и т.д., прикрепляемое на соответствующем месте, а потом Cul de Paris и турнюр.

Это искусственный горб, которым украшала себя каждая дама, который становился с каждым днем все огромнее. Он был грубее даже кринолина.

В имущих классах увлекались, кроме того, всеми видами спорта, так как кокетливый спортивный костюм позволяет видеть каждому, у кого есть глаза, что под ним никакого другого одеяния нет. В фешенебельных зимних курортах множество женщин, обладающих упругой грудью, носит плотно облегающий тело свитер.

Эмансипация женского тела требовала освобождения от массы юбок. В конце концов юбку совсем упразднили. Стремясь декольтировать заднюю часть женского тела, упразднили нижнюю юбку и решили эту задачу при помощи узкой верхней юбки из облегающей тело материи.

Мода эпохи революции и империи предпочитала самое смелое декольте в салоне и на улице. Ярким торжеством нравственного лицемерия была блузка, новейшее завоевание женского костюма.

Подобно тому как смелое *retrousse* показывает любопытным взорам украшенные кружевами нижние юбки, так блуза должна была позволить угадать не менее пикантный лифчик и многое другое. К решению этой проблемы стремились в продолжении десятилетий самыми разными путями, пока не нашли лучшего – «блузки с верхним просветом». Эта идеальная блузка состояла в следующем: наверху и без того прозрачной блузы делался глубокий вырез, заполняемый прозрачной вставкой, позволяющей видеть все, что есть под ней.

Такую же роль играли чулки. В эпоху революции они служили наряду с рубашкой единственной нижней одеждой женщины. Дабы чулки производили иллюзию нагого тела, их носили исключительно телесного цвета.

Похожими на чудо кружевами обвеяны грудь и колени, сквозь прозрачный батист просвечивает нагота. Все это выдержано в одних только белых тонах. И, однако, этот единственный красочный аккорд отнюдь не однообразен, т.к. обнаруживает множество изысканных

оттенков, а особое действие каждого из них усиливается пикантными бантиками и рюшами других цветов.

Мы видим как каждая эпоха создает целый культ той или другой интимной части нижнего женского белья. Затаенная похотливая мораль эпохи открыла пикантность чулка и нижней юбки. Эпоха Второй империи, любившая все помпезное, открыла особую прелесть корсета. Конец XIX века открыл очарование кальсон и не знает в этом отношении ни конца, ни границ.

Очень красноречивым доказательством в пользу всеобщего спроса на созерцание красивого нижнего белья служит театр. Многочисленные театральные пьесы не имеют иной цели, как служить эффектной рамкой для элегантной и красивой дамы, которая при всех раздевается, чтобы лечь спать или совершить пикантный интимный туалет. В особенности в цирке и в варьете измышлялись самые смелые возможности. Например, салонная дама садится на неоседланную лошадь и начинает постепенно разоблачаться, в то время как лошадь галопом мчится по арене: в конце концов наездница предстает перед публикой в одном только трико. Такие же трюки пускают в ход акробатки на трапеции, на канате и т.д.

Заключение

В начале нашего исследования мы говорили о том, что ни в какой области не следует оценивать прошлое по современным меркам, так как каждый век требует для своей оценки разных критериев.

Более высокий или низкий уровень нравственности каждой эпохи никогда не бывает проблемой абсолютного, а только относительного числа. Какой бы малопривлекательной ни была картина современных нравов, человечество тем не менее развивается и идет вперед.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байбурин, А.К., Топорков, А.Л. У истоков этикета: этнографические очерки / А.К. Байбурин, А.Л. Топорков. – Л.: Наука, 1990.
2. Блейзер, А. История в костюмах / А. Блейзер. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Экслибрис, 2002.
3. Волченко, Л.Б. Этикет и мода / Л.Б. Волченко. – М.: Знание, 1989.
4. Вышеславцев, Б.Ю. Этика преображения эроса / Б.Ю. Вышеславцев. – М.: «Республика», 1994.

5. Дубинский, Н. Женщина в жизни великих и замечательных людей / Н. Дубинский. – М., 1910.
6. Иванов, В.Г. История этики средних веков / В.Г. Иванов. – Л.: ЛГУ, 1984.
7. Фукс, Э. История нравов: в 3 т. / Эдуард Фукс. – М.: «Республика», 1993.
8. Энциклопедия этикета. – СПб.: МиМ, 1997.
9. Энциклопедия хороших манер / сост. В. Пивоваров. – СПб.: Диамант, 1996.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предлагаемый сборник лекций охватывает вопросы, которые скудно или вообще не освещены в театральной литературе. Они в доступной для студенческой аудитории форме дополняют курсы основ актерского мастерства, режиссуры, истории театра, кино. Кроме того, в этом сборнике мы открываем новую тему – история и теория театра ближайшего зарубежья, которая рассматривается, в частности, в статье С.Ф. Куца «Театр «преображений» Леся Курбаса». Целью познания прошлого и историографии, т.е. систематического вскрывания того, что было, и нахождения соединительных звеньев, связывающих то, что было с тем, что есть, является отнюдь не удовлетворение любознательности, а прежде всего, познание законов, которым подчинены все явления. Ибо только точное объяснение истории позволит нам лучше создавать историю.

Сборник адресован, прежде всего, студентам творческих отделений вузов искусств и культуры, которые готовят себя к профессиональной деятельности на сцене, начинающим актерам, режиссерам, чье профессиональное становление продолжается уже в процессе работы после окончания вуза.

Учебное издание

Лекции по циклу специальных дисциплин

Ответственный редактор Е.Ф. Шангина

Составитель В.А. Андрейчук

Редактор Е. П. Ломовцева
Издательство АлтГАКИ. Подписано в печать 02.04.2007 г.
Формат 60 х 84/ 16. Усл. п.л. 9,8. Уч.- изд. л. 9,7.
Тираж 60 экз. Заказ 279

Алтайская государственная академия культуры и искусств
656055, г. Барнаул, ул. Юрина, 277