



ЭНЦИКЛОПЕДИЯ для детей

ИСКУССТВО



Допущено Департаментом общего среднего образования
Министерства образования Российской Федерации.
(Письмо №897/11-17 от 08.11.2000.)
Рекомендовано Международным центром обучающих
систем (МЦОС) и международной кафедрой-сетью
ЮНЕСКО/МЦОС в качестве учебного пособия.
(Письмо № 95 от 08.0.499.)



ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА ДИРЕКТОРОВ МАРИЯ АКСЁНОВА
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРАВЛЕНИЯ ГЕОРГИЙ ХРАМОВ
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ВИКТОР ВОЛОДИН
ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК ЕЛЕНА ДУКЕЛЬСКАЯ
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР ТОМА ДМИТРИЙ ВОЛОДИХИН
ВЕДУЩИЕ НАУЧНЫЕ РЕДАКТОРЫ ТОМА ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА (раздел «Кино»)
ГАЛИНА МАКАРОВА (раздел «Театр») АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВ (раздел «Музыка»)
ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ ТОМА ИРИНА ЛАПИНА (разделы «Кино» и «Театр»)
НИКОЛАЙ МАЙСУРЯН (раздел «Музыка»)

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ *Аванта*



УДК 087.5:[78+79143+792](031) ББК 85.3я2+85.33я2+85.37я2 Э68

ICES



INTERNATIONAL CENTRE OF EDUCATIONAL SYSTEMS (ICES)
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЦЕНТР ОБУЧАЮЩИХ СИСТЕМ (МЦОС)
CENTRE INTERNATIONAL DES SYSTEMES D'EDUCATION (CISE)
INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR AUSBILDUNGSSYSTEME (IZAS)



МЕЖДУНАРОДНАЯ КАФЕДРА - СЕТЬ ЮНЕСКО/МЦОС
"ПЕРЕДАЧА ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ"

Рекомендовано Международным центром обучающих систем (МЦОС) и международной кафедрой-сетью ЮНЕСКО/МЦОС в качестве учебного пособия.

Все тома, вышедшие в серии «Энциклопедия для детей», рекомендованы Департаментом общего среднего образования Министерства образования Российской Федерации.

Ассоциация книгораспространителей Независимых Государств, Московский городской Дворец творчества детей и юношества, Московский детский фонд, Государственная республиканская детская библиотека наградили в конкурсе на лучшую книгу года издательское объединение «Аванта+» дипломом от 29-03-99 за лучший издательский проект года для детей и юношества.

За профессиональное издательско-полиграфическое исполнение «Энциклопедии для детей» Государственный комитет Российской Федерации по печати наградил «Издательский центр „Аванта+“» дипломом от 04.09.97.

Оргкомитет XI Московской Международной книжной ярмарки, Генеральная дирекция международных книжных выставок и ярмарок наградили издательское объединение «Аванта+» дипломом от 02.09.98 как победителя в номинации «Самый массовый познавательный проект 1998».

Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Ч. 3. Музыка. Э68 Театр. Кино / Глав. ред. В. А. Володин. — М.: Аванта+, 2000. — 624 с.: ил.

ISBN 5-8483-0031-3 (т. 7, ч. 3) ISBN 5-8483-0001-1

Третья книга тома «Искусство» предлагает читателям очерк музыки, театра и кино с момента их возникновения и до наших дней. Она объединяет три раздела, посвященные выдающимся мастерам, основным стилям и направлениям искусства стран и народов всего мира, а также инструментам и техническому оснащению. Статьи, вошедшие в книгу, написаны искусствоведами Российской Академии наук, Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Российского государственного гуманитарного университета, Московской государственной консерватории, Российской академии театрального искусства, Государственного института искусствознания, Научно-исследовательского института киноискусства.

Том «Искусство» (часть 3) рассчитан на детей среднего и старшего школьного возраста, их преподавателей, а также на всех, кто считает себя любителем искусства.

УДК 087.5:[78+791.43+792](031) ББК 85.3я2+85.33я2+85.37я2

«Издательский центр „Аванта+“» является правообладателем настоящего издания. Использование издания в целом или любой его части без разрешения «Издательского центра „Аванта+“» влечёт ответственность в соответствии с действующим законодательством.

© «Издательский центр „Аванта+“», 2000

ISBN 5-8483-0031-3 (т. 7, ч. 3) ISBN 5-84830001-1

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Т. 7. ИСКУССТВО.

Ч. 3. Музыка. Театр. Кино

Председатель Совета директоров

М. Аксёнова

Председатель Правления

Г. Храмов

Главный редактор

В. Володин

Главный художник

Е. Дукельская

Заместитель главного редактора,

методологический редактор тома

Д. Володихин

Ведущие научные редакторы

Е. Леонова Г. Макарова

А. Тимофеев

Ответственные редакторы тома

И. Лапина Н. Майсунян

Научные редакторы тома

Ю. Белоусов Н. Боровская Г. Добыш

В. Троегубов

Научные консультанты

Э. Климов М. Мордвинов К. Хачатурян

Редактирование и корректура

С. Суставова — начальник отдела

Т. Новицкая — редактор

Е. Чеканова — редактор
Л. Бондарева — корректор
Т. Бросалина — корректор
И. Горвая — корректор
И. Леонтьева — корректор
Е. Тюрникова — корректор
Л. Антонова —
редактор проверки

Подбор иллюстраций

Г. Мухина К. Привезенцев А. Пущина М. Радина

Изготовление оригинал-макета

К. Иванов
Л. Харченко
Р. Сурин
А. Володарский
А. Кильдин

Помощник ответственного редактора

В. Предеина

Набор и считка

М. Кудрявцева — начальник отдела Ю. Антонова Ю. Ашмарина Н. Гольдман О. Демидова Н. Липатова Т. Поповская И. Самсонова Ф. Тахирова Е. Терёхина Н. Шевердинская О. Шевченко

Координатор

О. Горгун

Директор

по производству

И. Кошелев

Технолог производства

Т. Любцова

Художники

В. Бадалов
А. Евдокимов Н. Краснова Е. Сурикова
В. Челак Ю. Юров

Фотографы

Ю. Любцов Ю. Масляев

Фотографии

и изобразительные

материалы предоставлены

Государственным центральным театральным музеем имени А. А. Бахрушина; Санкт-Петербургским государственным музеем театрального и музыкального искусства; Российской национальной библиотекой; Музеем книги Российской государственной библиотеки; Всероссийской государственной библиотекой иностранной литературы имени М.И. Рудомино; Российской государственной библиотекой по искусству; Научной музыкальной библиотекой имени С. И. Танеева; Государственным фондом кинофильмов РФ (Госфильмофондом); Музеем истории кино; Российским агентством «Информкино»; Государственным центральным музеем музыкальной культуры имени М.И. Глинки; Российским государственным архивом литературы и искусства; Центральной научной библиотекой Союза театральных деятелей РФ; московской киностудией имени М. Горького; московской средней специальной музыкальной школой имени Гнесиных; домом-музеем В.Я. Брюсова; агентством «RUPIN»; агентством Fotobank

Суперобложка

А. Трашков

Шмуцтитуты

Е. Дукельская

«Аванта+» благодарит за помощь в подготовке издания Т. Беляеву,

В. Босенко, Е. Живцова, И. Лан-дер, Е. Леонову, Г. Макарову,

А. Машукову, В. Рикс, В. Ряполо-ву, С. Серову, Г. Страшненко, Ю. Фридштейна, Д. Чанышеву, Н. Ясулович

В СЕРИИ «ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ» ВЫШЛИ В СВЕТ ТОМА:



«Всемирная история»



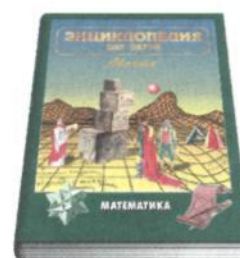
«Биология»



«География»



«Геология»



«Математика»



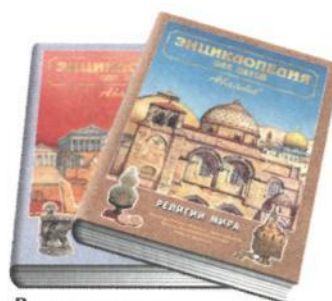
«История России»
(часть 1)

«История России»
(часть 2)

«История России»
(часть 3)



«Языкознание.
Русский язык»



«Религии мира»
(часть 1)

«Религии мира»
(часть 2)



«Астрономия»



«Русская литература»
(часть 1)

«Русская литература»
(часть 2)



«Россия: физическая
и экономическая
география»



«Искусство»
(часть 1)

«Искусство»
(часть 2)



«Физика»
(часть 1)

«Физика»
(часть 2)



«Техника»



«Всемирная литература»
(часть 1)



«Химия»



«Страны. Народы.
Цивилизации»



«Искусство»
(часть 3)

УВАЖАЕМЫЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Нас радует, что в адрес издательского объединения «Аванта+» приходит множество читательских писем. Пожалуйста, пишите нам о том, что Вам понравилось и особенно заинтересовало в статьях, показалось удачным в подходе к изложению материала или в оформлении книги. Мы будем благодарны также за любые критические замечания. Давайте подумаем вместе, как сделать «Энциклопедию для детей» необходимой и любимой книгой в каждом доме.

«Аванта+» осуществляет доставку почтой «Энциклопедии для детей» по России. Вы можете заказать все вышедшие в свет тома. Запросы об условиях доставки книг почтой направляйте по адресу: 123022, Москва, а/я 73, «Центр доставки „Аванта+“».

Фирменные магазины «Аванта+» — это:

- широкий ассортимент обучающей и развивающей литературы;
- розничная продажа «Энциклопедии для детей»;
- подписка на «Энциклопедию для детей» и продажа по абонементам вышедших томов.

Напоминаем, что подписка на многотомную «Энциклопедию для детей» даст Вам возможность получать вновь выходящие и ранее выпущенные тома серии по льготным ценам. Подписка на все тома «Энциклопедии для детей» продолжается. **Адреса магазинов *Аванта+»:** Москва, ул. 1905 года, д. 8; Ореховый бульвар, д. 15, «Галерея Водoley», 2-й этаж (ст. м. «Домодедовская»).

Телефоны:

в Москве: (095) 259-2305, 259-5412 (для справок);

(095) 259-7627, 259-6052 (оптовая продажа);

(095) 259-6044, 259-4171 (бесплатная доставка по указанному адресу в Москве

от 5 книг серии «Энциклопедия для детей»); в Санкт-Петербурге: (812) 567-2746, 567-3671 (оптовая продажа, подписной пункт).

В серии «Энциклопедия для детей»

вышли в свет тома:

«Всемирная история», «Биология», «География»,
«Геология», «История России» (части 1, 2 и 3),
«Религии мира» (части 1 и 2), «Искусство» (части 1, 2 и 3),
«Астрономия», «Русская литература» (части 1 и 2),
«Языкознание. Русский язык», «Математика»,
«Россия: физическая и экономическая география»,
«Страны. Народы. Цивилизации», «Техника»,
«Всемирная литература» (часть 1),
«Физика» (части 1 и 2), «Химия».

«Аванта+» теперь в Интернет

Загляните на сайт «Аванта+» в Интернет www.avanta.ru и Вы сможете:

- получить оперативную информацию об изданиях «Аванта+»;
- заказать книги «Аванта+» и других издательств с доставкой на дом;
- прочитать отзывы средств массовой информации и рецензентов.

«Аванта+» несёт ответственность за научный и художественный уровень томов серии «Энциклопедия для детей». Чтобы отличить «Энциклопедию для детей» издательского объединения «Аванта+» от энциклопедических серий других издательств, обращайте внимание на товарный знак на титульных листах томов:



Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство.

Ч. 3. Музыка. Театр. Кино.

Книга издаётся в суперобложке. К книге прилагается компакт-диск.

Изд. лиц. № 066781 от 21.07.99. Подписано в печать 13.11.2000. Формат 84х 108/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Гарамон». Печать офсетная. Усл. печ. л. 65,52. Тираж 70 000 экз. Заказ № 447.

ЗАО «Дом Книги „Аванта+“». 109472, Москва, Ташкентская ул., д. 24, корп. 1, стр. 1.

Отпечатано с готовых диапозитивов в Государственном ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Московском предприятии «Первая Образцовая типография» Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 113054, Москва, Валовая, 28.

СОДЕРЖАНИЕ

[Издательство](#)

[Путеводитель по книге](#).....5

МУЗЫКА

[Вступление](#) (Наталья Боровская, Александр Тимофеев).....8

[Музыка Древнего мира и Средневековья](#)

[Музыка Древнего Египта и Двуречья](#) (Наталья Боровская).....10

[Музыка Древней Индии и Китая](#) (Анна Русакова).....13

[Музыка античности](#) (Анна Русакова).....15

[Музыка средневековой Европы](#) (Наталья Боровская).....19

Дополнительные очерки

[Музыкальное письмо Древнего Египта и Двуречья](#) (Наталья Боровская) — 11.

[Арфа и лира в музыке Древнего Египта и Двуречья](#) (Наталья Боровская) — 12.

[Музыкальные инструменты Древней Индии](#) (Наталья Боровская) — 14.

[Музыкальные инструменты Древнего Китая](#) (Наталья Боровская) — 15.

[Античные музыкальные инструменты](#) (Наталья Боровская) — 17.

[Средневековое нотное письмо](#) (Наталья Боровская) — 20.

[Музыка Византии](#) (Оксана Живаева) — 21.

[Музыка Древней Руси](#) (Оксана Живаева) — 22.

[Музыкальные инструменты средневековой Европы](#) (Наталья Боровская) — 24.

[Музыка эпохи Возрождения](#) (Анна Русакова)

[Музыка Италии](#).....26

[Музыка Франции](#).....29

[Музыка Нидерландов](#)31

[Музыка Германии](#).....35

Дополнительные очерки

[Месса](#) (Наталья Боровская) — 27.

[Мадригал](#) (Анна Русакова) — 28.

[Шансон](#) (Анна Русакова) — 30.

[Музыкальные инструменты эпохи Возрождения](#) (Наталья Боровская) — 31.

[Йоханнес Окегём и Якоб Обрехт](#) (Анна Русакова) — 32.

[Орган](#) (Оксана Живаева) — 33.

[Музыка Англии](#) (Анна Русакова) — 35.

[Музыка XVII—XVIII веков](#)

[Музыка Италии](#) (Оксана Живаева)37

[Музыка Франции](#) (Оксана Живаева).....43

[Музыка Англии](#) (Оксана Живаева).....45

[Георг Фридрих Гендель, Иоганн Себастьян Бах и музыка Германии](#) (Анна Русакова).....47

[Музыка России](#) (Оксана Живаева).....51

Дополнительные очерки

[Оратория и кантата](#) (Оксана Живаева) — 37.

[Опера-серия и опера-буффа](#) (Анна Русакова) — 40.

[Струнные смычковые инструменты](#) (Оксана Живаева) — 42.

[Маски](#) (Оксана Живаева) — 46.

[Оратории Генделя](#) (Анна Русакова) — 48.

[Кантаты Баха](#) (Анна Русакова) — 49.

[«Страсти» Баха](#) (Анна Русакова) — 50.

[Фуга](#) (Анна Русакова) — 51.

[Зингшпиль](#) (Александр Тимофеев) — 51.

[Евстигней Ипатьевич Фомин](#) (Оксана Живаева) — 52.

[Партесное пение](#) (Оксана Живаева) — 53.

Венская классическая школа музыки

Кристоф Виллибальд Глюк (Александр Тимофеев).....54

Йозеф Гайдн (Анна Русакова).....56

Вольфганг Амадей Моцарт (Анна Русакова)58

Людвиг ван Бетховен (Анна Русакова).....62

Дополнительные очерки

Симфония (Александр Тимофеев) — 57.

Сонатная форма (Александр Тимофеев) — 57.

Соната (Александр Тимофеев) — 58.

Реквием (Анна Русакова) — 61.

Фортепиано: от клавесина до рояля (Анна Русакова) — 62.

«Лунная» соната (Анна Русакова) — 65.

«Героическая» симфония (Анна Русакова) — 65.

Большой симфонический оркестр (Александр Тимофеев) — 66.

Соната «Апассионата» и Пятая симфония (Анна Русакова) — 68.

Партитура (Александр Тимофеев) — 69.

Зарубежная музыка XIX века

Франц Шуберт (Анна Русакова).....71

Роберт Шуман (Анна Русакова)74

Фридерик Шопен (Александр Тимофеев).....77

Гектор Берлиоз (Анна Русакова)79

Рихард Вагнер (Александр Тимофеев).....83

Ференц Лист (Анна Русакова).....87

Иоганнес Брамс (Александр Тимофеев).....90

Джузеппе Верди и итальянская опера XIX века (Наталья Боровская).....93

Джакомо Мейербер и французская «большая опера» (Александр Тимофеев)98

Шарль Гуно, Жюль Массне и лирическая опера (Александр Тимофеев).....102

Жорж Бизе (Александр Тимофеев)104

Бедрих Сметана (Александр Тимофеев, Наталья Боровская).....106

Антонин Дворжак (Александр Тимофеев).....108

Эдвард Григ (Александр Тимофеев).....109

Исаак Альбенис (Александр Тимофеев).....111

Жак Оффенбах, Иоганн Штраус и лёгкая музыка второй половины XIX века (Анна Русакова) ...

112

Дополнительные очерки

Песни Шуберта (Наталья Боровская) — 72.

Карл Мария фон Вебер (Анна Русакова) — 73.

Феликс Мендельсон (Анна Русакова) — 74.

Песни Шумана (Наталья Боровская) — 76.

Станислав Монюшко (Александр Тимофеев) — 79.

«Фантастическая симфония» (Анна Русакова) — 81.

Никколо Паганини (Анна Русакова) — 82.

Оперный театр Вагнера (Александр Тимофеев) — 86.

«Годы странствий» (Анна Русакова) — 88.

Соната си минор (Наталья Боровская) — 89.

Симфонические поэмы Листа (Анна Русакова) — 90.

Стиль вербункош и Ференц Эркель (Александр Тимофеев) — 90.

Антон Брукнер (Александр Тимофеев) — 92.

Джоаккино Россини (Наталья Боровская) — 95.

Реквием Верди (Наталья Боровская) — 98.

Духовые инструменты (Анна Русакова) — 100.

Сезар Франк (Александр Тимофеев) — 103.	
Эдуар Лало (Александр Тимофеев) — 104.	
Камиль Сен-Санс (Александр Тимофеев) — 105.	
Лео Делиб (Александр Тимофеев) — 106.	
Эрнест Шоссон (Александр Тимофеев) — 106.	
Оперетта и её истоки (Александр Тимофеев) — 113.	
Франц фон Зуппе (Александр Тимофеев) — 113.	
Йозеф Ланнер (Александр Тимофеев) — 114.	
Музыка России XIX века	
Михаил Иванович Глинка (Оксана Живаева).....	116
Александр Сергеевич Даргомыжский (Оксана Живаева).....	119
Милий Алексеевич Балакирев (Александр Тимофеев)	122
Модест Петрович Мусоргский (Оксана Живаева, Александр Тимофеев)	123
Александр Порфирьевич Бородин (Оксана Живаева).....	127
Николай Андреевич Римский-Корсаков (Александр Тимофеев).....	129
Пётр Ильич Чайковский (Наталья Боровская)	132
Дополнительные очерки	
Александр Александрович Алябьев (Оксана Живаева) — 115.	
Александр Егорович Варламов (Оксана Живаева) — 115.	
Александр Львович Гурилёв (Оксана Живаева) — 115.	
Алексей Николаевич Верстовский (Оксана Живаева) — 115.	
«Борис Годунов» (Наталья Боровская) — 124.	
«Хованщина» (Наталья Боровская) — 126.	
Антон и Николай Рубинштейны (Наталья Боровская) — 131.	
Сергей Иванович Танеев (Наталья Боровская) — 136.	
Зарубежная музыка конца XIX — начала XX века	
Рихард Штраус (Жанна Григорьева).....	138
Густав Малер (Александр Тимофеев).....	139
Клод Дебюсси (Жанна Григорьева).....	142
Морис Равель (Жанна Григорьева).....	144
Джакомо Пуччини (Жанна Григорьева)	147
Дополнительные очерки	
Симфонические поэмы Рихарда Штрауса (Наталья Боровская) — 138.	
Макс Регер (Наталья Боровская) — 140.	
Габриель Форе (Жанна Григорьева) — 141.	
Венсан д'Энди (Жанна Григорьева) — 141.	
Фортепианное творчество Дебюсси (Жанна Григорьева) — 144.	
Веризм (Анна Русакова) — 146.	
Новая венская оперетта (Анна Русакова) — 149.	
Ян Сибелиус (Наталья Боровская) — 150.	
Музыка России конца XIX — начала XX века (Наталья Боровская)	
Сергей Васильевич Рахманинов	153
Александр Николаевич Скрябин	156
Дополнительные очерки	
Анатолий Константинович Лядов (Анна Русакова) — 151.	
Александр Константинович Глазунов (Анна Русакова) — 152.	
Николай Карлович Метнер (Анна Русакова) — 155.	
Русские сезоны за границей (Александр Тимофеев) — 158.	
Зарубежная музыка XX века	
Новая венская школа (Наталья Боровская).....	161
Пауль Хиндемит (Наталья Боровская).....	166
Композиторы «Шестёрки» (Наталья Боровская).....	168

Бенджамин Бриттен (Наталья Боровская).....	173
Бела Барток (Наталья Боровская)	177
Джордж Гершвин (Наталья Боровская).....	181
Эйтор Вила-Лобос (Наталья Боровская).....	182
Музыкальный авангард (Наталья Боровская).....	184
Джаз (Алексей Баташёв).....	187
Рок-музыка (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн).....	194
Дополнительные очерки	
Додекафонная система нововенской школы (Наталья Боровская) —	161.
Альбан Берг и Антон Веберн (Наталья Боровская) —	162.
Ханс Эйслер и Курт Вейль (Наталья Боровская) —	164.
Карл Орф (Наталья Боровская) —	165.
«Художник Матис» (Наталья Боровская) —	167.
Оливье Мессиян (Наталья Боровская) —	172.
«Путеводитель по оркестру для молодёжи (на тему Пёрселла)» (Наталья Боровская) —	175.
«Военный реквием» (Наталья Боровская) —	176.
Золтан Кодай (Наталья Боровская) —	177.
Музыка Чехии (Наталья Боровская) —	178.
Музыка Польши (Наталья Боровская) —	179.
Джордже Энеску (Наталья Боровская) —	180.
Леонард Бернстайн (Наталья Боровская) —	182.
Алеаторика и сонорика (Наталья Боровская) —	185.
Минимализм (Наталья Боровская) —	185.
Музыкальные инструменты джаза (Алексей Баташёв) —	188.
Спиричуэл (Николай Майсuryн) —	188.
Минстрел-шоу (Николай Майсuryн) —	190.
Регтайм (Николай Майсuryн) —	191.
Блюз (Николай Майсuryн) —	192.
Ритм-энд-блюз (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн) —	194.
Кантри (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн) —	194.
Музыкальные инструменты рока (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн) —	196.
Рок-музыка: технология и бизнес (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн) —	198.
Вудсток (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн) —	200.
Поп-музыка (Виктор Троегубов, Николай Майсuryн) —	203.
Музыка России XX века (Наталья Боровская)	
Игорь Фёдорович Стравинский	205
Николай Яковлевич Мясковский	208
Сергей Сергеевич Прокофьев	209
Дмитрий Дмитриевич Шостакович	214
Дополнительные очерки (Наталья Боровская)	
Арам Ильич Хачатурян —	213.
Георгий Васильевич Свиридов —	215.
Оперы Шостаковича —	216.
Музыкальный авангард —	218.
ТЕАТР	
Вступление (Галина Макарова).....	222
Что такое театр	
Театр как вид искусства (Галина Макарова).....	223
Виды театра (Галина Макарова).....	226
Драматургия (Галина Макарова).....	231
Актёрское искусство (Галина Макарова).....	235
Театральное пространство. Комната, мир, вселенная (Наталья Ясулович).....	240

Волшебное закулисье (Екатерина Кузнецова).....	248
Зачем нужен режиссёр (Галина Макарова).....	256
Дополнительные очерки	
Происхождение театра. Разные версии (Галина Макарова) —	225.
«Играть, как для взрослых, только лучше» (Юрий Рыбаков) —	229.
Сергей Владимирович Образцов (Михаил Мордвинов) —	230.
Водевиль (Галина Макарова) —	234.
Что такое амплуа (Юрий Рыбаков) —	237.
Уважаемая профессия (Михаил Мордвинов) —	238.
Истина жизни (Галина Макарова) —	239.
Актёр и артист (Галина Макарова) —	239.
Театр Шекспира (Наталья Ясулович) —	241.
Театральный костюм (Наталья Ясулович) —	242.
В доме и вокруг (Елена Езерская) —	245.
Художник в театре (Наталья Ясулович) —	246.
Световые эффекты на сцене (Екатерина Кузнецова) —	255.
Шумы за сценой (Екатерина Кузнецова) —	255.
Гримёрный цех (Екатерина Кузнецова) —	256.
От выбора пьесы до премьеры (Михаил Мордвинов) —	261.
В музыкальном театре (Михаил Мордвинов) —	262.
Зарубежный театр	
Античный театр (Валентина Фёдорова).....	263
Средневековый театр Западной Европы (Галина Макарова).....	270
Театральное искусство эпохи Возрождения (Галина Макарова)	276
Театральное искусство классицизма и барокко (Галина Макарова).....	284
Между разумом и чувством. Театр эпохи Просвещения (Елена Дунаева).....	293
Порыв духа и страсти души в театре романтизма (Галина Макарова).....	298
Век XIX — век XX. События, стили, направления (Галина Макарова).....	305
Театральное искусство Австрии. Вена танцует, размышляет и грустит (Галина Макарова) ...	312
Наследники по прямой. Английский театр второй половины XIX—XX веков (Юрий Фридрихтейн).....	317
Сумрачный германский гений. Немецкий театр XIX—XX веков (Ирина Холмогорова).....	326
Ирландский театр (Валентина Ряполова).....	333
От Севильи до Гренады... Театральное искусство Испании XIX—XX столетий (Галина Макарова).....	336
Маски, призраки и дух музыки. Итальянский театр XIX—XX веков (Мария Скорнякова)....	340
Театральное искусство Скандинавских стран (Галина Макарова).....	345
На сценах Нового Света. Театральное искусство США (Галина Макарова).....	351
Под крышами Парижа (Елена Дунаева).....	356
Театральное искусство стран Восточной Европы (Лариса Солнцева).....	363
Театр Востока (Светлана Серова).....	368
Дополнительные очерки	
Между театром и цирком (Валентина Фёдорова) —	270.
«Чудо о Теофиле» (Галина Макарова) —	273.
Потоп и драконы (Елена Дунаева) —	274.
Моралите «Каждый человек» (Галина Макарова) —	275.
Квартеты масок (Галина Макарова) —	278.
Вольтеровский классицизм (Галина Макарова) —	289.
Иезуитский театр (Галина Макарова) —	292.
«Парадокс об актёре» (Елена Дунаева) —	295.
Французская комедия в XVIII веке (Елена Дунаева) —	296.
«Гамлет» в Германии (Галина Макарова) —	298.

Стефан Цвейг о Генрихе фон Клейсте	— 300.
Генрих Гейне об Эдмунде Кине. «Шекспир при блеске молний»	— 302.
Театр на бульваре Тампль (Галина Макарова)	— 305.
Дадаизм (Галина Макарова)	— 310.
Игра со словами (Галина Макарова)	— 311.
Вальс на сцене (Вадим Гаевский)	— 315.
Праздники под склонами Альп (Галина Макарова)	— 316.
Необычный австриец (Галина Макарова)	— 317.
Рыцарь английской сцены (Юрий Фридриштейн)	— 320.
Розенкранц и Гильденстерн... без Гамлета (Юрий Фридриштейн)	— 321.
Притчи Пинтера и Бонда (Юрий Фридриштейн)	— 322.
«Русский пациент» Рейфа Файнза (Юрий Фридриштейн)	— 323.
Хелен Миррен (Валентина Ряполова)	— 324.
Одержимый Шекспиром (Юрий Фридриштейн)	— 325.
Мейнингенцы (Михаил Мордвинов)	— 327.
Мастер режиссуры (Галина Макарова)	— 328.
«Мамаша Кураж» на сцене театра «Берлинер ансамбль» (Галина Макарова)	— 330.
Хайнер Мюллер. Без надежды (Галина Макарова)	— 331.
Петер Штайн (Ирина Холмогорова)	— 331.
Пина Бауш (Ирина Холмогорова)	— 332.
Балет Антонио Гадеса (Галина Макарова)	— 339.
Нурия Эсперт (Галина Макарова)	— 340.
Трагическая актриса (Мария Скорнякова)	— 342.
Поэт театра (Галина Макарова)	— 344.
Витторио Гассман (Галина Макарова)	— 345.
Сомнения и контрасты. Театр Ингмара Бергмана (Галина Макарова)	— 350.
Эдвин Бут (Галина Макарова)	— 352.
Вслед за Станиславским (Галина Макарова)	— 354.
«Картель» (Елена Дунаева)	— 359.
Новый Пьеро (Елена Дунаева)	— 360.
Авиньонский фестиваль (Елена Дунаева)	— 361.
Морис Бежар (Анна Гордеева)	— 362.
Ежи Гротовский и «Бедный театр» (Галина Макарова)	— 365.
Сцена Анджея Вайды (Галина Макарова)	— 366.
БИТЕФ (Галина Макарова)	— 367.
«Натьяшастра» (Светлана Серова)	— 369.
Японский театр Но (Андрей Журавлёв)	— 370.
Японский театр Кабуки (Андрей Журавлёв)	— 370.
Грим в пекинской опере (Светлана Серова)	— 374.
Символ и мастерство. Сцена и актёр в китайском театре (Светлана Серова)	— 375.
Русский театр	
Первые шаги (Юрий Рыбаков)376
Русский театр XVIII века (Юрий Рыбаков)379
Театр создан — сцена живёт (Юрий Рыбаков)383
Островский и другие (Александра Машукова)385
Актёры и роли (Юрий Рыбаков)388
Встречая XX век (Галина Митчелл)391
Свет и тени театрального Октября (Галина Митчелл)396
С помощью классики — обо всём (Галина Митчелл)398
Новые формы и новые имена. От 50-х к 90-м годам (Александра Машукова)403
Дополнительные очерки	
Крепостной театр графа Шереметева (Елена Езерская)	— 381.

Водевиль (Юрий Рыбаков) — 385.	
Владислав Озеров (Юрий Рыбаков) — 387.	
Династия Садовских (Александра Машукова) — 388.	
«Балаганчик» Блока на сцене (Галина Митчелл) — 394.	
Судьба Мейерхольда (Галина Митчелл) — 394.	
Театральный роман: МХАТ и Михаил Булгаков (Елена Езерская) — 402.	
Марк Захаров (Александра Машукова) — 406.	
Режиссёр Товстоногов (Александра Машукова) — 406.	
Иннокентий Смоктуновский (Александра Машукова) — 408.	
Любимов и «Таганка» (Галина Макарова) — 409.	
Театры-студии (Александра Машукова) — 410.	
КИНО	
Вступление (Нина Цыркун).....	416
Что такое кино	
Пути к изобретению (Валентин Михалкович).....	419
Как делается кино (Татьяна Симоненкова).....	429
Кино — телевидение — видео (Ева Петрова).....	437
Анимация (Александра Василькова).....	440
Дополнительные очерки	
Силуэтная мультипликация (Александра Василькова) — 420.	
Продюсер — профессия опасная (Татьяна Симоненкова) — 431.	
Кино — искусство монтажа (Татьяна Симоненкова) — 435.	
Новые технологии — новые горизонты (Валентин Эшпай) — 438.	
Древняя «анимация» (Александра Василькова) — 441.	
Необычные технологии в анимации (Георгий Бородин) — 444.	
Добрые волшебники (Георгий Бородин) — 446.	
Фотография (Георгий Бородин) — 448.	
Компьютер пришёл в анимацию (Александра Василькова) — 449.	
Великий немой	
Франция — родина кино (Виктор Божович).....	450
Создание Голливуда (Таисия Беляева, Валентин Михалкович).....	454
Начало кинематографа в России (Нея Зоркая).....	464
Рождение и взлёт советского кино (Нея Зоркая).....	476
У истоков немецкого кино (Валентин Михалкович).....	485
Самые грандиозные постановки в Италии (Виктор Божович).....	490
Дополнительные очерки	
Монтаж — основа киноискусства (Валентин Михалкович) — 457.	
«Кинематограф... Сантиментальная горячка» (Нея Зоркая) — 466.	
Выдумки и шутки Владислава Старевича (Нея Зоркая) — 468.	
Первая русская киногазета (Юрий Белоусов) — 475.	
«Неуловимые мстители» (Нея Зоркая) — 477.	
Лев Кулешов (Нея Зоркая) — 477.	
От «Броненосца „Потёмкин“» до «Ивана Грозного» (Нея Зоркая) — 479.	
Рождение звукового кино	
Сделано в Голливуде (Таисия Беляева, Валентин Михалкович).....	493
У французской киноафиши (Виктор Божович).....	498
Кинематограф туманного Альбиона (Валентин Михалкович).....	502
Сказки и утопии немецкого кино (Валентин Михалкович).....	506
Весёлые дни советского кино (Нея Зоркая).....	511
Экранный облик войны (Валентин Михалкович).....	516
Дополнительные очерки	
Грета Гарбо. «Скандинавский сфинкс» (Таисия Беляева) — 495.	

«Тарзан». Киновёрсии разных времён (Таусия Беляева) — 497.	
Жан Габен (Виктор Божович) — 501.	
Марлен Дитрих (Таусия Беляева) — 509.	
Типажи или актёры? (Нея Зоркая) — 512.	
Трилогия о Максиме (Нея Зоркая) — 514.	
Исторический фильм (Ева Петрова) — 515.	
«Вечерние посетители» (Виктор Божович) — 520.	
В послевоенные годы	
Итальянский неореализм (Виктор Божович).....	521
Франция глазами молодого поколения (Виктор Божович)	523
Новое в английской кинематографии (Валентин Михалкович).....	527
Польская школа и другие течения в кинематографе стран Восточной Европы (Валентин Михалкович).....	532
Американское кино на пороге перемен (Валентин Михалкович).....	538
Советское киноискусство в послевоенный период (Александр Иконников).....	542
Дополнительные очерки	
Анна Маньяни (Виктор Божович) — 521.	
Жерар Филипп (Виктор Божович) — 525.	
Жан Маре (Виктор Божович) — 525.	
Жан Поль Бельмондо (Виктор Божович) — 527.	
Питер Гринуэй (Ева Петрова) — 530.	
Иржи Менцель (Валентин Михалкович) — 535.	
«Венгерское чудо» (Валентин Михалкович) — 536.	
«Вестсайдская история» (Таусия Беляева) — 540.	
Мэрилин Монро (Таусия Беляева) — 542.	
Киносказка (Александр Касаткин) — 546.	
«Летят журавли» (Александр Иконников) — 547.	
Андрей Тарковский (Александр Иконников) — 550.	
Фильмы Киры Муратовой (Игорь Манцов) — 551.	
Кардиограмма современного кино	
Заокеанская кинодержава. Зрелище или искусство? (Валентин Михалкович).....	552
Итальянское кино в поисках истины (Виктор Божович).....	561
Многоцветный экран Франции (Виктор Божович).....	566
Молодое немецкое кино (Валентин Михалкович).....	571
Кино Скандинавских стран (Нина Цыркун)	577
Кино Японии (Олег Аронсон)	580
Индийское кино (Валентин Михалкович).....	585
От «оттепели» до «перестройки» (Игорь Манцов)	590
Дополнительные очерки	
«Оскар» (Валентин Михалкович) — 556.	
Джеймс Бонд (Валентин Михалкович) — 557.	
Лайза Миннелли (Валентин Михалкович) — 558.	
«Титаник». Киновёрсии (Валентин Михалкович) — 561.	
Джюльетта Мазина (Виктор Божович) — 562.	
Исповеди Феллини — 563.	
Пёстрый мир Паоло Пазолини (Ева Петрова) — 565.	
Музыкальный бум (Валентин Михалкович) — 567.	
Ален Делон (Виктор Божович) — 569.	
Катрин Денёв (Виктор Божович) — 570.	
Вим Вендерс (Валентин Михалкович) — 573.	
Фолькер Шлёндорф и Маргарете фон Тротта (Ева Петрова) — 575.	
«Догма-95» (Нина Цыркун) — 578.	

Прорыв финского кино (Нина Цыркун) — 579.	
«Ран» (Ева Петрова) — 583.	
«Фейерверк» (Ева Петрова) — 584.	
«Голый остров» (Таусия Беляева) — 584.	
«Расёмон» (Ева Петрова) — 585.	
Индийский принц на российском экране (Валентин Михалкович) — 589.	
Детское кино (Александр Касаткин) — 593.	
Кино и школа (Александр Касаткин) — 594.	
Потерянный рай. Российское кино конца 80-х и 90-х годов (Владимир Дмитриев) — 596.	
Александр Сокуров. Чёрный мастер (Валентин Михалкович) — 597.	
Защитник (Валентин Михалкович) — 597.	
Заключение (Нина Цыркун).....	598
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Язык музыки (Наталья Боровская, Оксана Живаева, Анна Русакова, Александр Тимофеев)...	600
Словарь терминов (Ирина Сорокина).....	606
Указатель имён (Татьяна Бросалина, Екатерина Тюрникова).....	609
Советуем прочитать (Евгения Леонова, Галина Макарова, Александр Тимофеев).....	614

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КНИГЕ

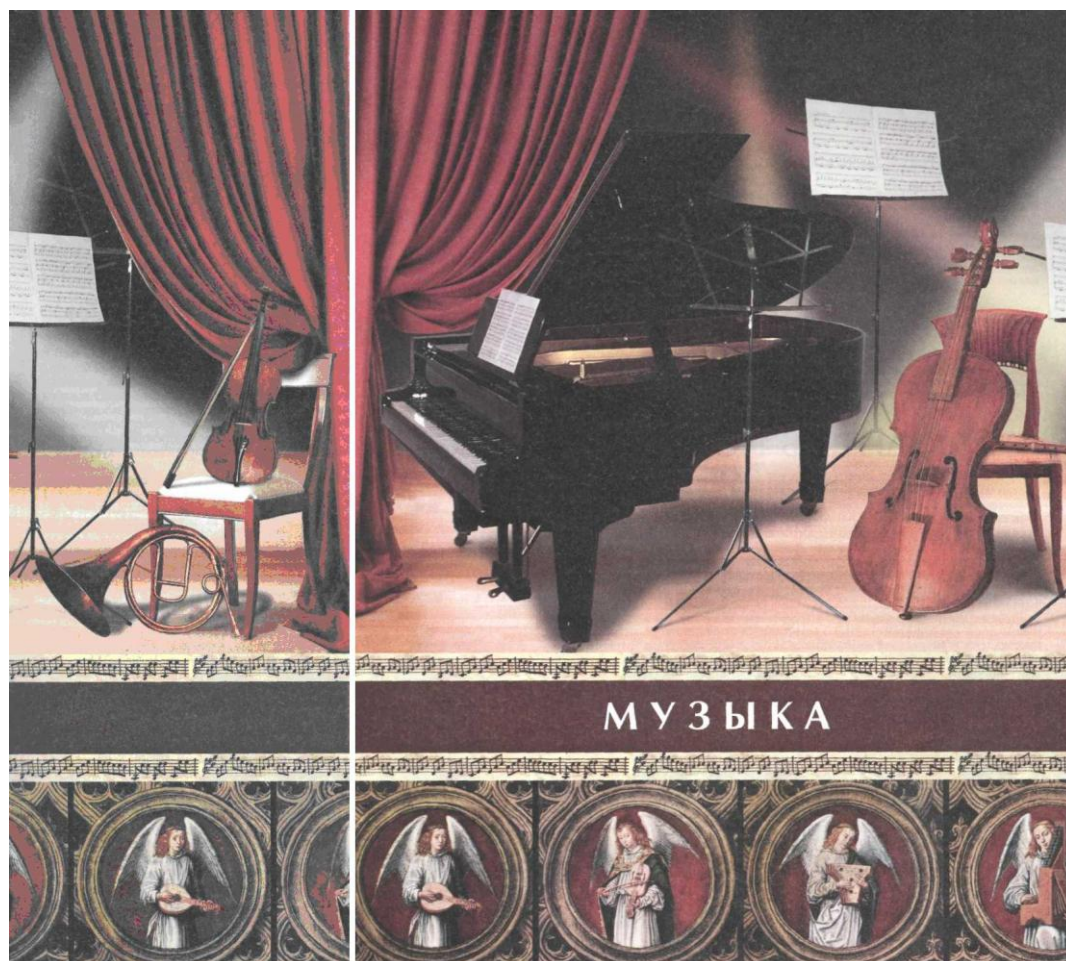
Третья часть тома «Искусство» посвящена музыке, театру и кино.

Раздел «Музыка» представляет историю развития мирового музыкального искусства с древности до настоящего времени. Он включает статьи, рассказывающие о выдающихся композиторах и исполнителях, стилях, направлениях и жанрах музыки, наиболее ярких и значительных произведениях. Ряд дополнительных очерков посвящен происхождению и совершенствованию музыкальных инструментов. Разобраться в основных понятиях теории музыки читателю поможет статья «Язык музыки», помещённая в Приложении.

Раздел «Театр» рассказывает о театральном искусстве от античности до наших дней. Он содержит статьи о театральных стилях и направлениях, крупных театрах и творчестве выдающихся актёров и режиссёров. Читателя также приглашают «заглянуть» за кулисы и познакомиться с малоизвестными театральными профессиями — сценографа, бутафора, костюмера и др.

Раздел «Кино» повествует о киноискусстве с момента его возникновения до настоящего времени. В статьях этого раздела представлены сведения о предыстории и рождении кинематографа, о том, как и с помощью какой техники, делаются фильмы, об известных киноактёрах и кинорежиссёрах, о наиболее интересных фильмах. Здесь также читатель может узнать об анимации, телевидении и видео.

Чтобы книгой было легче пользоваться, на поля вынесены краткие комментарии к специальным терминам, именам исторических лиц и мифологических персонажей, малоизвестным географическим названиям. Подробно все необходимые искусствоведческие термины поясняются в Словаре терминов. Найти в книге сведения о каком-либо музыканте, актёре или режиссёре можно с помощью Указателя имён, где приведены ссылки на соответствующие страницы. Для тех, кто хотел бы расширить свои познания в искусстве, приводится список рекомендуемой литературы «Советуем прочитать». Справочные материалы помещены в конце тома.



МУЗЫКА ДРЕВНЕГО МИРА И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

МУЗЫКА XVII—XVIII ВЕКОВ

ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА МУЗЫКИ

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА

МУЗЫКА РОССИИ

XIX ВЕКА

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

МУЗЫКА РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

XX ВЕКА

МУЗЫКА РОССИИ XX ВЕКА

Музыка обладает сильным воздействием на внутренний мир человека. Она может доставлять наслаждение или, напротив, вызывать сильное душевное беспокойство, побуждать слушателя к размышлениям и открывать перед ним неизвестные ранее стороны жизни. Именно музыке дано выразить чувства столь сложные, что их порой невозможно описать словами.

Существуют инструментальные и вокальные музыкальные сочинения. Первые инструменты, по мнению исследователей, появились одновременно с возникновением речи, а значит, язык слов и язык музыки формировались параллельно, дополняя и обогащая друг друга. Из соединения звука и слова рождаются вокальные произведения, в которых музыка раскрывает внутреннее содержание текста, выявляет то, что скрыто «между строк».

Принято говорить о музыке народной (фольклоре) и профессиональной. Авторы фольклорных произведений определить невозможно. Такую музыку не записывают, а устно передают из одного поколения в другое. В профессиональной музыке автор, как правило, известен; создание и исполнение сочинения — сложный процесс, которому специально учатся.

Профессиональная музыка очень разнообразна. Так называемая лёгкая, развлекательная музыка создаётся для отдыха и часто воспринимается людьми как фон повседневной жизни. В этой области были написаны яркие, талантливые произведения, но, к сожалению, создано много и посредственных сочинений-однодневок.

Самая сложная область профессионального музыкального искусства — классическая музыка. Слово «классический» подразумевает, что произведение включает в себе серьёзное содержание, обращается к вечным вопросам человеческого бытия. В центре классических сочинений стоят те же нравственные, религиозные и философские проблемы, что и в творениях художников, богословов, писателей. Именно поэтому в истории классической музыки можно встретить те же стили и направления, что и в истории изобразительного искусства, архитектуры или литературы, — барокко, романтизм, импрессионизм и т. д. Музыка позволяет осознать сложные проблемы не только разумом, но и сердцем, как бы почувствовать их изнутри, не только размышлять, но и сопереживать.

Особая сфера классической музыки — духовные произведения, обычно предназначенные для сопровождения богослужений. Подобные сочинения передают сокровенные религиозные ощущения человека. Чтобы воспринять такую музыку, нужно обладать определёнными религиозными знаниями, культурой и деликатностью.

Слушать классическую музыку нелегко, она требует сосредоточения, моральной и интеллектуальной подготовленности. Однако это не означает, что мир классической музыки недоступен. Чтобы войти в него, необходимы лишь большое желание и немного терпения — и тогда слушатель с удивлением обнаружит, что произведение, написанное много лет назад, рассказывает о его собственных чувствах и надеждах, словно композитор смог заглянуть в душу человека, которого никогда не видел.

8



Ещё одна важная область профессионального творчества — джаз и рок-музыка. Они передают восприятие мира человеком новой эпохи, жизнь которого резко изменили техническая революция, мировые войны и общественные катастрофы. Существует множество разновидностей джаза и рока. Некоторые близки развлекательной музыке, другие же, напротив, требуют серьёзного, подготовленного слушателя. Однако общим для всех течений является использование современных звуковых средств и новых методов в создании и исполнении музыки. Огромное место в творчестве рок- и джаз-музыкантов занимают импровизация (иногда музыка стихийно рождается прямо на сцене), живой контакт со слушателями, которые открыто выражают свои эмоции, дополняя таким образом звуковую палитру.

Глубокое понимание музыки требует от слушателя определённого усилия, но как много обретает человек, сделавший это усилие! Перед ним открывается чудесный мир, наполненный звуками, покоряющими красотой и одухотворённостью. Этот мир открыт людям, главное — слушать музыку.

МУЗЫКА ДРЕВНЕГО МИРА И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Древний мир — это эпоха, которая включает в себя историю народов Древнего Востока и античной Греции и Рима. Первые сведения о древних цивилизациях относятся к рубежу IV—III тысячелетий до н.э., когда возникли государства в Египте, Двуречье (Западная Азия, между реками Евфрат и Тигр) и, несколько позднее, на территории Индии и Китая. В I тысячелетии до н.э. сложились европейские цивилизации — Древняя Греция, а затем Древний Рим. С падением Рима в V в. н.э. история Древнего мира завершилась.

При всех различиях между древними государствами многое их объединяло. Общей была экономика, основанная на рабовладении. Политика также преследовала единую цель: подчинение более слабых и немногочисленных народов и создание крупного государства. В результате во II—I тысячелетиях до н.э. одна за другой образовались мощные военные державы: Вавилон и Ассирия, государство Александра Македонского, наконец, Римская империя. Много сходных черт было и в религиозных представлениях древних народов. Большинство из них придерживалось политеизма — веры во многих богов, олицетворявших силы природы и основные виды деятельности человека.

Древняя культура была, прежде всего, подчинена решению религиозных задач. Искусство рассматривали как средство, напоминающее о постоянном присутствии божеств в жизни, в том числе и в повседневных делах. Поэтому произведения светского содержания были проникнуты религиозным смыслом не меньше, чем культовая архитектура или изображения богов.

Религиозные задачи возлагались и на музыку. Древний человек с особой остротой чувствовал силу воздействия музыки на самые сложные и сокровенные стороны души. Не случайно в большинстве стран музыканты были служителями храмов (а порой и жрецами); умение же играть на каком-либо инструменте считалось высшим, божественным даром. В исполнении музыки огромную роль играла импровизация: способность импровизировать воспринималась как состояние наивысшей близости музыканта к божеству. Может быть, поэтому древние авторы не всегда стремились записать свои произведения, и от огромной эпохи в три тысячелетия осталось ничтожно малое число сочинений.

Именно в древности музыка сложилась как профессиональное искусство. Тогда же возникли основные группы музыкальных инструментов: ударные, струнные и духовые; зародились формы сольного и хорового пения; появились первые представления о музыкальных жанрах и ладах. Традиции древних цивилизаций в различных регионах сохранялись по-разному: если музыка Египта, Двуречья или античности воспринимается сейчас как далёкое прошлое, то для Индии и Китая древняя музыка — часть современной музыкальной культуры.

МУЗЫКА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА И ДВУРЕЧЬЯ

Изучение музыки Древнего Египта и государств Двуречья сопряжено с рядом трудностей. Главная сложность

состоит в том, что сами музыкальные произведения почти не сохранились. О музыкальной культуре этих цивилизаций могут рассказать только косвенные данные — тексты гимнов и песнопений, произведения скульптуры и живописи, отдельные



Лютнист и арфист. Рельеф гробницы. Древний Египет. XVI—XIV вв. до н. э.

упоминания в документах. Сведения приходится собирать по крупицам, и находят их порой в самых неожиданных местах — хозяйственных отчётах, юридических договорах и даже в пособиях по изучению математики или анатомии.

Многочисленные изображения музыкантов и певцов на рельефах и фресках египетских гробниц и храмов говорят о большой любви древних египтян к музыке. Они играли на разнообразных инструментах: струнных щипковых (арфа, лира), духовых (флейта, гобой), различных видах ударных.

Точных сведений об основных жанрах египетской музыки нет. Предположительно они были связаны с мистериями — музыкально-драматическими представлениями, посвященными жизни богов. Самая популярная тема мистерий — повествование о смерти и воскресении Осириса, бога созидательных сил природы и загробного мира; в них исполнялись хвалебные гимны и скорбные песнопения — плачи.

Музыка сопровождала придворные и храмовые ритуалы. В храмовых действиях предпочтение отдавалось хоровому и сольному пению, а при дворе — инструментальной музыке. Сцены из жизни фараонов и их приближённых на фресках гробниц изображают музыкантов с арфами, флейтами и инструментами, напоминающими лютню.

В древних государствах Двуречья, как и в Египте, музыкантов изображали на рельефах и особенно часто на цилиндрических печатях (сцены ритуального пира или собрания богов). Музыкальные инструменты похожи на своих египетских «собратьев» — это арфы, лиры, лютни и флейты.



Музыканты. Роспись гробницы. Древний Египет. XIV в. до н.э.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПИСЬМО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА И ДВУРЕЧЬЯ

В 1967 г. при раскопках финикийского города-государства Угарита была найдена табличка XV в. до н.э. с текстом религиозного гимна. Это пока единственная запись музыки Двуречья. Слова гимна написаны на хурритском языке, а «ноты» — на аккадском. Расшифровку сделали

специалисты из Бельгии, Великобритании, США и Чехии; в результате получилось четыре абсолютно разных произведения.

Почему же столь сложно расшифровать даже такое маленькое музыкальное сочинение? Причину следует искать в особом способе записи музыки. В Двуречье использовали клинопись — письменность, знаки которой состоят из клиновидных чёрточек. Каждый знак обозначал не один звук, а два, т. е. простейший вид созвучия — интервал. Как должны исполняться эти звуки — последовательно или одновременно, в тексте не указывалось.

По поводу записи египетской музыки существуют разные предположения. Если с этой целью применяли иероглифы — рисунки-значки, каждый из которых соответствовал слову или понятию, — тогда она также была неполной. Однако существовал ещё и особый способ обозначения звуков через жесты — хирономия (от *греч.* «хе'йр» — «рука» и «но'мос» — «закон»). Она практиковалась, вероятно, в хоровом пении и известна по изображениям на рельефах гробниц.

Музыкальное письмо Древнего Египта и Двуречья вызывает немало вопросов. Почему музыкальные произведения записывались неполно? Почему, создавая сложные системы письменности, древний человек не стремился найти способ записи, предназначенный для музыки, подобно тому как европейцы пришли к созданию нотной грамоты? Вероятно, в сознании древних египтян и жителей Двуречья музыка была значительно теснее связана со словом, нежели в более поздние эпохи. К тому же характер музыки мог зависеть не только от содержания текста, но и от трактовки его исполнителем. Возможно, поэтому музыкант записывал лишь самые необходимые сведения, на основе которых он импровизировал. В отличие от исторической хроники или поэтического произведения музыкальный текст был всего лишь своего рода конспектом, в котором информация передавалась в сокращённом виде и, скорее всего, была понятна только исполнителю.

11



Музыканты. Фрагмент рельефа. Ассирия. 668—627 гг. до н.э.

Было развито хоровое пение; умение петь и управлять хором входило в обязанности писцов. При раскопках в городе Ур обнаружены клинописные «учебники» по пению.

От II тысячелетия до н.э. до нас дошли термины, обозначающие музыкальные интервалы, лады и жанры, — всего четырнадцать слов. Они встречаются в текстах из Ура, Ниппура, Ашшура и некоторых других древних городов. Расшифровать их удалось только в 60—70-х гг. XX в. И хотя учёные до сих пор спорят о том, каково было настоящее звучание древних интервалов и ладов, можно твёрдо сказать, что в Двуречье музыканты не только создавали

АРФА И ЛИРА В МУЗЫКЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА И ДВУРЕЧЬЯ

Судя по изображениям музыкантов в произведениях скульптуры и живописи, главная роль в инструментальной музыке Древнего Египта и Двуречья принадлежала арфе и лире. Во многом они сходны между собой: оба инструмента — струнные щипковые и ориентированы вертикально (хотя встречались и горизонтальные арфы). Однако



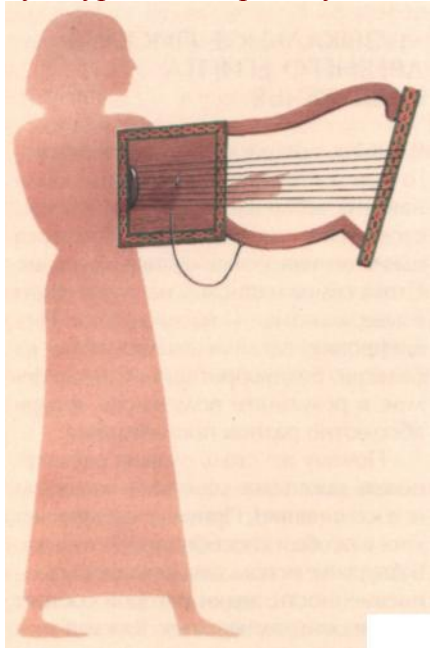
Двойная флейта. Систр (ударный инструмент). Арфа.

между ними есть и существенные различия.

Древневосточная арфа имела узкий резонатор и струны разной длины, которые натягивались по диагонали. Резонатор лиры намного крупнее (как правило, это деревянная «коробка» в форме трапеции), струны одинаковы по длине, но различны по толщине и силе натяжения (подобно струнам современных смычковых). По отношению к резонатору струны лиры располагались или диагонально, или перпендикулярно, или веерообразно.

Существовало множество разновидностей арфы и лиры. Они отличались друг от друга количеством струн, размером, способом игры. Так, на ассирийских горизонтальных арфах играли с помощью медиатора (тонкой длинной палочки), а на вертикальных — только пальцами.

Из большого числа арф и лир древние греки заимствовали самую простую разновидность лиры, в то время как арфа, по-видимому, оставила их равнодушными: она появилась в античной культуре лишь в римскую эпоху.



Лира.

и исполняли музыку, но и накапливали знания по музыкальной теории.

МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ ИНДИИ И КИТАЯ

Истоки индийской музыки восходят к III тысячелетию до н.э. В древних литературных памятниках — Ригведе (X в. до н.э.), Атхарваведе и Самаведе (первая половина I тысячелетия до н.э.) — есть запись условными значками мелодий и песенные тексты. Трактат «Натьяшастра» (I в. до н.э.) посвящен театру, музыке и танцу.

В индийской музыке применялось семь основных звуков (они соответствуют европейской гамме). Октава делилась на двадцать два неравных интервала, наименьший из которых именовался «шрути», что в переводе с санскрита (древнеиндийского языка) означает «то, что может быть услышано». Сама система также называлась *шрути*.

Главным принципом индийской музыки была импровизация, в основе которой лежала *рага* (от *санскр.* «цвет») — традиционная устойчивая мелодия. Слово «рага» использовалось и для обозначения жанра, основанного на данной мелодии. Каждая рага состояла из главного звука («правитель»), второго по значению звука («министр»), группы подчинённых звуков («помощники») и диссонирующего звука («враг»).

Мелодический строй раги подчинялся её содержанию. Раги были призваны вызывать у слушателя определённые чувства и состояния: любовь, веселье, отвращение, гнев, удивление, успокоение. Некоторые раги наделялись магическими свойствами: способностью вызывать дождь, пожар и т. д. В зависимости от характера раги исполнитель должен был придавать лицу нужное выражение или надевать соответствующую маску и пользоваться надлежащими жестами.

Первые упоминания о китайской музыке встречаются в легендах и мифах, документальные свидетельства относятся к XVI—XI вв. до н.э. В китайской музыке была принята система *люй-люй* (буквально «строй», «мера»), в основе которой лежали двенадцать звуков. Каждый имел магический смысл: нечётные звуки воплощали светлые, активные силы Неба, чётные — тёмные, пассивные силы Земли. Все вместе они выражали смену месяцев в году и часов в сутках. Примерно в VII в. до н.э. из этого звукоряда было выделено пять



Кришна с флейтой. Фрагмент рельефа. Индия. XIII в.



Музыканты. Керамика. Китай. VI—VII вв.

13

важнейших звуков, получивших названия: первый — «дворец», второй — «беседа», «совет», третий — «рог», четвёртый — «собрание», пятый — «крылья». Эти пять звуков отождествлялись с пятью первоэлементами (огонь, вода, земля, воздух, дерево) и пятью основными цветами (белый, чёрный, красный, синий, жёлтый). Они имели и социальное значение («правитель», «чиновники», «народ», «деяния», «вещи»).

Считалось, что с помощью музыки можно вызывать дождь, воздействовать на рост растений, а нарушение веками установленной музыкальной традиции способно привести к различным бедствиям. Не случайно в текстах XI—VI вв. до н.э. слово «юэ» («музыка») обозначало также и более широкое понятие — «искусство» (включающее поэзию, танец, живопись, архитектуру и даже сервировку стола). Причём в правилах, по ко-

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

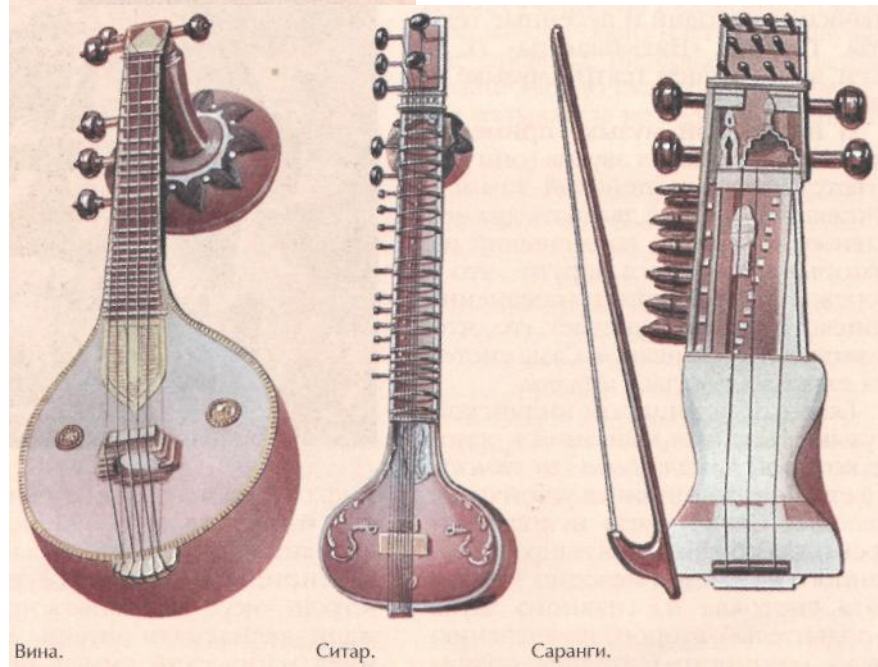
Важнейшее место среди музыкальных инструментов Древней Индии принадлежало ударным и струнным. Мастера создавали металлические тарелки, гонги, барабаны. Барабаны обтягивали кожей или пергаментом, которые предварительно обрабатывали специальными отварами из риса и трав. Благодаря такой выделке достигалось мягкое и насыщенное звучание. Наиболее

выразителен по тембру парный барабан табла, по форме напоминающий современные литавры; звук из него извлекается ударами рук (кистью и пальцами). Другой вид барабана — гхатам. Это инструмент в виде глиняного горшка, обтянутого кожей; на нём играют ладонью, пальцами и даже ногтями. Подобная техника позволяет извлекать из простых инструментов очень разнообразные звуки.

Самые популярные струнные щипковые — вина и ситар. За нежный и богатый оттенками тембр вину называют царицей струнных. У этого инструмента два круглых резонатора: один, деревянный, — у основания, а другой, сделанный из выдолбленной тыквы, — возле грифа. Второй резонатор создаёт эффект объёмного звучания. Ситар по устройству напоминает вину. Кроме щипковых в Индии существовали и смычковые струнные. Прежде всего, это саранги — прямоугольный инструмент, верхняя часть которого обтянута кожей. Саранги устроен довольно сложно. Помимо трёх-четырёх основных, игровых струн у него есть ещё и дополнительные, резонирующие струны (двадцать пять — тридцать), расположенные под игровыми. Смычок не касается резонирующих струн, но во время музицирования они также колеблются, что придаёт звучанию специфическую окраску. Индийские музыканты даже сравнивают звуки, издаваемые саранги, с человеческим голосом. Из духовых инструментов были распространены флейта, шанкха (труба в виде раковины) и шринга (металлический рог). Интересно, что почти все древние инструменты сохранились до наших дней, и современные индийские музыканты играют на них, точно следуя традициям.



Табла.



Вина.

Ситар.

Саранги.

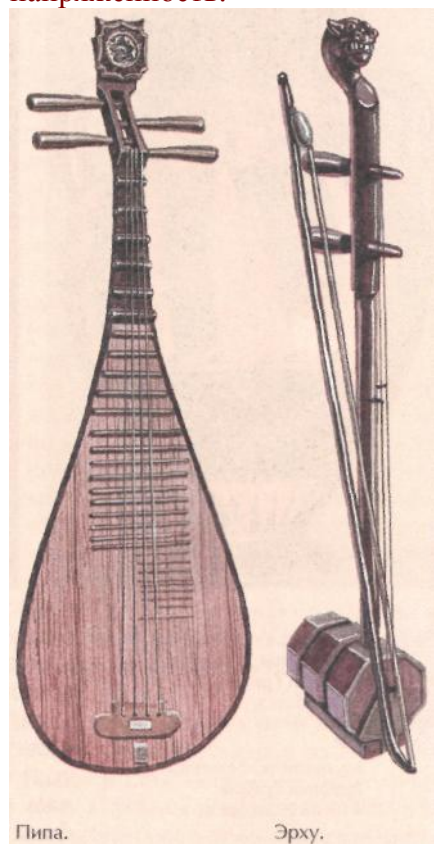
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Древнейшими музыкальными инструментами Китая были струнные щипковые — сэ и чжэнь. Они представляли собой горизонтально ориентированный многострунный инструмент. Существовала и вертикальная разновидность — цисяньцин, который считают прототипом европейской цитры. Цисяньцин считался в Китае утончённым инструментом, он служил в поэзии символом красоты и гармонии. Другая разновидность щипковых — яньцин. На яньцине (ориентирован горизонтально) играют специальными палочками-молоточками. Была в китайской музыке и своя лютя под названием «пипа» — четырёхструнный щипковый инструмент с круглым резонатором и длинным грифом.

Очень интересно устроены два струнных смычковых инструмента — эрху (двухструнный) и сыху (четырёхструнный), популярные в народной музыке. У них нет традиционного грифа; исполнитель укорачивает струну, зажимая её фалангой пальца, а волос смычка при этом пролетает между струнами. Это особенно поражает европейцев, привыкших к тому, что музыкант проводит волосом смычка по струнам.

В китайской музыке существовали и разные виды духовых — флейта, труба и горн.

Особенно богат и красочен арсенал ударных инструментов. Китайская музыка тяготеет к высоким и резким звучаниям, поэтому особое мастерство вкладывалось в создание звонких ударных. Самым древним из них является цин — каменная пластинка серповидной или овальной формы, подвешенная к раме; ударяя по пластинке молоточком, можно получить звук определённой высоты. Соединяя разные по высоте звучания цины, мастера создали бяньцин (как правило, в нём шестнадцать цин), на котором можно играть, как на металлофоне, извлекая мелодию. Таким же образом использовали и металлические гонги: их объединяли в инструмент под названием «юньло». Эти инструменты могли, как солировать, так и звучать в ансамблях, дублируя главную мелодию и придавая музыке необходимую эмоциональную напряжённость.



торым создавались произведения живописи или архитектуры, видели сходство с ритмом в музыке.

Музыка в Древнем Китае всегда была тесно связана с философией и устройством общества. В VI в. до н.э. китайский философ Конфуций (около 551—479 до н.э.) писал, что музыка представляет собой микрокосмос, отражающий строение Вселенной. Прекрасная музыка

обладает строго определённой структурой, которую нельзя нарушать, как нельзя преступать закон.

МУЗЫКА АНТИЧНОСТИ

Музыка Древней Греции сохранилась в немногочисленных фрагментах, которые представляют собой

надписи, высеченные на каменных колоннах и гробницах. Для музыкального письма использовали буквы греческого и финикийского алфавита. Однако судить о древнегреческой музыкальной культуре



Фрагмент
древнегреческого гимна со знаками музыкального письма.

15

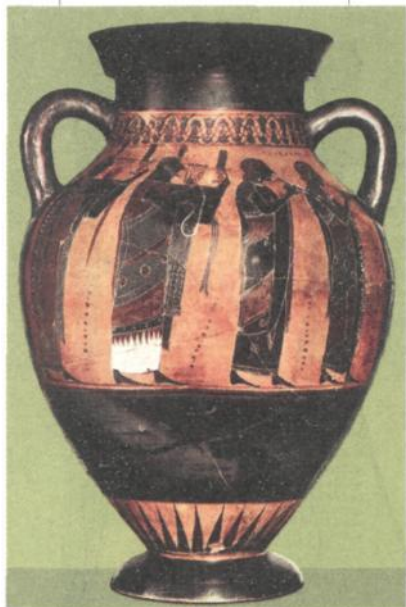
можно не только по этим фрагментам, но и по произведениям изобразительного искусства (например, на античных вазах встречаются изображения музыкальных инструментов) и литературы (в частности, трудам Аристотеля, Платона и других философов). Сохранились трактаты, посвящённые музыке. Немало интересных сведений можно почерпнуть и из мифологии. Так, сказания о певце и музыканте Орфее повествуют о волшебной силе музыки: Орфей своим искусством покорял не только людей, но и богов и даже природу. Мифы объясняют происхождение некоторых музыкальных инструментов.

Музыка играла важную роль в жизни древних греков. Она звучала во время бракосочетаний, застолий, войн, похорон, была неотъемлемой частью религиозных праздников и театральных представлений.

В древнейшие времена певцы и музыканты не имели профессионального образования; их искусство основывалось на импровизации. Создание первой музыкальной школы, основателем которой стал поэт Архилох, относится примерно к 650 г. до н.э.

В основе музыкальной системы греков лежит *тетрахорд* (от *греч.* «тетра'...» — часть слова, означающая «четыре», и «хорде» — «струна») — четыре последовательных звука, нисходящие от первого к последнему. При соединении двух тетрахордов образуется звукоряд в пределах октавы, который, в зависимости от повышения или понижения одного из звуков, приобретает различную эмоциональную окраску. На такой основе возникли лады: дорийский, фригийский, лидийский и др. Лады у греков, вместе с мелодией и ритмом, считались носителями определённого характера, настроения. Поэтому, чтобы вызвать у слушателя нужный отклик, использовали тот или иной лад, мелодический рисунок и ритм. Сохранилась легенда о философе, математике и музыканте Пифагоре (VI в. до н.э.), который песней усмирил юношу, собравшегося поджечь дом, где была заперта его возлюбленная. Пифагор и его последователи создали даже особое учение, согласно которому музыка может управлять душой человека, пробуждая в ней добро или зло. Музыке приписывали и целебные свойства. По преданию,

поэты и музыканты Арион с острова Лесбос (VII—VI вв. до н.э.) и Терпандр из Спарты (VII в. до н.э.) с помощью музыки спасали людей от тяжёлых болезней. По мере развития музыки стали появляться теоретические труды.



Музыканты. Вазопись. Древняя Греция. VI в. до н.э.



Музыканты. Вазопись. Древняя Греция. 440—430 гг. до н.э.



Уличные музыканты. Мозаика. Древний Рим. I в. н.э.

16

АНТИЧНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Ведущими музыкальными инструментами Древней Греции были струнные — лира и кифара. Греческая лира устроена предельно просто: это деревянная фигурная рама, на которой вертикально натянуты струны (как правило, не больше четырёх; воспроизводят тетрахорд). Кифара во многом схожа с лирой, но у неё есть плоский резонатор, а число струн может достигать до восемнадцати. Звучание кифары, по мнению греков, пробуждало в слушателях возвышенные чувства — не случайно самым искусным исполнителем на ней считался бог Аполлон. Широко распространены были и духовые инструменты. О происхождении флейты рассказывает древнегреческий миф. Изобрела этот инструмент богиня Афина. Однако, увидев, как безобразно раздуваются щёки при игре, Афина бросила флейту и наложила проклятие на каждого, кто прикоснётся к ней. Флейту подобрал сатир Марсий и выучился играть. Для истории музыки особенно интересен финал сказания. Марсий достиг необычайного мастерства и вызвал на состязание самого Аполлона. Бог, игравший на кифаре, победил и в наказание за дерзость подверг Марсия мучительной казни. Так кифара и флейта — струнный инструмент и духовой — оказались противопоставлены друг другу. Причём кифара олицетворяла божественное вдохновение, а флейта — земное начало, в котором сочетаются и мастерство, вызывающее восхищение, и страсть, инстинкт, таящие в себе неведомые опасности.

Помимо обычной флейты у греков пользовалась популярностью многоствольная, т. е. состоящая из нескольких трубок разной длины. Этот инструмент известен многим народам, в частности с древнейших времён китайцам. В Греции такую флейту называли «флейта Пана», или «сиринга». Согласно мифу, создал её Пан — божество стад, лесов и полей. Он влюбился в лесную нимфу Сирингу, но внушил красавице только ужас. Чтобы спастись, она бросилась к реке, и речные нимфы превратили её в тростник. В тоске по Сиринге Пан срезал тростник и сделал из него флейту. Новый инструмент он назвал именем своей возлюбленной — сиринга. Для современного человека звуки флейты Пана просты и незатейливы, но древние греки чувствовали в них глубоко скрытую страсть, внутреннюю драму, которую и передали в сказании.

Звучал в Древней Греции и авлос — духовой инструмент, звук из которого извлекался через специальную пластинку-язычок, вставленную в отверстие. Исполнитель, надавливая на язычок губами, регулировал громкость и даже менял тембр звука. Греческий авлос можно считать прототипом европейских язычковых духовых — гобоя, кларнета и др. Как правило, музыкант играл сразу на двух авлосах и получал тем самым возможность исполнять двухголосную музыку. В росписях на древнегреческих сосудах музыканты с авлосами обычно изображались в сценах пиров и различных увеселений: вероятно, считалось, что яркое, даже резковатое

звучание инструмента разжигает темперамент и чувственность. Этим же целям служили и ударные — бубен, кимвалы (металлические тарелки), сistr и специальный инструмент для танцев, похожий на испанские кастаньеты. В изображениях ритуальных действий в честь бога виноградарства и виноделия Диониса ударные инструменты часто держали нимфы — спутницы Диониса.

Римляне использовали все древнегреческие инструменты, однако изобрели и собственные — металлические духовые, придававшие особую торжественность триумфальным шествиям и парадным церемониям. Это туба (прямая труба), букцина (инструмент в форме рога) и литуус (труба с цилиндрическим стволом и изогнутым раструбом).



17

Так были созданы трактаты «Элементы гармоник» Аристоксена и «Гармоника» Птолемея (оба II в. до н.э.), «О мусическом искусстве» Аристиды Квинтилиана (II или III в. н.э.) и др.

Под воздействием древнегреческой культуры развивалась музыка Древнего Рима.

Римская религиозная музыка включала напевы салиев, «арвальских братьев» (коллегий жрецов). На праздниках, посвящённых сбору урожая, жрецы в шлемах, с копьями и мечами в руках, танцевали под звуки труб и пение.

Поэтические произведения исполняли под аккомпанемент струнных инструментов; не случайно

древнеримский поэт Гораций называл свои оды «словами, которые должны звучать со струнами». В театре же самым распространённым жанром была пантомима, исполнявшаяся танцором-солистом под звуки оркестра и пение хора. Римляне устраивали и музыкальные соревнования — так называемые капитолийские состязания.

В Римской империи увлечение музыкой было всеобщим. Например, император Нерон, стремившийся прослыть великим певцом и актёром, участвовал в музыкальных состязаниях и требовал, чтобы ему присуждали главные призы. Профессия учителя музыки пользовалась уважением и почётом.

Историческую эпоху, пришедшую на смену Древнему миру, называют Средними веками. Началась она с падения Рима (476 г.) и продолжалась более тысячи лет. За это время сложилась значительная часть европейских народов и государств, сформировались важнейшие черты европейской культуры. Основой духовной жизни европейцев стало христианство (см. раздел «Христианство» в томе «Религии мира», часть 2, «Энциклопедии для детей»). Искусство Средних веков — церковная архитектура, скульптура, иконы, мозаики и фрески, наполнявшие пространство храма, — было подчинено задачам христианского богослужения. Музыка отводилась, пожалуй, самая трудная роль: она должна была помочь молящемуся отрешиться от повседневных забот, забыть о личных чувствах и целиком сосредоточиться на том, что открывали ему библейские тексты и церковные таинства. Этой цели служили песнопения,

главными особенностями которых долгое время оставались одноголосие (певчие одновременно исполняли одну мелодию) и отсутствие инструментального сопровождения. Одноголосие, по мысли авторов песнопений, как нельзя лучше выражало важные богословские идеи: оно являлось символом единого Бога и единой Церкви. Звучание же музыкальных инструментов оказывало мощное воздействие на чувства человека, чего как раз и стремилась избежать Церковь.

До начала XIII в. церковная музыка создавалась почти исключительно в монастырях. Сочиняя песнопение, монах строго следовал канонам (правилам) и традициям и не стремился создать произведение, отличающееся от прежних образцов. Он не считал себя автором, ибо единственным творцом в его понимании был Бог. Свою задачу композитор видел в другом: воплотить замысел Божий. Возможно, именно таким миропониманием объясняется тот факт, что подавляющее большинство музыкальных произведений этой эпохи анонимно.

К XIII столетию в европейской музыке утвердилось *многоголосие*. Оно не только несло духовные идеи (как



Музыканты. Книжная миниатюра. Германия. X в.

18

одноголосие), но также раскрывало богатство человеческой мысли. Возникло многоголосие под значительным влиянием схоластики (от *греч.* «схоластикос» — «школьный», «учёный») — направления в богословии, утверждавшего, что человеческий разум может в известных пределах понять и объяснить истины веры. Центрами схолистического богословия стали не монастыри, а университеты; как правило, в крупных университетских городах и сосредоточивалась музыкальная жизнь.

В католической традиции важную роль в богослужении с VII в. начал играть орган, а за ним и другие инструменты. Православная музыка значительно дольше, чем католическая, сохраняла верность одноголосию; в православных храмах до сих пор не допускается звучание инструментов.

С конца XII в. стала развиваться светская музыка, связанная с рыцарской любовной поэзией. Большое распространение в Средние века получили и бытовые жанры инструментальной музыки (главным образом танцевальные). Они ценны тем, что сохраняли связь с традициями народного творчества, изучать которое очень сложно, поскольку до нас дошли лишь маленькие разрозненные фрагменты.

МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

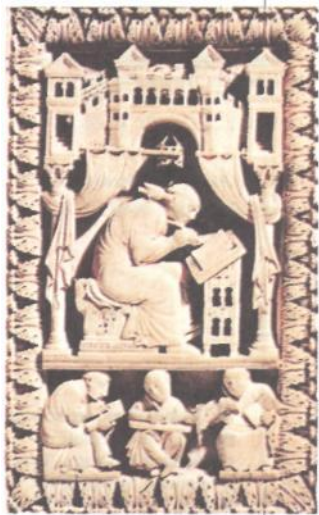
Традиции западноевропейской церковной музыки восходят к IV—V вв. Ранний этап их формирования связан с деятельностью богослова и проповедника святого Амвросия Медиоланского (около 340—397) — он одним из первых стал сочинять гимны для богослужений. Амвросию принадлежит важное нововведение в практику церковной музыки — разделение хора на два состава, находящиеся по разные стороны алтаря. Составы поочередно пели между молитвенными текстами музыкальные фрагменты. Такие фрагменты назывались *антифонами* (от греч. «анти'фонос» — «звучащий в ответ»), а принцип их исполнения, основанный на чередовании двух хоров, — *антифонным пением*. Постепенно за важнейшими текстами закреплялись строго определённые антифоны, музыка для которых создавалась на основе уже существовавших и хорошо известных коротких мелодий — *распевов*. Число антифонов, так же как и число распевов, со временем росло, и певчим всё труднее становилось удерживать их в памяти.

Именно поэтому в самом начале VII в. весь накопившийся материал был приведён в систему и собран в обширном сборнике под названием «Григорианский антифонарий». Название связано с именем Папы Римского Григория I (около 540—604). Сборник Папы Григория стал основой для развития одного из стилей европейской церковной музыки — *григорианского хорального пения*.

Все григорианские песнопения строго одноголосны. Голоса певчих должны сливаться в единое целое до такой степени, чтобы звучание хора максимально приближалось к звучанию голоса одного человека. Музыкальные средства направлены на решение главной задачи — передать особое состояние, когда мысли молящегося сосредоточены на Христе, а чувства приведены в идеальное равновесие, приносящее душе просветление и внутренний покой. Музыкальные фразы песнопений — протяжённые, лишённые резких скачков в мелодии, покоряющие ровностью ритма — несут в себе глубокую умиротворённость и в то же время мерное, сосредоточенное движение. Они передают внутреннюю, молитвенную работу души в общении с Богом и прекрасно согласуются с архитектурой католического храма, все детали которой подчёркивают такое же неуклонное движение — по прямой от входа к алтарю.



*Царь Давид, играющий на органе.
Миниатюра из Псалтыри. Англия. Около 1270 г.*



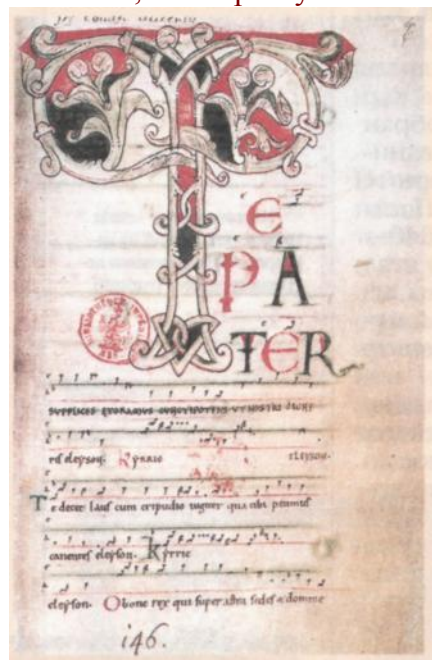
Папа Григорий I. Слоновая кость. X в.

*Многоголосие— склад музыки, основанный на одновременном сочетании нескольких голосов (партий).

19

СРЕДНЕВЕКОВОЕ НОТНОЕ ПИСЬМО

В григорианской музыке была разработана специальная система записи песнопений. Первоначально они обозначались *невмами* (от греч. «пне'ума» — «дыхание») — условными знаками, передававшими общее направление развития мелодии. Невменная запись напоминала конспект, в котором указано лишь главное, а детали исполнитель должен знать сам.



Невменное письмо. Страница латинской рукописи. Франция. XII в.



Гвидо из Арrezzo (слева).

Книжная миниатюра. Италия. XII в.

Одна над другой проводились две черты (обычно разного цвета), обозначавшие высоту основных звуков, а неумы записывались вокруг или прямо на этих линейках.

В начале XI в. музыкант и теоретик Гвидо из города Ареццо (около 992 — около 1050) произвёл переворот в системе записи, введя ещё две линии. Невмы стали располагать на четырёх линиях и между ними, что гораздо точнее и подробнее обозначало высоту звуков. Четырёхлинейная система стала прообразом современной нотной записи, основанной на пяти линиях.

Примерно в то же время появились и названия для основных звуков — Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Это были начальные слоги первых шести слов латинского гимна, написанного монахом Павлом Диаконом в честь апостола Иоанна (он считался покровителем церковного пения). Позднее слог Ut заменили на слог Do. Появилось название ещё для одного звука — Si (образовано из первых букв словосочетания Sancte Iohanne — «Святой Иоанн»).



Раннее нотное письмо. Страница Библии. Франция. Конец XII в.

Григорианская музыка основана на принципе *диатоники* (от греч. «диатонико'с» — «растянутый») — звукоряда, построенного на звуках гаммы без повышений и понижений. Существовала специальная система церковных диатонических ладов, пришедших в Европу из Византии и имевших античное происхождение. Общее число ладов — восемь — имело глубокий духовный смысл. Оно рассматривалось как произведение 2×4, где первая цифра означала двуединую, богочеловеческую сущность Иисуса Христа, а вторая — четыре конца креста. Таким образом григорианская ладовая система символизировала распятого Христа.

Особым образом построено и соединение музыки с текстом. Оно основано на двух приёмах, пришедших в пение из древней традиции чтения молитв нараспев. Один из них называется *псалмодирование* (использовалось при чтении *псал-*

*Псалмы (греч. «хвалебная песнь») — песнопения, составляющие Псалтырь (Книгу псалмов), одну из книг Библии.

20

мов): на один музыкальный звук приходился один слог текста. Другой приём — *юбилация* (от лат. *jubilatio* — «ликование») — заключался в том, что один слог распевался на несколько звуков. Григорианский хорал гибко сочетал оба приёма.

Первые попытки создания многоголосных произведений относятся ещё к VII—IX вв., но по-настоящему многоголосие стало развиваться начиная с XII столетия.

Многоголосие вызвало к жизни такие музыкальные жанры, как кондукт и мотет. В жанре *кондукта* (от лат. *conductus* — «ведущий») создавали духовные и светские произведения для сопровождения торжественных шествий и процессий; тексты для кондуктов писали по-латыни. В *мотете* (фр. *motet*, от *mot* — «слово») каждому голосу соответствовал свой текст, причём

порой тексты для голосов писались на разных языках. Мотеты, как и кондукты, использовали и в духовной, и в светской музыке.

С течением времени мастера стали активно применять музыкальные инструменты для сопровождения многоголосного пения. В творчестве французского композитора Гильома де Машо (около 1300—1377) вокалу иногда отводился только главный голос, а все остальные голоса были инструментальными. Особенно часто этот мастер пользовался подобным приёмом в светских сочинениях.

Формирование жанров и форм светской музыки происходило на основе народной традиции. Изучать её очень сложно, так как песни и танцы записывались редко. Но некоторое представление о них всё же можно составить, прежде всего, по городскому фольклору. Главными исполнителями народной музыки в городах были странствующие актёры.



Музыканты. Книжная миниатюра. Италия. XI в.

МУЗЫКА ВИЗАНТИИ

В 395 г. Римская империя была разделена на две части — Западную (с центром в Риме) и Восточную — Византию (столица — Константинополь). Византия занимала часть территории Балканского полуострова, Малую Азию и юго-восточное Средиземноморье. За время своего существования (IV—XV вв.) Византийская империя создала самобытную музыкальную культуру, неразрывно связанную с христианством. Ежедневные церковные богослужения были обязательны в жизни каждого византийца, и музыке отводилась в них важная роль.

По библейскому преданию, древнееврейский царь Давид «расслышал пение небес» и передал небесные славословия людям. Псалмы царя Давида, удивительные по форме обращения к Богу, вошли в христианскую церковную службу. Тексты византийских песнопений включали не только эти древние образцы поэзии, но и новые, созданные христианами поэтами-гимнографами (от *греч.* «хи'мнос» — «торжественная песнь» и «гра'фо» — «пишу»). Ранние произведения гимнографии представлены в творчестве Романа Сладкопевца (VI в.). Основные же тексты сложились в VII—IX вв. при крупных монастырях в главных городах восточной ветви христианской культуры.

До возникновения в Византии нотного письма (в конце IX в.) песнопения передавались в устной традиции, затем стали записываться в певческих богослужебных книгах особыми знаками — невмами. В византийской музыке существовала система из восьми ладов (гласов), каждый из которых имел характерные опорные звуки (устои) и звуковой объём (диапазон). Все вместе они образовали музыкальную систему, которая получила название *осмогласие*.

Среди жанров церковной музыки предпочтение отдавалось канону и тропарю. *Канон* (от *греч.* «кано'н» — «образец», «правило») — музыкально-поэтическая композиция из девяти разделов, включавшая в себя темы покаяния и прославления. *Тропарь* — хвалебное песнопение, которое сочинялось к празднику или торжественному событию, но не было самостоятельным произведением, а входило в более крупное. Каждому музыкальному жанру отводилось определённое место в богослужении.

Церковное пение подчинялось строгим законам — церковно-певческому канону. Правила были изложены в одной из важнейших богослужебных книг — Уставе. В нём содержались подробные указания, в какие дни и часы, при каких церковных службах и в каком порядке нужно читать или петь те или иные молитвословия.

Исполнение песнопений требовало длительной подготовки, поэтому певчие воспитывались с раннего детства в монастырях и храмах, где их обучали доместики (руководители хоров). Помимо церковной в Византии существовала и народная музыка. Эта музыка (сохранившая формы древнегреческого искусства) была частью традиционных обрядов и праздников.

21

МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ РУСИ

О музыке Древней Руси (IX—XII вв.) рассказывают памятники литературы и искусства — летописи, фрески, иконы. В житии новгородского епископа Нифонта (XIII в.), в поучениях монаха Георгия (XIII в.) и ряде других документов содержатся сведения о том, что музыканты выступали на улицах и площадях городов. Музыка была обязательной частью обрядовых праздников — Масленицы (проводы зимы и встреча весны), Ивана Купалы (день летнего солнцестояния) и др. Проходили они обычно при большом стечении народа и включали игры, пляски, борьбу, конные состязания, выступления скоморохов — странствующих актёров и музыкантов (см. статью «Начало русского театра»). Скоморохи играли на гусях, трубах, сопелях, бубнах, гудках.

Звучала музыка во время торжественных церемоний при дворе князей. Так, перемена блюд на пирях сопровождалась инструментальной музыкой или бытиной. На средневековой миниатюре, представляющей сцену заключения мира между князьями Ярополком и Всеволодом, рядом с ними изображён музыкант, играющий на трубе. На войне с помощью труб, рогов, сурн, барабанов, бубнов подавали сигналы и создавали шум, который должен был испугать врага.

Наиболее распространённым инструментом были гусли. Не случайно в «Слове о полку Игореве» (XII в.) воспет Боян — эпический сказитель-гуслияр. Однако отношение к гуслиям было двойственное. Они пользовались уважением за сходство с музыкальным инструментом библейского царя-псалмопевца Давида (неизменный атрибут его изображений — гусли). Но те же гусли в руках забавников-скоморохов порицались Церковью. Скоморохи и предметы их быта, в том числе и музыкальные инструменты, исчезли в XVII в. Церковная музыка появилась после обращения Руси в христианство (988 г.).



Скоморохи. Книжная миниатюра. XVII в.

Русская певческая школа. Книжная миниатюра. XVII в.

Они выступали в нескольких ролях сразу: и как музыканты, и как танцоры, и как мастера пантомимы, и как акробаты; разыгрывали короткие сценки. Такие актёры участвовали в театрализованных действиях, которые разворачивались на улицах и площадях, — в мистериях, карнавальных и шутовских представлениях и др. Отношение Церкви к ним было довольно настороженным. «Человек, впускающий в свой дом... мимов и плясунов, не знает, какая большая толпа нечистых духов входит за ними следом», — писал в конце VIII в. духовный

наставник императора Карла Великого аббат Алкуин. Опасения деятелей Церкви не были столь уж беспочвенны, как это порой кажется. Дошедшие до нас образцы песен и танцев шпильманов (странствующих немецких актёров и музыкантов), простые по форме, наполненные яркими, праздничными интонациями, несут в себе огромный заряд бурной, чувственной энергии, которая легко могла пробудить в людях не только радость, но и грубый инстинкт разрушения. Народное творчество воплощало как светлые, так и тёмные стороны души средневекового человека — необузданность, резкость, способность легко забывать о высоких духовных идеалах христианства.

Расцвет профессиональной светской музыки XII—XIII вв. связан, прежде всего, с культурой рыцарства — военной аристократии европейского Средневековья. К середине XII столетия в Провансе, одной из самых богатых и интересных в культурном отношении провинций Франции, сформировалось творчество поэтов и певцов — трубадуров. Слово «трубадур» происходит от

*Карл Великий (768— 814 гг.) — король франков из династии Каролингов, с 800 г. — император; создатель первого крупного средневекового государства в Западной Европе.

22



Знаменное письмо. Страница Псалтыри. XVI в.

Вместе с крещением страна приняла от Византии и музыкальную культуру. Одной из важнейших сторон богослужения стало пение — человеческий голос считался в Древней Руси наиболее совершенным музыкальным инструментом. В основе песнопений лежало заимствованное из Византии осмогласие. Первыми учителями русских были греческие и болгарские певчие.

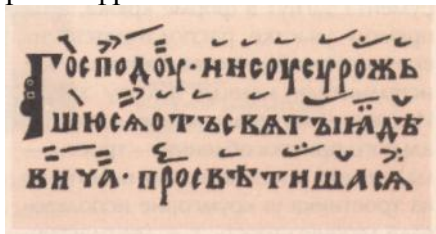
Произведения церковного певческого искусства (тропари, каноны и др.) оставались, как правило, анонимными. История сохранила имена только некоторых выдающихся мастеров, и то уже конца XVI в., — Саввы и Василия Роговых, Маркела Безбородого, Фёдора Крестьянина, Фёдора Носа.

Церковные песнопения записывались с помощью нотного письма, в котором звуки передавались знаками-символами — *знамёнами (крюками)*. Своё происхождение знамёна вели от византийских неум. Основной вид древнерусского церковного пения получил название *знаменного распева*.

Количество знамён было велико. В руководствах-азбуках содержался лишь перечень знамён, а как их петь, не указывалось — это была устная традиция. Искусство пения поэтому требовало длительной подготовки и практики в стенах храмов и монастырей. В конце XVI — начале XVII в. появились азбуки, дающие описание не только знамён, но и способов их пения.

Знаменные песнопения были одногласными, строгими и сдержанными по характеру. В мелодии преобладали частые повторения одного звука. Главное внимание уделялось тому, чтобы текст произносился ясно — слогу соответствовало одно знамя (крюк).

Наряду со знаменными существовали *кондакарные песнопения*, более сложные по мелодии — на один слог приходилось несколько звуков. *Кондак* — разновидность хвалебной молитвы. Образцы кондакарного пения содержатся в древнейших русских певческих книгах XII—XIII вв. — кондакарях. Такие песнопения имели особую систему записи, не поддающуюся расшифровке.



Образец кондакарного письма. XII в.

провансальского выражения *art de trobas* — «искусство сочинять», и его можно приблизительно перевести как «изобретатель», «сочинитель».



Иллюстрация к «Песне о деяниях». Фрагмент книжной миниатюры. Франция. XIII в.

В музыкальном отношении творчество трубадуров испытало, вероятно, серьезное влияние народных традиций. Однако открытым, часто дерзким фольклорным интонациям они придали большую мягкость, утонченность. Ритмика композиций даже в быстром темпе сохраняет размеренность и изящество, а форма отличается глубокой продуманностью и пропорциональностью.

Музыка трубадуров разнообразна по жанрам. Значительное место занимали эпические произведения под названием *песни о деяниях* (фр. *chansons de geste*). Обычно их писали на тексты из «Песни о Роланде» — эпической поэмы (XII в.), рассказывающей о походах Карла Великого и трагической судьбе его верного рыцаря Роланда. Об идиллических картинах сельской жизни

повествовали нежные и мягкие по характеру *пастурели* (от фр. *pastourelle* — «пастушка»). (Позже на их основе возникнет пастораль — произведение искусства, показывающее единение человека с природой.) Существовали также песни нравоучительного содержания — *тенсоны* (от фр. *tension* — «напряжение», «давление»).

Однако главной в музыке и поэзии трубадуров оставалась любовная тематика, а основным жанром были *песни утренней зари* (фр. *chansons l'aube*). Как правило, в них поётся о сладостной минуте ночного свиданья.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

В эпоху Средневековья в Европе распространились два типа деревянных духовых инструментов: крумгорн (от *нем.* Krummhorn — «кривой рог») и шалмей (от *греч.* «ка'ламос» — «тростник»).

Первые крумгорны появились в XI в. Длинный деревянный ствол инструмента загнут в форме крюка, а на прямом участке располагаются отверстия для пальцев. Зажимая их, исполнители меняли высоту звука. Извлекали же звук с помощью специального приспособления — трости — маленькой продолговатой пластинки из тростника (в крумгорне использовали двойную трость, т. е. две пластинки одновременно). Диапазон инструмента невелик — чуть больше октавы. Поэтому очень быстро возникло целое семейство крумгорнов; каждый инструмент звучал в строго определённом регистре. По сравнению с другими духовыми инструментами Средневековья крумгорны были самыми мягкими по звучанию, на них исполняли лирическую музыку.

Шалмей появился в XIII в., по устройству он близок к крумгорну. Для удобства в верхней части ствола сделан специальный изгиб под названием «пируэт» (нечто подобное есть у современного саксофона). Из восьми отверстий для пальцев одно закрывалось клапаном, что тоже облегчало процесс игры. Впоследствии клапаны стали использовать во всех деревянных духовых. Звук у шалмея резкий и звонкий, и даже низкие по регистру разновидности инструмента кажутся современному слушателю громкими и пронзительными.

Большой популярностью пользовались различные по регистру продольные флейты. Продольными они называются потому, что в отличие от современных поперечных флейт исполнитель держит их вертикально, а не горизонтально. Во флейтах трости не используют, поэтому звучат они тише, чем другие духовые, но их тембр удивительно нежен и богат оттенками.

Струнные смычковые инструменты Средневековья — ребек и фидель. Они имеют от двух до пяти струн, но у фиделя более округлый корпус, отдалённо напоминающий грушу, а у ребека (близкого по тембру) форма более продолговатая. С XI в. известен оригинальный по устройству инструмент трумшайт. Название происходит от двух немецких слов: Trumme — «труба» и Scheit — «полено». У трумшайта длинный, клиновидной формы корпус и одна струна. В XVII в. внутри корпуса стали натягивать дополнительные резонирующие струны. По ним не водили смычком, но при игре

на основной струне они вибрировали, и это вносило дополнительные оттенки в тембр звука. Для струны существовала специальная подставка, у которой одна ножка была короче другой, и поэтому подставка неплотно прилегала к корпусу. Во время игры под воздействием вибрации струны она ударяла о корпус, и таким образом создавался оригинальный эффект «ударного сопровождения».

Кроме смычковых в струнной группе были и щипковые — арфа и цитра. Средневековая арфа по форме похожа на современную, но гораздо меньше по размерам. Цитра немного напоминает гусли, но устроена более сложно. На одной стороне деревянного корпуса (по форме прямоугольный ящик) делали небольшой круглый выступ. Гриф (от *нем.* Griff — «рукоятка») — деревянная пластина для натягивания струн — разделён специальными металлическими выступами — ладами. Благодаря им исполнитель точно попадает пальцем на нужную ноту. У цитры от тридцати до сорока струн, из них четыре-пять металлические, остальные — жилые. Для игры на металлических струнах используют напёрсток (надевается на палец), а жилые зажимают пальцами. Цитра появилась на рубеже XII—XIII вв., но стала особенно популярной в XV—XVI столетиях.



ния рыцаря со своей Прекрасной Дамой, которое прерывается криком стражи — знаком наступления утра, несущего влюблённым разлуку. Мелодии песен покоряют гибкостью и изысканно чёткой композицией. Обычно они строятся на коротких, часто повторяющихся мотивах, но заметить эти повторы не всегда удаётся: они столь мастерски связаны друг с другом, что производят впечатление длинной, постоянно меняющейся мелодии. Такому ощущению немало способствует звучание староранцузского языка с его длинными гласными и мягкими в пении согласными.

Трубадуры были людьми разного происхождения — как простолюдинами, так и аристократами (например, герцог Аквитанский Гильом IX, барон Бертран де Борн). Однако независимо от социальной принадлежности все они показывали идеальную любовь мужчины и женщины, гармонию между чувственным и духовным в их отношениях. Идеал возлюбленной рыцаря-трубадура — земная женщина, но чистотой, благородством и одухотворённостью она должна напоминать Деву Марию (нередко в описании Прекрасной Дамы чувствуется подтекст — скрытый образ Богородицы). В отношении рыцаря к Даме нет и тени чувственной необузданности (очень свойственной нравам эпохи), это скорее трепетное восхищение, почти поклонение. В описании таких отношений поэзия трубадуров находила поразительно тонкие нюансы, а музыка стремилась точно передать их.

Ещё одно интересное явление профессиональной светской культуры Западной Европы — творчество труверов, певцов и поэтов из Шампани, Фландрии, Брабанта (часть территории современных Франции и Бельгии). Слово «трувер» близко по значению к названию «трубадур», только произошло оно от старофранцузского глагола *trouver* — «находить», «придумывать», «сочинять». В отличие от трубадуров труверы были ближе к городской жизни, более демократичной по своим формам, и расцвет их творчества приходится на вторую половину XIII в., когда рыцарство стало постепенно уходить в социальной жизни на второй план. Особенной популярностью пользовался мастер из города Аррас Адам де ла Аль (известен под именем Адам ле Боссю, около 1240 — между 1285 и 1288). Он сочинял песни о любви, драматизированные сценки, которые обычно сопровождались музыкой (см. статью «Средневековый театр Западной Европы»). Близко к искусству французских трубадуров творчество немецких рыцарских поэтов и музыкантов — миннезингеров (*нем.* Minnesinger —

«певец любви»). Наиболее выдающимися считаются Вольфрам фон Эшенбах (около 1170 — около 1220) и Вальтер фон дер Фогельвейде (около 1170—1230). Искусство миннезингеров вызывало столь большой интерес, что в 1207 г. в городе Вартбург было даже устроено состязание между ними. Позднее событие легло в основу популярного сюжета романтической литературы и музыки;



Вольфрам фон Эшенбах.
Фрагмент книжной миниатюры.
Германия. 1330 г.
25

в частности, об этом состязании рассказывается в опере немецкого композитора Рихарда Вагнера «Тангейзер».

Главная тема творчества миннезингеров, как и трубадуров, — любовь, но музыка их песен более строга, подчас даже сурова, сосредоточенна и наполнена скорее размышлениями, нежели пылкими чувствами. Мелодии миннезингеров покоряют простотой и лаконичностью, за которыми скрывается духовная глубина, позволяющая сопоставлять их с лучшими образцами церковной музыки.

МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эпоха Возрождения, или Ренессанс (*фр. renaissance*), — поворотный момент в истории культуры европейских народов. В Италии новые веяния появились уже на рубеже XIII—XIV вв., в других странах Европы — в XV—XVI столетиях. Деятели Возрождения признавали человека — его благо и право на свободное развитие личности — высшей ценностью. Такое мировоззрение получило название «гуманизм» (от *лат. humanus* — «человеческий», «человечный»). Идеал гармоничного человека гуманисты искали в античности, а древнегреческое и римское искусство служило им образцом для художественного творчества. Стремление «возродить» античную культуру дало имя целой эпохе — Возрождению, периоду между Средневековьем и Новым временем (с середины XVII в. до наших дней).

Полнее всего мировоззрение Ренессанса отражает искусство, в том числе музыка. В этот период, так же как в Средние века, ведущее место принадлежало вокальной церковной музыке. Развитие многоголосия привело к появлению *полифонии* (от *греч. «по'лис»* —

«многочисленный» и «фоне» — «звук», «голос»). При таком виде многоголосия все голоса в произведении равноправны. Многоголосие не просто усложняло произведение, но позволяло автору выразить личное понимание текста, придавало музыке большую эмоциональность. Полифоническое сочинение создавалось по строгим и сложным правилам, требовало от композитора глубоких знаний и виртуозного мастерства. В рамках полифонии развивались церковные и светские жанры.

МУЗЫКА ИТАЛИИ

С наступлением эпохи Возрождения в Италии распространилось бытовое музицирование на различных инструментах; возникли кружки любителей музыки. В профессиональной области сформировались две наиболее сильные школы: римская и венецианская.

Главой римской школы стал Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (около 1525—1594) — один из

крупнейших композиторов эпохи Возрождения. Родился он в итальянском городе Палестрина, по названию которого и получил фамилию. С детства Палестрина пел в церковном хоре, а по достижении зрелого возраста был приглашён на должность капельмейстера (руководитель хора) в соборе Святого Петра в Риме; позже служил и в Сикстинской капелле (придворная часовня Папы Римского).

Рим, центр католичества, привлекал многих ведущих музыкан-



Джованни Пьерлуиджи да Палестрина.

26

МЕССА

Главное богослужение католической церкви называется *мессой*. В православной традиции ей соответствует литургия. Во время мессы совершается одно из христианских таинств — евхаристия (*греч.* «благодарение»): хлеб и вино превращаются в Тело и Кровь Христа. Таинство евхаристии установил Сам Иисус Христос на Тайной вечере (трапеза Христа и двенадцати апостолов в ночь накануне иудейского праздника Пасхи) и заповедал его Церкви. Месса — это воспоминание о страданиях, крестной смерти и воскресении Сына Божьего.

Традиции музыкального сопровождения мессы начали формироваться одновременно с обрядами католической церкви — в середине XI столетия. К XIII—XIV вв. сложились главные песнопения. Они исполняются как церковным хором, так и прихожанами; каждое звучит в строго определённом месте службы.

Месса начинается с литургии слова — духовной подготовки к таинству евхаристии. Прихожане раскаиваются в грехах, слушают чтение отрывков из Библии и поют псалмы. Цикл обязательных песнопений открывает молитва «Господи, помилуй!» («Kyrie eleison»). Достаточно древняя по происхождению, она поётся не на латинском, а на греческом языке. «Господи, помилуй!» завершает покаяние. Затем звучит гимн, прославляющий Святую Троицу, — «Слава в вышних Богу» («Gloria in excelsis Deo»), больше известный по сокращённому названию «Слава» («Gloria»). Латинский текст гимна складывался очень долго — начиная с VI в., а первые его строки взяты из Евангелия от Луки (хор ангелов, возвещающих рождение Христа).

Третье песнопение — «Верую» («Credo»). Все молящиеся торжественно исполняют Символ Веры. Значение этого песнопения особенно велико. Следуя за чтением Евангелия, оно, во-первых, завершает первую часть мессы (литургию слова), а во-вторых, «Верую» — ответ общины Христу, Который обращается к прихожанам через текст Священного Писания и проповедь священника.

Ещё три песнопения связаны со второй частью мессы — литургией евхаристии. Гимн «Свят» («Sanctus») посвящён Богу Отцу. За гимном следует песнопение «Благословен» («Benedictus»). Его основой стали возгласы людей, радостно встречавших въезжавшего в Иерусалим Христа: «Благословен грядущий во имя Господне» (Евангелие от Иоанна). Так перед молящимися проходит ещё одно событие из жизни Иисуса — вход в Иерусалим, ставший началом Его крестного пути. Именно поэтому «Benedictus» звучит или непосредственно перед евхаристией, или сразу после неё. Совершая чудо евхаристии, Христос снова жертвует Собой для спасения людей, и музыка напоминает об этой жертве.

Завершает цикл обязательных песнопений покаянная молитва «Агнец Божий» («Agnus Dei»). Её цель — вызвать раскаяние, подготовить человека к внутреннему преображению, которое происходит во время причастия. Обращение «Агнец Божий» восходит к иудейской традиции резать ягнят накануне Пасхи (пасхальная трапеза обязательно включала мясо ягнёнка) и напоминает людям о том, что перед ними Христос, уже принёсший Себя в жертву.

Соединённые в рамках одной службы, песнопения одновременно и показывают образ Божий (прославление Святой Троицы — «Слава», «Верую»; Христа — «Слава», «Верую», «Благословен», «Агнец Божий»), и рассказывают о тех чувствах, которые испытывает человек перед лицом Бога.

В эпоху Возрождения мессы стали создавать как единое многочастное произведение. Начиная с XVIII в. месса превратилась в самостоятельный жанр, не связанный непосредственно с католическим богослужением. Так появились мессы, предназначенные для большого хора, симфонического оркестра и солистов. Они были велики по объёму, поэтому исполнить их во время службы не представлялось возможным. Мессы писали не только музыканты-католики; например, к этому жанру обращался композитор-протестант Иоганн Себастьян Бах.



Поющие ангелы. Фрагмент Гентского алтаря. Художник Я. ван Эйк. 1422—1432 гг.

тов. В разное время здесь работали нидерландские мастера-полифонисты Гийом Дюфаи и Жоскен Дебре. Их развитая композиторская техника иногда мешала воспринимать текст богослужения: он терялся за изысканными сплетениями голосов и слова, по сути, не были слышны. Поэтому церковные власти относились настороженно к подобным

МАДРИГАЛ

В эпоху Возрождения возросла роль светских жанров. В XIV в. в итальянской музыке появился *мадригал* (от *позднелат.* *matricale* — «песня на родном языке»). Сложился он на основе

народных (пастушеских) песен. Мадригалы представляли собой песни для двух-трёх голосов, часто без инструментального сопровождения. Писались они на стихи современных итальянских поэтов, в которых рассказывалось о любви; существовали песни на бытовые и мифологические сюжеты.

В течение XV столетия композиторы почти не обращались к этому жанру; интерес к нему возродился лишь в XVI в. Характерная особенность мадригала XVI столетия — тесная связь музыки и поэзии. Музыка гибко следовала за текстом, отражала события, описанные в поэтическом источнике. Со временем сложились своеобразные мелодические символы, обозначавшие нежные вздохи, слёзы и т. д. В произведениях некоторых композиторов символика была философской, например в мадригале Джезуальдо ди Венозы «Умираю я, несчастный» (1611 г.).

Расцвет жанра приходится на рубеж XVI—XVII вв. Иногда одновременно с исполнением песни разыгрывался её сюжет. Мадригал стал основой мадригальной комедии (хоровая композиция на текст комедийной пьесы), которая подготовила появление оперы.



Титульный лист сборника мадригалов. Венеция. 1591 г.

произведениям и выступали за возвращение одногласия на основе григорианских песнопений. Вопрос о допустимости полифонии в церковной музыке обсуждался даже на Тридентском соборе католической церкви (1545—1563 гг.). Приближённый к Папе Римскому, Палестрина убедил деятелей Церкви в возможности создания произведений, где композиторская техника не будет препятствовать пониманию текста. В доказательство он сочинил «Мессу Папы Марчелло» (1555 г.), в которой сложная полифония сочетается с ясным и выразительным звучанием каждого слова. Таким образом музыкант «спас» профессиональную полифоническую музыку от гонения церковных властей.

В 1577 г. композитора пригласили к обсуждению реформы градуала — собрания священных песнопений католической церкви. В 80-х гг. Палестрина принял духовный сан, а в 1584 г. вошёл в состав Общества мастеров музыки — объединения музыкантов, подчинявшегося непосредственно Папе Римскому.

Творчество Палестрины проникнуто светлым мироощущением. Созданные им произведения поражали современников, как высочайшим мастерством, так и количеством (более ста месс, триста мотетов, сто мадригалов). Сложность музыки никогда не служила преградой для её восприятия. Композитор умел находить золотую середину между изощрённостью композиций и доступностью их для слушателя. Основную творческую задачу Палестрина видел в том, чтобы разработать цельное большое произведение. Каждый голос в его песнопениях развивается самостоятельно, но при этом образует единое целое с остальными, и нередко голоса складываются в поразительные по красоте сочетания аккордов. Часто мелодия верхнего голоса как бы парит над остальными, обрисовывая «купол» многоголосия; все голоса отличаются плавностью и развитостью.

Искусство Джованни да Палестрины музыканты следующего поколения считали образцовым, классическим. На его сочинениях учились многие выдающиеся композиторы XVII—XVIII вв. Другое направление ренессансной музыки связано с творчеством композиторов венецианской школы, основоположником которой стал Адриан Вилларт (около 1485—1562). Его учениками

были органист и композитор Андреа Габриели (между 1510 и 1520 — после 1586), композитор Киприан де Роре (1515 или 1516—1565) и другие музыканты. Если для произведений Палестрины характерны ясность и строгая сдержанность, то Вилларт и его последователи разрабатывали пышный хоровой стиль. Чтобы достичь объёмного звучания, игры тембров, они использовали в композициях несколько хоров, размещённых в разных местах храма. Применение переключек между хорами позволяло наполнить церковное пространство небывалыми эффектами. Такой подход отражал и гуманистические иде-

*Церковный собор — съезд высшего духовенства христианской церкви для решения важнейших вопросов вероучения, церковного управления и др.

28



Адриан Вилларт.

алы эпохи в целом — с её жизнерадостностью, свободой, и собственно венецианскую художественную традицию — с её стремлением ко всему яркому и необычному. В творчестве венецианских мастеров усложнился и музыкальный язык он наполнился смелыми сочетаниями аккордов, неожиданными гармониями.

Яркой фигурой эпохи Возрождения был Карло Джезуальдо ди Веноза (около 1560—1613), князь города Веноза, — один из крупнейших мастеров светского мадригала. Он приобрёл известность как меценат, исполнитель на лютне, композитор. Князь Джезуальдо дружил с итальянским поэтом Торквато Тассо; остались интереснейшие письма, в которых оба художника обсуждают вопросы литературы, музыки, изобразительного искусства. Многие из поэм Тассо Джезуальдо ди Веноза переложил на музыку — так появился ряд высокохудожественных мадригалов.

Как представитель позднего Возрождения, композитор разрабатывал новый тип мадригала, где на первом месте стояли чувства — бурные и непредсказуемые. Поэтому для его произведений характерны перепады громкости, интонации, похожие на вздохи и даже рыдания, резкие по звучанию аккорды, контрастные смены темпа. Эти приёмы придавали музыке Джезуальдо выразительный, несколько причудливый характер, она поражала и одновременно привлекала современников. Наследие Джезуальдо ди Венозы составляют семь сборников многоголосных мадригалов; среди духовных сочинений — «Священные песнопения». Его музыка и сегодня не оставляет слушателя равнодушным.

МУЗЫКА ФРАНЦИИ

Для Франции XV—XVI столетия стали эпохой важных перемен: закончилась Столетняя война (1337—1453 гг.) с Англией, к концу XV в. завершилось объединение государства; в XVI столетии страна пережила



Консорт (инструментальный ансамбль). Фрагмент книжной миниатюры. Франция. XV в.
29

религиозные войны между католиками и протестантами. В сильном государстве с абсолютной монархией возросла роль придворных торжеств и народных празднеств. Это способствовало развитию искусства, в частности музыки, сопровождавшей подобные действия. Увеличилось количество вокальных и инструментальных ансамблей (капелл и консORTов), состоявших из значительного числа исполнителей.

Во время военных походов в Италию французы познакомились с достижениями итальянской культуры. Они глубоко прочувствовали и восприняли идеи итальянского Возрождения — гуманизм, стремление к гармонии с окружающим миром, к наслаждению жизнью.

Если в Италии музыкальный Ренессанс был связан в первую очередь с мессой, то французские композиторы наряду с церковной музыкой особое внимание уделяли светской многоголосной песне — шансон. Интерес к ней во Франции возник в первой половине XVI в., когда в свет вышел сборник музыкальных пьес Клемана Жанекена (около 1485—1558). Именно этого композитора считают одним из создателей жанра.

В детстве Жанекен пел в церковном хоре в родном городе Шательро (Центральная Франция). В дальнейшем, как предполагают историки музыки, он учился у нидерландского мастера Жоскена Депре или у композитора из его окружения. Получив сан священника, Жанекен работал регентом (руководитель хора) и органистом; затем его пригласил на службу герцог Гиз. В 1555 г. музыкант стал певцом Королевской капеллы, а в 1556—1557 гг. — королевским придворным композитором.

Клеман Жанекен создал двести восемьдесят шансон (изданы между 1530 и 1572 гг.); писал церковную музыку — мессы, мотеты, псалмы. Его песни часто имели изобразительный характер. Перед мысленным взором слушателя проходят картины сражения («Битва при Мариньяно», «Битва при Ренти», «Битва при Меце»), сцены охоты («Охота»), образы природы

(«Пение птиц», «Соловей», «Жаворонок»), бытовые сценки («Женская болтовня»). Поразительно ярко композитор сумел передать атмосферу будничной жизни Парижа в шансон «Крики Парижа»: он внёс в текст возгласы продавцов («Молоко!» — «Пирожки!» — «Артишоки!» — «Рыба!» — «Спички!» — «Голуби!» — «Старые башмаки!» — «Вино!»). Жанекен почти не использовал длинных и плавных тем для отдельных голосов и сложных полифонических приёмов, отдавая предпочтение переключкам, повторам, звукоподражанию. Другое направление французской музыки связано с общеевропейским движением Реформации. В церковных службах французские протестанты (гугеноты) отказа-

ШАНСОН

Один из основных музыкальных жанров французского Возрождения — *шансон* (фр. *chanson* — «песня»). Истоки его — в народном творчестве (рифмованные стихи эпических сказаний перекладывались на музыку), в искусстве средневековых трубадуров и труверов. По содержанию и настроению шансон могли быть самыми разнообразными — существовали любовные песенки, бытовые, шуточные, сатирические и т. п. В качестве текстов композиторы брали народные стихи, современную поэзию.



Сборник шансон. Франция. Около 1475 г.

*Реформация (от лат. *reformatio* — «преобразование») — общественное движение в странах Западной и Центральной Европы, направленное против католической церкви.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В эпоху Возрождения состав музыкальных инструментов значительно расширился, к уже существовавшим струнным и духовым добавились новые разновидности. Среди них особое место занимают виолы — семейство струнных смычковых, поражающих красотой и благородством звучания. По форме они напоминают инструменты современного скрипичного семейства (скрипку, альт, виолончель) и даже считаются их непосредственными предшественниками (сосуществовали в музыкальной практике до середины XVIII столетия). Однако разница, и значительная, всё же есть. Виолы обладают системой резонирующих струн; как правило, их столько же, сколько и основных (шесть-семь). Колебания резонирующих струн делают звук виолы мягким, бархатистым, но инструмент трудно использовать в оркестре, так как из-за большого числа струн он быстро расстраивается.

Долгое время звучание виолы считалось в музыке образцом изысканности. В семействе виол выделяются три основных типа. Виола да гамба — большой инструмент, который исполнитель ставил вертикально и зажимал с боков ногами (итальянское слово *gamba* означает «колено»). Две другие разновидности — виола да браччо (от ит. *braccio* — «предплечье») и виоль д'амур (фр. *viole d'amour* — «виола любви») были ориентированы горизонтально, и при игре их

прижимали к плечу. Виола да гамба по диапазону звучания близка к виолончели, виола да браччо — к скрипке, а виоль д'амур — к альту.

Среди щипковых инструментов Возрождения главное место занимает лютня (*польск.* lutnia, от *араб.* «аль-уд» — «дерево»). В Европу она пришла с Ближнего Востока в конце XIV в., а уже к началу XVI столетия для этого инструмента существовал огромный репертуар; прежде всего под аккомпанемент лютни исполняли песни. У лютни короткий корпус; верхняя часть плоская, а нижняя напоминает полусферу. К широкой шейке приделан гриф, разделённый ладами, а головка инструмента отогнута назад почти под прямым углом. При желании можно в облике лютни увидеть сходство с чашей. Двенадцать струн группируются парами, а звук извлекают как пальцами, так и специальной пластинкой — медиатором.

В XV—XVI столетиях возникли различные виды клавишных. Основные типы таких инструментов — клавесин, клавикорд, чембало, вёрджинел — активно использовались в музыке Возрождения, но их настоящий расцвет наступил позже.



лись от латыни и полифонии. Духовная музыка приобрела более открытый, демократичный характер. Одним из ярких представителей этой музыкальной традиции стал Клод Гудимель (между 1514 и 1520—1572) — автор псалмов на библейские тексты и протестантских хоралов.

МУЗЫКА НИДЕРЛАНДОВ

Нидерланды — историческая область на северо-западе Европы, которая включает территории современных Бельгии, Голландии, Люксембурга и Северо-Восточной Франции. К XV в. Нидерланды достигли высокого экономического и культурного уровня и превратились в процветающую европейскую страну.

Именно здесь сложилась нидерландская полифоническая школа — одно из крупнейших явлений музыки Возрождения. Для развития искусства XV столетия важное значение имело общение музыкантов из разных стран, взаимное влияние творческих школ. Нидерландская школа вобрала в себя традиции Италии, Франции, Англии и самих Нидерландов.

Основы полифонической традиции в нидерландской музыке заложил Гийом Дюфаи (около 1400—1474). Он родился в городе Камбре во Фландрии (провинция на юге Нидерландов) и уже с малых лет пел в церковном хоре. Параллельно будущий музыкант брал частные уроки



Концерт на ступенях храма. Фрагмент книжной миниатюры. Нидерланды. 1490 г.

композиции. В юношеском возрасте Дюфаи уехал в Италию, где и написал первые сочинения — баллады и мотеты. В 1428—1437 гг. он служил певцом в папской капелле в Риме; в эти же годы путешествовал по Италии и Франции. В 1437 г. композитор принял духовный сан. При дворе герцога Савойского (1437—1439 гг.) он сочинял музыку к торжественным церемониям и праздникам. Дюфаи пользовался большим уважением знатных особ — среди его почитателей была, например, чета Медичи (властители итальянского города Флоренция).

Дюфаи первым среди композиторов начал сочинять мессу как цельную музыкальную композицию. Для создания церковной музыки требуется незаурядное дарование: умение конкретными, материальными средствами выразить отвлечённые, нематериальные понятия. Трудность состоит в том, чтобы такое сочинение, с одной стороны, не оставило слушателя равнодушным, а с другой — не отвлекало от богослужения, помогало глубже сосредоточиться на

ЙОХАННЕС ОКЕГЁМ И ЯКОБ ОБРЕХТ

Младшими современниками Гийома Дюфаи были Йоханнес (Жан) Окегём (около 1425—1497) и Якоб Обрехт (около 1450—1505). Как и Дюфаи, Окегём был родом из Фландрии. Всю жизнь он усердно трудился; помимо сочинения музыки исполнял обязанности руководителя капеллы. Композитор создал пятнадцать месс, тринадцать мотетов, более двадцати шансон. Для произведений Окегёма характерны строгость, сосредоточенность, длительное развёртывание плавных мелодических линий. Большое внимание он уделял полифонической технике, стремился, чтобы все части мессы воспринимались как единое целое. Творческий почерк композитора угадывается и в его песнях — они почти лишены светской лёгкости, по характеру более напоминают мотеты, а иногда и фрагменты месс. Йоханнес Окегём пользовался почётом как у себя на родине, так и за её пределами (был назначен советником короля Франции).

Якоб Обрехт был певчим в соборах различных городов Нидерландов, руководил капеллами; несколько лет служил при дворе герцога д'Эсте в Ферраре (Италия). Он автор двадцати пяти месс, двадцати мотетов, тридцати шансон. Используя достижения предшественников, Обрехт внёс немало нового в полифоническую традицию. Его музыка полна контрастов, смела, даже когда композитор обращается к традиционным церковным жанрам.



Фрагмент нотного текста мессы Якоба Обрехта. Венеция. 1503 г.

32

ОРГАН

Один из самых величественных музыкальных инструментов — орган (*лат.* organum, от *греч.* «οργανον»). Он подобен целому оркестру. Известен этот инструмент с III в. до н.э. В Средние века в странах Западной Европы его использовали преимущественно для богослужений в церкви.

Конструкция органа за прошедшие столетия сильно изменилась. Он не всегда был таким огромным. В эпоху раннего Средневековья существовали малые переносные органы (портативы). Они имели всего одну клавиатуру и один ряд труб (от восьми до пятнадцати), поэтому их звучание было однообразным. В эпоху Возрождения конструкцию инструмента усовершенствовали, и его звучание улучшилось. Наряду с большими церковными органами пользовались популярностью комнатные, которые помещались на столе. Бытовали даже ручные органы — при желании их подвешивали на шею. На маленьких инструментах обычно исполняли пьесы светского характера.

К концу XIV в. орган уже имел две-три ручные клавиатуры, почти современные по виду. Нидерландский органист Луи ван Вальбеке (умер в 1318 г.) изобрёл особую клавиатуру для ног — педальную. К началу XVI столетия в основном сложилась современная конструкция этого инструмента.

Орган состоит из труб разной величины, механизма управления, мехов, а также вентилятора и мотора, которые нагнетают воздух, необходимый для звучания.

Число труб в органе иногда достигает до нескольких тысяч. Каждая труба издаёт только один звук определённой высоты, тембра и громкости. Группа труб одного тембра, но с разной высотой звука называется *регистром*.

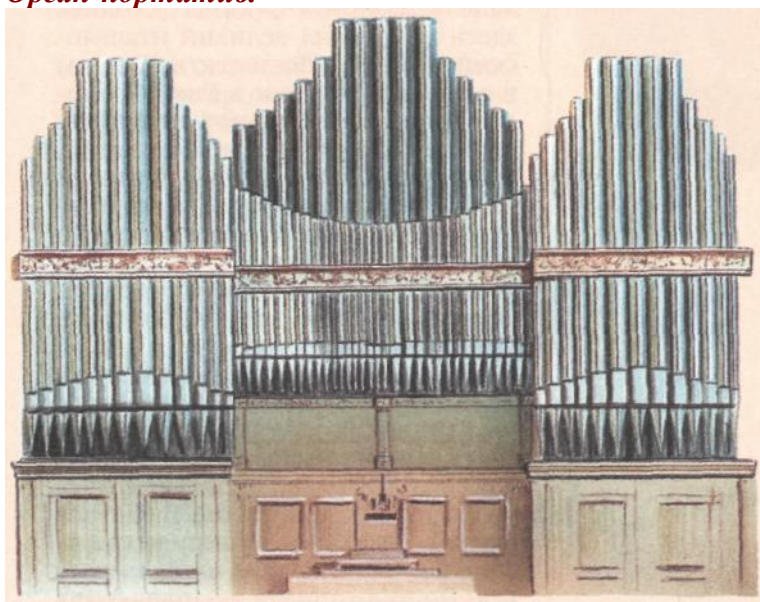
Органист сидит за так называемым игральным столом. Перед ним находятся рукоятки, кнопки и рычаги для управления регистрами. На столе расположено несколько мануалов (от *лат.* manus — «рука») — клавиатур для ручной игры; внизу находится педальная клавиатура.

Регистры органа включают и выключают при помощи определённых клавиш. При нажатии на клавишу открываются специальные клапаны, через которые поступает воздух в трубы. Клапаны, в свою очередь, помещены в специальные «воздушные ящики» — виндалы, на которых стоят трубы органа.

Трубы, виндалы, клапаны, подводящие воздух, и другие механизмы обычно заключены в корпусе органа. Его фасад, называемый проспектом, также заполнен трубами, но часть из них или даже все могут иметь чисто декоративное назначение (в этом случае трубы не связаны с механизмами инструмента).



Орган-портатив.



Орган.

33

молитве. Многие мессы Дюфаи вдохновенны, полны внутренней жизни; они словно помогают на миг приоткрыть завесу Божественного откровения.

Нередко, создавая мессу, Дюфаи брал хорошо известную мелодию, к которой добавлял собственную. Подобные заимствования были характерны для эпохи Возрождения. Считалось очень важным, чтобы в основе мессы лежала знакомая мелодия, которую молящиеся могли легко узнать даже в полифоническом произведении. Часто использовали фрагмент григорианского песнопения; не исключались и светские произведения.

Кроме церковной музыки Дюфаи сочинял мотеты на светские тексты. В них он также применял сложную полифоническую технику.

Представителем нидерландской полифонической школы второй половины XV в. был Жоскен Дебре (около 1440—1521 или 1524), оказавший большое влияние на творчество композиторов следующего поколения. В юности он служил церковным певчим в Камбре; брал музыкальные уроки у Окегема. В возрасте двадцати лет молодой музыкант приехал в Италию, пел в Милане у герцогов Сфорца (позднее здесь же служил великий итальянский художник Леонардо да Винчи) и в папской капелле в Риме. В Италии Дебре, вероятно, начал сочинять музыку. В самом начале XVI в. он отправился в Париж. К тому времени Дебре уже был известен, и его пригласил на должность придворного музыканта французский король Людовик XII. С 1503 г. Дебре вновь поселился в Италии, в городе Феррара, при дворе герцога д'Эсте.

Депре много сочинял, и его музыка быстро завоевала признание в самых широких кругах: её любили и знать, и простой народ. Композитор создавал не только церковные произведения, но и светские. В частности, он обращался к жанру итальянской народной песни — *фроттоле* (ит. *frottola*, от *frotta* — «толпа»), для которой характерен танцевальный ритм и быстрый темп. В церковную музыку Депре приносил черты светских произведений: свежая, живая интонация нарушала строгую отрешённость и вызывала ощущение радости и полноты бытия. Однако чувство меры композитору никогда не изменяло.

Полифоническая техника Депре не отличается изощрённостью. Его произведения элегантно просты, но в них чувствуется мощный интеллект автора. В этом и заключается секрет популярности его творений.

Завершает историю нидерландской музыки Возрождения творчество Орландо Лассо (настоящие имя и фамилия Ролан де Лассю, около 1532—1594), названного современниками «бельгийским Орфеем» и «князем музыки».

Лассо родился в городе Монс (Фландрия). С детских лет он пел в церковном хоре, поражая прихожан чудесным голосом. Гонзага, герцог итальянского города Мантуя, случайно услышав молодого певчего, пригласил его в собственную капеллу. После Мантуи Лассо недолго работал в Неаполе, а затем переехал в Рим — там он получил место руководителя капеллы одного из соборов. К двадцати пяти годам Лассо уже был известен как композитор, и его сочинения пользовались спросом у ното-



Жоскен Депре.



Орландо Лассо.

34

издателей. В 1555 г. вышел первый сборник произведений, содержащий мотеты, мадригалы и шансон.

Лассо изучил всё лучшее, что было создано его предшественниками (нидерландскими, французскими, немецкими и итальянскими композиторами), и использовал их опыт в своём творчестве. Будучи личностью неординарной, Лассо стремился преодолеть отвлечённый

характер церковной музыки, придать ей индивидуальность. С этой целью композитор иногда использовал жанрово-бытовые мотивы (темы народных песен, танцев), таким образом сближая церковную и светскую традиции.

Сложность полифонической техники сочеталась у Лассо с большой эмоциональностью. Ему особенно удавались мадригалы, в текстах которых раскрывалось душевное состояние действующих лиц, например «Слёзы святого Петра» (1593 г.) на стихи итальянского поэта Луиджи Транзилло. Композитор часто писал для большого числа голосов (пяти — семи), поэтому его произведения трудны для исполнения.

С 1556 г. Орландо Лассо жил в Мюнхене (Германия), где возглавлял капеллу. К концу жизни его авторитет в музыкальных и художественных кругах был очень высок, а слава распространилась по всей Европе.

Нидерландская полифоническая школа оказала большое влияние на развитие музыкальной культуры Европы. Выработанные нидерландскими композиторами принципы полифонии стали универсальными, и многие художественные приёмы использовали в своём творчестве композиторы уже XX столетия.

МУЗЫКА ГЕРМАНИИ

В XVI столетии в Германии началась Реформация, существенно изменившая религиозную и культурную жизнь страны. Деятели Реформации были убеждены в необходимости перемен в музыкальном содер-

МУЗЫКА АНГЛИИ

Культурная жизнь Англии в эпоху Возрождения была тесно связана с Реформацией. В XVI столетии в стране распространился протестантизм. Католическая церковь утратила господствующее положение, государственной стала Англиканская церковь, которая отказалась признавать некоторые догматы (основные положения) католичества; большинство монастырей прекратили своё существование. Эти события оказали влияние на английскую культуру, в том числе и на музыку.

Открылись музыкальные отделения в Оксфордском и Кембриджском университетах. В дворянских салонах звучали клавишные инструменты: вёрджинел (вид клавесина), портативный (малый) орган и др. Популярностью пользовались небольшие сочинения, предназначенные для домашнего музицирования.

Наиболее ярким представителем музыкальной культуры того времени был Уильям Бёрд (1543 или 1544—1623) — нотоиздатель, органист и композитор. Бёрд стал родоначальником английского мадригала. Его произведения отличаются простотой (он избегал сложных полифонических приёмов), оригинальностью формы, которая следует за текстом, и гармонической свободой. Все музыкальные средства призваны утверждать красоту и радость жизни в противоположность средневековой строгости и сдержанности. В жанре мадригала у композитора было много последователей.

Бёрд создавал также духовные произведения (мессы, псалмы) и инструментальную музыку. В сочинениях для вёрджинела он использовал мотивы народных песен и танцев. Композитор очень хотел, чтобы написанная им музыка «счастливо несла хоть немного нежности, отдохновения и развлечения» — так писал Уильям Бёрд в предисловии к одному из своих музыкальных сборников.



Уильям Бёрд.

жании богослужения. Это объяснялось двумя причинами. К середине XV в. полифоническое мастерство композиторов, работавших в жанрах церковной музыки, достигло необычайной сложности и изощрённости. Подчас создавались произведения, которые из-за мелодической насыщенности голосами и пространных распевов не могли быть восприняты и духовно пережиты большинством прихожан. К тому же служба велась на латинском языке, понятном итальянцам, но чуждом для немцев. Основатель движения Реформации Мартин Лютер (1483—1546) считал, что необходима реформа церковной музыки. Музыка, во-первых, должна способствовать более активному участию прихожан в богослужении (при исполнении

35



Ганс Сакс.



Мартин Лютер.

полифонических композиций это было невозможно), а во-вторых, рождать сопереживание библейским событиям (чему препятствовало ведение службы на латинском языке). Таким образом, к церковному пению предъявлялись следующие требования: простота и ясность мелодии, ровный ритм, чёткая форма песнопения. На этой основе возник *протестантский хорал* — главный жанр церковной музыки немецкого Возрождения.

В 1522 г. Лютер перевёл Новый Завет на немецкий — отныне стало возможным совершать богослужение на родном языке.

В подборе мелодий для хоралов активное участие принимал сам Лютер, а также его друг, немецкий теоретик музыки Иоганн Вальтер (1490—1570). Основными источниками таких мелодий были народные духовные и светские песни — широко известные и лёгкие для восприятия. Мелодии к некоторым из хоралов Лютер сочинил сам. Один из них, «Господь — опора наша», стал символом Реформации в период религиозных войн XVI в.

Другая яркая страница немецкой музыки Ренессанса связана с творчеством мастерзингеров (нем. Meistersinger — «мастер-певец») — поэтов-певцов из среды ремесленников. Они были не профессиональными музыкантами, а, прежде всего мастерами — оружейниками, портными, стекольщиками, башмачниками, пекарями и т. п. В городской союз таких музыкантов входили представители разных ремёсел. В XVI столетии объединения мастерзингеров существовали во многих городах Германии.

Свои песни мастерзингеры сочиняли по строгим правилам, творческая инициатива стеснялась множеством ограничений. Новичок должен был сначала освоить эти правила, затем научиться исполнять песни, далее сочинять текст к чужим мелодиям, и только потом он мог создавать собственную песню. Мелодиями-образцами считались напевы прославленных мастерзингеров и миннезингеров.

Выдающийся мастерзингер XVI в. Ганс Сакс (1494—1576) происходил из семьи портного, но в юности покинул родительский дом и отправился путешествовать по Германии. Во время

странствий юноша обучился ремеслу сапожника, но главное — познакомился с народным искусством. Сакс был хорошо образован, прекрасно знал античную и средневековую литературу, читал Библию в немецком переводе. Он глубоко проникся идеями Реформации, поэтому писал не только светские песни, но и духовные (всего около шести тысяч песен). Ганс Сакс прославился и как драматург (см. статью «Театральное искусство эпохи Возрождения»).

МУЗЫКА XVII—XVIII ВЕКОВ

На рубеже XVI—XVII столетий полифония, господствовавшая в музыке эпохи Возрождения, начала уступать место *гомофонии* (от *греч.* «хомо'с» — «один», «одинаковый» и «фоне» — «звук», «голос»). В отличие от полифонии, где все голоса равноправны, в гомофонном многоголосии выделяется один, исполняющий главную тему, а остальные играют роль аккомпанемента (сопровождения). Аккомпанемент представляет собой, как правило, систему аккордов (гармоний). Отсюда и название нового способа сочинения музыки — *гомофонно-гармонический*.

Изменились представления о церковной музыке. Теперь композиторы стремились не столько к тому, чтобы человек отрешился от земных стра-

36

ОРАТОРИЯ И КАНТАТА

Как самостоятельный музыкальный жанр *оратория* (*ит.* oratorio, от *позднелат.* oratorium — «молельня») начала складываться в Италии в XVI в. Истоки оратории музыковеды видят в литургической драме (см. статью «Театр средневековой Европы») — театрализованных представлениях, рассказывающих о библейских событиях.

Подобные действия разыгрывались в храмах — отсюда и название жанра. Сначала оратории писали на тексты Священного Писания, и предназначались они для исполнения в церкви. В XVII столетии композиторы стали сочинять оратории на современные поэтические тексты духовного содержания. По строению оратория близка к опере. Это крупное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, имеющее драматический сюжет. Однако в отличие от оперы в оратории нет сценического действия: она рассказывает о событиях, но не показывает их.

В Италии в XVII в. сложился ещё один жанр — *кантата* (*ит.* cantata, от *лат.* canto — «пою»). Как и ораторию, кантату обычно исполняют солисты, хор и оркестр, но по сравнению с ораторией она короче. Кантаты писались на духовные и светские тексты.

стей, сколько к тому, чтобы раскрыть сложность его душевных переживаний. Появились произведения, написанные на религиозные тексты или сюжеты, но не предназначенные для обязательного исполнения в церкви. (Такие сочинения называют духовными, так как слово «духовный» имеет более широкое значение, чем «церковный».) Основные духовные жанры XVII—XVIII вв. — кантата и оратория. Возросло значение светской музыки: она звучала при дворе, в салонах аристократов, в общедоступных театрах (первые такие театры были открыты в XVII в.). Сложился новый вид музыкального искусства — опера.

Инструментальная музыка также отмечена появлением новых жанров, и в первую очередь инструментального концерта. Скрипка, клавесин, орган постепенно превратились в сольные инструменты. Музыка, написанная для них, давала возможность проявить талант не только композитору, но и исполнителю. Ценилась, прежде всего, виртуозность (умение справляться с техническими трудностями), которая постепенно стала для многих музыкантов самоцелью и художественной ценностью.

Композиторы XVII—XVIII столетий обычно не только сочиняли музыку, но и виртуозно играли на инструментах, занимались педагогической деятельностью. Благополучие художника в значительной степени зависело от конкретного заказчика. Как правило, каждый серьёзный музыкант стремился получить место либо при дворе монарха или богатого аристократа (у многих представителей знати были собственные оркестры или оперные театры), либо в храме. Причём большинство композиторов легко сочетали церковное музицирование со службой у светского покровителя.

МУЗЫКА ИТАЛИИ

В конце XVI столетия в Италии сложился художественный стиль барокко (от *ит.* *barocco* — «странный», «причудливый»). Этому стилю присущи выразительность, драматизм, зрелищность, стремление к синтезу (соединению) разных видов искусства. Данные черты в полной мере проявились в *опере*, возникшей на рубеже XVI—XVII вв. Одно произведение соединяло в себе музыку, поэзию, драматургию и театральную живопись.



Лютня и виола. Картина неизвестного итальянского художника. XVII в.

37

Первоначально опера имела иное название: «драма для музыки» (*ит.* *dramma per musica*); слово «опера» (*ит.* *opera* — «сочинение») появилось только в середине XVII в. Идея «драмы для музыки» родилась во Флоренции, в художественном кружке Флорентийская камерата. Заседания кружка проходили в камерной (от *ит.* *camera* — «комната»), домашней обстановке. С 1579 до 1592 г. в доме графа Джованни Барди собирались просвещённые любители музыки, поэты, учёные. Его посещали и профессиональные музыканты — певцы и композиторы Якопо Пери (1561 — 1633) и Джулио Каччини (около 1550—1618), теоретик и композитор Винченцо Галилей (около 1520— 1591), отец знаменитого учёного Галилео Галилея.

Участников Флорентийской камераты волновало развитие музыкального искусства. Его будущее они видели в соединении музыки и драмы: тексты подобных произведений (в отличие от текстов сложных хоровых полифонических песнопений XVI в.) станут понятны слушателю. Идеал сочетания слова и музыки члены кружка находили в античном театре: стихи произносились нараспев, каждое слово, каждый слог звучали ясно. Так Флорентийская камерата пришла к идее сольного пения в сопровождении инструмента — *монодии* (от *греч.* «мо'нос» — «один» и «оде'» — «песня»). Новый стиль пения стал называться *речитативным* (от *ит.* *recitare* — «декламировать»): музыка следовала за текстом и пение представляло собой монотонную декламацию. Музыкальные интонации были маловыразительными — акцент делался на ясном произношении слов, а не на передаче чувств героев.

Ранние флорентийские оперы сочинялись на сюжеты из античной мифологии. Первые дошедшие до нас произведения нового жанра — две оперы под одинаковым названием «Эвридика» композиторов Пери (1600 г.) и Каччини (1602 г.). Созданы они на сюжет мифа об Орфее. Пение сопровождал инструментальный ансамбль, который состоял из чембало (предшественник фортепиано), лиры, лютни, гитары и др.

Героями первых опер правил рок, а его волю провозглашали вестницы. Действие открывалось прологом, в котором воспевались добродетели и сила искусства. Дальнейшее представление включало *вокальные ансамбли* (оперные номера, где одновременно поют несколько участников), хор, танцевальные эпизоды. На их чередовании строилась музыкальная композиция.

Опера стала быстро развиваться, и, прежде всего как придворная музыка. Знать покровительствовала искусствам, и такая забота объяснялась не только любовью к прекрасному: процветание искусств считалось обязательным атрибутом могущества и богатства. В крупных городах Италии — Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе — сложились свои оперные школы.

Лучшие черты разных школ — внимание к поэтическому слову (Флоренция), серьёзный духовный подтекст действия (Рим), монументальность (Венеция) — соединил в своём творчестве Клаудио Монтеверди (1567—1643). Композитор родился в итальянском городе Кремо-



Клаудио Монтеверди.

*В древнегреческой мифологии Эвридика — жена певца и музыканта Орфея — умерла от укуса змеи. Орфей, желая вернуть Эвридику, отправился в царство мертвых, где пением покориł его властителей — Аида и Персефону — и добился возвращения любимой. Но на обратном пути он не смог выполнить поставленного Аидом условия — оглянулся на Эвридику, и та вновь исчезла в царстве мёртвых.

38

на в семье врача. Как музыкант Монтеверди сложился ещё в юности. Он писал и исполнял мадригалы; играл на органе, виоле и других инструментах. Сочинению музыки Монтеверди обучался у известных в то время композиторов. В 1590 г. в качестве певца и музыканта его пригласили в Мантую, ко двору герцога Винченцо Гонзаги; позже он возглавил придворную капеллу. В 1612 г. Монтеверди покинул службу в Мантуе и с 1613 г. поселился в Венеции. Во многом благодаря Монтеверди в 1637 г. в Венеции открылся первый в мире публичный оперный театр. Там композитор возглавил капеллу собора Сан-Марко. Перед смертью Клаудио Монтеверди принял духовный сан.

Изучив творчество Пери и Каччини, Монтеверди создал собственные произведения этого жанра. Уже в первых операх — «Орфей» (1607 г.) и «Ариадна» (1608 г.) — композитору удалось музыкальными средствами передать глубокие и страстные чувства, создать напряжённое драматическое действие. Монтеверди — автор многих опер, но сохранились только три — «Орфей», «Возвращение Улисса на родину» (1640 г.; на сюжет древнегреческой эпической поэмы «Одиссея») и «Коронация Поппеи» (1642 г.).

В произведениях Монтеверди гармонично сочетаются музыка и текст. В основе опер — монолог-речитатив, в котором ясно звучит каждое слово, а музыка гибко и тонко передаёт оттенки настроения. Монологи, диалоги и хоровые эпизоды плавно перетекают друг в друга,

действие развивается неспешно (в операх Монтеверди три-четыре акта), однако динамично. Важную роль композитор отводил оркестру. В «Орфее», например, он использовал почти все известные в то время инструменты. Оркестровая музыка не просто сопровождает пение, но сама рассказывает о событиях, происходящих на сцене, и переживаниях персонажей. В «Орфее» впервые появилась *увертюра* (*фр. ouverture, or лат. apertura* — «открытие», «начало») — инструментальное вступление к крупному музыкальному произведению. Оперы Клаудио Монтеверди оказали значительное влияние на венецианских композиторов, заложили основы венецианской оперной школы.

Монтеверди писал не только оперы, но и духовную музыку, религиозные и светские мадригалы. Он стал первым композитором, который не противопоставлял полифонический и гомофонный методы — хоровые эпизоды его опер включают в себя приёмы полифонии. В творчестве Монтеверди новое соединилось со старым — традициями эпохи Возрождения.

К началу XVIII в. сложилась оперная школа в Неаполе. Особенности этой школы — повышенное внимание к пению, главенствующая роль музыки. Именно в Неаполе был создан вокальный стиль *бельканто* (*ит. bel canto* — «прекрасное пение»). Бельканто славится необычайной красотой звучания, мелодичностью и техническим совершенством. В высоком регистре (диапазон звучания голоса) пение отличала лёгкость и прозрачность тембра, в низком — бархатная мягкость и густота. Исполнитель должен был уметь воспроизводить множество оттенков тембра голоса, а также виртуозно передавать многочисленные, накладывающиеся на основную мелодию быстрые последовательности звуков — *колоратуры* (*ит. coloratura* — «украшение»). Особое требование составляла ровность звучания голоса — в медленных мелодиях не должно быть слышно дыхания.

В XVIII столетии опера стала основным видом музыкального искусства в Италии, чему способствовал высокий профессиональный уровень певцов, обучавшихся в консерваториях (*ит. conservatorio, от лат. conservo* — «охраняю») — учебных заведениях, готовивших музыкантов. К тому времени в центрах итальянского оперного искусства — Венеции и Неаполе — было создано по четыре консерватории. Популярности жанра служили и открывшиеся в



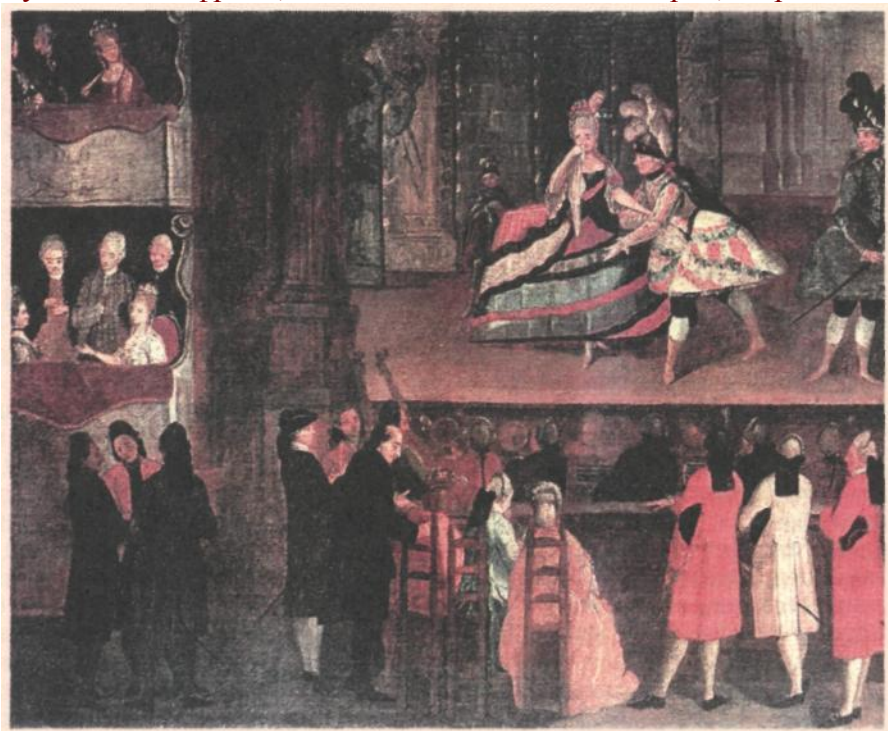
Автограф партитуры мадригала Клаудио Монтеверди.

ОПЕРА-СЕРИА И ОПЕРА-БУФФА

В XVIII в. сформировались такие оперные жанры, как *опера-сериа* (*ит. opera seria* — «серьёзная опера») и *опера-буффа* (*ит. opera buffa* — «комическая опера»). Опера-сериа утвердилась в творчестве Алессандро Скарлатти (1660—1725) — основателя и крупнейшего представителя неаполитанской оперной школы. За свою жизнь он сочинил более ста таких произведений. Для оперы-сериа обычно выбирали мифологический или исторический сюжет. Она открывалась увертюрой и состояла из законченных номеров — арий, речитативов и хоров. Главную роль играли большие арии; обычно они состояли из трёх частей, причём третья

являлась повторением первой. В ариях герои выражали своё отношение к происходящим событиям.

Сложилось несколько типов арий: героические, патетические (страстные), жалобные и др. Для каждого использовался определённый круг выразительных средств: в героических ариях — решительные, призывные интонации, бодрый ритм; в жалобных — короткие, прерывистые музыкальные фразы, показывающие волнение героя, и др. Речитативы, небольшие по



Опера-серия. Картина итальянского художника. XVIII в.

размерам фрагменты, служили развёртыванию драматического повествования, как бы двигали его вперёд. Герои обсуждали планы дальнейших действий, рассказывали друг другу о случившихся событиях. Речитативы подразделялись на два типа: секко (от *ит.* secco — «сухой») — быстрая



Джироламо Фрескобальди.

разных городах страны оперные театры, доступные для всех слоев общества. Итальянские оперы ставились в театрах крупнейших европейских столиц, а композиторы Австрии, Германии и других стран писали оперы на итальянские тексты.

Значительны достижения музыки Италии XVII—XVIII вв. и в области инструментальных жанров. Для развития органного творчества много сделал композитор и органист Джироламо Фрескобальди (1583—1643). В церковной музыке он положил начало новому стилю: его

сочинения для органа — развёрнутые композиции фантазийного (свободного) склада. Фрескобальди прославился виртуозной игрой и искусством импровизации на органе и клавире. Достигло расцвета скрипичное искусство. К тому времени в Италии сложились традиции производства скрипок. Потомственные мастера семейств Амати, Гварнери, Страдивари из города Кремона разработали конструкцию скрипки, способы её изготовления, которые хранились в глубокой тайне и передавались из поколения в поколение. Инструменты, сделанные этими мастерами, обладают удивительно красивым, тёплым звуком, похожим на человеческий голос. Скрипка получила распространение как инструмент ансамблевый и сольный.

Основатель римской скрипичной школы — Арканджело Корелли

40

скороговорка под скупые аккорды клавесина, и *аккомпаниато* (*ит.* *accompagnato* — «с сопровождением») — выразительная декламация под звучание оркестра. Секко чаще использовали для развития действия, аккомпаниато — для передачи размышлений и чувств героя. Хоры и вокальные ансамбли комментировали происходящее, но участия в событиях не принимали.

Количество действующих лиц зависело от типа сюжета и было строго определённым; то же относится и к взаимоотношениям героев. Установились типы сольных вокальных номеров и их место в сценическом действии. Каждому персонажу соответствовал свой тембр голоса: лирическим героям — сопрано и тенор, благородному отцу или злодею — баритон или бас, роковой героине — контральто.

К середине XVIII в. стали очевидны недостатки оперы-серии. Исполнение нередко приурочивалось к придворным торжествам, поэтому произведение должно было заканчиваться благополучно, что иногда выглядело неправдоподобно и неестественно. Часто тексты были написаны искусственным, изысканно-манерным языком. Композиторы порой пренебрегали содержанием и писали музыку, не соответствовавшую характеру сцены или ситуации; появилось много штампов, ненужных внешних эффектов. Певцы демонстрировали собственную виртуозность, не задумываясь о роли арии в произведении в целом. Оперу-серию стали называть «концерт в костюмах». Публика не проявляла серьёзного интереса к самой опере, а ходила на спектакли ради «коронной» арии знаменитого певца; во время действия зрители входили и выходили из зала.

Опера-буффа сформировалась также у неаполитанских мастеров. Первый классический образец такой оперы — «Служанка-госпожа» (1733 г.) композитора Джованни Баттисты Перголези (1710—1736). Если в опере-серии на первом плане — арии, то в опере-буффе — разговорные диалоги, чередовавшиеся с вокальными ансамблями. В опере-буффе совсем иные главные действующие лица. Это, как правило, простые люди — слуги, крестьяне. В основе сюжета лежала занимательная интрига с переодеваниями, одурачиванием слугами глупого богатого хозяина и т. п. От музыки требовалась изящная лёгкость, от действия — стремительность.

Большое влияние на оперу-буффу оказал итальянский драматург, создатель национальной комедии Карло Гольдони. Наиболее остроумные, живые и яркие произведения этого жанра создали неаполитанские композиторы: Никколо Пиччинни (1728—1800) — «Чеккина, или Добрая дочка» (1760 г.); Джованни Паизиелло (1740—1816) — «Севильский цирюльник» (1782 г.), «Мельничиха» (1788 г.); певец, скрипач, клавесинист и композитор Доменико Чимароза (1749—1801) — «Тайный брак» (1792 г.).



Джованни Баттиста Перголези.

(1653—1713), один из создателей жанра *концерто grosso* (ит. *concerto grosso* — «большой концерт»). В концерте обычно принимают участие солирующий инструмент (или группа инструментов) и оркестр. «Большой концерт» строился на чередовании сольных эпизодов и звучании всего оркестра, который в XVII столетии был камерным и преимущественно струнным. У Корелли солировали большей частью скрипка и виолончель. Его концерты состояли из разных по характеру частей; их количество было произвольно.

Один из выдающихся мастеров скрипичной музыки — Антонио Вивальди (1678—1741). Он прославился как блестящий скрипач-виртуоз.

Современников привлекала его драматическая, полная неожиданных контрастов манера исполнения. Продолжая традиции Корелли, композитор работал в жанре «большого концерта». Количество написанных им произведений огромно — четыреста шестьдесят пять концертов, сорок опер, кантаты и оратории.

Создавая концерты, Вивальди стремился к ярким и необычным звучаниям. Он смешивал тембры разных инструментов, часто включал в музыку диссонансы (резкие созвучия); выбирал в качестве солирующих редкие в то время инструменты — фагот, мандолину (считалась уличным инструментом). Концерты Вивальди состоят из трёх частей, причём первая и последняя



Арканджело Корелли.

*Слово «концерт» (нем. *Konzert*, ит. *concerto*) произошло от латинского *concerto*, что означает «состязаясь».

исполняются в быстром темпе, а средняя — медленная.

Многие концерты Вивальди имеют программу — название или даже

литературное посвящение. Цикл «Времена года» (1725 г.) — один из ранних образцов программной оркестровой музыки. Четыре концер-

СТРУННЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Предшественниками современных струнных смычковых инструментов — скрипки, альты, виолончели и контрабаса — являются виолы. Они появились в конце XV — начале XVI в. и вскоре, благодаря мягкому и нежному звучанию, стали играть ведущую роль в оркестрах.

Постепенно виолы были вытеснены новыми, более совершенными струнными смычковыми инструментами. В XVI—XVII столетиях над их созданием работали целые школы мастеров. Наиболее известные из них — династии скрипичных мастеров, возникшие на севере Италии — в городах Кремона и Брешиа.

Родоначальник кремонской школы — Андреа Амати (около 1520 — около 1580). Особенно прославился своим искусством Николо Амати (1596—1684), его внук. Он сделал устройство скрипки почти совершенным, усилил звучание инструмента; при этом мягкость и теплота тембра сохранились.

Семейство Гварнери работало в Кремоне в XVII—XVIII вв. Основатель династии — Андреа Гварнери (1626—1698), ученик Николо Амати. Выдающийся мастер Джузеппе Гварнери (1698—1744) разработал новую модель скрипки, отличную от инструмента Амати.

Традиции школы Амати продолжил Антонио Страдивари (1644—1737). Он учился у Николо Амати, а в 1667 г. открыл собственное дело. Страдивари больше, чем другим мастерам, удалось приблизить звучание скрипки к тембру человеческого голоса.

В Брешиа работала семья Маджини; лучшие скрипки создал Джованни Маджини (1580—1630 или 1632).

Самый высокий по регистру струнный смычковый инструмент — скрипка. За ней в порядке понижения диапазона звучания следуют альт, виолончель, контрабас. Форма корпуса (или резонансного ящика) скрипки напоминает очертания человеческого тела. Корпус имеет верхнюю и нижнюю деку (*нем.* *Decke* — «крышка»), причём первая изготавливается из ели, а вторая — из клёна. Деки служат для отражения и усиления звука. На верхней расположены резонаторные отверстия (в виде латинской буквы *f*; не случайно их называют «эфы»). К корпусу крепится гриф; обычно его делают из чёрного дерева. Это длинная узкая пластина, над которой натянуты четыре струны. Для натяжения и настройки струн служат колки; они находятся также на грифе.

Альт, виолончель и контрабас по устройству похожи на скрипку, но больше её. Альт не очень велик, его держат у плеча. Виолончель крупнее альты, и при игре музыкант сидит на стуле, а инструмент ставит на пол, между ног. Контрабас по размерам превосходит виолончель, поэтому исполнителю приходится стоять или сидеть на высоком табурете, а инструмент располагать перед собой. Во время игры музыкант водит по струнам смычком, представляющим собой деревянную трость с натянутыми конскими волосами; струна вибрирует и издаёт певучий звук. От быстроты движения смычка и силы, с которой он давит на струну, зависит качество звучания. Пальцами левой руки исполнитель укорачивает струну, прижимая её в различных местах к грифу — таким образом он добивается различной высоты звука. На инструментах этого типа звук можно извлечь также щипком или ударом деревянной части смычка по струне. Звучание струнных смычковых очень выразительно, исполнитель может придавать музыке тончайшие нюансы.



42



Антонио Вивальди.

та этого цикла — «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» — красочно рисуют картины природы. Вивальди удалось передать в музыке пение птиц («Весна», первая часть), грозу («Лето», третья часть), дождь («Зима», вторая часть). Virtuозность, техническая сложность не отвлекала слушателя, а способствовала созданию запоминающегося образа. Концертное творчество Вивальди стало ярким воплощением в инструментальной музыке стиля барокко.

МУЗЫКА ФРАНЦИИ

Французская музыка наряду с итальянской — одно из значительных явлений культуры XVII—XVIII столетий. Развитие музыкального искусства было связано, прежде всего, с оперой и камерной инструментальной музыкой.

Французская опера испытала сильное влияние классицизма (от *лат.* *classicus* — «образцовый») — художественного стиля, сложившегося во Франции в XVII в.; и, прежде всего — классицистического театра. Драматурги Пьер Корнель и Жан Расин, показывая сложную борьбу страстей, воспевали в трагедиях чувство долга. Актёры играли в особой манере: произносили слова нараспев, часто использовали жестикуляцию и мимику. Подобная манера повлияла на французский стиль пения: он отличался от итальянского бельканто близостью к

разговорной речи. Певцы, подобно драматическим актёрам, чётко выговаривали слова, прибегали к шёпоту, рыданиям.

При дворе «короля-солнца» Людовика XIV опера заняла важное место. Королевская академия музыки (театр, в котором проходили оперные постановки) стала одним из символов роскоши королевского двора и могущества монарха.

Во французской музыке появилась своя разновидность оперы-серия — *лирическая трагедия* (*фр. trage'die lyrique*). Создателем этого жанра стал композитор Жан Батист Люлли (1632—1687). Оперы Люлли, крупные пятиактные произведения, отличались роскошью постановки, пышностью декораций и костюмов, как того требовал двор, желавший ярких зрелищ, праздника. Это типичные для эпохи барокко драмы с чертами классицизма. Здесь бушевали страсти, происходили героические события. Искусственная, изысканная красота в музыке и декорациях, характерная для барокко, — и классицистическая уравновешенность, стройность построения. Это особенность опер Люлли. Большую роль играли танцевальные номера, которые представляли собой законченные сцены.

Люлли писал оперы на сюжеты из античной мифологии и эпических поэм эпохи Возрождения. Лучшая его опера — «Армида» (1686 г.) — создана по мотивам героической поэмы итальянского поэта Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим». Согласно сюжету, дамаская царица Армида околдовывает своими чарами рыцаря-крестоносца Рено (у Тассо — Ринальдо). Однако сподвижники Рено напоминают ему

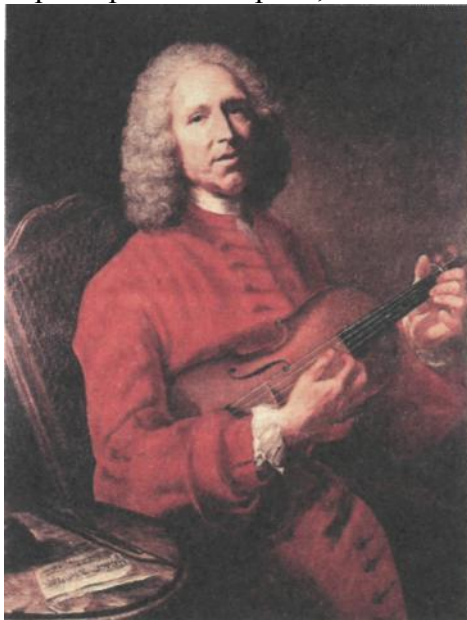


Жан Батист Люлли.



Эскиз декораций к опере «Армида». XVII в.

о воинском долге, и рыцарь покидает возлюбленную, а та в отчаянии разрушает царство. Идея оперы отвечает требованиям классицизма (конфликт долга и чувства), но любовные переживания героев показаны с такой выразительностью и глубиной, что становятся центром действия. Главное в музыке Люлли — развёрнутые арии-монологи, в которых темы песенного или танцевального характера чередуются с речитативом, гибко и тонко передающим чувства персонажей. Влияние барокко проявилось не только во внешней роскоши постановки, но в повышенном внимании к любовной драме; именно глубина чувств, а не следование долгу делает героев интересными для слушателя. Развитие национальной оперы продолжилось в творчестве младшего современника Люлли — Жана Филиппа Рамо (1683—1764). Он также писал в жанре лирической трагедии. В произведениях Рамо углубились психологические характеристики героев, композитор стремился преодолеть внешний блеск и



Жан Филипп Рамо.

помпезность французской оперы. Имея опыт работы в камерно-инструментальной музыке, он усилил роль оркестра.

В операх Люлли и Рамо сложился особый тип увертюры, позднее названный французским. Это большая и красочная по звучанию оркестровая пьеса, состоящая из трёх частей. Крайние части — медленные, торжественные, с обилием коротких пассажей и других изысканных украшений

главной темы. Для середины пьесы выбирался, как правило, быстрый темп (было очевидно, что авторы блестяще владеют всеми приёмами полифонии). Такая увер-



Эскизы костюмов к опере «Тезей» Жана Батиста Люлли. XVII в.

44

тюра была уже не проходным номером, под который шумно усаживались опоздавшие, а серьёзным произведением, вводившим слушателя в действие и раскрывавшим богатые возможности звучания оркестра. Из опер *французская увертюра* вскоре перешла в камерную музыку и позднее часто использовалась в произведениях немецких композиторов Георга Фридриха Генделя и Иоганна Себастьяна Баха.

В области инструментальной музыки во Франции основные достижения связаны с клавиром. Клавирная музыка представлена двумя жанрами. Один из них — *пьесы-миниатюры*, простые, изящные, утончённые. В них важны мелкие детали, попытки изобразить звуками пейзаж или сценку. Французские клавесинисты создали особую мелодику, полную изысканных украшений — *мелизмов* (от *греч.* «ме'лос» — «песнь», «мелодия»), представляющих собой «кружево» коротких звуков, которые могут даже сложиться в крошечную мелодию. Существовало множество разновидностей мелизмов; они обозначались в нотном тексте специальными знаками. Поскольку звук у клавесина не тянется, мелизмы часто необходимы для того, чтобы создать непрерывно звучащую мелодию или фразу.

Другой жанр французской клавирной музыки — *сюита* (от *фр.* *suite* — «ряд», «последовательность»). Такое произведение состояло из нескольких частей — танцевальных пьес, контрастных по характеру; они следовали друг за другом. Для каждой сюиты были обязательны четыре основных танца: аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Сюиту можно назвать международным жанром, так как она включала в себя танцы разных национальных культур. *Аллеманда* (от *фр.* *allemande* — «немецкая»), например, немецкого происхождения, *куранта* (от *фр.* *courante* — «бегущая») — итальянского, родина *сарабанды* (*исп.* *zarabanda*) — Испания, *жиги* (*англ.* *jig*) — Англия. Каждый из танцев имел свой характер, размер, ритм, темп. Постепенно помимо данных танцев в сюиту стали включать и другие номера — менуэт, гавот и др. Зрелое воплощение жанр сюиты нашёл в творчестве Генделя и Баха.

Крупнейший представитель французской клавесинной школы — Франсуа Куперен (1668—1733), которого современники называли «великим Купереном». В его пьесах, изданных в 1713—1730 гг., поэтично передан мир природы («Тростники», «Жнецы»), тонкие душевные переживания («Любимая»).



Франсуа Куперен.

МУЗЫКА АНГЛИИ

XVII век стал для Англии временем важных общественно-политических перемен. Буржуазная революция и



Молодая женщина играет на вёрджинеле.

Художник Я. Вермер. Около 1671 г.

*Клавир — клавишный инструмент. Имел разновидности — клавикорд и клавесин, которые различались по способу извлечения звука. На клавесине — с помощью щипка струны пёрышком, на клавикорде — ударом металлической пластинки. В отличие от фортепиано звук на этих инструментах нельзя было продлить — он тут же затухал. Благодаря этому стиль игры отличался лёгкостью, изяществом.

45

МАСКИ

В XVI—XVII столетиях в Англии при королевском дворе и в домах аристократов устраивались музыкальные представления, получившие название «маски». Они давались, несмотря на запрет, даже в период пуританского правления. В таком спектакле не было сюжета. Перед зрителем разворачивалось пышное комедийное костюмированное действо. Пёстрой чередой сменяли друг друга сцены и номера: маскарадные шествия, драматические диалоги, сольные и хоровые

песни, танцы. Со временем возросла роль повествования, появился незатейливый сюжет (обычно мифологический), к которому придворные композиторы сочиняли музыку.

Ярким образцом жанра может служить маска «Купидон и Смерть» (1653 г.; текст Джеймса Шерли, музыка Мэтью Локка и Кристофера Гиббонса). Идея постановки довольно проста: любовь побеждает смерть. На сцене действовали аллегии (отвлечённые идеи и понятия, воплощённые в конкретные художественные образы), мифологические персонажи и простые смертные: Купидон, Смерть, Безумие, Отчаяние, Природа, Дворянин, Трактирщик, Влюблённые, Старик и Старуха и т. п.

В XVII в. некоторые композиторы уже стали называть подобные сочинения оперой. Маски, конечно, ещё не опера, но они подготовили формирование этого вида музыкального искусства в Англии.

гражданские войны 1642—1646 гг. и 1648 г. завершились падением монархии и установлением республики. К власти пришли сторонники пуританства — одного из направлений протестантизма. Проведённые ими реформы затронули не только социальную, но и культурную жизнь страны. Пуритане отвергали церковную музыку, созданную в предшествующие столетия: они сжигали ноты, разрушали органы, скрипка была объявлена инструментом греховным. Светское искусство, особенно театр, считалось греховной роскошью. В 1660 г. произошла реставрация (восстановление) монархии: на трон взошёл Карл II Стюарт. Художественная жизнь сосредоточилась (как и в других государствах в тот период) вокруг королевского двора. Карл II, вернувшись на родину из французской эмиграции, стремился подражать Людовику XIV. Возобновилась деятельность Королевской капеллы; при английском дворе давала представления итальянская оперная труппа, выступали известные певцы и инструменталисты. Английские музыканты вновь получили возможность знакомиться с достижениями итальянских и французских мастеров.

Крупнейший композитор эпохи Реставрации — Генри Пёрселл (около 1659—1695). Он родился в Лондоне в семье придворного музыканта; учился в Королевской капелле (пел в хоре, осваивал игру на органе, лютне, скрипке), затем был зачислен на придворную службу. Там Пёрселл следил за сохранностью музыкальных инструментов, своевременно их чинил и настраивал; это помогло будущему композитору изучить особенности звучания различных инструментов.

За свою короткую жизнь Пёрселл написал много вокальных, инструментальных, музыкально-театральных произведений, наиболее значительное из которых — опера «Дидона и Эней» (1689 г.). Это первая английская национальная опера. Она была заказана учителем танцев из пансиона для благородных девиц. Частный характер заказа повлиял на облик произведения: в отличие от монументальных опер Монтеверди или Люлли сочинение Пёрселла



Генри Пёрселл.



Автограф партитуры гимна Генри Пёрселла. 1685 г.

*Либретто (от *ит.* libretto — «книжечка») — текст музыкально-драматического произведения (оратории, кантаты, оперы и др.).

46

невелико по размерам, действие развивается стремительно. *Либретто* оперы (автор Николас Тэйт) было написано по мотивам героического эпоса «Энеида» римского поэта Вергилия.

У Вергилия один из защитников Трои — Эней после падения города отправляется странствовать. Буря прибывает его корабль к берегам Африки; здесь он встречается с Дидоной, царицей Карфагена. Дидона полюбила Энея и, когда герой по велению богов её покинул, лишила себя жизни. В опере Пёрселла вестника, разлучившего героев, посылают не боги, а лесные ведьмы (популярные персонажи английского фольклора). Эней принял обман за священный долг перед богами и погубил самое ценное — любовь.

Отличительная черта творчества Пёрселла — гармоничность. Композитор обладал удивительным даром создавать совершенные мелодии — спокойные, величественные и безукоризненные по форме. После Генри Пёрселла в английской музыке до XX в. не было столь же ярких мастеров.

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ, ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ И МУЗЫКА ГЕРМАНИИ

Музыкальная культура Германии XVII в. тесно связана с событиями общественной жизни предшествующего столетия, и прежде всего с Реформацией. Протестантский хорал, появившийся в тот период, к началу XVII в. перестал звучать исключительно в церкви. Постепенно мелодии этих песнопений начали использовать в ораториях, кантатах и других духовных жанрах.

Заслуга создания в немецкой музыке оратории, кантаты, духовного хорового концерта во многом принадлежит композитору, органисту и педагогу Генриху Шютцу (1585— 1672). Он написал первую немецкую оперу «Дафна» (1627 г.) и оперу-балет «Орфей и Эвридика» (1638 г.). Однако в Германии XVII в. опера не получила дальнейшего развития. В стране ещё не было общедоступных музыкальных театров, постановки обычно осуществлялись при дворах знатных вельмож, а аристократия предпочитала итальянскую оперу.

Серьёзных успехов достигли немецкие композиторы в области инструментальной музыки. Большим авторитетом пользовался Дитрих Букстехуде (1637—1707). Его сочинения для органа отличались богатством фантазии, обилием неожиданных и красочных сопоставлений, глубоким драматизмом.

С именем Георга Фридриха Генделя (1685—1759) связано развитие оперы и оратории. Уже в двенадцатилетнем возрасте Гендель писал церковные кантаты и органные пьесы. В 1702 г. он занял пост органиста протестантского собора в родном городе — Галле, но вскоре понял, что

церковная музыка не его призвание. Гораздо больше композитора привлекала опера. Гендель решил переехать в Гамбург — город, где действовал единственный в то время немецкий музыкальный театр.



Генрих Шюц.



Дитрих Букстехуде.



Георг Фридрих Гендель.

47

ОРАТОРИИ ГЕНДЕЛЯ

Георг Фридрих Гендель создал тридцать две оратории, большинство которых написано на библейские сюжеты. Наиболее известные — «Израиль в Египте» (1739 г.), «Мессия» (1742 г.), «Самсон» (1743 г.), «Иуда Маккавей» (1747 г.). Сюжеты этих ораторий похожи. В центре драматического повествования находится герой, на долю которого выпадают тяжёлые испытания; пройдя через них, он переживает второе рождение. Например, в основе оратории «Самсон» лежит ветхозаветная история о древнееврейском герое Самсоне, который защищал свой народ от порабощения филистимлянами. Самсона никто не мог победить, так как Бог наделил его необыкновенной силой. Возлюбленная героя, филистимлянка Далила, выведала тайну Самсона: если обрезать его длинные волосы, сила исчезнет. Когда герой спал, филистимляне так и сделали, а затем ослепили его и заточили в темницу. Решив ещё больше унижить поверженного врага, филистимляне привели Самсона на праздник. И тут случилось чудо: герой вознёс молитву к Богу и к нему вернулась былая мощь. Он сдвинул с места колонны храма, здание обрушилось на собравшихся, и те погибли под обломками, которые погребли под собой и героя.

Несколько особняком стоит оратория «Мессия». Связного сюжета здесь нет. Оратория на основе текстов Библии (Книга пророков, Псалтырь и Евангелия) рассказывает о пришествии Христа, Его смерти и воскресении. В центре внимания художника — не события земной жизни Сына Божьего, а Его миссия.

Оратории Генделя поражают мощью звучания хора, виртуозным использованием полифонии, мягкими и гибкими, выразительными мелодиями арий. Хор призван подчёркивать монументальность события, его огромную значимость для человечества, а арии — силу чувств героя.

Когда гамбургская труппа распалась, Гендель отправился на родину оперы — в Италию. Здесь он жил с 1706 по 1710 г. (Флоренция, Рим, Венеция и Неаполь), а затем переехал в Лондон, где возглавил Королевскую академию музыки; в 1727 г. принял английское подданство.

Гендель состоялся как оперный композитор в Италии. Известность ему принесла постановка «Агриппины» (1709 г.) в Венеции, а опера «Ринальдо» (1711 г.), поставленная в Лондоне, сделала Генделя крупнейшим оперным композитором Европы. Он работал в жанре итальянской оперы-серия. Музыка необыкновенной красоты (к тому же с запоминающимися мелодиями) производила огромное впечатление на слушателей. Всего мастер создал более сорока сочинений этого жанра.

Однако оперу-сериа в Англии принимали далеко не все. Не случайно огромный успех имела «Опера нищего» (1728 г.; музыка Иоганна Кристофа Пепуша, либретто Джона Гея), которая пародировала итальянские оперы, мешавшие, как полагали некоторые, развитию национального театра. В спектакле даже обыгрывались два эпизода из произведений самого Генделя. Композитор очень тяжело переживал подобную критику. В 40-х гг., после провала оперы «Дейдамия» (1741 г.), Гендель больше не обращался к этому виду музыкального искусства и посвятил всё своё время оратории. Новые сочинения композитора были горячо приняты публикой. В конце жизни мастер был окружён почётом и уважением.

В сочинениях Генделя чувствуется влияние итальянской и английской музыки. Однако по образу мышления Гендель оставался немецким композитором. Его произведения оказали значительное влияние на художников последующих поколений, особенно на представителей венской классической школы.

Иоганн Себастьян Бах (1685— 1750) при жизни славился как виртуозный органист и прекрасный пе-



Иоганн Себастьян Бах.

48

дагог, но к музыке мастера отношение было сдержанным. Творчество Баха настолько глубоко и многогранно, что современники не смогли оценить его по достоинству. Должно было пройти целое столетие, чтобы Бах получил признание как великий композитор.

Бах родился в городке Эйзенах в Тюрингии (Центральная Германия) в семье потомственных музыкантов. В возрасте десяти лет он остался сиротой, и заботы о нём взял на себя старший брат — Иоганн Кристоф. Под его руководством и начались музыкальные занятия будущего композитора. В семнадцать лет Бах уже играл на органе, клавире, скрипке, альте, пел в хоре. В дальнейшем он служил при дворе и в протестантских храмах: занимал должность органиста, придворного концертмейстера в Веймаре, а затем капельмейстера в Кётене; был кантором (дирижёром хора, органистом и церковным композитором) в Лейпциге; давал частные уроки.

В формировании личности и творчества Баха важную роль сыграла музыкальная культура немецкого протестантизма. Не случайно большая часть наследия композитора — духовная музыка. К самому популярному жанру XVIII в., опере, он не обращался.

Бах никогда не покидал Германии, более того, жил в основном не в столичных, а в провинциальных городах. Тем не менее, он был знаком со всеми значительными достижениями

в музыке того времени. Композитор сумел соединить в своём творчестве традиции протестантского хора с традициями европейских музыкальных школ. Произведения Баха отличаются философской глубиной, сосредото-



Дом Иоганна Себастьяна Баха. Айзенах.



Цимбалы в доме Иоганна Себастьяна Баха. Айзенах.

КАНТАТЫ БАХА

Кантата играла в протестантском богослужении роль, сопоставимую с ролью храмовой живописи, — представляла в музыкальных образах библейские события, т. е. создавала музыкальные иллюстрации к фрагментам Священного Писания. Она помогала верующему «пережить» (а значит, глубоко понять) тот или иной эпизод библейской истории. Кантату мог завершать (а порой и открывать) хорал, в котором излагался основной смысл отрывка. Мелодия хорала была известна, поэтому к пению присоединялись прихожане.

Кантаты Баха, особенно арии, исполнены огромной эмоциональной силы. Молитвенная отстранённость сочетается в них со светлой радостью, а внутренний драматизм с лирикой. В наследии композитора есть сольные (т. е. написанные для одного певца и оркестра) и сольно-хоровые (включают арии и дуэты солистов, речитативы, хоры) сочинения. Сольная кантата передаёт сокровенные чувства одного человека, возникающие при чтении текста Писания, а сольно-хоровая — всей церковной общины.

Помимо духовных Бах создал и светские кантаты. В «Кофейной» (1732 г.) и «Крестьянской» (1742 г.) есть черты комической оперы, а кантату «Феб и Пан» (1731 г.) можно даже назвать сатирическим произведением.



Титульный лист партитуры кантаты «Радостный день», посвящённой открытию новой школы. 1732 г.

«СТРАСТИ» БАХА

«Страсти», или *пассивны* (от лат. *passio* — «страдание»), — музыкальная композиция на евангельский текст о страданиях и смерти Иисуса Христа. Основная идея «страстей» — самопожертвование Сына Божьего ради блага людей. Корни этого жанра восходят к продолжительным и торжественным евангельским чтениям на Страстной неделе (последняя неделя Великого поста перед Пасхой), вошедшим в церковный обиход в IV в. В эпоху Средневековья такие действа исполнялись как полупения-получтения. С XIII в. текст «страстей» стал произноситься по ролям. Выделялись партии Евангелиста, позднее — отдельных персонажей (Христа, Иуды, Петра, Пилата и др.), реплики толпы. В католическом богослужении сохранялся латинский текст. С возникновением протестантизма появились «страсти» на немецком языке.

Расцвет жанра относится к XVII—XVIII вв., и связан он, прежде всего с творчеством Баха, который внёс в «страсти» существенные изменения. «Страсти по Иоанну» (1724 г.) и «Страсти по Матфею» (1727 или 1729 г.) — драматически сложные композиции. Партия Евангелиста (тенор) представляет собой речитатив (до Баха она была близка к чтению нараспев). Кроме евангельского текста Бах использовал современный поэтический текст: на него написаны арии, завершающие каждую сцену. Арии передают размышления человека, читающего Евангелие, его переживания и молитву, поэтому они предназначены для анонимных персонажей — в нотах указан только голос (сопрано, бас и т. д.). В каждой сцене присутствует хор, выражающий взгляд всей церковной общины. В «Страстях» Баха три типа хора: хор, исполняющий хорал-молитву; хор, передающий отстранённую оценку событий; хор как непосредственный участник действия, т. е. народ. Благодаря такому сложному построению «Страсти» одновременно показывают и евангельские события, и молящегося, который над этими событиями размышляет.

ценностью мысли, отсутствием суетности. Важнейшая особенность его музыки — удивительное чувство формы. Всё здесь предельно выверенно, уравновешенно и в то же время эмоционально. Различные элементы музыкального языка работают на создание единого образа, в результате достигается гармония целого. За свою жизнь композитор написал более тысячи вокально-драматических и инструментальных (в том числе органных) произведений.

Вокально-драматическое творчество Баха включает около трёхсот сочинений — кантаты, хоралы, мотеты и др.

Одно из величайших творений Баха — Месса си минор (1747—1749 гг.). Композитор создавал это произведение, понимая, что оно не может быть исполнено в церкви (слишком велико для богослужения). Сложность структуры мессы сочетается с необыкновенной тонкостью и красотой музыки. Здесь есть арии, вокальные ансамбли, хоры; переданы самые разные эмоциональные состояния — от ликования до жалобы, от героики до лирики. Вокальные партии написаны на короткие фразы латинского текста, поэтому музыка передаёт смысл каждого слова. Эмоциональный центр мессы — хор «Распятый за нас при Понтии Пилате...»; в музыке звучит глубокий трагизм и сдержанность, внутренняя просветлённость.

Не менее значительно органное и клавирное наследие Баха: *прелюдии*, токкаты, фуги, хоральные обработки. В Токкате и фуге ре минор (около 1717 г.) для органа, Хроматической фантазии и фуге для клавира (1720 г.) и других произведениях соединились вдохновенность, полифоническое богатство и блестящая виртуозность. Помимо крупных сочинений Бах писал хоральные прелюдии, т. е. обработки хоралов. Это «инструментальные размышления» без слов над евангельскими событиями или псалмами. Прелюдии звучали во время богослужения между чтением Библии и должны были помогать прихожанам осмыслить услышанное. Бах свободно обращался с хоральными мелодиями: он только намечал их короткими отрывками, а затем окружал более сложными собственными мелодиями. Это очень личное, сокровенное

переживание событий Священной истории. В экспериментальном сочинении — сорока восьми прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира»



Ноты клавирных упражнений Иоганна Себастьяна Баха.

*Прелюдия (от *лат.* *praeludo* — «играю предварительно») — инструментальное вступление к какому-либо музыкальному сочинению или небольшое самостоятельное произведение, главным образом для клавесина, фортепиано или органа. *Токката* (от *итал.* *toccata* — «прикосновение») — виртуозное инструментальное произведение, исполняемое в быстром темпе; обычно предназначено для клавишных инструментов.

50

(часть 1 — 1722 г.; часть 2 — 1744 г.) — Бах использовал возможности нового способа настройки клавира (он называется *темперированным*), когда звуки отделены друг от друга равными расстояниями (полутонами). Темперированный строй позволял сочинять музыку в любой тональности, и композитор показал выразительные возможности каждой из них.

Оркестровая музыка — ещё одна грань творчества мастера. Он написал шесть Бранденбургских концертов (1711 — 1720 гг.), клавирные, скрипичные концерты (в том числе переложение шестнадцати концертов Вивальди), произведения для скрипки, виолончели и т. д. В оркестровых сочинениях Бах продолжал традиции Вивальди. Так же как и венецианский композитор, он стремился соединить строгость формы (большинство концертов — в трёх частях) с богатством тембров, оригинальными сочетаниями инструментов. «Жемчужина» его оркестра — корнет (*фр.* *cornet* — «рожок»). Это узкая трубка с высоким, пронзительным звучанием. Корнет придаёт музыке праздничный, сочный колорит.

В последние годы жизни композитор почти потерял зрение, и самые виртуозные в полифоническом отношении циклы («Музыкальное приношение», 1747 г.; «Искусство фуги», 1749—1750 гг.) он вынужден был диктовать.

МУЗЫКА РОССИИ

В России в XVIII столетии произошли глубокие перемены. Реформы Петра I (1682—1725 гг.) не только затронули политическое устройство страны, но и оказали серьёзное влияние на культуру. Стало развиваться светское искусство. Появились новые формы музыкальной жизни, заимствованные в Европе.

Музыка сопровождала многочисленные маскарады и балы, которые устраивались в Петербурге. Пётр обычно въезжал в город с большой

ФУГА

Наиболее сложная форма полифонической музыки — *фуга* (от *лат.* *fuga* — «бег»). В основе фуги лежит тема — мелодия, которая проводится по разным голосам. Её переход в другой голос называется *имитацией* — второй голос имитирует, т. е. повторяет, тему на другой высоте. Обычно фуга имеет три части: экспозиционную, развивающую и завершающую. Каждая часть состоит в свою очередь из двух элементов: разработки темы и интермедии — фрагмента, когда тема не звучит и слушатель погружается в другую мелодию.

В экспозиции тема развивается в основной тональности попеременно всеми голосами в определённом порядке и по строгим правилам. Затем следует интермедия. Во второй части тема претерпевает различные изменения. Она может звучать на другой высоте, в другой

тональности, в уменьшении («сжимается»), увеличении («растягивается»), от конца к началу (в обратной последовательности), восходящее движение заменяется нисходящим и т. д. Нередко применяется наложение темы в одном голосе на её же звучание в другом, что усиливает напряжённость. Третью часть, так же как и вторую, предваряет интермедия. В заключительном разделе тема возвращается в основную тональность, и всё «становится на свои места».

Таким образом, то, что слово «фуга» произошло от слова «бег», не случайно. Голоса всё время как бы догоняют друг друга и приходят к согласию лишь в конце.

Бывают фуги двойные и тройные, т. е. не с одной, а с двумя или тремя темами. В экспозиции и во второй части эти темы развиваются отдельно друг от друга, а в заключительном разделе звучат одновременно и меняются местами. Форму фуги композиторы используют для создания органной и клавирной музыки, сочинений для камерного ансамбля и даже оркестра.

ЗИНГШПИЛЬ

Разновидность комической оперы — *зингшпиль* (нем. Singspiel, от *singen* — «петь» и *Spiel* — «игра»). Этот жанр характеризуется сочетанием разговорных диалогов с пением. Зингшпиль сложился в середине XVIII столетия в Германии и Австрии. В Германии жанр развивался под влиянием английской *балладной оперы*, в которой использовались английские народные песни и популярные оперные мелодии. В основе музыки зингшпиля лежали немецкие народные песни, а в качестве сюжета композиторы обычно брали бытовые истории из жизни горожан или сельских жителей.

В Австрии зингшпиль формировался под влиянием итальянской комедии масок, а также французской комической оперы. Австрийские композиторы наряду с песнями народного характера включали в свои произведения арии, вокальные ансамбли и другие развитые оперные формы. Важную музыкально-драматургическую роль играл оркестр. В жанре зингшпиля работали такие выдающиеся венские композиторы, как Йозеф Гайдн («Хромой бес», 1753 г.) и Вольфганг Амадей Моцарт («Похищение из сераля», 1782 г.).

В XIX в. австрийский вариант зингшпиля лёг в основу венской оперетты (в частности, у Иоганна Штрауса и его последователей).

51

ЕВСТИГНЕЙ ИПАТОВИЧ ФОМИН

(1761—1800)

Один из выдающихся русских оперных композиторов XVIII в. — Евстигней Ипатович Фомин. Он получил блестящее образование в Италии; был членом Болонской филармонической академии. Самые известные его произведения — оперы «Ямщики на подставе» и «Орфей».

В одноактной опере «Ямщики на подставе» (1787 г.) действие сводится к череде незатейливых бытовых сцен (недаром автор назвал своё создание «игрище невзначай»). Фомин запечатлел в «Ямщиках на подставе» особенности народного хорового пения. В изобретательной и в то же время бережной обработке русского фольклора и состоит ценность этого сочинения.

«Орфей» (1792 г.) — образец музыкальной мелодрамы, жанра, в котором разговорная речь сочетается с инструментальной и хоровой музыкой и балетными номерами. Произведение написано на сюжет античного мифа о певце Орфее, спустившемся в царство мёртвых, чтобы воскресить свою возлюбленную — Эвридику. Драматичная выразительность мелодии, создающая общий безысходно мрачный колорит, говорит о высоком композиторском мастерстве Е. И. Фомина. Это произведение стало важным этапом в развитии русской оперной школы.



Евстигней Ипатьевич Фомин.

пышностью, под звуки оркестра и праздничные песнопения. Военные и придворные оркестры включали, как правило, несколько труб и валторн, струнные инструменты. Они играли на обедах, охоте, прогулке и т. п. Исполнявшиеся произведения были несложными. Особенно широкое распространение получили торжественные песни — *канты* (от *лат. cantus* — «пение», «песня»). Их создавали в большинстве случаев по определённому поводу (например, канты на победу в Полтавской битве). Ко двору и в дома знатных вельмож приглашались иностранные музыканты — итальянцы и французы. Благодаря им в Россию проникали новые музыкальные жанры и инструменты.

В Петровскую эпоху музыка стала обязательной частью европейского воспитания. Дворянских детей учили музыке наряду с другими «изящными» искусствами и правилами этикета. Со временем появилось любительское музицирование.

В XVIII в. музыка вышла за рамки бытового развлекательного искусства. Русские музыканты начали осваивать оперу, сонату, кантату.

В 30-х гг. была создана придворная опера, где играли итальянские артисты. На её сцене ставились оперы-сериа. Постепенно в спектаклях стали принимать участие и русские певцы из придворной капеллы (здесь воспитывали профессиональных музыкантов). В России работали известные иностранные композиторы; именно они до середины XVIII столетия определяли музыкальную жизнь столицы. Итальянец Франческо Арайя (1709 — около 1770) сочинил первую оперу на русский текст — «Цефал и Прокрис». Либретто написал русский писатель-классицист Александр Петрович Сумароков (1717—1777). В 1755 г. состоялась премьера оперы; исполняли её русские певцы. В 60-х гг. появились отечественные композиторы-профессионалы, представлявшие национальную музыкальную школу. Они работали в области оперной, хоровой и инструментальной музыки.

Первые оперы — это драматические пьесы, тексты которых распевались на народные мелодии. Разговорная речь чередовалась с пением. Автором оперы считался либреттист: он определял те фрагменты, к которым композитор должен был подобрать мелодии русских народных песен, а затем обработать их. Имя же композитора, «положившего текст на музыку», называлось вторым. Кстати, оперные либретто писала и императрица Екатерина II (1762—1796 гг.), покровительствовавшая музыкальному театру. Сюжеты были незамысловаты — чаще всего комически обыгрывались бытовые ситуации. Например, такая история: влюблённым не разрешают пожениться, а они с помощью хитростей и уловок преодолевают все препятствия.

В последней трети XVIII в. достиг расцвета жанр *хорового духовного концерта* — крупного произведения для хора (без инструментального со-

провождения), написанного на текст религиозного содержания. Этот жанр пришёл на смену партесному концерту, распространённому в XVII — первой половине XVIII столетия.

Текст хорового концерта представлял собой свободную комбинацию строф из псалмов. Большую роль в композиции играло противопоставление мощного звучания хора и прозрачной мягкости пения солистов. Как правило, концерты сочинялись для четырёх хоровых голосов:

сопрано, альты, тенора и баса. Были концерты для восьми, двенадцати и даже двадцати четырёх самостоятельных партий. В русских хоровых концертах, в отличие от западных полифонических произведений, голоса не развивали самостоятельные мелодии, а выстраивались в систему аккордов.

ПАРТЕСНОЕ ПЕНИЕ

В конце XVI столетия в Россию из Польши через Украину пришло многоголосие. Постепенно в XVII в. сформировался праздничный по духу, торжественный тип многоголосия — *партесное* (от *позднелат. partes* — «голоса») *пение*. Со временем оно вытеснило средневековую традицию. Голоса в партесном пении соединялись в аккорды, и их звучание напоминало западный хорал. Наиболее сложной структурой отличались партесные концерты.

Лучшие мастера хорового концерта XVIII в. — Максим Созонтович Березовский (1745—1777) и Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825). Они использовали чисто русский приём полифонии, когда ведущая тема в верхнем голосе сопровождается похожими на неё короткими мелодиями в других голосах (они называются *подголосками*, а подобный приём — *подголосочной полифонией*). Сочинения часто состояли из двух-трёх частей и далеко не всегда укладывались в строгие рамки православного богослужения; поэтому хоровые концерты XVIII в. относят к духовной, но не к строго церковной музыке. В России того времени ещё не сформировались традиции сочинения музыки для оркестра, и хоровые концерты в русской музыкальной культуре играли ту же роль, что и крупные инструментальные произведения в европейской музыке.

Произведения Березовского отличаются драматической выразительностью, страстной скорбью. Самый знаменитый его концерт — «Не отвержи мене во время старости» (около 1760 г.). Наряду с хоровыми концертами композитор писал также произведения в оперном жанре.

Концерты Бортнянского — выдающиеся образцы русской хоровой музыки. Секрет обаяния его сочинений — в возвышенной простоте и сердечности. Он создал большое количество концертов для разных составов: для одного и двух четырёхголосных хоров, для шестиголосного хора и др. Бортнянский был всесторонне одарённым композитором. Помимо духовной хоровой музыки им написаны оперы и сочинения для клавира.

ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА МУЗЫКИ

Художественный стиль *классицизм* (от лат. *classicus* — «образцовый») возник в XVII столетии во Франции. Основываясь на представлениях о закономерности, разумности мирового устройства, мастера этого стиля стремились к ясным и строгим формам, гармоничным образам, воплощению высоких нравственных идеалов. Высшими, непревзойдёнными образцами



Дмитрий Степанович Бортнянский.

53

художественного творчества они считали произведения античного искусства, поэтому разрабатывали античные сюжеты и образы. Классицизм во многом противостоял барокко с его страстностью, изменчивостью, противоречивостью, утверждая свои принципы в разных видах искусства, в том числе и в музыке.

В опере XVIII в. классицизм представлен произведениями Кристофа Виллибальда Глюка, создавшего новую трактовку этого вида музыкально-драматического искусства. Вершиной в развитии музыкального классицизма стало творчество Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвиг ван Бетховена, работавших преимущественно в Вене и образовавших направление в музыкальной культуре второй половины XVIII — начала XIX столетия — *венскую классическую школу*.

Классицизм в музыке во многом не похож на классицизм в литературе, театре или живописи. В музыке невозможно опираться на античные традиции — они почти неизвестны. Кроме того, содержание музыкальных сочинений часто связано с миром чувств человека, которые не поддаются жёсткому контролю разума. Однако композиторы венской школы создали очень стройную и логичную систему правил построения произведения. Благодаря такой системе самые сложные чувства облекались в ясную и совершенную форму. Страдания и радости становились для композитора предметом размышления, а не переживания. И если в других видах искусства законы классицизма уже в начале XIX в. многим казались устаревшими, то в музыке система жанров, форм и правил гармонии, разработанная венской школой, сохраняет своё значение до сих пор.

КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК

(1714—1787)

С середины XVIII столетия на развитие европейской музыкальной культуры стал оказывать влияние классицизм. Произведение искусства должно было создаваться по строгим правилам и решать высокие нравственные проблемы. Итальянские опера-серия и опера-буффа этим требованиям не отвечали. Появление оперы, основанной на художественных принципах классицизма, связано с творчеством Кристофа Виллибальда Глюка.

Композитор родился в австрийском городке Эрасбах (недалеко от границы с Чехией) в семье лесничего. Музыкальное образование он получил в Праге: пел в церковном хоре, под руководством известных чешских музыкантов изучал теорию. Позже, уже в Милане, Глюк

познакомился с итальянской музыкой. Здесь он брал уроки у известного композитора и органиста Джованни Баттисты Саммартини (около 1700— 1775); именно Саммартини научил его блестяще владеть оркестром. В Италии Глюк сочинил свои первые оперы (они были написаны в жанре оперы-серия).



Кристоф Виллибальд Глюк.

54

Во время пребывания в Лондоне (1745 г.) Глюк встретился с Генделем, и музыка немецкого мастера произвела на него огромное впечатление. В составе оперной труппы композитор посетил многие европейские города. Наконец в 1752 г. он обосновался в Вене, а в 1754 г. получил место придворного композитора.

К тому времени Глюк был автором известных опер, имел опыт работы в театре, глубоко знал итальянскую, французскую и немецкую оперные традиции. Постепенно композитор пришёл к мысли, что оперу необходимо изменить.

Первыми операми, созданными по новым правилам, стали «Орфей и Эвридика» (1762 г.), «Альцеста» (1767 г.), «Парис и Елена» (1770 г.). Глюк написал их на тексты итальянского поэта и драматурга Раньери да Кальцабиджи (1714—1795). Это был первый пример сотрудничества автора музыки и либреттиста в процессе создания оперы. Прежде композиторы писали музыку на уже готовые и отдельно изданные либретто. Взгляды Глюка и Кальцабиджи на сюжет и развитие действия совпадали, что сделало их творческий союз плодотворным.

Для опер Глюк выбирал, как правило, античные сюжеты, в которых воспевался подвиг во имя любви и исполнения долга. Действующими лицами его произведений являлись обобщённые символические фигуры, олицетворявшие нравственные понятия — любовь, верность, самоотверженность и т. д. В драматургии опер ясно выражена связь с традициями античного театра — количество персонажей минимально, происходящее комментирует хор. Основное внимание композитор уделял слову. Он стремился к тому, чтобы музыка точно выражала дух и настроение поэтического текста. Важную роль в операх Глюка играют речитативы; они всегда звучат под аккомпанемент оркестра (в отличие от секко — речитативов оперы-серия, которые сопровождалась клавесином). Главная мелодическая линия проводится в ариях; композитор отказался от виртуозных приёмов и украшений, отвлекавших слушателей от содержания текста. Возросла роль оркестра — уже в увертюре были обозначены основные идеи.

Произведения композитора получили признание в Вене, но полное понимание мастер надеялся найти в столице Франции, и в 1773 г. он отправился в Париж. Для французской сцены Глюк

создал новые редакции «Орфея и Эвридики» и «Альцесты», написал такие оперы, как «Ифигения в Авлиде» (1774 г.; по трагедии французского поэта и драматурга Жана Расина) и «Ифигения в Тавриде» (1779 г.; по мотивам трагедии древнегреческого драматурга Еврипида). Оперы Глюка, имевшие в Париже большой успех, вызвали, тем не менее, ожесточённые споры. Общество разделилось на сторонников Глюка и его яростных противников. Композитора поддерживали писатели и философы Дени Дидро, Жан Жак Руссо. Однако многие выступили против новшеств — они отстаивали традиционные принципы французской оперы в духе Люлли и Рамо и итальянской оперы-серии. Противники Глюка даже вызвали в Париж в 1776 г. известного итальянского композитора Никколо Пиччинни



Эскиз декораций к опере «Орфей и Эвридика».
Художник В. Д. Polenov. 1897 г.

55

и добились постановки его опер. Разгорелась так называемая «война глюкистов и пиччиннистов», вызвавшая много споров в парижском обществе.

В произведениях Глюка привлекали ясность драматургического развития, цельность образов, классическая строгость и выразительность музыки, естественность и красота мелодий, благородство чувств героев.

Творческие принципы композитора приобрели немало приверженцев, но ни один из них не обладал таким же ярким дарованием, поэтому опыт венского мастера можно считать уникальным и не имеющим прямого продолжения. Однако к идее о ведущей роли поэтического текста обращались многие музыканты, в частности немецкий композитор Рихард Вагнер.

ЙОЗЕФ ГАЙДН

(1732—1809)

О музыке Йозефа Гайдна — одного из основателей венской классической школы — его друг и младший современник Вольфганг Амадей Моцарт писал: «Никто не в состоянии делать всё: и балагурить, и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и все одинаково хорошо, как это умеет Гайдн».

С творчеством Гайдна связан расцвет таких жанров, как симфония (их у него сто четыре, не считая утерянных), струнный квартет (восемьдесят три), клавирная соната (пятьдесят две); большое внимание уделял композитор концертам для различных инструментов, камерным ансамблям и духовной музыке.

Родился Франц Йозеф Гайдн в деревне Рорау (Австрия) в семье каретного мастера. С восьми лет он стал петь в капелле Святого Стефана в Вене. Будущему композитору приходилось зарабатывать на жизнь перепиской нот, игрой на органе, клавире и скрипке. В семнадцать лет

Гайдн потерял голос и был исключён из капеллы. Только через четыре года он нашёл постоянную работу — устроился аккомпаниатором к известному итальянскому оперному композитору Николе Порпоре (1686—1768). Тот оценил музыкальное дарование Гайдна и стал преподавать ему композицию.

В 1761 г. Гайдн поступил на службу к богатым венгерским князьям Эстерхази и провёл при их дворе в качестве композитора и руководителя капеллы почти тридцать лет. В 1790 г. капелла была распущена, но за Гайдном сохранили оклад и должность капельмейстера. Это дало мастеру возможность поселиться в Вене, путешествовать, выступать с концертами. В 90-х гг. Гайдн подолгу жил и плодотворно работал в Лондоне. Он приобрёл европейскую известность, его творчество по достоинству оценили современники —



Дом, где родился Йозеф Гайдн. Рорау.



Йозеф Гайдн.

56

композитор стал обладателем множества почётных степеней и званий.

Йозефа Гайдна часто называют «отцом» симфонии. Именно в его творчестве симфония стала ведущим жанром инструментальной музыки.

В симфониях Гайдна интересна разработка основных тем. Проводя мелодию в разных тональностях и регистрах, придавая ей то или иное настроение, композитор таким образом обнаруживает её скрытые возможности, выявляет внутренние противоречия: мелодия то преобразуется, то возвращается к первоначальному состоянию. Гайдн обладал тонким чувством юмора, и эта особенность личности отразилась в музыке. Во многих симфониях ритмика третьей части — менуэта — нарочито тяжеловесна, словно автор пытается изобразить неуклюжие попытки простолудина повторить элегантные движения галантного танца. Остроумна Девяносто четвёртая симфония (1791 г.). В середине второй части, когда музыка звучит спокойно и тихо, неожиданно раздаются удары литавр — чтобы слушатели «не скучали». Не случайно произведение назвали «С боем литавр, или Сюрприз». Гайдн нередко использовал приём звукоподражания (поют птицы, бродит по лесу медведь и т. п.). В

симфониях композитор часто обращался к народным темам, в основном к славянским — словацким и хорватским.

Представителям венской классической школы, и, прежде всего



Автограф партитуры симфонии Иозефа Гайдна.

СИМФОНΙΑ

Наиболее сложная форма инструментальной музыки — *симфония* (греч. «созвучие»). Она рассчитана на исполнение симфоническим оркестром. Возможности этого жанра велики: он позволяет выразить музыкальными средствами философские и нравственные идеи, рассказать о чувствах и переживаниях.

Сформировался жанр в середине XVIII столетия в творчестве представителей венской классической школы. Композиторы разработали *сонатно-симфонический цикл* из четырёх частей, которые различаются характером музыки, темпом и приёмами развития темы.

Первая часть, построенная в сонатной форме и обычно исполняемая в быстром темпе, наполнена драматическим содержанием. Иногда ей предшествует медленное вступление. Вторая часть медленная, созерцательная; это лирический центр композиции. Третья — контрастна по отношению ко второй: подвижная, живая музыка носит либо танцевальный, либо шуточный характер. До начала XIX в. композиторы использовали форму *менуэта* (фр. menuet, от menu — «мелкий»), распространённого салонного танца XVIII столетия. Позднее менуэт был заменён *скерцо* (от ит. scherzo — «шутка») — так назывались небольшие вокальные или (инструментальные произведения, быстрые по темпу и шуточные по содержанию. Четвёртая, обычно быстрая, часть — финал симфонии; здесь подводятся итоги развития тем и образов произведения.

СОНАТНАЯ ФОРМА

Одна из самых сложных и богатых по содержанию музыкальных форм, сонатная, начала складываться в первой половине XVIII в. и окончательный вид обрела во второй половине столетия в произведениях композиторов венской классической школы. *Сонатная форма* — это принцип изложения музыкального материала. Он предполагает не механическое чередование частей и разделов, а взаимодействие тем и художественных образов. Темы — главная и побочная — либо противопоставляются друг другу, либо дополняют одна другую.

Развитие тем проходит три этапа — экспозицию, разработку и репризу. Темы возникают в *экспозиции* (от фр. exposer — «изложение»). Главная звучит в основной тональности (которая и определяет наименование тональности всего сочинения, например Симфония до мажор), побочная обычно излагается в иной тональности — между темами возникает контраст.

В *разработке* происходит дальнейшее развитие тем. Они могут вступать в острое взаимное противоречие. Иногда одна подавляет другую или, наоборот, уходит в тень, оставляя «сопернице» полную свободу действий. Обе темы могут предстать в ином освещении, например, будут исполнены другим составом инструментов, или резко поменять характер.

В *репризе* (фр. reprise, от reprendre — «возобновлять», «повторять») темы на первый взгляд возвращаются в начальное состояние. Однако побочная звучит уже в основной тональности, таким образом приходя к единству с главной. Реприза — итог сложного пути, к которому темы приходят обогащённые опытом экспозиции и разработки. Итоги развития иногда закрепляют в дополнительном разделе — *коде* (от ит. coda — «хвост»), однако она необязательна.

Используют сонатную форму обычно в первой части сонаты и симфонии, а также (с небольшими изменениями) во второй части и в финале.

57

СОНАТА

Один из главных жанров инструментальной музыки — *соната* (ит. *sonata*, от *sonare* — «звучать»). Это многочастное (обычно из трёх или четырёх частей) произведение; у композиторов второй половины XIX — начала XX в. есть и одночастные сочинения. В творчестве мастеров венской классической школы соната, так же как и симфония, достигла расцвета. В отличие от симфонии соната предназначена либо для одного инструмента (как правило, фортепиано), либо для двух (один из которых фортепиано).

Первая часть произведений такого жанра пишется в сонатной форме. Здесь обозначаются основные музыкальные темы произведения. Вторая часть, обычно спокойная, медленная, составляет резкий контраст с первой. Третья — финал, исполняемый в быстром темпе, — подводит итоги и окончательно определяет общий характер произведения.



Титульный лист партитуры оратории «Времена года». Германия. 1801 г.

Гайдну, принадлежит заслуга формирования устойчивого состава симфонического оркестра. Прежде композиторы довольствовались лишь теми инструментами, которые в данный момент были доступны. Появление устойчивого состава оркестра — яркий признак классицизма. Звучание музыкальных инструментов приводилось таким образом в строгую систему, которая подчинялась правилам инструментовки. Правила эти основаны на знании возможностей инструментов и предполагают, что звук каждого — не самоцель, а средство, выражающее определённую идею. Устойчивый состав давал цельное, однородное звучание оркестра. Помимо инструментальной музыки Гайдн уделял внимание опере и духовным сочинениям (создал ряд месс под влиянием Генделя), обращался к жанру оратории («Сотворение мира», 1798 г.; «Времена года», 1801 г.).

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

(1756—1791)

Творчество Моцарта занимает особое место в венской классической школе. В его произведениях классицистическая строгость и ясность форм соединились с глубокой эмоциональностью. Музыка композитора близка к тем направлениям в культуре второй половины XVIII в., которые были обращены к чувствам человека («Буря и натиск», отчасти сентиментализм). Именно Моцарт впервые показал противоречивость внутреннего мира личности.

Вольфганг Амадей Моцарт родился в Зальцбурге (Австрия). Обладая феноменальным музыкальным слухом и памятью, он уже в раннем детстве научился играть на клавесине, а в пять лет написал первые сочине-



Вольфганг Амадей Моцарт.

*«Буря и натиск» — литературное движение в Германии 70-80-х гг. XVIII в. Сентиментализм (от фр. *sentiment* — «чувство») — течение в литературе и искусстве второй половины XVIII — начала XIX в.

58



Дом, где родился Вольфганг Амадей Моцарт. Зальцбург.



Леопольд Моцарт со своими детьми.

ния. Первым педагогом будущего композитора стал его отец Леопольд Моцарт — музыкант капеллы архиепископа Зальцбургского. Моцарт виртуозно владел не только клавесином, но

также органом и скрипкой; славился как блестящий импровизатор. С шести лет он гастролировал по странам Европы. В одиннадцать создал первую оперу «Аполлон и Гиацинт», а в четырнадцать уже дирижировал в театре Милана на премьере собственной оперы «Митридат, царь Понтийский». Примерно в это же время его избрали членом Филармонической академии в Болонье.

Как и многие музыканты той эпохи, Моцарт состоял на придворной службе (1769—1781 гг.) — был концертмейстером и органистом у архиепископа города Зальцбург. Однако независимый характер мастера (особенно когда дело касалось музыки) вызывал резкое неудовольствие архиепископа, и Моцарт предпочёл покинуть службу. Из выдающихся композиторов прошлого он стал первым, кто выбрал жизнь свободного художника. В 1781 г. Моцарт переехал в Вену, у него появилась семья. Зарабатывал он редкими изданиями собственных сочинений, уроками игры на фортепиано и выступлениями (последние послужили стимулом для создания концертов для фортепиано с оркестром).

Особое внимание Моцарт уделял опере. Его произведения — целая эпоха в развитии этого вида музыкального искусства. Опера привлекала композитора возможностью показать взаимоотношения людей, их чувства и стремления.

Моцарт не стремился по примеру Глюка к созданию новой оперной формы — новаторской была сама его музыка. В зрелых произведениях композитор отказался от строгого разграничения оперы на серьёзную и комическую — появился музыкально-драматический спектакль, в котором эти элементы переплетены. Как следствие — в операх Моцарта нет однозначно положительных и отрицательных героев, характеры живые и многогранные, не связанные рамками амплуа. В отличие от Глюка, который предпочитал мифологические сюжеты, Моцарт часто обращался к литературным источникам.

Так, опера «Свадьба Фигаро» (1786 г.) написана по пьесе французского драматурга Пьера Огюстена Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», которая была запрещена цензурой. Главная тема оперы — любовь, что, впрочем, можно сказать обо всех творениях Моцарта. Однако есть в произведении и социальный подтекст: Фигаро и его возлюбленная Сюзанна умны и энергичны, но они незнатного происхождения — всего лишь слуги в доме графа Альмавивы. Их противодействие господину (глуповатому и, в конце концов, одураченному аристократу) вызывает сочувствие автора — совершенно очевидно, что он на стороне влюблённых.



Рояль Вольфганга Амадея Моцарта.

В опере «Дон Жуан» (1787 г.) получил музыкальное воплощение средневековый сюжет о покорителе женских сердец. Энергичному, темпераментному, своевольному и свободному от всех нравственных норм герою противостоит в лице Командора высшая сила, олицетворяющая разумный порядок. Философское обобщение соседствует здесь с любовными интригами (отношения Дон Жуана с деревенской девушкой Церлиной, благородной дамой Донной Анной) и жанрово-бытовыми элементами (поведение Лепорелло, незадачливого слуги главного

персонажа). Трагическое и комическое образуют неразрывное единство. Эту особенность оперы подчеркнул и сам автор, дав своему сочинению подзаголовок «Весёлая драма». Казалось бы, в финале справедливость торжествует — порок (Дон Жуан) наказан. Но музыка оперы тоньше и сложнее такого упрощённого понимания произведения: она вызывает у слушателя сочувствие к герою, оставшемуся верным себе даже перед лицом смерти.

Философская сказка-притча «Волшебная флейта» (1791 г.) написана в жанре зингшпиля. Основная идея произведения — неизбежность победы добра над злом, призыв к стойкости духа, к любви, к пониманию её высшего смысла. Герои оперы — Тамино и Памина подвергаются серьёзным испытаниям (молчанием, огнём, водой), но достойно преодолевают их и достигают царства красоты и гармонии.

Моцарт (опять же в отличие от Глюка) главной считал музыку, хотя относился к тексту либретто очень требовательно. В его операх значительно возросла роль оркестра. Именно в оркестровой партии нередко обнаруживается авторское отношение к действующим лицам: то промелькнёт насмешливый мотив, то появится прекрасная поэтическая мелодия, то напыщенно-важные аккорды сменятся шустрými пассажами. Внимательному слушателю эти детали говорят больше, чем текст. Основными портретными характеристиками остались арии, а о взаимоотношениях героев рассказывается в вокальных ансамблях. Композитор сумел передать в ансамблях особенности характера каждого персонажа, при том, что свои реплики они часто поют на одну и ту же музыку.

Будучи представителем венской классической школы, Моцарт, как и Гайдн, большое значение придавал жанру симфонии. Особенно популярны три последние симфонии — Тридцать девятая, Сороковая и Сорок первая («Юпитер»), созданные в 1788 г. В произведениях этого жанра окончательно закрепились четырёхчастный цикл и правила сонатной формы (Моцарт одним из первых стал использовать эту форму для медленных частей). Симфонии Моцарта включают множество тонких эмоциональных нюансов. Темы часто неровные по характеру, сложные по ритму, порой идут в сопровождении резких гармоний, но музыка сохраняет отточенные, чёткие формы. Именно симфонии близки по духу к немецкому литературному движению «Буря и натиск». Его представители, в частности Иоганн Вольфганг Гёте и Иоганн Фридрих Шиллер, стремились изображать сильные чувства, душевное смятение, героические поступки и



Титульный лист партитуры оперы «Дон Жуан». Первое издание. Франкфурт-на-Майне. 1801 г.



Сцена из спектакля «Волшебная флейта». Гравюра. 1794 г.

60

характеры. Многие исследователи сравнивали Сороковую симфонию Моцарта с романом Гёте «Страдания молодого Вертера». Симфония во многом предвосхитила традиции симфонической музыки эпохи романтизма.

Моцарт стал и одним из создателей жанра *классического концерта*. В основе концерта — соревнование солиста и оркестра, и этот процесс всегда подчинён строгой логике. Композитору принадлежит двадцать семь концертов для фортепиано с оркестром, семь — для скрипки с оркестром. В одних произведениях слушателя поражает виртуозное мастерство, праздничность, в других — драматизм и эмоциональные контрасты.

Фортепианное творчество Моцарта включает девятнадцать сонат, в которых он продолжал разрабатывать сонатную форму, а также сочинения в жанре *фантазии* — так называют музыкальное произведение, основанное на импровизации и свободное по форме. Композитор отказался от клавесина и клавикорда, обладающих по сравнению с фортепиано более мягким, но слабым звуком. Фортепианная манера Моцарта — отчётливая, элегантная, с тщательной отделкой мелодии и аккомпанемента.

Интересы мастера не ограничивались оперой и инструментальной музыкой. Им созданы и духовные произведения: мессы, кантаты, оратории, реквием.

Музыка реквиема (1791 г.), предназначенного для солистов, хора и оркестра, глубоко трагична (Моцарт работал над сочинением, когда уже был болен, фактически перед самой смертью). Полна скорби сдержанная первая часть — «Вечный покой», поражает силой и суровой энергией «День гнева». Музыка завершающей строфы «Дня гнева» передаёт состояние чистой печали, проникающей в самые глубины человеческой души. Эту часть называют «Лакримоза» («Lacrimosa») по первым словам текста: «Слезным будет этот день» («Lacrimosa dies illa»).

РЕКВИЕМ

Реквием (от лат. *requies* — «отдохновение», «покой») — заупокойная месса на канонический латинский текст. Название месса получила по первому слову своей начальной части: «Вечный покой даруй им, Господи» («Requiem aeternam dona eis, Domine»). Музыка обычно передаёт скорбь, погружённость в размышления о смерти и загробном бытии души. Структура реквиема не точно повторяет мессу. В нём отсутствуют песнопения «Слава» («Gloria») и «Верую» («Credo»), но появляются другие: вступительная часть «Вечный покой» («Requiem aeternam»); центральная часть заупокойной службы, посвящённая предстоянию души на Страшном суде, — «День гнева» («Dies irae»); финальное песнопение «Избавь меня, Господи, от вечной смерти» («Liberate me Domine ad morte aeternam», сокращённо «Liberate me»).

Реквием окончательно сложился в эпоху Возрождения (XV в.), но отдельные части возникли раньше. Со временем реквием разделил судьбу мессы — превратился в самостоятельный музыкальный жанр.



Титульный лист партитуры реквиема Вольфганга Амадея Моцарта. Лейпциг. XIX в.

При создании реквиема Моцарт использовал опыт, приобретённый в работе над операми, и достижения предшественников (в частности, приёмы полифонии Баха). Части сочинения, напоминающие оперные арии и ансамбли, делают музыку очень эмоциональной, а полифонические — прежде всего «Господи, помилуй!» («Kyrie eleison») — олицетворяют духовное начало, высшую справедливость. Главный образ реквиема — страдающий человек перед лицом сурового Божественного правосудия.

Мастер так и не успел дописать реквием; он был доработан по наброскам композитора его учеником Францем Ксавером Зюсмайром (1766-1803).

Музыку Моцарт сочинял очень легко, иногда даже без черновиков, создавая творения, непревзойдённые по художественной красоте и гармоничности. Музыканты-современники высоко ценили дарование Моцарта, но большинство аристократической публики его творчество не понимало, а в последние годы жизни композитора не принимало вовсе. Умер Моцарт в бедности и был похоронен в Вене в общей могиле.

61

ФОРТЕПИАНО:

ОТ КЛАВЕСИНА ДО РОЯЛЯ

Клавишные струнные музыкальные инструменты — пианино и рояль — называют одним словом «фортепиано» (от *ит.* forte — «громко» и *piano* — «тихо»). Своим происхождением они обязаны псалтерию (*греч.* «псалте'рион», от «пса'лло» — «перебираю струны») — многострунному щипковому инструменту, распространённому в древности и в Средневековье. Корпус у него был треугольный или прямоугольный. В XVI в. псалтерий усовершенствовали: присоединили клавишный механизм. Так появился клавесин (*фр.* clavecin, от *лат.* clavis — «ключ»). Он имел струны разной длины, и каждая соответствовала определённой клавише. При нажатии на клавишу гусиное перо зацепляло струну, и раздавался отрывистый музыкальный звук. Звук был слабым, и, чтобы его усилить, стали применять двойные и тройные струны. Со временем изобрели специальное приспособление для зажимания струн — плектр.

На рубеже XVII—XVIII вв., чтобы разнообразить звучание, изобрели клавесин с двумя и тремя клавиатура-

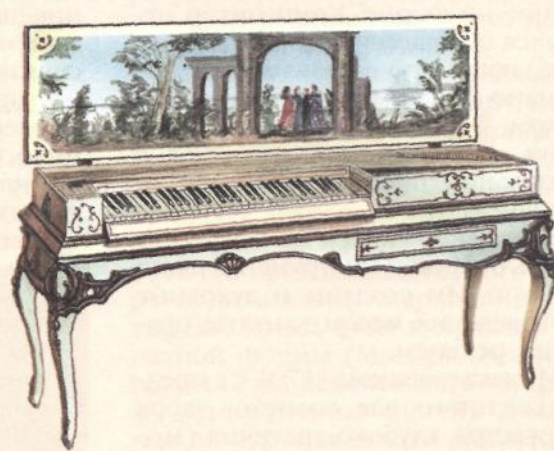
ми, или мануалами (от *лат.* manus — «рука»). «Голос» одного мануала был громче, другого — тише. Этот инструмент (и его разновидности) называли клавесином во Франции. В Италии он получил другое имя — чембало, в Англии — вёрджинел, в Германии — кильфюгель



Верджинел.



Клавесин.



Клавикорд.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

(1770—1827)

«Музыка должна высекать огонь из груди человеческой» — это слова немецкого композитора Людвига ван Бетховена, произведения которого принадлежат к высшим достижениям музыкальной культуры. Мировоззрение Бетховена складывалось под воздействием идей Просвещения и свободолюбивых идеалов Французской революции. В музыкальном отношении его творчество, с одной стороны, продолжало традиции венского классицизма, с другой — запечатлело черты нового, ро-

*Просвещение — идейное течение в странах Европы XVIII — середины XIX в. Его представители видели свою задачу в том, чтобы через образование показать людям несовершенство их социальной и нравственной жизни, найти путь к созданию идеального общества и идеальной личности.



Пианино.

и т. д. Клавесинную музыку писали многие композиторы конца XVII—XVIII вв.

В XV—XVIII столетиях существовал родственный клавесину инструмент — клавикорд (от *лат.* *clavis* — «ключ» и *греч.* «хорде» — «струна»). Сначала он представлял собой прямоугольный ящик, который при игре клали на стол. Внутри укреплялись струны. При нажатии клавиш мангеты (металлические штифты с плоской головкой) касались струны и как бы делили её на две части — одна свободно вибрировала и таким образом издавала звук, другая была заглушена. По сравнению с несколько «жёстким» клавесином клавикорд обладал более гибким, тёплым, мягким звуком; особые способы звукоизвлечения позволяли достичь нежной вибрации, которую обычно невозможно получить на клавишных инструментах. Для усиления звука, как и в клавесине, применяли двойные и тройные струны.

Над усовершенствованием клавесина и клавикорда работали мастера во многих странах. В начале XVIII в. независимо друг от друга в Италии, во Франции и в Германии три мастера (соответственно Бартоломео Кристофори, 1711 г.; Жак Мариус, 1716 г.; Готтлиб Шрётер, 1721 г.) изобрели фортепиано. Инструмент с вертикальным корпусом назвали пианино (*ит.* *piano* — «маленькое фортепиано»), а с горизонтальным крыловидным корпусом — рояль (от *фр.* *royal* — «королевский»). По сравнению с клавесином пианино и рояль обладали более ярким и сильным звуком. Одними из первых композиторов, оценивших достоинства новых инструментов, были Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен. Однако всеобщее признание пианино и рояль получили только в XIX—XX вв., когда композиторы, изучив их выразительные возможности, стали сочинять произведения для фортепиано. Развитию фортепианной музыки во многом способствовало появление в XIX в. аристократических салонов и публичных концертов, куда приглашали таких известных пианистов-виртуозов, как Фридерик Шопен, Ференц Лист и др.



Рояль.

мантического искусства. От классицизма в произведениях Бетховена — возвышенность содержания, прекрасное владение музыкальными формами, обращение к жанрам симфонии и сонаты. От романтизма — смелое экспериментаторство в области этих жанров, интерес к вокальной и фортепианной миниатюре, к программности (о программности см. статью «Зарубежная музыка XIX века»). Традиции классицизма Бетховен использовал уже как мастер XIX столетия — опираясь на наследие Гайдна и Моцарта, он значительно расширил возможности музыкального искусства.

Людвиг ван Бетховен родился в Бонне (Германия) в семье придворного музыканта. Заниматься музыкой

*Французская революция (1789—1799 гг.) уничтожила монархию и установила в стране республику; провозгласила неотъемлемыми правами человека свободу личности, слова, совести, равенство граждан перед законом и т. д. Закончилась установлением диктатуры Наполеона Бонапарта (1789-1821 гг.), ставшего в 1804 г. императором.

63



Людвиг ван Бетховен.

он начал с раннего детства под руководством отца. Однако настоящим наставником Бетховена стал композитор, дирижёр и органист Кристиан Готлиб Нефе (1748—1798). Он преподавал

юному музыканту основы композиции, обучал игре на клавире и органе. С одиннадцати лет Бетховен служил помощником органиста в церкви, потом — придворным органистом, концертмейстером в оперном театре Бонна. В восемнадцать лет он поступил в Боннский университет на философский факультет, однако не окончил его и впоследствии много занимался самообразованием.

В 1792 г. Бетховен переехал в Вену. Он брал уроки музыки у Йозефа Гайдна, а также у Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736—1809) и Антонио Сальери (1750—1825) — крупнейших музыкальных теоретиков той эпохи. Альбрехтсбергер, капельмейстер собора Святого Стефана в Вене, познакомил Бетховена с творчеством Генделя и Баха. Отсюда блестящее знание композитором музыкальных форм, гармонии и полифонии.

Вскоре Бетховен начал давать концерты; стал популярным: его узнавали на улицах, приглашали на торжественные приёмы в дома высокопоставленных особ. Он много сочинял: писал сонаты, концерты для фортепиано с оркестром, симфонии.

Долгое время никто не догадывался, что Бетховена поразил серьёзный недуг — он начал терять слух. Убедившись в неизлечимости болезни, композитор решил уйти из жизни и в 1802 г. приготовил завешание (по месту написания оно называется Гейлигенштадтским), где объяснял мотивы своего решения. Однако Бетховен сумел преодолеть отчаяние и нашёл в себе силы писать музыку дальше. Выходом из кризиса стала Третья («Героическая») симфония.

В 1803—1808 гг. композитор также работал над созданием сонат, в частности Девятой для скрипки и фортепиано (1803 г.; посвящена парижскому скрипачу Рудольфу Крейцеру, поэтому получила название «Крейцера»), Двадцать третьей («Апассионатой») для фортепиано, Пятой и Шестой симфониями (обе 1808 г.).

Шестая («Пасторальная») симфония имеет авторский подзаголовок «Воспоминание о сельской жизни». Это произведение рисует различные состояния человеческой души, отстранившейся на время от внутрен-



Дом, где родился Людвиг ван Бетховен. Бонн.



Орган, на котором учился играть Людвиг ван Бетховен.

64

«ЛУННАЯ» СОНАТА

Четырнадцатая соната (1801 г.) названа «Лунной» не самим автором, а поэтом-романтиком Людвигом Рельштабом, другом австрийского композитора Франца Шуберта. Случайно найденный образ навсегда закрепился за этим музыкальным произведением, хотя и не вполне соответствует его содержанию.

В 1799 г. Бетховен познакомился с семьёй графа Франца фон Брунсвика. Соната посвящена родственнице семейства — Джульетте Гвиччарди, неразделённая любовь к которой оставила глубокий след в душе композитора и отразилась в музыке «Лунной» сонаты.

Соната Бетховена — новаторское произведение подобного жанра. Необычно уже то, что она начинается с медленной части (вместо быстрой), к тому же написанной не в сонатной форме. В основе лежит тема, построенная на троекратном повторении одного звука — характерный для Бетховена приём. Музыкальная тема у него может состоять из минимального количества звуков (в «Лунной» сонате — один, в Пятой симфонии — два) и при этом заключать в себе внутреннюю энергию и создавать яркий образ. Драматический конфликт (происходящий обычно в первой части) переносится в финал, причём возникает внезапно (ни первая, ни вторая часть его в себе не содержит).

Соната имеет авторский подзаголовок «Почти фантазия» (*ит. quasi una fantasia*) и восходит к фантазиям Моцарта, основанным на чередовании контрастных по характеру частей. «Лунная» соната построена по тому же принципу, но Бетховен нашёл новое, оригинальное художественное решение: медленное начало (размышление, глубокая печаль), изысканно-тонкая середина (созерцание, наслаждение красотой мира), бурный, драматический финал (порыв чувств, трагические образы судьбы).



Автограф партитуры «Лунной» сонаты.

них переживаний и борьбы. Симфония передаёт чувства, возникающие от соприкосновения с миром природы и сельской жизни. Необычна её структура — пять частей вместо обычных четырёх. Каждая имеет программное название: «Пробуждение бодрых чувств по прибытии в село», «Сцена у ручья», «Весёлая компания поселян», «Гроза. Буря», «Радостное чувство благодарности после бури». В симфонии есть элементы изобразительности, звукоподражания (поют птицы, гремит гром и т. д.). Находки Бетховена в области оркестровки впоследствии использовались многими композиторами-романтиками.

«ГЕРОИЧЕСКАЯ» СИМФОНИЯ

Работая над Третьей симфонией (1802—1804 гг.), Бетховен сначала хотел посвятить её Наполеону Бонапарту — настолько восхищала и притягивала композитора эта сильная личность. Наполеон казался настоящим героем, предводителем народных масс, который руководствуется отнюдь не личными побуждениями. Но вот «генерал революции» провозгласил себя императором, и стало очевидно, что им двигало вовсе не стремление к общечеловеческому счастью, а жажда власти и славы. И Бетховен вычеркнул посвящение с титульного листа, написав лишь одно слово: «Героическая».

В симфонии четыре части. Первая — грандиозное сонатное аллегро, где есть и героическая борьба, и боль страдающей души, и тихое лирическое настроение, и неуклонное стремление к победе.

Вторая часть — медленная. Это траурный марш. Музыка полна возвышенной скорби, внутренней сосредоточенности.

Третья часть — стремительное скерцо. В симфониях Бетховена впервые менуэт заменяется на скерцо. Благодаря этому элемент танца (что в XVIII в. связывало симфонию с танцевальной сюитой) становится для симфонии необязательным.

Четвёртая часть — финал. Здесь и шутливая начальная тема, и танцевальная вторая, затем обе преобразуются в военный марш, насыщенный драматизмом, и в лирические вариации.

В целом музыка «Героической» симфонии отражает бурную и мятежную эпоху Французской революции и Наполеоновских войн. Это произведение — гимн стойкости человеческого духа, утверждение победы света и разума, преодоление боли и отчаяния.

Первое исполнение симфонии состоялось в Вене в 1805 г. и вызвало противоречивые оценки. Большинство критиков крайне резко отзывались о «Героической», указывая, что масштабы сочинения непропорционально велики, а музыка скучна и непонятна. Лишь спустя годы произведение начало находить своего слушателя.

65

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Название «оркестр» происходит от древнегреческого слова «орхестра», обозначавшего площадку в театре, на которой выступали актёры и хор. В наши дни так именуют большой коллектив музыкантов, совместно исполняющих на разных инструментах музыкальные произведения. В зависимости от состава инструментов оркестры бывают струнные, духовые и др. Самый совершенный по звучанию — большой симфонический оркестр. Он предназначен для выступлений в театрах и концертных залах.

Возникли симфонические оркестры в начале XVII в. Их появление связано с рождением оперы и инструментального концерта, требующих значительного числа исполнителей. В современном большом симфоническом оркестре играют от пятидесяти до семидесяти пяти человек (иногда и больше). Ядро оркестра — струнные смычковые инструменты: скрипки (делятся на две подгруппы — первые и вторые скрипки; каждая исполняет свою партию), альты, виолончели и контрабасы. К этой группе можно отнести и струнно-щипковый инструмент арфу (обычно их две).

В состав оркестра входят духовые инструменты — деревянные и медные. Группа деревянных включает флейты (две большие и одну малую — флейту-пикколо), гобои (два обычных и английский рожок), кларнеты (два обычных, малый кларнет и бас-кларнет), фаготы (два

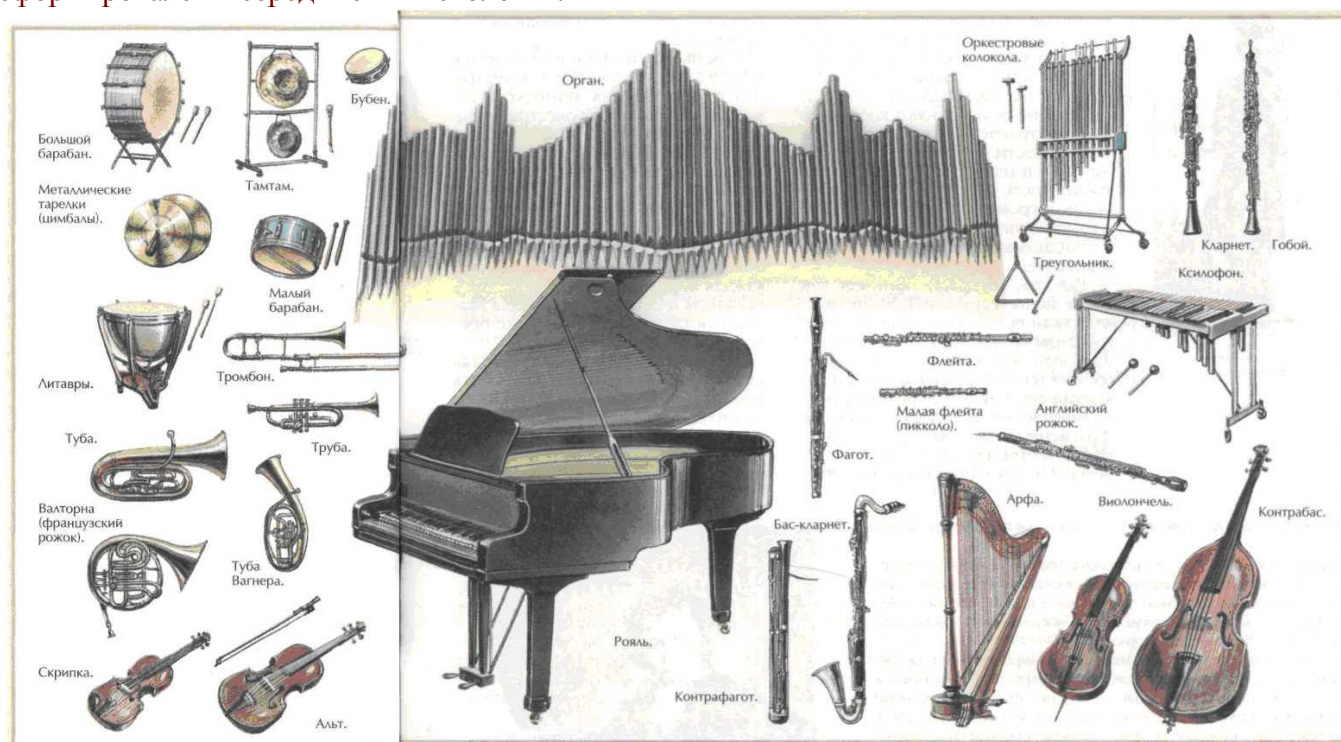
обычных и один низкого тона — контр-фагот). Группу медных инструментов составляют валторны (четыре и более), трубы (две-три), тромбоны (три) и туба.

В оркестре обязательно есть ударные инструменты: литавры, барабаны, тарелки, колокола, треугольник, бубен, ксилофон и др. Иногда композиторы вводят в оркестр также фортепиано и орган.

Богатый состав инструментов даёт оркестру широкий набор выразительных средств — от мощного звучания до воспроизведения тончайших оттенков мелодии, от глубоких низких тембров до очень высоких нежных звуков.

Возглавляет большой симфонический оркестр дирижёр. Движениями рук он руководит артистами: добивается стройности звучания, соответствия исполнения музыки замыслу композитора и собственному видению произведения.

Такой сложный состав складывался постепенно, но основные группы инструментов появились уже во второй половине XVIII в., а полностью большой симфонический оркестр сформировался к середине XIX столетия.



Вершиной симфонического творчества Бетховена стала Девятая симфония. Задумана она была ещё в 1812 г., но работал над ней композитор с 1822 по 1823 г. Симфония грандиозна по масштабам; особенно необычен финал, представляющий собой нечто вроде большой кантаты для хора, солистов и оркестра, написанной на текст оды «К радости» Иоганна Фридриха Шиллера.

Первая часть — сонатное аллегро. Музыка здесь сурова и драматична. В главной партии как бы из хаоса звуков рождается четкая и очень масштабная тема.

Вторая часть — скерцо по характеру перекликается с первой. Написано скерцо в сложной трёхчастной форме, причём первая и последняя части представляют собой сонатное аллегро. Таким образом, шутовская, игровая музыка обретает у Бетховена серьёзность и драматизм.

Третья часть, исполняемая в медленном темпе, — это спокойный взгляд просветлённой души. Здесь соединились вариации на две темы:

66

первая, сосредоточенная и вдохновенная, сменяется второй, полной лирического обаяния. Дважды в конце второй части в неторопливое течение музыки врываются звуки фанфар. Они напоминают о грозах и битвах, но изменить общий философский, созерцательный образ не в силах. Эта музыка — вершина лирики Бетховена.

Четвёртая часть — финал. Замечательна находка композитора в решении вступления: темы предыдущих частей, как в хороводе, проплывают



Автограф партитуры Девятой симфонии.

67



Людвиг ван Бетховен на прогулке.

перед слушателем словно уходящее прошлое, подобно тому как перед самым важным шагом в своей жизни человек осмысливает прожитое. Эти темы связывает друг с другом музыка, похожая на оперный речитатив (её исполняют виолончели и контрабасы). И вот появляется тема радости. Удивителен внутренний строй темы, похожей на хорал: трепетность — и строгая сдержанность, огромная внутренняя сила, в конце концов, высвобождающаяся в грандиозном гимне добру, истине и красоте.

Радость Бетховен понимал как восхищение гармонией природы и мироздания, как осознание всеобщего человеческого братства, равенства людей перед Богом. Положив на музыку текст Шиллера, Бетховен сократил его. Он убрал философские размышления и оставил лишь те фрагменты, в которых прославляются Бог и стремление к победе человеческого духа. Таким образом, композитор создал собственную «Оду к радости», весьма отличающуюся от оригинала.

Премьера симфонии состоялась в 1825 г. в Венском оперном театре. Для осуществления авторского замысла театрального оркестра оказалось недостаточно, и пришлось пригласить любителей: двадцать четыре скрипки, десять альтов, двенадцать виолончелей и контрабасов, вместо двойного — четверной состав духовых. Для венского классического оркестра такой состав был необыкновенно мощным. Кроме того, каждая хоровая партия (басы, тенора, альты и сопрано) включала двадцать четыре певца, что также превосходило привычные нормы.

При жизни Бетховена Девятая симфония для многих осталась непонятной; ею восторгались лишь те, кто близко знал композитора, его ученики и просвещённые в музыке слушатели. Со временем симфонию стали включать в свой репертуар

СОНАТА «АПАССИОНАТА» И ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

Двадцать третья соната («Апассионата») была закончена в 1805 г., в то время, когда композитор находился в расцвете творческих сил, но глухота уже неотвратимо преследовала его. Он избегал любого общества, кроме близких друзей, и посвятил сочинение одному из них — Францу фон Брунsvику.

По масштабам соната приближается к симфонии. В ней три части: первая — драматическое сонатное аллегро, вторая — медленная, сосредоточенная, третья — бурный финал, написанный в сонатной форме. Первая и последняя части показывают противостояние человеческой воли и стихийной, роковой силы. Название как нельзя лучше отвечает духу произведения: авторская пометка «*apassionata*» означает по-итальянски «страсть».

«Апассионата» внутренне связана с Пятой симфонией, в которой ярче всего выразилась главная тема творчества Бетховена — борьба человека с судьбой. У этих произведений общий круг образов; короткая ритмическая структура в первой части «Апассионаты» перекликается с темой судьбы из Пятой симфонии. Этой теме дано название самим композитором. «Так судьба стучится в дверь», — писал Бетховен. Есть сходство и в драматургии цикла: заключительные части и сонаты, и симфонии идут без перерыва; тем самым подчёркивается стремительность и необратимость событий. Но если «Апассионата» завершается самой драматической частью (здесь борьба только начинается), то в Пятой симфонии противостояние и напряжение разрешаются триумфальным радостным финалом.



Людвиг ван Бетховен за роялем.

ПАРТИТУРА

Запись всех голосов (партий) инструментов музыкального произведения, предназначенного для коллектива исполнителей, называется *партитурой* (ит. *partitura* — буквально «разделение», «распределение»). Свою строчку в партитуре имеет каждая группа инструментов. Строчки расположены одна под другой и объединены вертикальными отрезками — тактовыми чертами. В современных партитурах группы инструментов записывают следующим образом. На верхних строчках фиксируют партии деревянных духовых инструментов в такой последовательности: флейты, гобои, кларнеты, фаготы. Ниже идут медные духовые инструменты: валторны, трубы, тромбоны, тубы; ещё ниже — ударные инструменты. На последних строчках размещают струнные инструменты — скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Если в произведении

композитор использует арфу, фортепиано и орган, то их партии записываются над группой струнных. Голоса солистов и хора, в опере например, располагают над строчкой скрипок.



Страница партитуры Первой симфонии Людвига ван Бетховена.

лучшие оркестры мира, и она обрела новую жизнь.

Для произведений позднего периода творчества композитора (20-е гг. XIX в.) характерны сдержанность чувств и философская углублённость, что значительно отличает их от страстных и драматических ранних сочинений.

За свою жизнь Бетховен написал девять симфоний, тридцать две сонаты для фортепиано (а также для скрипки и виолончели), шестнадцать струнных квартетов, оперу «Фиделио» (1802—1814 гг.), «Торжественную мессу» (1823 г.), пять концертов для фортепиано и один для скрипки с оркестром, увертюры, отдельные пьесы для разных инструментов.

Удивительно, но многие сочинения (в том числе Девятую симфонию) композитор написал, будучи уже совершенно глухим. Однако и его последние произведения — сонаты для фортепиано и квартеты — непревзойдённые шедевры камерной музыки.

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА

На рубеже XVIII—XIX столетий в европейском искусстве сложилось новое направление — *романтизм* (фр. *romantisme*). В отличие от представителей классицизма, которых интересовали прежде всего высокие общественные идеалы, романтики обратились к внутреннему миру человека.

В музыке особенности романтизма проявились очень ярко. Изменение художественного мышления привело к изменениям в системе музыкальных жанров. Композиторы-классицисты предпочитали такие жанры, как симфония,



Оперный оркестр. Художник Э. Дега. Около 1868—1869 гг.



Две девушки у пианино. Художник О. Ренуар. 1892 г.

соната, опера, инструментальный концерт. Романтики разработали лирическую миниатюру, дающую возможность выразить сокровенные чувства и движения души. Получили развитие песня и романс. Особое место в музыке заняла любовная лирика.

Важным средством создания музыкального образа стала словесная *программа*, раскрывающая содержание произведения. Это понятие толковалось очень широко. Программой могло служить название сочинения, указывающее на определённое состояние природы или души человека. Иногда музыка писалась как иллюстрация к произведению литературы или живописи. Порой композитор сам сочинял сюжет для инструментальной музыки (например, для симфонии) и

излагал его в специальном пояснении к партитуре. Таким образом осуществлялась популярная в романтизме идея синтеза искусств — литературы, живописи и музыки.

Представителям романтизма свойственно внимание к фольклору. Композиторы в своих сочинениях использовали интонации, ритмы, мотивы народных песен и танцев. В романтической музыке нередки фантастические, сказочные образы. Особое место в ней занимают картины природы — как отражение внутреннего состояния человека.

Многие композиторы-романтики были убеждены, что через музыкальное просвещение можно изменить мир и человека, поэтому немало сил отдавали публицистике и просветительской деятельности. Они стремились лично воздействовать на большую аудиторию и становились исполнителями или дирижёрами. Именно романтики создали в Европе систему общедоступных концертов.

С середины XIX столетия в музыке Западной Европы появились черты *реализма* (от *ср.-век. лат. realis* — «действительный»). Новый художественный метод утверждался, прежде всего, в опере. Композиторы стремились показать драматизм обычных на первый взгляд жизненных ситуаций, правдиво пе-

70

редать в музыке психологическое состояние героев. Оперные персонажи перестали делиться на «положительных» и «отрицательных», каждый представал во всей сложности и противоречивости характера.

ФРАНЦ ШУБЕРТ

(1797—1828)

Первым представителем романтизма стал австрийский композитор Франц Шуберт. Он родился в Лихтентале (пригород Вены) в семье школьного учителя. К десяти-одиннадцати годам Шуберт уже блестяще владел скрипкой, фортепиано, альтом; с отцом и старшими братьями играл в домашнем струнном квартете. В 1808—1812 гг. он был певчим Венской придворной капеллы. Образование Шуберт получил в Императорском конвикте — среднем учебном заведении, готовившем государственных чиновников. Музыке в конвикте обучали на высоком уровне; в частности, преподавателем композиции был Антонио Сальери. Отец не желал, чтобы сын избрал профессию музыканта, и несколько лет Шуберт работал помощником учителя в школе, а сочинением музыки занимался в свободное время. Наконец он ушёл из школы и некоторое время обучал музыке дочерей графа Эстерхази.



Франц Шуберт с друзьями.

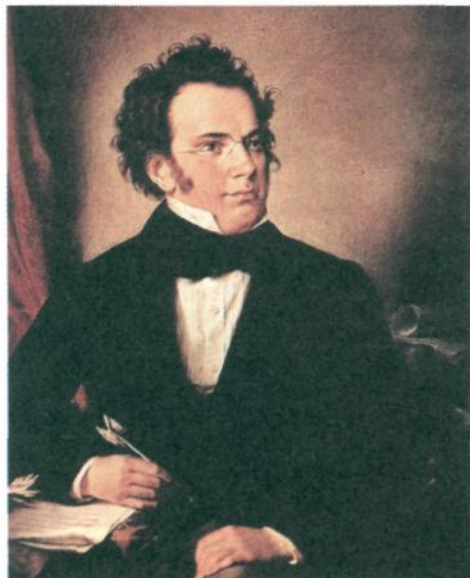
До конца дней композитор зависел от случайных заработков, пребывал в бедности, часто даже не имел собственной квартиры, жил у знакомых.

Утешение он находил в общении с друзьями. Вокруг Шуберта сложился кружок поклонников его творчества. Они часто собирались вместе, импровизировали, пели, читали стихи. Эти

вечера стали называть «шубертиадами». Иногда произведения рождались тут же, на глазах друзей.

За свою короткую жизнь Шуберт создал более тысячи сочинений; это фортепианные и оркестровые произведения, песни. Но при жизни композитор получил признание лишь как автор песен, а его симфонии, сонаты, фортепианные миниатюры были надолго забыты.

Инструментальная музыка Шуберта связана с традициями венской классической школы. Композитор написал девять симфоний. Особенно популярны Восьмая и Девятая. Восьмая, имеющая подзаголовок «Неоконченная» (1822 г.), — одно из самых ярких произведений не только в творчестве Шуберта, но и в мировой симфонической музыке.



Франц Шуберт.

71

ПЕСНИ ШУБЕРТА

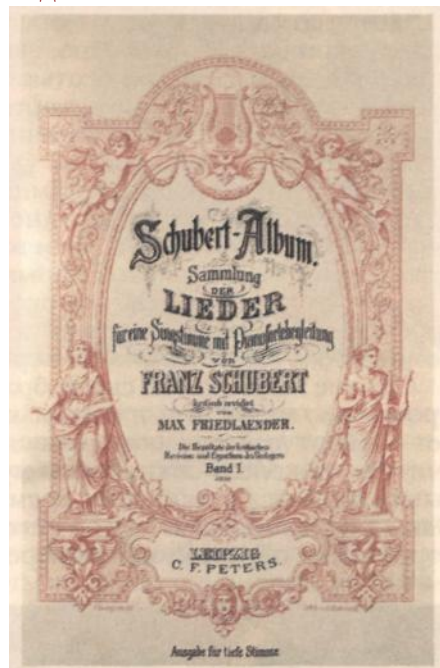
За свою жизнь Шуберт написал более шестисот песен. Каждая из них — это рассказ о человеке, способном на сильные, искренние чувства. Главное выразительное средство в песнях — мелодия, гибкая и певучая, в которой психологическая глубина сочетается с лёгкостью, изысканностью и безукоризненным чувством формы. Создавая поразительные по красоте мелодии, Шуберт в то же время стремился раскрыть средствами музыки смысл слов; в каждой музыкальной фразе заключено множество тончайших звуковых и эмоциональных нюансов. Песни непросты по форме. Наряду с традиционным для жанра построением (чередование куплетов и припева) композитор использовал сложные формы, взятые из инструментальной музыки, прибегал к импровизации.

Франц Шуберт обращался к очень разным поэтам. Для него были одинаково интересны как известные мастера, так и скромные авторы из числа друзей. Основная часть песен посвящена любви. Однако есть среди них пейзажные и жанровые зарисовки (например, знаменитая песня «Форель»), романтические легенды (баллада «Лесной царь» на стихи немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гёте) и скорбные монологи (таковы почти все песни на стихи немецкого поэта Генриха Гейне).

В песнях Шуберта огромное значение обретает партия фортепиано.

Она нечто большее, чем просто аккомпанемент. У многих сочинений есть короткое фортепианное вступление и заключение (часто одинаковые по музыке). Однако краткость не мешает точно и полно показать настроение песни. Фортепиано, казалось бы, полностью подчинено голосу. Но именно оно передаёт невыразимые словами оттенки чувств, скрытые, порой ещё не осознанные героем ощущения, раскрывает внутренний смысл слов и обогащает вокальную мелодию. Помимо отдельных песен Шуберт создал три вокальных цикла. Два из

них — «Прекрасная мельничиха» (1823 г.) и «Зимний путь» (1827 г.) — написаны на стихи немецкого поэта-романтика Вильгельма Мюллера и представляют собой повествование с единой сюжетной линией. Сюжеты обоих циклов традиционны для романтизма. «Прекрасная мельничиха» — история безответной любви молодого человека к дочери мельника. Однако сложный мир чувств влюблённого показан с такой глубиной и деликатностью, что незамысловатый сюжет становится серьёзным и волнующим. «Зимний путь» — рассказ о страннике, покинувшем родной дом и страдающем от одиночества. В этом цикле, строго говоря, нет развитой сюжетной линии: герой переходит с места на место и песни воспроизводят картины его странствий, а через них — внутреннее состояние. Почти все песни драматичны по характеру и оригинальны по форме и мелодическому рисунку. Вокальная партия тяготеет к речитативу, а партия фортепиано вносит лаконичные и яркие штрихи в картину мира, в котором странствует герой. В этом мире каждая мелочь (липа, флюгер, почтальон или шарманщик) напоминает ему об одиночестве и неприкаянности. Сборник песен Шуберта — «Лебединая песня» (на стихи разных поэтов) — был составлен после смерти композитора издателем нот и вышел в 1828 г.



Титульный лист сборника песен Франца Шуберта. Лейпциг. Конец XIX в.

Бурные романтические чувства сочетаются здесь с ясной классической формой, произведение отличается стройностью композиции. Вместо обычных для этого жанра четырёх частей симфония имеет две: первая — драматическая, вторая — лирическая. Версия о том, что закончить симфонию автору не дала смерть, несостоятельна: спустя несколько лет после работы над ней появилась Девятая («Большая») симфония (1825—1828 гг.). Вероятно, Шуберт, создав две части Восьмой, временно прервал работу, а позже счёл двухчастную структуру оправданной. Восьмой и Девятой симфониям пришлось долго ждать встречи со слушателями: «Неоконченная» была впервые исполнена лишь в 1865 г., «Большая» — несколько раньше, в 1839 г.

Песенный дар Шуберта наложил отпечаток на все области его творчества, в том числе на фортепианную музыку. Значительную часть наследия композитора составляют небольшие музыкальные пьесы, или

миниатюры. Пример подобных произведений — *лендлеры*, написанные для музицирования во время «шубертиад». Музыка на первый взгляд кажется незатейливой, даже наивной, но, внимательно слушая, можно почувствовать, как она изысканна и изящна. Самыми серьёзными по содержанию стали два цикла миниатюр — «Экспромты» и «Музыкальные моменты».

Каждая пьеса передаёт определённое душевное состояние. Композитор также обращался и к жанру сонаты.

КАРЛ МАРИЯ ФОН ВЕБЕР

(1786—1826)

Одним из основоположников музыкального романтизма в Германии и создателем немецкой национальной оперы стал композитор, дирижёр и пианист Карл Мария фон Вебер. Систематического музыкального образования Вебер не получил; уроки композиции он брал у известных немецких и австрийских мастеров, в частности у Михаэля Гайдна (брата Йозефа Гайдна). В 1813—1816 гг. Вебер руководил оперным театром в Праге, а в 1817 г. возглавил театр в Дрездене.

В 1821 г. в Берлине состоялась премьера первой романтической оперы Вебера «Вольный стрелок». Романтическим является уже сам сюжет: охотник решается продать душу дьяволу, чтобы победить на состязании в стрельбе и получить руку любимой девушки. Много внимания в опере уделено чувствам персонажей. Главный герой Макс страдает, сомневается,



Карл Мария фон Вебер.



Макс. Эскиз костюма к опере «Вольный стрелок». Германия. XIX в.



Агата. Эскиз костюма к опере «Вольный стрелок». Германия. XIX в.

мечтает о счастье. Тёмным силам противопоставлена его возлюбленная — Агата, чистая и самоотверженная девушка. Важным участником действия в опере становится природа — то сочувствующая, то враждебная человеку. В музыке широко использованы интонации немецких народных песен и танцев. Однако, рисуя фантастический мир злых сил, композитор прибегает к более сложным образам. Появляются резкие гармонии, драматически напряжённые темы. Большую роль в таких эпизодах играет оркестр. Например, сцена «В ущелье», где Макс и его приятель Каспар отливают пули, произнося дьявольские заклинания, представляет собой, фактически, оркестровый эпизод: герои только вставляют отдельные реплики. Очень выразительна музыка увертюры, в которой обозначен драматический конфликт произведения. Большое влияние на развитие музыкального театра Германии оказали и последующие романтические оперы Вебера — «Эврианта» (1823 г.) и «Оберон» (1826 г.).

Композитор создавал также произведения в инструментальных жанрах. Virtuозная фортепианная пьеса «Приглашение к танцу» (1819 г.) — образец концертного сочинения в ритме вальса, построенного на частой смене контрастных образов. Это сочинение положило начало традиции концертных вальсов Роберта Шумана, Фридерика Шопена, Ференца Листа и других мастеров. В творчестве Вебера впервые появился одночастный инструментальный концерт (например, «Концерт-штюк» для фортепиано с оркестром, 1821 г.) — форма, которая в дальнейшем часто использовалась в романтической музыке. Композитор обращался и к вокальной миниатюре (написал более ста песен).

*Лендлер — австрийский танец, предшественник вальса.

73

ФЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН

(1809—1847)

Композитор, дирижёр, пианист и органист Феликс Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) — представитель романтизма в немецкой музыке. Отец его был банкиром, дед — философом, и будущий композитор получил прекрасное домашнее образование. Знакомство с музыкантами Карлом Марией фон Вебером и Никколо Паганини, писателем Эрнстом Теодором Амадеем Гофманом, естествоиспытателем и путешественником Александром Гумбольдтом, поэтом Иоганном Вольфгангом Гёте повлияло на формирование эстетических взглядов Мендельсона. Совершенными композитор считал произведения Баха, Моцарта, Бетховена. Не случайно его собственные сочинения отличаются строгостью форм, присущей классицизму.

Мендельсон много работал в жанрах симфонической музыки. Самые известные симфонии — «Итальянская» (1833 г.) и «Шотландская» (1842 г.) — написаны под впечатлением от

путешествий по Европе. Здесь и образы природы, и картины народного быта. Прекрасный пример соединения черт классицизма и романтизма — скрипичный концерт (1844 г.). Сочинение состоит из трёх частей, каждая из которых имеет чёткую «классическую» форму. Однако исполняются части без перерыва, как единое целое — черта, свойственная романтизму. Композитор создал новый романтический жанр — *программную концертную увертюру*. Пример подобного произведения — увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826 г.). Это начальная часть музыки, которую Мендельсон написал для театральной постановки одноимённой комедии Уильяма Шекспира. Знаменитый «Свадебный марш» — часть этого сочинения. В своём творчестве композитор использовал интонации немецких народных песен. Таковы «Песни без слов» (1829—1845 гг.) — цикл из сорока восьми произведений для фортепиано. Музыка проникнута поэтичностью и взволнованностью, мечтательностью и мягким юмором. Мелодии просты и в то же время красивы, легко запоминаются — их действительно хочется петь.

В наследии композитора есть также оратории и оперы, но они менее известны.

Феликс Мендельсон был талантливым дирижёром. Он много сделал для того, чтобы его современники познакомились с лучшими достижениями мировой музыкальной культуры. Под управлением Мендельсона после ста лет забвения были исполнены «Страсти по Матфею» Баха, впервые прозвучали Девятая («Большая») симфония Шуберта, многие оратории

Генделя, некоторые произведения Моцарта. Композитор также предпринял полное издание сочинений Баха, тем самым заново открыв для слушателей творчество немецкого мастера.

По инициативе Мендельсона в 1843 г. было образовано первое высшее музыкальное учебное заведение в Германии — Лейпцигская консерватория. Это событие способствовало созданию нового музыкального направления — *лейпцигской школы*. Вокруг композитора объединились музыканты-романтики, которые в своём творчестве развивали традиции немецкой и австрийской музыки.



Феликс Мендельсон.



Роберт Шуман.

Музыка Франца Шуберта проникнута простыми и искренними чувствами, она непосредственна, эмоциональна и светла — за это её и любят слушатели.

РОБЕРТ ШУМАН (1810—1856)

Немецкий композитор-романтик Роберт Шуман родился в городке Цвикау, недалеко от Бонна, в семье книгоиздателя. Необычная художественная одарённость проявилась уже в детстве: он писал стихи, музыку, играл на фортепиано. Однако родители настаивали на юридическом образовании сына, и в 1828 г. Шуман поступил в Лейпцигский университет, а на следующий год перевёлся в Гейдельбергский. Занятия музыкой и литературой он не оставлял: брал уроки игры на фортепиано у известного педагога Фридриха Вика (1785—1873), изучал теорию музыки. Но с мечтой о карьере пианиста пришлось расстаться: Шуман повредил правую руку. Оставалось одно — сочинение музыки и публицистика.

В 1834 г. Шуман основал в Лейпциге периодическое издание «Но-

74



Дом, где родился Роберт Шуман. Цвикау. XIX в.



Лейпцигская консерватория. XIX в.

вый музыкальный журнал» и в течение десяти лет был его главным редактором. Форма статей, публиковавшихся в журнале, была необычна: не унылые рассуждения, а «письма», «дневниковые записки», «сценки из жизни», диалоги. Обладая тонким художественным

вкусом, Шуман находил такие поэтические сравнения, что у читателя создавалось впечатление, будто он сам слышит музыку.

Часто Шуман писал статьи не от собственного имени, а от имени выдуманных им героев — Флорестана, Эвзебия и Раро. Эти персонажи воплощали стороны личности самого композитора. Флорестан — пылкий бунтарь, его речь горяча, шутки едки; Эвзебий — поэт, вдохновенный мечтатель; Раро — спокойный и объективный ценитель искусства.

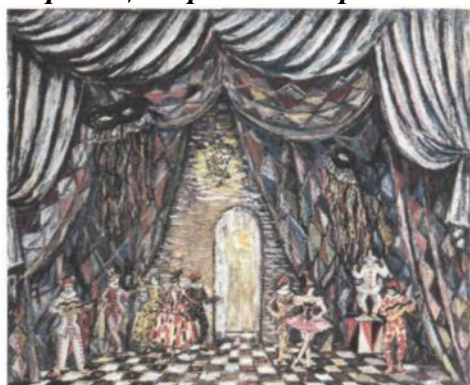
Шуман верил в существование духовного союза музыкантов и называл его «Давидсбунд», что в переводе с немецкого означает «Давидово братство». Основателем союза композитор считал библейского царя Давида, автора псалмов, который, отстаивая свободу и веру своего народа, боролся с племенем филистимлян. Подобно Давиду, считал Шуман, члены «Давидсбунда» борются с филистерством — мещанским отношением к музыке. Давидсбундлерам свойственны смелость мысли, сила чувств и неутомимый дух творческих исканий. К союзу композитор причислял близких друзей, вымышленных Флорестана, Эвзебия и Раро, талантливых художников всех эпох — как современников (Берлиоза, Мендельсона, Шопена, Паганини), так и предшественников (Баха, Моцарта и др.). «Давидсбунд» был для Шумана не просто фантазией, но духовной реальностью, в которой и живые, и ушедшие музыканты пребывают в единении.

Время расцвета композиторского таланта Шумана приходится на 30-е гг. XIX в. Тогда появились циклы фортепианных пьес «Бабочки» (1831 г.), «Карнавал» (1835 г.), «Фантастические пьесы» (1837 г.), «Крейслериана» (1838 г.) и многие другие, а также фортепианные сонаты.

«Карнавал» состоит из двадцати маленьких пьес, и у каждой — свои герои. Это и дорогие Шуману люди — будущая жена Клара Вик (пьеса «Киарина»), первая любовь композитора Эрнестина фон Фриккен («Эстрелла»), и выдающиеся музыканты — Фридерик Шопен, Никколо Паганини, и двойники самого композитора — Флорестан и Эвзебий. В «Карнавале» участвуют персонажи итальянской комедии масок (Коломбина, Панталоне, Арлекин, Пьеро) и



Страница первого номера «Нового музыкального журнала».



Эскиз декораций к спектаклю «Карнавал» по одноимённому циклу Роберта Шумана. Постановка Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, Москва. 1964 г.



Клара Вик.

просто Танцующие буквы. Шуман сумел передать самое характерное в облике героев. Музыкальные портреты получились очень узнаваемыми и настолько зримыми, будто их нарисовал художник на холсте.

Пьесы объединены общей идеей. В каждой присутствует мотив из трёх или четырёх нот или ми бемоль, до, си, или ля, ми бемоль, до, си. Если обозначить ноты латинскими буквами (по системе, принятой в Европе), то получатся сочетания SCH и ASCH. Первое образует в немецком языке звук «ш» — начальный звук фамилии Шуман, а второе — название городка Аш, в котором жила Эрнестина фон Фриккен. Следовательно, цикл можно рассматривать как музыкальный автопортрет Шумана. Кульминация цикла — заключительный «Марш давидсбундлеров против филистимлян», где темы давидсбундлеров «побеждают» глуповатую тему старинной песни, олицетворяющую консерватизм филистеров.

С образом карнавала связан ещё один цикл — «Бабочки». Он навеян произведениями любимого писателя Шумана — Жана Поля (1763— 1825), в частности романом «Мальчишеские годы», где изображена сцена маскарада.

Цикл «Крейслериана» состоит из восьми пьес. В качестве литературного источника исследователи называют два произведения немецкого писателя-романтика, композитора и художника Эрнста Теодора Амадея Гофмана — «Музыкальные страдания Иоганна Крейсlera, капельмейстера» и «Житейские воззрения кота Мурра наряду с фрагментарной биографией капельмейстера Иоганна Крейсле-

ПЕСНИ ШУМАНА

Центральное место в вокальном наследии Роберта Шумана занимают два цикла 1840 г. — «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта». Первый цикл написан на стихи немецкого писателя Адельберта фон Шамиссо. Содержание его предельно просто: встреча девушки с возлюбленным, счастливое замужество, рождение ребёнка и... внезапная смерть супруга. Обычная житейская история. Однако героиня Шумана — личность неординарная, женщина сильная и глубоко чувствующая. Её вокальная партия насыщена сложными мелодическими оборотами, которые передают все оттенки переживаний. Немалая роль в создании музыкального портрета принадлежит партии фортепиано. Это уже не изысканный фон (как у Шуберта), а полноправный участник действия, нередко выходящий на первый план. Именно фортепиано вносит надежду в трагический финал цикла — после скорбного монолога героини, оплакивающей смерть мужа, звучит развёрнутое фортепианное заключение. Эта музыка — аккомпанемент первой песни, рассказывающей о встрече влюблённых, и её строгая, светлая простота придаёт всему произведению внутреннюю умиротворённость.

Для «Любви поэта» композитор взял стихи из цикла Генриха Гейне «Лирическое интермеццо». Сочинение Гейне — повествование о юношеской любви, на которую автор в пору зрелости смотрит со снисходительной усмешкой. В трактовке Шумана это рассказ о сильном и зрелом чувстве, которое то окрыляет героя, то заставляет страдать (так как любимая женщина отвергает его). Песни цикла поражают разнообразием форм и вокальных приёмов, сложностью фортепианной партии. Короткие зарисовки сменяются длинными монологами, и в них нередко используется речитатив. Финал цикла «Любовь поэта» — развёрнутый фортепианный «монолог». Одни исследователи считают, что здесь дан образ возлюбленной, забыть которую герой не в силах. Другие полагают, что это более глубокий образ — романтическая мечта о красоте, без которой творчество немислимо.



Автограф партитуры песни из цикла «Любовь поэта».

76

ра». Возможно, в герое Гофмана композитор видел черты собственного характера. В одном из писем он отмечал: «Крейслер... эксцентричный, дикий, гениальный капельмейстер». Сохранилось и другое письмо — к Кларе Вик. Рассказывая о пьесах «Крейслерианы», композитор писал: «...в них главную роль играешь ты и мысль о тебе». Любовь Шумана к Кларе — дочери Фридриха Вика — скрытая «программа» многих фортепианных сочинений 30-х гг., так как именно в это время он добивался у её отца разрешения на брак.

Композитор создал несколько вокальных циклов; наиболее известные из них — «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины», «Мирты». Все три цикла появились в счастливом для Шумана году — 1840-м. Тогда он женился на Кларе Вик, которую давно любил. Она была талантливой пианисткой и стала первой исполнительницей и редактором сочинений мужа (что не мешало ей заниматься семьёй — у Шуманов было восемь детей).

Роберт Шуман обращался и к крупным жанрам. Он автор концерта для фортепиано с оркестром (1845 г.), четырёх симфоний. Первая и Третья симфонии имеют названия: соответственно «Весенняя» (1841 г.) и «Рейнская» (1850 г.). Композитор написал ораторию «Рай и Пери» (1843 г.) по романтическому «восточному» произведению английского поэта Томаса Мура «Лалла Рук»; сочинил музыку (1849 г.) к драматическому сочинению английского поэта Джорджа Гордона Байрона «Манфред», оперу «Геновева» (1850 г.; в основу сюжета легла средневековая легенда).



Фридерик Шопен.

ФРИДЕРИК ШОПЕН

(1810—1849)

Заслуга в создании польской музыкальной школы принадлежит Фридерiku Шопену. Он родился в усадьбе Желязова Воля (близ Варшавы), где его отец служил управляющим.

Уже к пятнадцати годам Шопен стал известным в Варшаве пианистом и композитором, часто выступал в салонах польской знати, в домах своих друзей и поклонников. В девятнадцать лет он окончил варшавскую Высшую музыкальную школу.

Источником творческого развития композитора служили польские народные песни и танцы, итальянская опера, музыка Баха и Моцарта. Ранние произведения — мазурки, полонезы, ноктюрны, два концерта для фортепиано с оркестром — наполнены ощущением счастья и любви. Уже в них проявился необыкновенный мелодический дар Шопена, соединённый с классическим чувством музыкальной формы и глубоким лиризмом. Позже венгерский композитор и пианист Ференц Лист скажет о нём: «Шопен — нежный гений гармонии».



Дом, где родился Фридерик Шопен. Желязова Воля. XIX в.



Памятник

Фридерiku Шопену в Люксембургском саду. Париж.

Осенью 1830 г. Шопен уехал за границу. Он собирался в течение нескольких месяцев посетить культурные центры Австрии, Германии, Италии и Франции, выступить с концертами, познакомиться с творчеством выдающихся музыкантов, представить европейской публике свои произведения. Ни сам композитор, ни его родные, ни друзья не могли предположить, что на родину он больше не вернётся.

В то время значительная часть Польши (куда входила и столица — Варшава) находилась под властью Российской империи. Вскоре после отъезда Шопена началось польское восстание (1830—1831 гг.). Вест о его подавлении застала композитора в немецком городе Штутгарт. Под впечатлением от трагического события он написал знаменитый «Революционный» этюд (1831 г.). В этом произведении слились боль, гнев и скорбь. Оно стало первым драматическим сочинением Шопена, прообразом его будущих творений, посвящённых судьбе родины.

Композитор решил остаться во Франции. В 1831 г. он приехал в Париж, где и прожил вторую половину жизни. Его друзьями и близкими знакомыми стали выдающиеся музыканты Ференц Лист, Гектор Берлиоз, Винченцо Беллини, писатели и поэты Оноре де Бальзак, Генрих Гейне, Жорж Санд, Адам Мицкевич, художник Эжен Делакруа.

Мировую славу Шопену принесли произведения, написанные именно в «парижский» период. Проникновенный лиризм, мелодическое богатство и изящество ранних сочинений дополнились глубоким драматизмом, подчас трагизмом. Наряду с лирическими образами в музыке появились страстные, мужественные, волевые черты. Польская тема — тёплые воспоминания о родине, соединённые с горечью разлуки, — стала ведущей в творчестве композитора. Шопен писал почти исключительно для фортепиано, сам был первым исполнителем новых сочинений.

Многие произведения композитор создал в ритме польских народных и городских танцев (*мазурка, полонез, вальс*). Мазурки Шопена — это маленькие музыкальные поэмы, грустные, драматические и лирические; полонезы звучат величественно, воскрешая славные времена рыцарской Польши; в вальсах слышится воспоминание о счастливых днях на родине; баллады, напротив, драматичны и даже трагичны по содержанию. Настоящей энциклопедией творчества Шопена стали его прелюдии (1839 г.) — двадцать четыре краткие пьесы, каждая из которых — законченная картина. То же можно сказать и об этюдах композитора. До Шопена *этюд* (от *фр. étude* — «изучение») считался пьесой, предназначенной для совершенствования технических навыков игры на инструменте. Композитор, сохранив форму (использование только одного вида техники), превратил этюд в виртуозный и глубокий по содержанию жанр. В творчестве Шопена приобрёл классически совершенную форму и *ноктюрн* (*фр. nocturne, от лат. nocturnus* — «ночной»), В пьесах сочетаются пленительно-лирические и глубоко драматические образы.

Шопен отдал дань и классическим формам. Одно из высших достижений композитора — знаменитая Соната си бемоль минор с Траурным маршем (1839 г.). Обычно в этом сочинении

видят горькие раздумья о судьбе Польши. Но содержание сонаты, как и любого великого произведения искусства, много глубже:



Автограф партитуры Траурного марша из Сонаты си бемоль минор.

*Слово «мазурка» (польск. mazurek) происходит от названия жителей Мазовии (историческая область Польши) — мазуры. Полонез (от фр. danse polonaise — «польский танец») — бальный танец-шествие.

78

это не просто отклик на исторические события, но глубоко драматичные и философски мудрые размышления о жизни и смерти. К тому времени Шопен уже был неизлечимо болен и понимал, что ему суждено умереть на чужбине. Первая и вторая части сонаты — образы жизни с её противоречиями. Здесь и мрачные предчувствия, и мужественные, волевые интонации борьбы. Траурный марш (третья часть) — размышления о смерти. Музыка трагична и величественна, а в середине появляется парящая лирическая мелодия необыкновенной красоты. Она вносит в сонату возвышенное духовное начало. Четвёртая часть — короткий финал без ярко выраженных тем и мелодий. «Ветер над могилами» — так назвал её русский пианист и композитор А.Г. Рубинштейн. Фридерик Шопен умер от туберкулёза в возрасте тридцати девяти лет. Тело его похоронено на кладбище Пер-Лашез в Париже, а сердце — в Польше. Так хотел сам композитор. Большую часть жизни Шопен провёл вдали от родины, но для соотечественников он — национальная гордость.

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

(1803—1869)



Гектор Берлиоз.

Французскому композитору-романтику Гектору Берлиозу музыкальная культура обязана появлением программных симфонических произведений. В основе его симфоний лежит

литературный сюжет, который мастер раскрывает музыкальными средствами. В отличие от авторов программных сочинений XVII—XVIII вв., дающих лишь намёк на возможное понимание музыки, Берлиоз подробно объяснял содержание своего произведения в словесном тексте, предпосланном нотному.

Луи Гектор Берлиоз родился во французском городе Сент-Андре. В детстве он научился играть на флейте и гитаре, сочинял романсы и камерные ансамбли. Родители будущего сына связывали с медициной, и по настоянию отца восемнадцатилетний юноша стал студентом Медицинской школы в Париже. Именно в столице Берлиоз окончательно решил посвятить себя музыке. Целыми днями он просиживал в библиотеках, изучая оперные и симфонические партитуры великих мастеров. В 1826 г., уже будучи автором

СТАНИСЛАВ МОНЮШКО

(1819—1872)

Фридерик Шопен и Станислав Монюшко представляют музыку Польши XIX в. Однако Шопен вторую половину жизни находился во Франции, Монюшко же работал на родине, и именно ему было суждено сыграть главную роль в становлении польской музыки.

Монюшко глубоко воспринял народную культуру. Из этого источника композитор черпал музыкальные образы для романсов и песен, которые писал на стихи польских поэтов, главным образом Адама Мицкевича. Сочинения выходили в сборниках под названием «Песенники» (с 1841 г.) и были очень популярны как в Польше, так и за её пределами.

Станислав Монюшко сочинял не только песни, но и оперы, оперетты, музыку к балетам. Он создал первую национальную оперу «Галька» (1848 г.). Героиня произведения, крепостная девушка Галька, обманутая и обесчещенная помещиком Янушем, кончает жизнь самоубийством во время свадьбы своего соблазнителя. В музыке оперы, очень мелодичной, искренней, нет ни одной цитаты из народных мелодий, но весь художественный язык основан на интонациях и ритмах славянского фольклора. Композитор использовал песенные формы, что сделало произведение доступным для широкого круга слушателей.

79

небольших сочинений, Берлиоз поступил в Парижскую консерваторию, в класс известного профессора композиции Жана Франсуа Лесюэра (1760—1837).

В 1827 г. в Париж приехала на гастроли английская театральная труппа, игравшая трагедии Уильяма Шекспира. На Берлиоза глубокое впечатление произвела ведущая актриса Генриетт Смитсон. С историей любви к этой молодой, красивой и талантливой женщине, ставшей впоследствии женой композитора, связано написание одного из лучших его произведений — «Фантастической симфонии».

За кантату «Сарданапал» (1830 г.) Берлиоз был удостоен Большой Римской премии, которая давала возможность выпускникам консерватории совершенствовать мастерство в Италии (по желанию также в Германии и Австрии) в течение трёх лет. Именно в Италии родились замыслы таких произведений, как «Гарольд в Италии», опера «Бенвенуто Челлини» (1837 г.) и др.

В качестве сюжетной основы симфонии с солирующим альтом «Гарольд в Италии» (1834 г.) композитор использовал поэму Джорджа Гордона Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Однако сочинение Берлиоза не иллюстрирует конкретные эпизоды поэмы — оно рисует картины итальянской жизни: «Марш пилигримов, поющих вечернюю молитву» (вторая часть), «Серенада горца из Аbruцци своей возлюбленной» (третья часть), «Оргия разбойников. Воспоминания о предшествующих сценах» (финал).

Признания у слушателей симфония не получила. Причина тому — и сложность музыки, и использование в качестве солирующего инструмента альты, игра на котором считалась в то время уделом неудачливых скрипачей.

В 1839 г. в Париже состоялась премьера драматической симфонии с солистами и хором «Ромео и Джульетта» (по мотивам одноимённой трагедии Уильяма Шекспира). Исполнительский состав заставляет вспомнить Девятую симфонию Бетховена. Но немецкий композитор

использует солистов и хор лишь в финале, Берлиоз же — на протяжении всего произведения. Симфония по продолжительности звучания превосходит всё созданное до неё в этом жанре. В 1840 г. Берлиоз написал «Траурно-триумфальную симфонию», предназначенную для исполнения на открытом воздухе (в составе оркестра лишь духовые инструменты). В произведении три части: «Траурное шествие», «Надгробная речь» и «Апофеоз» («Слава павшим героям»). Симфония посвящена памяти жертв Июльской революции 1830 г. Первым исполнением руководил сам Берлиоз: он шёл по Парижу впереди оркестра и дирижировал саблей. Шествие было приурочено к церемонии перенесения праха жертв революции и освящению колонны их памяти. Одно из интересных произведений 40-х гг. — драматическая легенда «Осуждение Фауста» (1846 г.; по мотивам трагедии Иоганна Вольфганга Гёте «Фауст»). Образ главного героя композитор трактует в роман-



Генриетт Смитсон.



Ромео и Джульетта. Художник Э. Делакруа.

*Июльская революция 1830 г. во Франции привела к свержению короля Карла X и установлению так называемой Июльской монархии — периоду правления короля Луи Филиппа (1830— 1848 гг.).

«ФАНТАСТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ»

Первое зрелое сочинение Берлиоза, в котором сложились основные черты его стиля, — «Фантастическая симфония, или Эпизод из жизни артиста» (1830 г.). Произведение состоит из

пяти частей, что для музыки того времени являлось новшеством. Берлиоз руководствовался не традициями жанра, а конкретным сюжетом собственного произведения. К каждой части композитор написал специальное пояснение-программу.

Музыкальный стержень симфонии — тема возлюбленной, которая становится лейтмотивом. *Лейтмотив* (нем. *Leitmotiv* — «ведущий мотив») — это музыкальная фраза или тема, появляющаяся в нескольких (иногда во всех) частях произведения как характеристика какого-либо персонажа, предмета, чувства или идеи. Тема возлюбленной звучит в каждой части симфонии, но в зависимости от отношения героя к любимой изменяется.

В первой части — «Мечтания. Страсти» — тема возлюбленной становится главной. Музыка рисует светлый и нежный образ. Вторая часть — «Бал». Картину бала создаёт тема вальса, которую исполняют струнные инструменты. Особое изящество звучания достигается благодаря аккомпанементу двух арф (впервые введены в состав оркестра именно Берлиозом) и отсутствию фаготов и труб. Когда на балу появляется возлюбленная, вступают деревянные духовые — возникает тема возлюбленной (написана в ритме вальса). На короткое время она приковывает к себе внимание слушателя, но вскоре вновь возвращается мелодия вальса.

Третью часть — «Сцена в полях» — можно назвать музыкальным пейзажем. Переклички пастушеских рожков (в оркестре их изображают гобой и английский рожок), пение птиц, картина умиротворённой природы — всё это противопоставлено подавленному состоянию героя, предчувствующего измену возлюбленной. Её тема звучит уже иначе, словно подчёркивается независимость от первоначальной мелодии. Напряжение нагнетает и мрачный аккомпанемент струнных и духовых в низком регистре (виолончели, контрабасы, фаготы).

Четвёртая часть — «Шествие на казнь». Герою снится, что он убил возлюбленную, осуждён на смерть и его ведут на казнь. Медные духовые (тромбоны, трубы) и зловещий грохот ударных (литавры, большой барабан, тарелки) подготавливают появление темы траурного марша. Вслед за ней возникает вторая тема. Она звучит торжественно, и эта торжественность подчёркивает неотвратимость событий. Момент казни композитор изображает одновременным мощным «ударом» всего оркестра.

Пятая часть — «Сон в ночь шабаша». В воображении героя его похороны превращаются в шабаш нечистой силы. Таинственность, разгул потусторонних сил Берлиоз выражает то тяжёлым гулом контрабасов, то причудливыми гармониями, то свистящими и пищущими зовами деревянных духовых, то неожиданными сочетаниями тембров. В музыкальном вихре буквально проносится мотив возлюбленной (кларнет и флейта-пикколо). Но это уже не светлый и чистый образ из первой части. Музыка звучит теперь почти непристойно, вульгарно. Раздаются двенадцать ударов колокола, и вступает тема «День гнева» (лат. *Dies irae*) из заупокойной мессы. Вначале она звучит традиционно, но затем меняется — автор словно пародирует церковный жанр.

«Фантастическая симфония» Берлиоза стала первой романтической программной симфонией. Она отразила настроения новой эпохи. Автор показал одиночество художника, его внутренний мир, жизнь, в которой переплетены счастье и страдание.



Шабаш. Художник Ф. Х. де Гойя.

тическом духе. Фауст всецело подчиняется власти Мефистофеля и ввергается в преисподнюю вместе с ним. Сочинение содержит арии, речитативы, хоры, ансамбли. Премьера состоялась в Париже в 1846 г., но публика не поняла и не приняла музыку Берлиоза.

В последний период творчества композитор обратился к религиозным и мифологическим сюжетам. Он написал ораторию «Детство Христа» (1854 г.), оперную дилогию (цикл из двух сочинений) «Троянцы» (1859 г.) по мотивам героического эпоса римского поэта Вергилия «Энеида». В это же время появилась комическая опера «Беатриче и Бенедикт» (1862 г.) по комедии Шекспира «Много шума из ничего».

81

НИККОЛО ПАГАНИНИ (1 782—1 840)

Итальянский скрипач и композитор Никколо Паганини родился в Генуе в семье мелкого торговца. Он рано научился играть на мандолине и скрипке и уже в одиннадцать лет дал свой первый концерт в родном городе. В 1801—1807 гг. Паганини написал сложнейшие по технике исполнения двадцать четыре каприза для скрипки соло. *Каприсом* (от фр. caprice— «прихоть», «каприз»)

называют разновидность этюда. (Эти сочинения и сейчас входят в репертуар выдающихся скрипачей.) К тому же времени относятся сонаты для скрипки и гитары, камерные ансамбли. Позже появились шесть концертов для скрипки с оркестром (1815—1830 гг.). В свои пьесы Паганини ввёл новые, очень сложные технические приёмы. Однако виртуозность была для него не самоцелью, а средством выражения нового (романтического) содержания, необычных фантазий, настроений и переживаний художника.

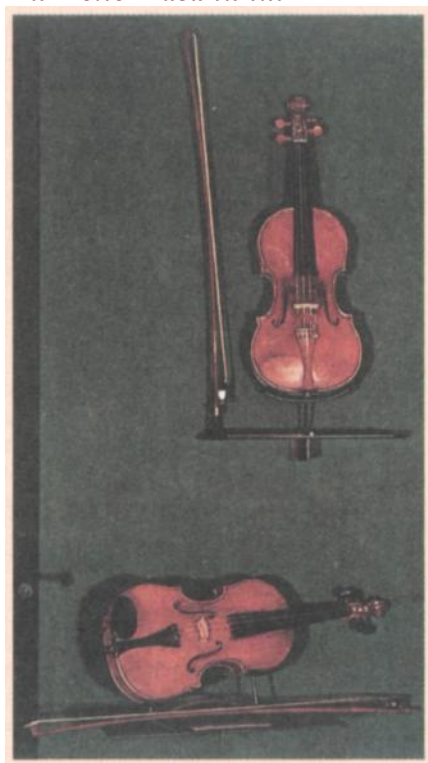
Выступления Паганини в Англии, Германии, Австрии, Франции, Чехии проходили с небывалым успехом. Виртуозное мастерство скрипача, яркая внешность притягивали к нему тысячи поклонников. Его игра покорила стремительностью, глубиной контрастов, артистическим размахом, смелостью в трактовке традиционных приёмов, умением блестяще импровизировать. Паганини стал первым, кто давал концерты без нот, играл любую программу наизусть.

Романтическое творчество Никколо Паганини — композитора и исполнителя оказало значительное воздействие на Роберта Шумана, Фридерика Шопена, Ференца Листа и других композиторов. Паганини стал основоположником европейской школы скрипичного мастерства,

но одухотворённая виртуозность его музыки отразилась и на фортепианном исполнительском искусстве.



Никколо Паганини.



Скрипки Никколо Паганини.

Деятельность Берлиоза не исчерпывается созданием музыкальных произведений. Он много работал над искусством оркестровки: находил неожиданные сочетания тембров, вводил новые инструменты (арфу, колокола и т. д.), писал сольные партии для инструментов, считавшихся ранее второстепенными, — тромбона («Траурно-триумфальная симфония»), альты («Гарольд в Италии»), литавр («Фантастическая симфония»). Все оркестровые находки Берлиоза не были стремлением к оригинальности, а служили раскрытию художественного замысла. Свои открытия композитор изложил в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке»

(1843 г.), который до сих пор служит учебным пособием.

Берлиоз также был выдающимся дирижёром. Начиная с 1843 г. и до самой смерти он постоянно гастролировал как дирижёр по городам Германии, Австрии, Англии и дважды (1847 и 1864 гг.) побывал в России.

Творчество Гектора Берлиоза при его жизни признания у широкой публики не получило. Музыка не приносила достаточных средств к существованию, и композитору приходилось ради заработка выступать в печати в качестве музыкального критика. Наряду с серьёзными научными статьями он писал и музыкальные фельетоны, и новеллы. Многие рабо-

82

ты Берлиоза посвящены творчеству музыкантов того времени, в том числе русских композиторов.

РИХАРД ВАГНЕР (1813—1883)

Немецкий композитор-романтик Рихард Вагнер был не только выдающимся музыкантом, но и теоретиком, сформулировавшим собственное понимание основных принципов развития музыкального искусства.

Музыкой Вагнер начал заниматься сравнительно поздно — в пятнадцать лет, но дарование композитора развилось стремительно. За короткое время он создал сонаты для фортепиано, оркестровые увертюры и симфонию, музыку к трагедии Гёте «Фауст». К 30-м гг. относится начало деятельности Вагнера как дирижёра — он работал в оперных театрах Магдебурга, Кёнигсберга (ныне Калининград) и Риги. В тот же период композитор обратился к опере («Феи», 1834 г.; «Запрет Любви, или Послушница из Палермо», 1836 г.; «Риенци, или Последний трибун», 1840 г.).

Первой зрелой оперой Вагнера стал «Летучий голландец» (1841 г.) В основу сюжета легла новелла Генриха Гейне и средневековая легенда, рассказывающая о корабле-призраке и о моряке, обречённом на бесконечные скитания по морям в поисках любви и преданности. Текст либретто, как и для всех последующих опер, Вагнер написал сам. Отличительная особенность сочинения — великолепные музыкальные картины природы; на их фоне ярко вырисовываются образы действующих лиц. В «Летучем голландце» композитор впервые использовал систему лейтмотивов, которую позже стал применять постоянно.

В 1843 г. Вагнер получил должность королевского капельмейстера Придворной оперы в Дрездене (Саксония). Семь лет, проведённые в этом городе, — одни из самых плодотворных в жизни композитора. Здесь он создал оперы «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (1845 г.) и «Лоэнгрин» (1848 г.), задумал цикл «Кольцо Нибелунга», оперу «Нюрнбергские мастерзингеры».

Главные черты стиля Вагнера обозначились в операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин» (либретто написано по мотивам средневековых германских рыцарских легенд). Основа вокальных партий в этих произведениях — музыкальная декламация. Мелодии текут свободно, как речь, передавая все необходимые по сюжету нюансы драматического действия. Дальнейшее развитие получила применённая в «Летучем голландце» система лейтмотивов. Усилилась роль оркестра. Он стал едва ли не главным действующим лицом в опере. Именно в партии оркестра звучат основные лейтмотивы, даются образные характеристики героев. Некоторые части оркестровой музыки можно считать законченными произведениями. Увертюра к опере «Тангейзер» или вступление к третьему акту «Лоэнгрина» — настоящие симфонические поэмы.

Относительно спокойная и обеспеченная жизнь в Дрездене закончилась для композитора в 1849 г.,

Главным жанром «музыки будущего», полагал Вагнер, станет музыкальная драма. Её содержание должно основываться не на бытовых или исторических сюжетах, а на мифах, древних сказаниях и легендах, утверждающих вечные ценности, неподвластные времени. Каждое поколение сделает собственные выводы из таких сочинений.

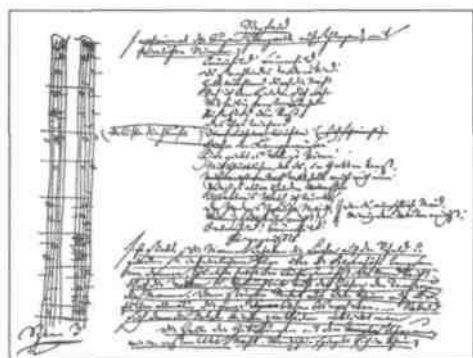
Драматургию произведения должна выявлять музыка, считал композитор. Ведущее художественное средство — музыкальная декламация, названная им в дальнейшем «бесконечной мелодией». Такая вокальная партия выходит за рамки обычного оперного номера (ария, ансамбль и т. д.). Она построена на очень длинных музыкальных фразах, плавно перетекающих друг в друга. То, что слово выразить до конца не может (прежде всего, глубину чувств персонажей), передаст оркестр.

Поселившись в столице Швейцарии — Цюрихе, Вагнер в начале 50-х гг. приступил к работе над четырёхчастным оперным циклом (тетралогией) «Кольцо Нибелунга». В основу сюжета легли древние легенды и сказания из «Песни о нибелунгах», Старшей Эдды, народных баллад. Сначала композитор написал полный поэтический текст либретто и только затем приступил к сочинению музыки. Цикл состоит из опер «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов». В содержание «Кольца Нибелунга» Вагнер вложил глубокий символический смысл. Смелый и чистый душой Зигфрид — прообраз человека



Нибелунги. Вотан. Валькирии. Эскизы костюмов к оперному циклу «Кольцо Нибелунга».

*«Песнь о нибелунгах» — средневековый немецкий героический эпос. Старшая Эдда — древне-исландский сборник мифологических и героических песен; сохранился в рукописи XIII в.



Автограф партитуры оперы «Зигфрид».

будущего, который придёт на Землю, чтобы уничтожить зло. Царь богов Вотан, раздираемый сомнениями, нерешительный, внутренне слабый, но рвущийся к богатству и власти, — это современный человек со всеми его слабостями. Нибелунги (мифические существа), коварные и

хитрые, — символ зла, источник которого — в богатстве. Особо подчёркивается зловещая власть золота — оно ведёт к предательству, преступлениям и гибели.

В музыку Вагнер вложил всё своё вдохновение и мастерство композитора-драматурга. Выразительны картины природы, то грозной и величественной, то ласковой и пронизанной солнцем. С истинным драматизмом показаны переживания героев: здесь любовь и коварство, героизм и страдания, философские размышления. Многие симфонические картины цикла сегодня исполняются как самостоятельные произведения. Таковы «Полёт валькирий» и «Заклинение огня» из оперы «Валькирия», «Шелест леса» из оперы «Зигфрид», «Путешествие Зигфрида по Рейну» и «Траурный марш» из «Гибели богов».

В 1857 г. Вагнер отложил работу над «Кольцом Нибелунга» (закончена в 1874 г.) и в течение нескольких лет написал одну за другой две оперы — «Тристан и Изольда» (1857—1859 гг.) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861—1867 гг.). Толчком к сочинению «Тристана и Изольды» стала любовь композитора к Матильде Везендонк, жене его друга и покровителя. Хотя любовь была взаимной, Вагнер покинул дом Везендонков и уехал в Венецию, где и была написана опера. В её основе — сюжет французского рыцарского романа о любви благородного и храброго рыцаря Тристана и прекрасной Изольды, жены короля Марка (роман известен с XII в.). Оригинальное произведение Вагнера представляет собой несколько сцен, в которых действуют почти исключительно Тристан и Изольда. Все остальные персонажи играют вспомогательную



Матильда Везендонк.



Эскизы костюмов к опере «Тристан и Изольда». Художник Н.К. Рёрих. Постановка Оперного театра Зимина, Москва. 1912 г.

85



Эскиз декораций к первой постановке оперы «Нюрнбергские мастерзингеры». Мюнхен. 1868 г.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР РИХАРДА ВАГНЕРА

Театр для постановки опер Вагнера возвели в маленьком баварском городе Байрёйт. Строительство, которым лично руководил композитор, было начато в 1872 г. и закончено в 1876 г. В отличие от обычных оперных театров здание не имело ни партера, ни ярусов, ни лож. Места на полторы тысячи зрителей располагались амфитеатром, т. е. окружали сцену. Место для оркестра находилось под сиеной. Особое внимание уделялось техническому оснащению (можно было быстро менять декорации и освещение). Во время действия зал затемнялся. В 1876 г. состоялась премьера «Кольца Нибелунга», которая шла в течение недели. С тех пор и по сегодняшний день в театре проходят Байрёйтские фестивали; на фестивалях ставят оперы Вагнера, и в них участвуют выдающиеся исполнители. Однако мечта композитора об общедоступном театре не сбылась: из-за дороговизны билетов на эти музыкальные праздники попадает только избранная публика.



Оперный театр. Байрёйт. XIX в.



Рихард Вагнер с женой Козимой.

роль и появляются эпизодически. Тристан и Изольда любят друг друга, но их любовь незаконна и потому обречена. Только смерть героев разрешает конфликт чувства и совести. Любовное томление и предчувствие смерти воплощены композитором уже в оркестровом вступлении. Центральная сцена оперы — дуэт влюблённых во втором акте под развёрнутое инструментальное сопровождение. Оркестр становится, по сути, третьим действующим лицом драмы.

Самое оптимистическое произведение композитора — опера «Нюрнбергские мейстерзингеры». В ней рассказывается об историческом факте — состязании певцов-любителей (мейстерзингеров) в Нюрнберге. Герои оперы — городские ремесленники, и среди них персонаж, имеющий реального прототипа — певца и композитора Ганса Сакса. Автор размышляет о природе творчества, о том, как важно не быть

86

работом ремесленных правил, но гармонично сочетать вдохновение и профессиональное умение. Жизнерадостная музыка, многочисленные хоровые эпизоды, яркие мелодии делают оперу выдающимся достижением романтизма.

В 1864 г. в жизни Вагнера произошёл крутой перелом. Запрет на пребывание в Германии был снят. Молодой король Баварии Людвиг II, поклонник музыки мастера, предложил ему покровительство и практически неограниченное денежное содержание. Оперы стали ставить в театрах королевства. Более того, Вагнер смог создать специальный театр для постановки своих произведений.

В 1882 г. Вагнер закончил последнюю оперу «Парсифаль» (начата в 1878 г.) на сюжет эпической поэмы поэта-миннезингера XIII в. Вольфрама фон Эшенбаха. Это сочинение — итог всего творчества композитора. Вагнер писал, что стремился противопоставить в опере духовный идеал ценностям материального мира. «Парсифаль» — мечта о цельной личности, вера и духовная сила которой неподвластны испытаниям земной жизни.

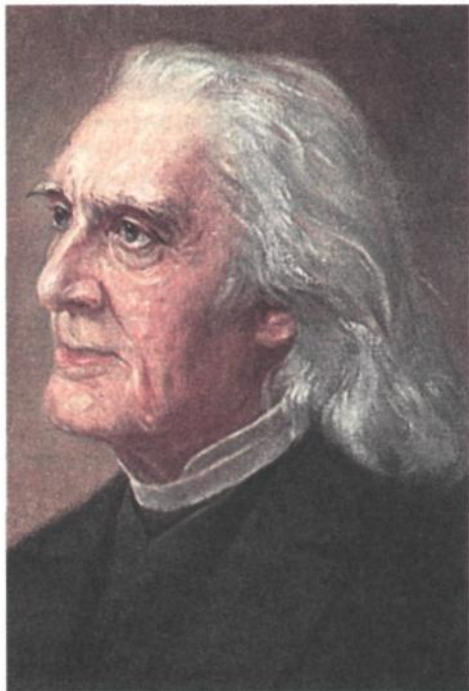
ФЕРЕНЦ ЛИСТ (1811—1886)

Венгерский композитор, пианист и дирижёр Ференц (Франц) Лист родился в одном из поместий князей Эстерхази — Доборьяне (близ города Шопран). Его первыми музыкальными впечатлениями стали венгерские и цыганские народные песни и танцы. Позже композитор не

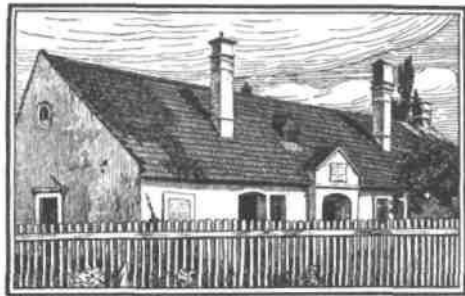
раз обращался к этим мелодиям. Лист рано освоил фортепиано и первый публичный концерт дал уже в девять лет. Некоторое время юный музыкант вместе с отцом гастролировал по стране, но всерьёз учиться музыке в Венгрии было не у кого, и родители Листа решили перебраться в Вену. Здесь он брал уроки у австрийского пианиста Карла Черни (1791 — 1857), ученика Бетховена и Сальери. Завершить музыкальное образование Лист собирался во Франции, и в 1823 г. семья переехала в Париж. Однако в консерваторию Листа не приняли — он не был французским гражданином. Тогда юноша стал заниматься частным образом.

Во Франции Лист прожил более десяти лет. Здесь он застал Июльскую революцию 1830 г. Под впечатлением от этих событий композитор приступил к работе над «Революционной симфонией», но не закончил её.

В 1835—1839 гг. Лист путешествовал по Швейцарии и Италии, часто выступал с сольными концертами. Такие концерты в то время считались



Ференц Лист.



Дом, где родился Ференц Лист. Доборьян. XIX в.

87

«ГОДЫ СТРАНСТВИЙ»

Цикл фортепианных пьес Ференца Листа «Годы странствий» — яркий образец программной музыки. Программность композитор понимал иначе, чем Берлиоз. Он изображал не само событие, а настроение от него, не следовал сюжету (которого в этом случае и быть не могло), а передавал душевные переживания, размышления. Названия же произведений помогают слушателю найти верный подход к восприятию музыки. «Сюжетами» пьес стали картины природы, впечатления от произведений искусства, сцены народной жизни и т. д.

В первой части цикла «Первый год странствий. Швейцария» (1855 г.) много музыкальных пейзажей. В пьесе «На Валленштадтском озере» мягкие переливы аккомпанеента «рисуют» чуть взволнованную ветром, переливающуюся на солнце водную гладь. «Гроза» отражает другое состояние природы — стихийную силу. В пьесе «У родника» передано настроение покоя, умиротворённости.

Сочинения второй части «Второй год. Италия» (1858 г.) навеяны образами итальянского искусства. Названия говорят сами за себя: «После чтения Данте», «Сонеты Петрарки». (Алигьери Данте, Франческо Петрарка — итальянские поэты эпохи Возрождения.) Пьеса «Мыслитель» написана после созерцания скульптуры Лоренцо Медичи, созданной гением Возрождения Микеланджело для капеллы Медичи во Флоренции, а «Обручение» связано с картиной «Обручение Марии» художника той же эпохи — Рафаэля. В «Тарантелле» и «Канцоне» Лист использовал мелодии итальянских песен и танцев.

Пьесы «Третьего года» созданы Листом в последний период творчества (70—80-е гг.). Наиболее известны пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» и «У кипарисов виллы д'Эсте».



Иллюстрация к фортепианной пьесе «У родника». Майнц. 1855 г.

новшеством — обычно в программе принимали участие несколько исполнителей. Впечатления от поездки отразились в цикле фортепианных пьес «Годы странствий».

В 40-х гг. Ференц Лист стал самым известным пианистом Европы. Его игру отличала виртуозная техника, Лист использовал оркестровые приёмы, в частности *тремоло*, крайние регистры инструмента и т. д. Большую часть сборов от концертов музыкант отправлял в Венгрию для помощи нуждающимся.

Неожиданно для поклонников музыканта в 1848 г. Лист отказался от концертной деятельности. Он поселился в Веймаре (Германия) и посвятил себя сочинению музыки, педагогике и дирижированию (руководил оперным театром). Здесь появились книги «Шопен» (1849 г.) и «О цыганах и их музыке в Венгрии» (1854 г.), статьи о современной музыке. В Веймаре были написаны Соната си минор, симфонические поэмы, некоторые пьесы из цикла «Годы странствий», девятнадцать



Ференц Лист за роялем.

*Тремоло (от *ит.* tremolo — «дрожащий») — приём игры на струнных, клавишных и других музыкальных инструментах, при котором звук или созвучие быстро и многократно повторяется и создаётся эффект дрожания.

88

СОНАТА СИ МИНОР

Вершина фортепианного творчества Ференца Листа — Соната си минор (1853 г.). Соната одночастна, но по масштабности не уступает многочастному сочинению.

Главная партия сонаты, строгая и стремительная, включает в себя два коротких мотива, контрастных по содержанию: суровый, патетический и зловещий, настороженный. Главной партии противостоят две побочные. Первая — торжественная, вторая — нежная, лирическая. Однако при внимательном прослушивании выясняется, что вторая побочная партия (лирический центр сонаты) не что иное, как второй мотив главной партии, у которого изменился регистр и настроение.

Одна и та же мелодия заключает в себе два противоположных образа. Такое построение даёт возможность предположить, что содержанием сонаты стали размышления композитора о возможности соединения добра и зла в душе человека.

Развитие тем проходит очень сложно. Для каждой партии уже в экспозиции автор использует богатейшие средства фортепианной виртуозности. Он усложняет сонатную форму, вводя в неё такие элементы, как дополнительная новая тема в разработке и ложная реприза. Дав понять слушателю, что уже началась реприза, Лист внезапно прерывает повторное изложение материала экспозиции и пишет блестящую по технике фугу на тему главной партии.

Тем не менее, музыку сонаты отличает глубокая цельность. Во многом такой эффект достигается за счёт коротких вступлений и заключения-коды, представляющих собой медленное нисходящее движение звуков, похожее на гамму. В сознании слушателя они не успевают оформиться в законченные мелодии и оставляют ощущение неопределённости. И если в начале произведения эта неопределённость воспринимается как некая звуковая среда, из которой позднее родятся основные темы, то в конце тихие, словно растворяющиеся в воздухе

звуки — знак вопроса или многоточие. Душа человека, где столь тесно переплетены свет и тьма, остаётся неразрешённой загадкой не только для слушателей, но и для композитора.

рапсодий, рисующих картины венгерской народной жизни.

Композитор много работал над переложением оркестровых, вокальных и инструментальных произведений для исполнения на фортепиано. Он создал переложения, или *транскрипции* (от лат. transcriptio — «переписываю»), всех симфоний Бетховена, некоторых произведений Баха, «Фантастической симфонии» Берлиоза, песен Шуберта и Шумана. Листу принадлежат фантазии на темы опер Моцарта, Вагнера, Верди.

С приездом Листа в Веймар этот городок превратился в один из крупнейших музыкальных центров Европы. Вокруг Листа объединились музыканты, разделявшие его взгляды на искусство. Так сложилась *веймарская школа*. Представители этого направления выступали за обновление музыкальных форм на основе программности, противопоставляя себя более консервативной лейпцигской школе.

С 1861 г. Лист попеременно жил в Риме, Будапеште и Веймаре. В этот период он обращался к крупным жанрам. В Риме были созданы оратории «Святая Елизавета» (1862 г.; по мотивам средневековой легенды)

и «Христос» (1866 г.; по евангельским сюжетам), написана «Венгерская коронационная месса» (1867 г.).

Композитор работал и в жанре песни; самые известные произведения — «Лорелея» (на стихи Генриха Гейне) и «Как дух Лауры» (на стихи французского писателя Виктора Гюго).

По инициативе Ференца Листа в Будапеште в 1875 г. была создана



Музыкальное утро в доме Ференца Листа в Веймаре.

*Рапсодия — виртуозное произведение в свободной форме, имеющее яркую национальную окраску; может быть основано или на подлинных народных темах, или на их имитации (как у Листа).

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ ЛИСТА

Ференц Лист создал жанр *симфонической поэмы*. В основе произведений такого рода лежат два принципа — программность и монотематизм. Принцип *монотематизма* (от греч. «мо'нос» — «один», «единственный» и «тема») заключается в том, что композитор на основе одной ведущей темы выстраивает всё произведение. Тема непрерывно изменяется (для этого Лист использовал многочисленные технические приёмы, которыми владел в совершенстве) и в результате часто обретает характер, прямо противоположный изначальному.

Одна из наиболее известных симфонических поэм — «Прелюды» (1854 г.). Сначала композитор хотел сочинить произведение для мужского хора под названием «Четыре стихии». Однако, написав инструментальное вступление, решил оставить его в виде отдельного сочинения и стал искать текст для объяснения программы. Вскоре он остановился на стихотворении «Прелюды» французского поэта-романтика Альфонса Ламартина. Смысл стихотворения можно выразить так: жизнь есть ряд прелюдий к тому, что будет после смерти. «Прелюды» — яркий образец монотематизма Листа: все части сонатной формы основаны на теме вступления, строгой и лаконичной. В главной партии тема звучит как торжественный гимн, а в побочной приближается к лирической песне.

СТИЛЬ ВЕРБУНКОШ И ФЕРЕНЦ ЭРКЕЛЬ

С эпохи позднего Средневековья в венгерском фольклоре известны песни куруцев (*венг. kúricos*, от *лат. crux* — «крест»). Куруцами начиная с XVI в. называли повстанцев, сражавшихся за свободу Венгрии. На основе этих песен в период революции 1848—1849 гг. в венгерской народной музыке сформировался стиль *вербункош* (*венг. verbunkos*, от *нем. Werbung* — «вербовка»). Существенное влияние на него оказали румынский, славянский, арабский фольклор, традиции цыганского скрипичного исполнительства. Сочинения, созданные в этом стиле, отличает драматическая напряжённость, импровизационный характер и ритмическая свобода. Известный венгерский народный танец *чардаш* — типичное порождение вербункоша. Стиль вербункош стал основой творчества венгерского композитора, дирижёра и пианиста, основоположника национальной оперы Ференца Эркеля (1810—1893). Из восьми опер Эркеля наибольшей известностью пользуется «Банк бан» (1861 г.). Сюжет оперы взят из средневековой истории Венгрии и рассказывает о борьбе с чужеземными властителями. По жанру это сочинение — лирико-драматическая опера, в которой много прекрасных арий и вокальных ансамблей.

Музыкальная академия, первым президентом и профессором которой он стал. Композитор способствовал становлению чешской, норвежской, испанской и русской музыкальных школ, поддерживал Бедржиха Сметану, Эдварда Грига, Исаака Альбениса и др. Лист высоко ценил произведения русских мастеров (с членами кружка «Могучая кучка» венгерского композитора связывали дружеские отношения) и пропагандировал их творчество.

ИОГАННЕС БРАМС

(1833—1897)

Композитор Иоганнес Брамс — наследник великих немецких мастеров. От Баха он воспринял философскую глубину чувств и мастерское владение приёмами полифонии, от Бетховена — драматизм и совершенство в построении симфонической формы, от Шуберта — проникновенный лиризм, от Шумана — личностный тон музыки. Он сумел соединить романтическое содержание с классицистическими формами.

«Народная песня — мой идеал» — это высказывание Брамса подтверждается всем его творчеством. Музыка — не только вокальных, но и инструментальных сочинений — буквально пронизана интонациями и ритмами народных песен и танцев: немецких, славянских, венгерских и цыганских.



Иоганнес Брамс.

90

Произведения Брамса лишены сентиментальности — композитор избегает полной открытости и тем более преувеличенности в изображении чувств. Музыка сдержанна и целомудренна. К ней как нельзя лучше подходит высказывание русского пианиста Владимира Владимировича Софроницкого: «Настоящее, большое искусство — это поток кипящей лавы, а сверху семь броней».

Иоганнес Брамс родился в Гамбурге, большом портовом городе на севере Германии. Отец — музыкант-контрабасист — обучил сына музыке. Семья была бедной, и с тринадцати лет Брамсу пришлось зарабатывать на жизнь — он играл на рояле в ресторанах, позже выступал как пианист в театральных антрактах, давал частные уроки. Ранние произведения композитора не сохранились: требовательный к себе автор счёл их недостойными внимания и уничтожил.

Встреча с венгерским скрипачом Эде Ременьи (1828—1898) круто изменила жизнь Брамса. Ременьи пригласил начинающего музыканта в концертную поездку по городам Германии, и во время гастролей Брамс познакомился со скрипачом Йозефом (Йозефом) Иоахимом (1831 — 1907), будущим главой немецкой скрипичной школы, и Робертом Шуманом. В «Новом музыкальном журнале» появилась статья Шумана, в которой он называл Брамса сложившимся мастером, «в совершенстве выражающим дух времени», и связывал с ним надежды на дальнейшее развитие немецкой музыки. Эта статья сделала имя молодого композитора известным.

Брамс относился к Шуману как к великому музыканту. В последние два года перед смертью мастера Брамс поддерживал его семью. Переживания этих лет получили воплощение в Первом фортепианном концерте (1858 г.). Драматическая, порой поднимающаяся до высот подлинного трагизма музыка сочетается с глубокими лирическими откровениями.

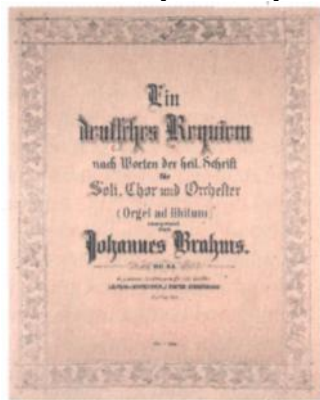
После смерти Шумана Брамс несколько лет ездил с гастрольями по Германии. В 1862 г. композитор поселился в Вене и прожил здесь до конца дней. В первые «венские» годы Брамс закончил одно из своих самых значительных произведений — «Немецкий реквием» (1868 г.) для солистов, хора и оркестра. Композитор отказался от канонического латинского текста и использовал фрагменты из Библии на немецком языке. Этот реквием должен, по замыслу автора, нести утешение, вселять в души страждущих бодрость и надежду. Первые исполнения «Немецкого реквиема» прошли с успехом — Брамс стал европейски знаменитым композитором.

В годы работы над реквиемом Брамс создал прекрасные образцы вокальной лирики на стихи Иоганна Вольфганга Гёте, современных поэтов. Поэзия, повествующая о любви и верности, обрела в творчестве композитора вторую жизнь. Такие песни, как «Майская ночь», «К фиалке»,

«О вечной любви», «Путь к милой», «Ода Сафо», «Колыбельная», «Тоска по родине», являются маленькими шедеврами и до сих пор входят в репертуар многих певцов. Брамс предназначал свои песни для исполнения певцами-любителями в домашнем кругу. Отсюда



Иоганнес Брамс за роялем.



*Титульный лист партитуры
«Немецкого реквиема». XIX в.*

91

АНТОН БРУКНЕР

(1824—1896)

Австрийский композитор Йозеф Антон Брукнер вошёл в историю музыки как один из самых выдающихся мастеров симфонии XIX в. Жизненный и творческий путь Брукнера складывался непросто. Свою первую симфонию он написал в сорок один год. Долгое время его сочинения не получали признания ни у слушателей, ни у критиков. Успех принесла только седьмая симфония — композитору тогда было уже пятьдесят девять лет.

Все симфонии Брукнера состоят из четырёх (традиционных для этого жанра) частей. Обычно в первой части главная тема — героическая. Она возникает из неясных звучаний (подобное начало есть у Бетховена в Девятой симфонии). За главной следует побочная, лирическая по складу, которая сменяется заключительной темой маршевого или танцевального характера. Мелодии усложнены гармониями и полифонией. Вторая, медленная, часть (в некоторых симфониях третья) — лирический центр композиции. Третья (или соответственно вторая) — динамичное скерцо с более медленной или танцевальной по ритму серединой. И, наконец, финал — итог всего произведения, в котором драматические и лирические образы приводятся к гармонии друг с другом.

Сочинения Брукнера, несмотря на общую схему построения, очень различны и по характеру, и по настроению. В них есть и философские размышления, и смиренная мольба, и духовные озарения. Третью симфонию (1873 г.) можно назвать героической. Пятая (1877 г.) наполнена хоральными звучаниями; она отражает мир религиозных чувств Брукнера — глубоко верующего человека, много лет работавшего органистом в церкви. Полна жизненной силы и мужества Седьмая симфония (1883 г.). Её медленная часть трагична. Музыка передаёт скорбь автора, которую вызвало известие о смерти Рихарда Вагнера, глубоко почитавшегося Брукнером. Величественная Восьмая симфония (1887 г.) исполнена трагического мироощущения. Последнюю, незавершённую симфонию — Девятую (1896 г.) — можно охарактеризовать как «прощание с жизнью». Композитор успел написать только первые три части, и поэтому произведение заканчивается медленной одухотворённой частью, может быть, самым глубоким творением мастера.

Требовательный к себе, Антон Брукнер много раз возвращался к своим сочинениям, создавая новые редакции. Так, Третья и Четвёртая симфонии существуют в трёх редакциях, Пятая — в двух.

Симфонический язык Брукнера богат и выразителен. Композитор был выдающимся органистом и представлял оркестр как большой орган. Отсюда такое насыщенное звучание оркестра: большую роль в исполнении основных мелодий играют медные духовые инструменты. Для украшения музыкальной ткани Брукнер использует *подголоски* — короткие мотивы, звучащие одновременно с основной темой; исполнение подголосков поручается различным группам инструментов.



Антон Брукнер.

необыкновенная интимность, проникновенный и тонкий лиризм музыки этих произведений.

К середине XIX столетия в Вене необычайную популярность приобрёл вальс. Он звучал в городских парках, кафе, на эстраде, в домашнем кругу. Отдал дань этому жанру и Брамс. Его «Песни любви» (1874 г.) для вокального квартета и фортепиано в четыре руки передают особую, праздничную атмосферу тогдашней Вены. Композитор был так доволен произведением, что через несколько лет написал ещё один цикл — «Новые песни любви» (1877 г.).

В 1869—1880 гг. были созданы знаменитые «Венгерские танцы» для фортепиано в четыре руки. Интерес к венгерской народной музыке возник ещё во времена гастролей с Ременьи и с годами усилился. Замечательные своим мелодическим богатством, зажигательными ритмами, «Венгерские танцы» Брамса — яркий пример использования народной музыкальной традиции. Позднее они были переложены композитором для фортепиано, для симфонического оркестра, а некоторые — для солирующей скрипки и фортепиано. Композитор работал также над сочинениями для камерных ансамблей (преимущественно в ранний и поздний периоды творчества). Были написаны фортепианные трио и

квintет, струнные квартеты и квинтеты, сонаты для скрипки и фортепиано, виолончельная соната и другие произведения.

В 1876—1877 гг. появились две первые симфонии Брамса. В Первой очевидно влияние Бетховена и отчасти музыки Шумана к поэме Байрона «Манфред»: драматическая борьба в первой части, лирические образы и умиротворённое настроение двух средних частей и, наконец, разрешение конфликта в финале. Одна из тем финала напоминает тему радости из Девятой симфонии Бетховена. Вторую симфонию можно назвать «пасторальным» произведением: музыка её светла и умиротворённа.

Вскоре после создания Второй симфонии появились концерт для скрипки с оркестром (1878 г.) и Второй концерт для фортепиано с оркестром (1881 г.). Оба сочинения отличаются богатством мелодий, классической завершённой форм; автор мастерски использует возможности солирующих инструментов.

Третья и Четвёртая симфонии созданы Брамсом в 1883—1885 гг. Третью ещё называют «Трагической». Драматизм первой части контрастирует со спокойствием второй и светло-печальным настроением третьей. В финале вновь возникает тема борьбы, но в самом конце приходит успокоение. Наиболее совершенна Четвёртая симфония Брамса. Её финал — пример мастерства композитора. Основу этой части составляют тридцать две вариации на суровую хоральную тему; трагедийное начало постепенно уступает место выражению духовного величия и мужества.

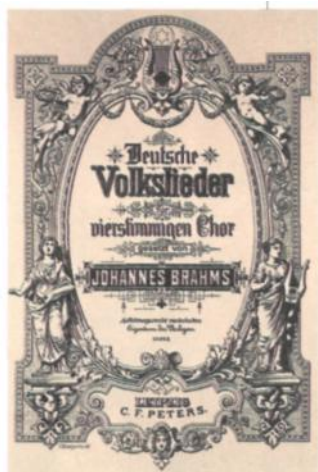
После создания симфоний Брамс больше не обращался к крупным формам. Его последние творения — квинтет для кларнета и струнных (1891 г.), циклы фортепианных пьес 1892—1893 гг. («Колыбельная моих страданий», — сказал Брамс об одном из этих циклов), сборник из сорока девяти немецких народных песен (которые композитор записал и обработал; 1894 г.), песенный цикл «Четыре строгих напева для баса» (1896 г.) на библейские тексты. Творчество Иоганнеса Брамса — итог развития музыки XVIII—XIX вв. В этом смысле оно сопоставимо с творчеством Баха, которое завершило традиции средневековой музыки.

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ И ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XIX ВЕКА

В первой половине XIX в. под влиянием романтизма традиционные жанры итальянской оперы, сложившиеся на рубеже XVII—XVIII столетий, изменились. Опера-серия превратилась из «концерта в костюмах» в повествование о любви; при этом сохранилась важная особенность жанра — виртуозность вокальных партий.

В лучших произведениях Винченцо Беллини (1801 — 1835) — «Норма», «Сомнамбула» (оба 1831 г.), «Пуритане» (1835 г.) — чувства и переживания персонажей переданы с исключительной глубиной. Наиболее полно внутренний мир героев раскрывается в ариях, музыка которых поражает одухотворённостью, страстностью и красотой мелодий. Исполнение требует от артистов особой виртуозности. Привычные для слушателя XVIII—XIX вв. технические сложности (быстрый темп, замысловатые вокальные «украшения») в операх Беллини встречаются редко. Арии построены на протяжённых музыкальных фразах, которые исполнителю трудно спеть на одном дыхании, сумев передать все нюансы чувств, владеющих героем.

По сравнению с эмоционально глубокой музыкой Беллини произведения Гаэтано Доницетти (1797—1848) менее серьёзны, в них больше внешних эффектов, но мелодии красивы, выразительны, легко запоминаются.



Титульный лист сборника немецких народных песен в обработке Иоганнеса Брамса. Лейпциг. XIX в.



Винченцо Беллини.

93



Гаэтано Доницетти.



Джузеппе Верди.

Автор прекрасно знает законы жанра. В одной из самых интересных опер композитора — «Лючия ди Лам-мермур» (1835 г.) — рассказывается о любви молодых людей, семьи которых разделяет кровная месть. Действие разворачивается стремительно, а музыка порой достигает высот подлинной романтической трагедии. В опере-буффа Доницетти соединил итальянские и французские традиции. Знаменитый «Любовный напиток» (1832 г.) — пример подобного развития жанра.

Творчество Беллини, Доницетти и Россини завершает период, когда в итальянской опере господствовал стиль бельканто. Красота голоса, техническая виртуозность считались самостоятельными ценностями; сюжет произведения автор часто подчинял личности артиста и его вокальным возможностям. С середины XIX в. более значимым стало действие, психологическая убедительность. Голос певца начал восприниматься как средство, раскрывающее внутренний мир героя, а виртуозность перестала быть самоцелью.

Новый для Италии вид оперы создал Джузеппе Верди (1813—1901). В своём творчестве он обратился к реализму, и его лучшие произведения можно назвать *реалистической музыкальной драмой*, сохранившей вместе с тем черты романтизма (это своего рода романтический реализм). Сложные психологические ситуации в них показаны многосторонне и правдиво, переданы сокровенные движения души героев. Однако глубина замысла никогда не мешала композитору дать исполнителю возможность эффектно показать техническое мастерство, взять «коронные» верхние ноты, красиво выглядеть на сцене. Оперы Верди обладают удивительным свойством: с одинаковой силой они захватывают как знатока, так и человека, далёкого от музыки; оригинальность музыкального содержания соединяется с благородной простотой и доступностью.

Основы музыкального образования Верди получил в родной деревне Ле-Ронколе и соседнем городке Буссето (неподалёку от Пармы); композиторскому мастерству он обучался в «оперной столице» Италии — Милане под руководством дирижёра знаменитого театра Ла Скала Винченцо Лавиньи. Общение с Лавиньей позволило Верди ближе узнать жизнь театра, и, возможно, поэтому уже в первых его произведениях чувствуется великолепное знание законов сцены: действие построено так, что слушатель постоянно находится в напряжении.

В ранний период творчества Верди (40-е гг.) определилось два направления творческих поисков композитора. Первое — героико-романтическое. Оно представлено операми «Навуходоносор» («Набукко», 1841 г.), «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1842 г.), «Битва при Леньяно» (1849 г.). В этих произведениях жизнь главных героев тесно связана с историческими событиями, борьбой народа за независимость. Центральное место в музыке принадлежит хоровым сценам, основанным на эффектных и эмоционально насыщенных мелодиях. Обращение Верди к подобным сюжетам объясняется интересом композитора к судьбе своей страны. В это время в Италии широко развернулось движение за объединение государства и освобождение северных провинций от австрийского владычества. Движение

получило название Рисорджименто, что в переводе с итальянского означает «возрождение». Многие сограждане Верди видели в операх композитора Италию середины XIX в. и называли автора «маэстро итальянской революции».

Второе направление творческих поисков Верди обозначилось в операх «Макбет» (1847 г.) и «Луиза Миллер» (1849 г.). Здесь он сосредоточил усилия на создании острой психологической драмы.

Зрелый период творчества композитора относится к 50—60-м гг. Оперы этих лет — размышления о способности человека противостоять злу, которое живёт как в окружающем мире, так и в его собственной

94

ДЖОАККИНО РОССИНИ

(1792—1868)

Традиции оперы-буффа получили блестящее завершение в двух произведениях выдающегося мастера итальянской оперы Джоаккино Россини: «Севильский цирюльник» (1816 г.) и «Золушка» (1817 г.).

«Севильский цирюльник» создан по одноимённой комедии французского драматурга Пьера Огюстена Бомарше. Пьеса появилась незадолго до Французской революции, в 1775 г., и в ней автор немало внимания уделил конфликту между дворянством и третьим сословием. Третьим сословием в XV—XVIII вв. называли население Франции, которое в отличие от первых двух сословий (дворянства и духовенства) облагалось налогом, — крестьян, ремесленников, купцов. Однако композитора привлекла вовсе не острота социального содержания, а стремительно развивающаяся интрига и искромётное остроумие текста. Каждый персонаж написан в рамках определённого амплуа: лирическая героиня (Розина), герой-любовник (граф Альмавива), одураченный толстяк (опекун Розины Бартоло, мечтающий жениться на своей воспитаннице), «профессиональный злодей» (дон Базилио, помогающий Бартоло). Но у Россини получились не маски, а живые характеры: герои способны искренне радоваться, печалиться, быть смешными и в то же время бесконечно обаятельными. Особенно интересен образ главного персонажа — цирюльника (парикмахера) Фигаро. Именно он обводит вокруг пальца Бартоло и помогает влюблённым соединиться. Фигаро постоянно в движении: «Фигаро здесь, Фигаро там», и, чтобы показать неиссякаемую энергию героя, автор делает его партию очень динамичной, технически сложной — виртуозной. Обычно подобные номера сочинялись для тенора, но Россини писал и для низких мужских голосов — баритона и баса. От артиста, исполняющего такую партию, требуется не только вокальное

мастерство, но и безупречная дикция, так как многое в музыке основано на речевой скороговорке. В плане сложности партии Фигаро (баритон) не уступает партия дона Базилио (бас). Партия главной героини — Розины (и Золушки в одноимённой опере) тоже создана для низкого голоса очень редкого тембра — колоратурного меццо-сопрано.

Особое место в творчестве Россини занимает последняя опера — «Вильгельм Телль» (1829 г.). Она положила начало новому оперному жанру — *героико-романтической музыкальной драме*. Судьбы персонажей (и, прежде всего главного героя — швейцарского стрелка Вильгельма Телля) тесно связаны с освободительной борьбой Швейцарии в XIV в. за независимость от австрийских герцогов Габсбургов, поэтому большое значение в опере имеют хоровые сцены: они придают действию эпический размах. Музыка богата эмоциональными нюансами, которые во многом передаются средствами оркестра. Особенно выразительна увертюра к опере; в наши дни она часто звучит в концертном исполнении.



Джоаккино Россини.



Декорации к опере «Севильский цирюльник».

душе. В центре внимания Верди — сильная и внутренне противоречивая личность, которая сталкивается со злом: придворный шут Риголетто, дочь которого обманута Герцогом («Риголетто», 1851 г.); трубадур Манрико и его мать Азучена, ставшие жертвами преследования («Трубадур», 1853 г.); испанский король Филипп II, фактически принёсший жизнь сына в жертву своему властолюбию («Дон Карлос», 1867 г.). Пытаясь бороться со злом и добиться справедливости, герои либо умирают (как Манрико), либо мстят. Но месть разрушает душу, множит зло и



Азучена. Манрико. Эскизы костюмов к опере «Трубадур».

приводит к очередной трагедии. Риголетто решает убить герцога, но... лишает жизни собственную дочь, а герой оперы «Бал-маскарад» (1859 г.) Ренато, одержимый ревностью, смертельно ранит лучшего друга.

Большое внимание в этот период Верди уделял разработке женских образов. Дочь Риголетто Джильда, возлюбленная Манрико Леонора, королева Елизавета («Дон Карлос») не просто обаятельные героини. Именно они, благодаря цельности натуры и способности любить, по-настоящему противостоят злу, хотя в столкновении с ним погибают первыми. Традиционный для итальянской оперы персонаж — героиня второго плана, поющая низким голосом (меццо-сопрано, контральто), — у Верди претерпел изменения. Это, пожалуй, самые сложные и сильные характеры в операх композитора, и исполнение таких партий требует незаурядного актёрского мастерства. Наиболее интересны образы Азучены («Трубадур») и Эболи («Дон Карлос»).

Верди сохранил традиционное для итальянской оперы деление действия на отдельные номера, но сумел добиться тесной связи между ними, сделать развитие событий динамичным, а композицию стройной. Красота и мелодичность музыки не только заставляют слушателя сопереживать герою, но и дают возможность просто наслаждаться пением, а певцу позволяют раскрыть перед публикой и характер персонажа, и собственные вокальные возможности.

Женские образы стали главными в двух операх Верди — «Травиате» и «Аиде». «Травиата» (1853 г.), написанная по пьесе французского писателя Александра Дюма-сына «Дама с камелиями», провалилась на премьере. Публику шокировало, что автор обратился к современной жизни (обычно действие опер относилось в прошлое). Друзья композитора позже советовали ему перенести события в XVI столетие. Вызывал негодование и сюжет: в произведении рассказывалось о жизни так называемой дамы полусвета (слово «травиата» в переводе с итальянского значит «падшая женщина»). В опере три главных действующих лица: героиня — Виолетта, её возлюбленный — Альфред и отец Альфреда — Жорж Жермон (он хочет, чтобы сын порвал с Виолеттой). История женщины, испытавшей после долгих лет легкомысленной жизни настоящее чувство, красота и сила её любви показаны в музыке тонко и проникновенно, о сложных отношениях между героями рассказано очень деликатно. Драматургический стержень оперы — развёрнутые дуэты; именно в них раскрываются характеры и чувства героев. «Травиата» стала оперой, в которой окончательно разрушилась устойчивая система амплуа, персонажи перестали делиться на правых и виноватых.



Греческая певица Мария Каллас в роли Виолетты в опере «Травиата». XX в.



Эскиз декораций к опере «Травиата». Постановка Оперной студии Ленинградской консерватории. 1979 г.

96

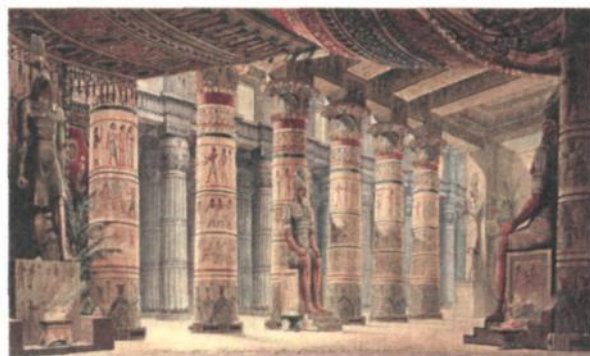
«Аида» (1870 г.) была заказана египетским правительством для постановки, приуроченной к открытию Суэцкого канала. Условия заказа, казалось, обрекали оперу на то, чтобы стать помпезным парадным действием, наполненным поверхностной экзотикой (события отнесены к эпохе Древнего Египта). В опере в самом деле немало эффектных и красочных массовых сцен, но, прежде всего это рассказ о любви. Главные герои — полководец Радамес, дочь фараона Амнерис и её рабыня, эфиопская принцесса Аида, — составляют банальный «любовный треугольник», но музыкальные характеристики захватывающе интересны. Верди использовал новые приёмы в системе гармоний, в оркестровке, в построении арий и ансамблей. Вопреки традиции женские партии драматургически не противопоставлены друг другу. Героини показаны с равной глубиной, автор сопереживает каждой, поскольку и Амнерис, и Аида в своих чувствах прекрасны и сильны.

В поздний период творчества (80—90-е гг.) Верди написал лишь две оперы — «Отелло» и «Фальстаф». Опера «Отелло» (1886 г.) появилась в то время, когда итальянская культура переживала бурное увлечение произведениями Рихарда Вагнера и многие считали музыку Верди устаревшей. Поклонником немецкого композитора был и автор либретто — талантливый поэт и музыкант Арриго Бойто. Однако знакомство с Верди во многом изменило его взгляды и привело к плодотворному сотрудничеству с композитором. Считая систему Вагнера в целом неприемлемой для итальянской оперы, Верди, тем не менее, серьёзно изучил её. В результате в вокальном языке усилилась роль речитатива. В «Отелло» музыка и драматическое действие образуют неразрывное целое. Здесь нет строгого деления на арии и речитативные сцены; монологи, диалоги, хоровые эпизоды связаны в непрерывное действие, развивающееся напряжённо и стремительно. Внутренний мир героев показан не только вокальными, но и оркестровыми средствами. В оркестровой музыке Верди нашёл немало тонких красок, необычных, сложных гармоний, порой нежных и прозрачных, порой режущих слух жёсткостью (например, в сцене смятения Отелло).

Те же новые для себя качества — выразительную декламационность музыки, усложнённую систему



Радамес и гвардеец. Амнерис. Эскизы костюмов к опере «Аида». Постановка Оперного театра Зимина, Москва. 1909 г.



Эскиз декораций к опере «Аида». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург. 1893 г.



Эскиз декораций к опере «Отелло». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург. 1887 г.

97

РЕКВИЕМ ВЕРДИ

У Джузеппе Верди мало духовных произведений. Почти все они созданы уже в поздний период творчества (90-е гг.). Реквием (1874 г.) композитор написал в память об итальянском писателе Алессандро Мандзони. В сознании многих итальянцев имя Мандзони было тесно связано с движением Рисорджименто. Не случайно некоторые исследователи полагают, что реквием посвящён всем погибшим за объединение Италии. Премьера состоялась в храме Святого Марка в Милане. Однако произведение, глубоко духовное по содержанию и написанное на латинский текст заупокойной мессы, не предназначалось для богослужения. Масштабное музыкальное

полотно для хора, солистов и симфонического оркестра — это рассказ о человеке, представшем перед Господом: он то трепещет перед Ним как перед Судьёй, то раскрывает душу, как близкому другу. Специалисты находят в музыке реквиема сходство с оперой «Аида», что неудивительно: оба произведения создавались почти одновременно. Музыка некоторых частей, исполняемых солистами, по стилю близка к оперным ариям и дуэтам. Она основана на гибких, протяжённых темах: молитвенный текст воспринимается через чувства человека и одухотворяет их. Наиболее сильное впечатление производят хоровые номера, особенно часть «День гнева» («Dies irae»), посвящённая теме Страшного суда. Звучание хора построено на контрастах — от ошеломляющей громкости до шёпота. Ряд частей написан полифонически, и мастерство автора заставляет вспомнить не только о музыке XIX в., но и о великих традициях полифонии эпохи Возрождения.

мелодий и гармоний — Верди продемонстрировал и в последней опере — «Фальстаф» (1892 г.; либретто Бойто по мотивам пьес Шекспира «Виндзорские проказницы» и «Генрих IV»). Только на сей раз это было сделано в комическом произведении, в котором каждый «серьёзный» музыкальный приём (вплоть до полифонии) использован с юмором. Опера полна жизненной энергии, остроумия, и невольно забываешь о почтенном возрасте автора — восемьдесят лет.

В творчестве Верди соединились смелое новаторство и уважение к традиции (прежде всего трепетное отношение к певцу). Музыка композитора воспринималась итальянцами как явление общественной важности, и смерть мастера стала общенациональной драмой. В день похорон Джузеппе Верди более трёхсот тысяч человек вышли на улицы Милана. Хор и оркестр исполняли музыку из оперы «Навуходоносор» под управлением молодого дирижёра Артуро Тосканини (1867—1957), ставшего впоследствии одним из лучших исполнителей опер Верди.

Судьба итальянской оперы в XIX в. складывалась непросто. Итальянские труппы работали практически во всех европейских столицах; они неизменно собирали полные залы и нередко пользовались покровительством монархов. Однако музыкальная общественность стран Европы часто относилась к такой популярности с предубеждением. Считалось, что итальянская оперная школа препятствует развитию национальных школ. Такой взгляд мешал объективно оценить качество музыки. Верди своими произведениями доказал жизнеспособность итальянской оперы.

ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР И ФРАНЦУЗСКАЯ «БОЛЬШАЯ ОПЕРА»

В XIX в. Париж завоевал славу музыкальной столицы мира. Сюда приезжали выдающиеся композиторы из разных стран: итальянцы Джоаккино Россини и Винченцо Беллини, венгр Ференц Лист и другие мастера. На сценах оперных театров выступали лучшие певцы, проходили концерты известных музыкантов-виртуозов.

В 20-х гг. XIX столетия во французской музыке сложился особый жанр — «*большая опера*» (*фр. grand opera*). На его формирование оказали влияние традиции французской лирической трагедии и итальянской оперы-серии. «Большая опера» представляла собой монументальное и пышное музыкально-драматическое действо; сюжет был обычно историческим, герои переживали и социальную драму, и личную. Для солистов писались арии, арии с хором, мелодические речитативы, вокальные ансамбли; в действие вводили массовые хоровые и балетные сцены. Постановки отличались необычайной роскошью декораций и костюмов.



Джакомо Мейербер.

98

Ключевую роль в становлении жанра сыграла постановка в 1828 г. оперы Даниэля Франсуа Эспри Обера (1782—1871) «Немая из Портачи» («Фенелла»), написанной на либретто популярного в те годы французского драматурга Эжена Скриба. Опера рассказывает о восстании неаполитанских рыбаков против испанского владычества и собственных правителей. На фоне этих событий разворачивается история трагической любви героини, простой рыбачки Фенеллы, к принцу Альфонсу.

Вершиной в развитии «большой оперы» стало творчество Джакомо Мейербера (настоящие имя и фамилия Якоб Либман Бер, 1791 — 1864). Он родился в Берлине в богатой банкирской семье. На родине Мейербер сочинил несколько опер, не имевших большого успеха, и затем уехал совершенствоваться мастерство в Италию. Здесь он познакомился с произведениями итальянских оперных композиторов, и особенно глубоко изучил творческую манеру Россини. Написанные в Италии в 1816—1824 гг. семь опер публика приняла благосклонно. Последняя, «Крестоносец в Египте» (1824 г.), была поставлена и за пределами Италии; это уже вполне зрелое и самостоятельное произведение принесло Мейерберу известность в Европе.

После этого композитор отправился завоёвывать Париж. Здесь он познакомился с литературой, театром, изобразительным искусством Франции и, конечно, с достижениями французской музыки. Соединив элементы трёх национальных культур (немецкой, итальянской и французской), Мейербер выработал собственный оперный стиль, который и стал олицетворением «большой оперы».

Первое сочинение композитора в этом жанре — «Роберт-Дьявол». В 1831 г. опера была поставлена на сцене театра Гранд-опера и имела невиданный успех. Немалую роль сыграло удачное либретто Скриба (в дальнейшем он стал постоянным либреттистом композитора).

В 1836 г. состоялась постановка главного произведения Мейербера — оперы «Гугеноты». Либретто написано по мотивам романа французского писателя Проспера Мериме «Хроника времён Карла IX». Исторические события (борьба французских протестантов с католиками в XVI в.) переплетаются с темой любви главных героев оперы — гугенота Рауля и католички Валентины.

«Гугеноты» — настоящая «большая опера», с обилием массовых сцен, эффектными вокальными партиями главных героев, мощным симфоническим оркестром (введён орган и усилено звучание медных духовых инструментов). Постановка отличалась необыкновенной пышностью. За «Гугенотами» последовал ещё ряд опер; наиболее значительные из них — «Пророк» (1849 г.) и «Африканка» (1865 г.).

Джакомо Мейербер — одна из интереснейших фигур в европейской музыкальной культуре, однако его творчество вызывало противоречивые оценки современников — от восторженных до критических и даже резко отрицательных. Композитор сумел сделать свои произведения

интересными не только для знатоков. Мейербер учитывал запросы обычного слушателя, давал ему то, что тот хотел получить. Отсюда



Эскиз декораций к опере «Гугеноты». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург. XIX в.

*Официальные названия театра Гранд-опера — Национальная академия музыки и танца; Национальный оперный театр.

99

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

В духовых инструментах звук возникает в результате колебаний столба воздуха, заключённого внутри корпуса. Чем больше размер инструмента, тем медленнее эти колебания и ниже регистр звучания. Изменяют высоту звука двумя способами. Во-первых, вдувают воздух с большой интенсивностью, в результате чего столб воздуха рассекается на части и звучит лишь одна. Во-вторых, объём столба можно уменьшать или увеличивать посредством специальных клапанов, которые приводят в движение пальцами.

Традиционно духовые инструменты делят на две группы: деревянные и медные. К первой относятся флейта, гобой, кларнет, фагот; ко второй — валторна, труба, тромбон.

Флейта известна ещё со времён античности. В эпоху Средневековья и Возрождения её использовали и придворные, и народные музыканты, с XVII в. флейту стали применять в опере, а в XVIII столетии она вошла в состав симфонического оркестра. В XIX—XX вв. композиторы даже создавали для этого инструмента сольные произведения.

Различают два типа флейт: продольные и поперечные. При игре их держат, соответственно, либо вертикально, либо горизонтально. В европейской музыке XVII в. была распространена продольная флейта, затем её вытеснила поперечная. Изготавливалась она из цельного куска дерева, в котором после обработки просверливали канал для движения воздуха внутри трубки и отверстия. В XIX столетии флейты начали делать из металла (часто из серебра) и снабжать системой клапанов, что значительно улучшило качество звучания. В зависимости от приёмов извлечения звуков флейта обладает тонким, сильным, пронзительным или мягким и тёплым звучанием.

Гобой (от *фр.* hautbois — «высокое дерево») представляет собой деревянную коническую трубку, составленную из двух колен (звеньев) и раструба — расширяющегося конца, который образует входное отверстие. Гобой имеет свыше двадцати пальцевых отверстий, большая часть которых закрывается клапанами. Воздух в трубку вдувается через трость — тонкую двойную пластинку из камыша. Звук, издаваемый гобоем, высокий, иногда даже чуть гнусавый.

Инструменты подобного типа издавна бытовали в музыке различных народов. В состав симфонического оркестра гобой вошёл в XVIII столетии, а в XIX и XX вв. часто использовался при создании камерной музыки.

Кларнет (*фр.* clarinette, от *лат.* clarus — «ясный») имеет цилиндрический ствол и одинарную трость. Состоит инструмент из мундштука (к нему крепится трость), короткой части, верхнего и нижнего колен (на них расположены пальцевые отверстия) и раструба. Изготавливают кларнеты обычно из чёрного дерева или пластмассы. Существует несколько видов инструмента: кларнет-пикколо, альтовый, теноровый, басовый и контрабасовый.

В XVI столетии в результате реконструкции старинного инструмента бомбарды (поммер) появился фагот (от *ит.* fagotto — «связка», «узел»). Он стал у музыкантов популярным и к XVIII в. вошёл в состав симфонического оркестра. В XIX в. механизм усовершенствовали, и фагот начали использовать в качестве солирующего инструмента. Его ствол состоит из двух параллельных колен (большее заканчивается раструбом), соединённых при помощи третьего, изогнутого (сапожка). Двойная трость насаживается на эс — узкую металлическую трубку. У фাগота двадцать пять — тридцать отверстий, при игре лишь пять-шесть из них закрываются пальцами, остальные — клапанами. Из разновидностей можно назвать контрафагот с более низким регистром звучания и малый фагот (фаготтино), звучащий выше, чем обычный. Изготавливают инструменты обычно из кленового дерева, иногда применяют пластмассу.

Валторна (от *нем.* Waldhorn — «лесной рог») представляет собой улиткообразную металлическую трубку с сильно расширяющимся раструбом. Своё происхождение она ведёт от старинного охотничьего рога. До XVIII в. валторна использовалась в основном как ансамблевый инструмент, а с середины XVIII столетия вошла в состав симфонического оркестра, так как по тембру хорошо сочеталась как с медными, так и с деревянными духовыми инструментами. Партия валторны в оркестре ограничивалась поддержкой других инструментов, пока в 1814 г. не был изобретён вентильный механизм, усовершенствовавший её конструкцию. В XIX—XX вв. валторну использовали и в симфонических оркестрах, и в камерных ансамблях, и в качестве сольного инструмента.

Один из древнейших инструментов — труба. Упоминания о ней содержатся ещё в древнегреческих трактатах, посвящённых музыке. Трубу применяли в сражениях (для подачи сигналов), во время торжественных церемоний и народных праздников. Музыканты стали использовать трубу начиная с XVI в. Голос этого инструмента звучит в симфониях, операх, концертах и др.

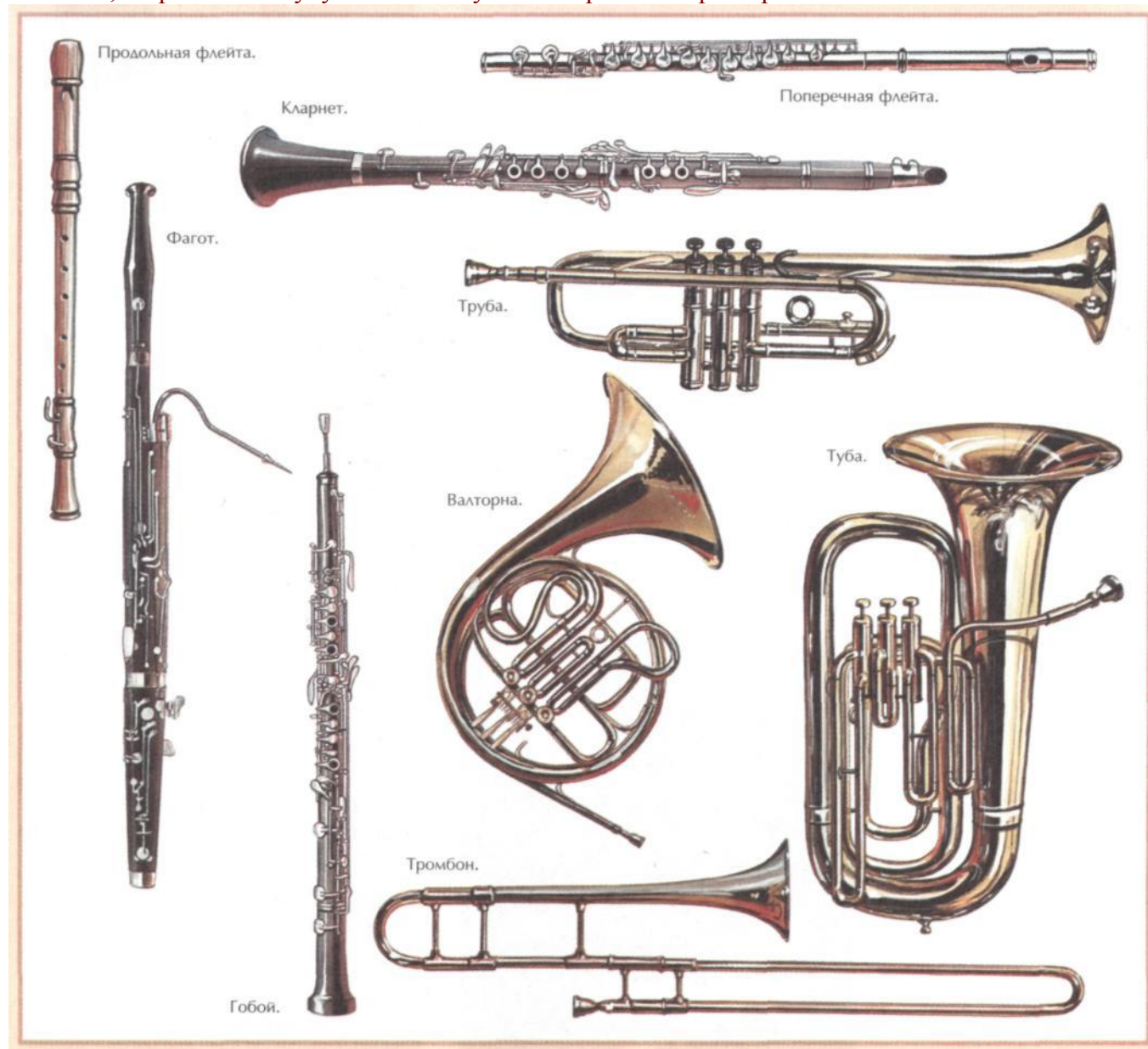
Труба состоит из дважды свёрнутого в форме вытянутого овала металлического ствола, заканчивающегося раструбом. Звук извлекают с помощью вентиля — рычагов, понижающих звук. При нажатии на вентиль соединяются столбы воздуха, находящиеся в разных участках трубы. В современном оркестре используют разные трубы — басовые, альтовые, сопрановые и др. Обычно труба издаёт высокий и сильный звук, а чтобы получить приглушённый, применяют сурдину (втулку, вставляемую в раструб).

К семейству труб относится тромбон; он появился в результате изменения конструкции трубы. Первые упоминания об этом инструменте встречаются уже в трактатах XV в. К XVIII столетию сложились его устойчивые разновидности — альтовый, теноровый и басовый. С изобретением вентильного механизма появились новые приёмы игры — трели, пассажи и др.

Тромбон состоит из изогнутой раздвигающейся трубки, которая с одной

стороны заканчивается раструбом. Высота звучания регулируется кулисой — подвижной частью тромбона. Выглядит кулиса как узкая трубка, согнутая в виде параболы. Она выполняет те же функции, что и вентили, — увеличивает длину воздушного столба и понижает звук. Инструмент имеет сильный, пронзительный, мощный звук и широкий диапазон. Композиторы используют тромбон при создании церковной музыки, а также в симфониях и операх.

В XIX столетии в Германии была сконструирована туба (от *лат. tuba* — «труба») — духовой медный инструмент, звучащий в низком регистре. Он представляет собой свёрнутую в несколько раз трубку, которая с одной стороны заканчивается большим широким раструбом. Туба имеет вентильный механизм, с помощью которого извлекают звуки разной высоты. Наиболее распространены басовая и контрабасовая тубы. Звук у инструмента широкий и сильный, и применяют тубу обычно в музыке скорбного характера.



определённая доля поверхностной развлекательности, которая присутствует даже в его лучших операх.

Влияние жанра «большой оперы» чувствуется в отдельных произведениях композиторов других национальных школ: в опере Джоаккино Россини «Вильгельм Телль», опере Винченцо Беллини «Пуритане», раннем сочинении Рихарда Вагнера «Риенци».



Мефистофель. Маргарита. Эскизы костюмов к опере «Фауст». Художник В. Д. Polenov.

ШАРЛЬ ГУНО, ЖЮЛЬ МАССНЕ И ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА

К началу второй половины XIX в. произведения, написанные в жанре «большой оперы», утратили ведущее положение на сцене французских театров. Публике стал интересен внутренний мир обычного человека, а не преувеличенно романтические переживания исключительной личности. В музыке усилилось влияние реализма. На смену драматическому пафосу и героической позе пришли простота и искренность. Композиторы стремились выразить в своих произведениях чувства, которые в течение жизни испытывает почти каждый человек, — радость и печаль, любовь и ревность и т. п.

Во французском оперном искусстве во второй половине XIX столетия сформировался новый жанр — *лирическая опера*. Его основоположник — композитор Шарль Гуно (1818—1893). Он учился в Парижской консерватории, в 1839 г. получил Большую Римскую премию и на четыре года уехал в Италию (в этот же период он посетил Вену и Германию).

Ранние оперы Гуно не имели успеха. Славу ему принесла опера «Фауст» (1859 г.), написанная на сюжет первой части одноимённой трагедии Гёте. В основе сочинения немецкого писателя лежит предание о докторе Фаусте, который заключил договор с дьяволом, чтобы постичь тайны природы. У Гёте отношения Фауста и Маргариты только эпизод на сложном пути героя, Маргарита — «игрушка», которую Мефистофель даёт Фаусту. Композитор сделал историю любви центральным событием оперы. У Гуно Фауст всего лишь герой-любownik, призванный «обаять» публику высокими нотами и красивыми мелодиями. В партии Маргариты преобладают нежные и светлые краски, хотя в моменты столкновения с Мефистофелем (сцена в церкви, сцена свидания в тюрьме) появляется драматизм. Самой выразительной оказалась партия Мефистофеля; композитору удалось показать и разрушительную силу, и в то же время обаяние этого



Шарль Гуно.

героя, заставляющее остальных персонажей подчиняться ему.

Другая известная опера Гуно — «Ромео и Джульетта» (1865 г.). Музыка произведения привлекает высоким профессионализмом и чисто французской изысканностью. Однако по глубине она несоизмерима с пьесой Шекспира. У Гуно получилась не трагедия, а мелодрама с печальным концом.

Оперы Шарля Гуно оказали большое влияние на формирование композиторского стиля Жюль Массне (1842—1912) — другого выдающегося представителя жанра. Как и Гуно, Массне учился в Парижской консерватории, затем стажировался в Италии.

Лучшие оперы Массне — «Манон» (1884 г.) и «Вертер» (1886 г.). Первая написана на сюжет романа французского писателя XVIII в. Антуана Франсуа Прево д'Экзиля «История кавалера Де Гриё и Манон Леско», вторая — по роману Гёте «Страдания молодого Вертера». В обоих литературных произведениях рассказывается о трагической любви. Авторы ставят очень сложную проблему взаимоотношений мужчины и женщины. Манон разрывается между любовью к Де Гриё и жадой богатства. Шарлотте, героине Гёте, не нужно тонкое и сложное чувство Вертера. Оперы же Массне не трагичны — это красивые истории, завершающиеся грустно, и не более того. Музыка эффектна, изящна и нежна. Она очень выигрышна для певцов, так как позволяет показать голос и актёрское мастерство. Самые известные сцены из опер — ария Де Гриё и романс Вертера «О, не буди меня». Композитор сумел создать яркие картины жизни Франции («Манон») и провинциального немецкого города («Вертер») XVIII столетия.

Жюль Массне работал также в жанре вокальной лирики. Из песен и романсов особенно популярна «Элегия». Есть в творческом наследии композитора три балета и несколько сочинений для симфонического оркестра.



Жюль Массне.

СЕЗАР ФРАНК

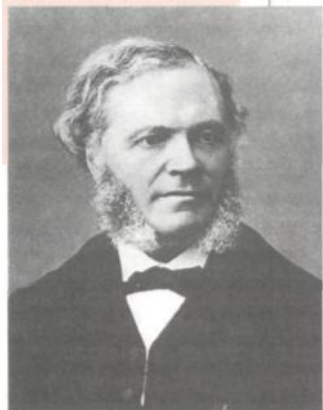
(1822—1890)

Французский композитор Сезар Франк родился в Бельгии, учился сначала в Льежской, затем в Парижской консерватории. Большую часть жизни Франк работал органистом в храмах Парижа (Ференц Лист считал его лучшим органистом со времён Баха), вёл класс органа в

консерватории. Творчество композитора отличается романтической образностью, эмоциональностью и в то же время классической ясностью стиля.

Симфония ре минор (1888 г.) — одно из лучших симфонических произведений во французской музыке после Берлиоза. В ней раскрывается драматизм жизни человека, в которой тесно переплетены отчаяние, тревога, радость, восторг. Интересны «Симфонические вариации» для фортепиано с оркестром (1885 г.) — своеобразный инструментальный одностактный концерт. Основу композиции составляют вариации на две темы — печальную и волевою, энергичную.

В творческом наследии Франка немало фортепианных пьес. Большую популярность получил цикл «Прелюдия, хорал и fuga» (1884 г.). Это произведение, написанное в стиле Баха и позднего Бетховена, — образец возвышенной лирики композитора. Сезару Франку принадлежат также сочинения для органа, камерно-инструментальные произведения, оперы. Среди них — популярная соната для скрипки и фортепиано (1886 г.).



Сезар Франк.

103



Жорж Бизе.

ЖОРЖ БИЗЕ

(1838—1875)

Вершина французского оперного искусства XIX в. — творчество Жоржа Бизе. Он окончил Парижскую консерваторию в девятнадцать лет и был удостоен Большой Римской премии за кантату «Кловис и Клотильда». В Италии Бизе пробыл три года; здесь он написал две оперы, кантату и несколько симфонических пьес. Вернувшись в Париж, композитор сосредоточил внимание на музыкальном театре. Первым значительным произведением Бизе стала лирическая опера «Искатели жемчуга» (1863 г.) о жизни ловцов жемчуга с острова Цейлон. О музыке

одобрительно отозвался Гектор Берлиоз, но зрители оперу не оценили. Несмотря на это, некоторые фрагменты, например романс Надира, популярны и в наши дни. В 70-х гг. композитор создал свои главные произведения — музыку к драме французского писателя Альфонса Додэ «Арлезианка» (1872 г.) и оперу «Кармен» (1875 г.).

Пьеса Додэ рассказывает о роковой любви деревенского юноши Фредери к красавице из города Арль (отсюда название: арлезианка — жительница Арля). Развязка истории трагична: узнав, что возлюбленная неверна, Фредери кончает жизнь самоубийством. Музыка, написанная к спектаклю, очень выразительна. Тема трагической любви противопоставляется картинам народного быта и колоритной южной природе. В заключительном танце (фарандола) соединились оба настроения — радость жизни и предчувствие смерти. Две оркестровые сюиты из музыки к пьесе часто исполняют на концертах. Первую составил сам Бизе, вторую (уже после смерти композитора) — его друг, французский композитор Эрнест Гиро (1837—1892).

«Кармен» — уникальное явление в истории оперного искусства. Бизе удалось создать *реалистическую психологическую драму* и сохранить при этом основные черты французской национальной оперы, прежде всего яркую зрелищность действия. Опера написана по одноимённой новелле Проспера Мериме. Однако композитор в значительной степени отошёл от литературного источника. Хозе из романтического разбойника превратился в наивного деревенского юношу, а Кармен из плутоватой и нечистой на руку красотки — в зрелую и очень непростую женщину. Образы героев в опере сложны, и такая неоднозначность порождает иногда взаимоисключающие толкования характеров. В Хозе, например, можно увидеть и «собственника», и жертву эгоистичной страсти Кармен. Композитор поставил важную психологическую проблему: два человека любят друг друга и каждый пытается заставить другого жить по собственным нравственным законам. Но Кармен не может дать радости прочных любовных отношений, а Хозе никогда не стать «лихим парнем», свободным от условностей общества. Острота конфликта подчёркивается противопоставлением образов: Хозе — тореадор Эскамильо, Кармен — Микаэла (невеста героя).

ЭДУАР ЛАЛО (1823—1892)

Французский композитор Эдуар Лало создал новый тип концерта — *концерт-сюиту*. Таково наиболее известное его произведение — «Испанская симфония» для скрипки с оркестром (1875 г.). Это сочинение состоит из пяти частей. Партия скрипки, блестящая, виртуозная, показывает, что композитор прекрасно знал выразительные средства инструмента. В музыке — светлой, лиричной — слышны ритмы и мелодии испанских народных песен и танцев. «Испанская симфония» и в наши дни входит в репертуар самых выдающихся скрипачей. Эдуар Лало создал также оперы, балеты, концерты для фортепиано и скрипки с оркестром, камерно-инструментальную музыку, романсы, песни.



Эдуар Лало.

Особое место в произведении занимает образ Испании. Интерес к этой стране вообще свойствен французской культуре второй половины XIX в. Основная часть монологов Кармен облечена в форму испанских и латиноамериканских танцев (хабанера, сегидилья и пр.). «Испанский» колорит создают замечательные хоровые сцены. Особенно интересна финальная. Последнее объяснение Кармен и Хозе происходит на фоне реплик хора — зрителей, наблюдающих за ходом корриды. Хозе наносит Кармен удар



Хозе. Кармен. Эскизы костюмов к опере «Кармен». Художник А. Я. Головин. Санкт-Петербург. 1907 г.

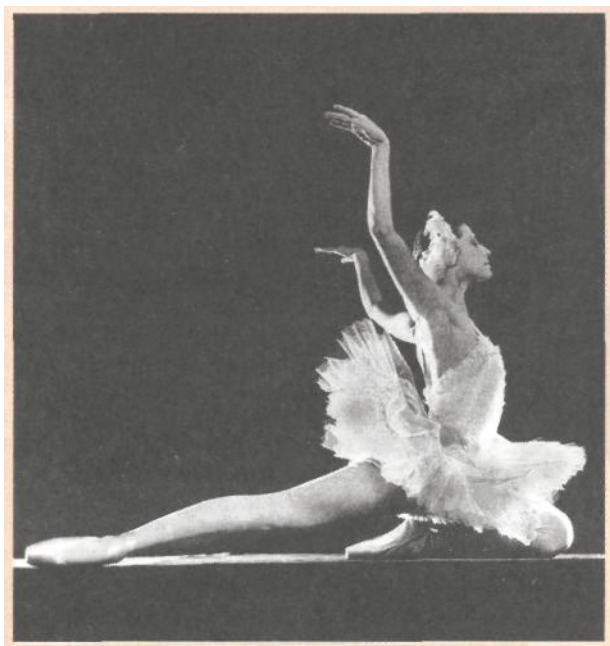
КАМИЛЬ СЕН-САНС

(1835—1921)

Французский композитор Камиль Сен-Санс прожил долгую жизнь. Как художник он сложился в эпоху романтизма, а закончил свой путь уже в XX в., когда в музыке господствовали другие течения. Творчество Сен-Санса нельзя связать с каким-либо одним стилем в искусстве. Отличительная черта его музыки — мелодическое богатство, ясная, классически выверенная форма. Наследие композитора велико: один-



Камиль Сен-Санс.



М.М. Плисецкая в балетной сцене «Умиравший лебедь».

надцать опер, два балета, пять симфоний, тринадцать инструментальных концертов, камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка.

Самые известные произведения Сен-Санса — опера «Самсон и Далила» (1876 г.) и Третья симфония, или «Симфония с органом» (1886 г.). Популярны пьеса «Интродукция и рондо каприччиозо» для скрипки с оркестром (1863 г.), Второй концерт для фортепиано с оркестром (1868 г.) и Концерт для виолончели с оркестром ля минор (1872 г.). Партии солистов в этих произведениях виртуозны, в концертах и симфониях чувствуется, что композитор блестяще владеет оркестровыми приёмами.

Интересен цикл пьес Сен-Санса для инструментального ансамбля «Карнавал животных» (1886 г.), в котором персонажам даны яркие характеристики. Особую популярность приобрела меланхолическая по настроению пьеса «Лебедь», на музыку которой поставлена известная в исполнении многих знаменитых балерин сцена «Умиравший лебедь».

105

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836—1891)

Французский композитор Лео Делиб окончил Парижскую консерваторию. Он работал пианистом-концертмейстером в Лирическом театре, руководил хором Гранд-опера, занимался педагогической деятельностью. Его творчество связано в основном с музыкально-театральными жанрами. Наиболее известны комическая опера «Так сказал король» (1873 г.) и лирическая «Лакме» (1883 г.). В центре последнего сочинения — любовная история, развивающаяся на драматическом фоне столкновений индийцев с англичанами-колонизаторами (влюблённые принадлежат к разным «лагерям»).

Два балета Делиба — «Коппелия, или Девушка с эмалевыми глазами» (1870 г.) и «Сильвия, или Нимфа Дианы» (1876 г.) стали первыми образцами балетного спектакля, в котором драматическое действие развивается в танце. Они оказали значительное влияние на развитие европейского музыкально-хореографического искусства.



Лео Делиб.

ножом под крик хора: «Победа!» — в этот момент Эскамильо убивает быка. Так образ корриды превращается в символ изуродованных отношений главных героев.

П. И. Чайковский восторженно отозвался о сочинении Бизе: «...по-моему, это в полном смысле шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи... Я убеждён, что лет через десять „Кармен“ будет самой популярной оперой в мире». Эти слова были сказаны через несколько лет после неудачной премьеры «Кармен». Парижане нашли сюжет непристойным, а музыку скучной. Отзывы прессы были резко отрицательными. Жорж Бизе не пережил скандала, начавшегося вокруг его детища, и через три месяца после премьеры скончался.

Однако дальнейшая судьба оперы оказалась счастливой. В том же году «Кармен» поставили вновь, на этот раз в Вене. Эрнест Гиро заменил разговорные диалоги героев на мелодические речитативы, добавил несколько балетных сцен на музыку из «Арлезианки» и ранней оперы Бизе «Пертская красавица» (1866 г.). Спектакль прошёл блистательно, и, начиная с того дня «Кармен» триумфально шествует по оперным театрам мира.

ЭРНЕСТ ШОССОН

(1855—1899)

Французский композитор Эрнест Шоссон — ученик Массне и Франка. Главное его произведение — «Поэма» для скрипки с оркестром (1896 г.). Изящество и лирика здесь сочетаются с драматическими эпизодами. Партия скрипки требует от исполнителя виртуозного владения инструментом. Интересны романсы композитора, написанные на слова французских поэтов.

БЕДРЖИХ СМЕТАНА

(1824—1884)

Композитора, пианиста и дирижёра Бедржиха Сметану называют «чешским Глинкой» не случайно. Его роль в формировании национальной музыкальной школы подобна роли М.И. Глинки в русской культуре. Чехия времён Сметаны не была самостоятельным государством, а входила в состав Австрийской империи. Развитие чешского искусства, в частности музыки, способствовало становлению национального самосознания.

Сметана, как и Глинка, освоил традиции европейской музыки и на их основе сумел передать дух народного искусства, создать яркие народные образы. Работал композитор в основном в двух жанрах — опере и программной симфонической поэме.

Многие оперы Сметаны написаны на исторические темы или бытовые сюжеты из народной жизни. Самая известная — комическая опера «Проданная невеста» (1866 г.). История любви крестьянской девушки Маженки и батрака Енике разворачивается на фоне жизни чешской деревни. Музыка проникнута интонациями и ритмами чешского фольклора, выразительна, легка и искренна. Важным этапом в становлении национальных традиций музыкального театра стала опера «Либуше» (1872 г.).



Бедржих Сметана.



Эскиз декораций к опере «Проданная невеста».

Композитор сочинял её, будучи уже тяжело больным (он потерял слух), и эта работа стала настоящим творческим подвигом. Опера — эпическое произведение на исторический сюжет. Действие происходит в X в., в эпоху формирования Чешского государства. Образ главной героини — княжны Либуше, призывавшей соотечественников покончить с междоусобицами, воспринимался как фигура символическая. Либуше олицетворяла Чехию XIX столетия, стремившуюся к независимости. Музыка масштабна, эмоциональна, но в то же время лишена помпезности и пафоса, которыми иногда страдают произведения, написанные на патриотические темы.

В симфонических сочинениях Сметана опирался на принцип программности музыки, разработанный Листом. В программе для цикла из шести симфонических поэм «Моя родина» (1874—1879 гг.) использован исторический материал. Самой выразительной стала вторая поэма цикла — «Влтава». Влтава — река, на которой стоит Прага. Однако это произведение не обычная пейзажная зарисовка. Его содержание гораздо шире. Автор рисует собственно образ Влтавы (напевная мелодия, близкая к лирическим народным песням), свадебное шествие (танцевальная тема) и фантастические образы чешского фольклора. В финале звучит торжественная тема из первой поэмы «Вышеград», ставшая музыкальным портретом Пражского кремля. Таким образом, поэму можно назвать рассказом композитора о своей родине, очень искренним и трепетным.



*Маженка. Эскиз костюма к опере
«Проданная невеста».*

107

АНТОНИН ДВОРЖАК

(1841—1904)

Чешский композитор Дворжак, как и его старший современник Бедржих Сметана, стоит у истоков национального музыкального искусства.

Антонин Дворжак родился недалеко от Праги. Семья жила небогато, и ему с тринадцати лет пришлось работать. Но музыкальный талант всё же привёл шестнадцатилетнего юношу в Пражскую органную школу. По окончании школы он играл на альте в театральном оркестре, служил органистом в церкви. Первые крупные произведения композитор написал в 70-х гг. Дворжак довольно быстро добился известности и к тридцати годам стал наряду со Сметаной признанным главой чешской музыкальной школы. Вскоре пришла и общеевропейская популярность. Горячую поддержку оказал молодому композитору Иоганнес Брамс.

Творческий стиль Дворжака сложился под влиянием традиций романтического искусства и народной музыки. Композитор обращался к различным музыкальным жанрам. В его творческом наследии есть оперы, симфонии, инструментальные концерты, камерные ансамбли, романсы, песни, духовные сочинения.

Лучшей оперой Дворжака считается «Русалка» (1901 г.). Сам автор назвал ее «лирической сказкой» не случайно: сюжет основан на легенде о русалке, полюбившей человека. Глубина психологических характеристик, мелодичность вокальных партий, яркие бытовые сцены и картины природы делают это произведение одним из высших достижений чешского оперного искусства.

В 1892—1895 гг. композитор возглавлял Национальную консерваторию в Нью-Йорке и выступал с концертами. Девятая симфония (1893 г.), написанная в США, стала шедевром симфонической музыки XIX в. Это сочинение — воспоминание о родине на чужбине, недаром у произведения есть подзаголовок — «Из Нового Света». Перед слушателем предстаёт Америка, увиденная глазами европейца. Дворжак использовал мотивы чешского, афро-американского и индейского фольклора.

Концерт для виолончели с оркестром (1895 г.) также относится к лучшим произведениям композитора. Героика и лирика, искромётная радость и веселье соединены в этом сочинении с чарующей певучестью партии виолончели.

Знаменитые «Славянские танцы» для симфонического оркестра (1878—1887 гг.) созданы под впечатлением от «Венгерских танцев» Брамса. Дворжак увлёкся мыслью



Антонин Дворжак.



Сцены из оперы «Русалка».

Национальный театр, Прага. 1901 г.

108

создать нечто подобное на основе славянской музыки. Из шестнадцати пьес десять написаны по мотивам чешских танцев, в остальных шести использованы украинские, словацкие, польские и сербские народные мелодии. Каждый танец — яркая жанрово-бытовая музыкальная картина.

Антонин Дворжак много выступал как дирижёр — исполнитель собственных сочинений. Его концерты с большим успехом проходили в городах России, в Лондоне, Берлине, Будапеште, Нью-Йорке и др. Он был выдающимся педагогом и возглавлял класс композиции в Пражской консерватории.

ЭДВАРД ГРИГ

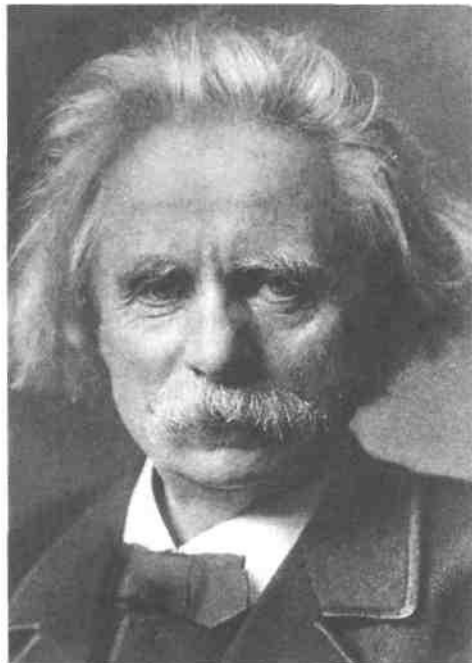
(1843—1907)

Творчество норвежского композитора Эдварда Грига открыло для Европы музыкальную культуру Скандинавских стран. Решающее влияние на формирование стиля мастера оказали сочинения немецких композиторов-романтиков. В Норвегии серьёзное музыкальное

образование в то время получить было невозможно, и в пятнадцать лет Григ поступил в Лейпцигскую консерваторию, которую окончил в 1862 г. Именно здесь он познакомился с музыкой Германии.

Немаловажную роль в творческой судьбе Грига сыграла встреча с норвежским композитором Рикардом Нурдромом (1842—1866), выступавшим за создание национального музыкального искусства. Вернувшись на родину, Григ стал изучать норвежскую народную музыку. «Я черпал из богатой сокровищницы народных норвежских песен и пытался создать норвежское искусство из этого до сих пор не осознанного источника народной души», — напишет позже композитор.

Эдвард Григ не сочинял симфоний, не создал ни одной оперы. Он писал песни, фортепианные пьесы, камерные ансамбли, симфонические циклы народных танцев, симфонические сюиты и т. д.



Эдвард Григ.



Интерьер дома Эдварда Грига. Осло. XIX в.
109



Автограф партитуры «Песни Сольвейг».

Своеобразная мелодичность и ритмика песен Грига выдаёт их норвежское происхождение, но необыкновенное изящество и в то же время глубина музыкальных образов делают песни произведениями мирового масштаба. Для своих сочинений композитор выбирал тексты скандинавских писателей — Ханса Кристиана Андерсена, Бьёрнстjerne Мартиниуса Бьёрнсона, Генрика Ибсена и др. Песни Грига публиковались в сборниках («По скалам и фиордам», 1886 г.; «Норвегия», 1893 г.; «Дитя гор», 1895 г.).

Богато и фортепианное наследие Грига. Концерт для фортепиано с оркестром (1868 г.) получил в своё время высокую оценку Ференца Листа. Это произведение отличается красотой мелодий и благородной виртуозностью партии солиста.

Большинство фортепианных пьес входит в десять сборников композитора под названием «Лирические пьесы» (1867—1901 гг.). Это сочинения скорее для домашнего музицирования, чем для концертной эстрады. Скромная прелесть маленьких композиций, простота изложения, иногда несколько наивная программность («Бабочка», «Одинокый странник», «Птичка», «Мальчик-пастух», «Шествие гномов», «Минувшие дни», «Она танцует», «Тоска по родине» и др.) делают пьесы незаменимым учебным материалом для начинающих музыкантов. Однако в фортепианном наследии Грига есть произведения и героико-драматического склада, крупной формы. Таковы фортепианная соната (1865 г.) и «Баллада» (1875 г.).

Под влиянием народной музыки появились циклы «Норвежские танцы» для фортепиано в четыре руки (1881 г.) и «Симфонические танцы» для симфонического оркестра (1898 г.). Каждый цикл включает четыре танца различного характера: подвижные и порывистые чередуются с плавными и торжественными танцами-шествиями.

Наиболее известное произведение Грига — музыка к драматической поэме Генрика Ибсена «Пер Гюнт». В характере главного героя переплелись смелость и стремление к независимости с эгоизмом и жадной наживой. Он ищет счастья в далёких краях и пренебрегает любовью и верностью близких. В одиночестве умирает мать Пера — Озе, тоскует брошенная им невеста Сольвейг. Мечты Пера Гюнта о благополучной



«Музыкальный домик», в котором Эдвард Григ написал многие свои произведения. Окрестности Бергена.

110

и сытой жизни разбиваются вместе с попавшим в шторм кораблём, на котором разбогатевший герой возвращается домой. Он умирает на руках простившей его Сольвейг.

Ибсен сам предложил Григу написать музыку к своему произведению. Лирический центр композиции — «Песня Сольвейг», одно из лучших созданий Грига. В основе мелодии лежит народный напев. Необыкновенная красота и чистота мелодического рисунка создают образ нежной, любящей и верной девушки. Некоторые фрагменты сочинения представляют собой жанровые картины; в них использованы мотивы норвежских танцев. В драме Ибсена действуют не только люди, но и персонажи древних легенд и сказаний, поэтому в музыке есть сказочные образы («В пещере горного короля»). Замечательные образцы пейзажной лирики представлены в пьесах «Утро» и «Возвращение Пера Гюнта». Драматическая пьеса «Жалоба Ингрид» (Ингрид — девушка, влюблённая в Пера Гюнта) соседствует с «восточными» частями — «Танцем Анитры» (Анитра — дочь вождя бедуинов, повстречавшаяся Перу Гюнту во время странствий) и «Арабским танцем». Проникновенной печалью наполнена пьеса «Смерть Озе».

Музыку к драме Григ написал в 1876 г., а через несколько лет составил из неё две сюиты для симфонического оркестра (1888 и 1896 гг.). Эти сюиты часто исполняются в наши дни, они входят в репертуар лучших симфонических оркестров.

Эдвард Григ открыл миру богатство норвежской культуры. Высоко ценил его творчество П. И. Чайковский: «В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно широкой, грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное...».

Григ многое сделал для развития культуры Норвегии. Он участвовал в создании музыкальных обществ, организовывал фестивали норвежской музыки, выступал с концертами своих произведений. Композитор заботился не о личной славе, а о славе родины. «Я горд и счастлив тем, что я норвежец, — писал Эдвард Григ. — Я искренне думаю, что симпатии к моему искусству коренятся в симпатиях к Норвегии».

ИСААК АЛЬБЕНИС

(1860—1909)

Биография испанского композитора и пианиста Исаака Альбениса необычна. В девять лет он убежал из дому. Его вернули, но через три года мальчик вновь совершил побег — на этот раз в Южную Америку! К тому времени Альбенис прекрасно владел фортепиано, и деньги на билет юному музыканту собрали пассажиры парохода, восхищённые его игрой. Альбенис несколько лет выступал с концертами в городах Америки, а затем Европы. В 1878 г. он познакомился с Ференцем Листом и стал учеником знаменитого композитора.

Именно Лист пробудил интерес музыканта к испанскому фольклору. Важной для формирования творческих принципов Альбениса оказалась и его встреча с Фелипе Педрелем (1841 — 1922) — композитором, музыковедом и фольклористом. В статье-манифесте «За нашу музыку» (1891 г.) Педрель призывал соотечественников-музыкантов изучать народное искусство и в своём творчестве опираться на него. В пример он приводил композиторов России.

Основную часть творческого наследия Альбениса составляет фортепианная музыка. В циклах пьес «Испанская сюита» (1886 г.), «Испанские напевы» (1898 г.), «Иберия» (1906—1907 гг.) перед слушателями предстают картины жизни народа, испанской природы. Отдельные пьесы имеют названия испанских городов



Исаак Альбенис.

*Иберия — древнее название Испании.

и провинций или танцев: «Кордова», «Гранада», «Севилья», «Малага», «Наварра» или «Сегидилья», «Малагенья» и т. д.

В пьесах широко использованы элементы народной музыки Андалусии — области на юге Испании. Стиль песен и танцев Андалусии — *фламенко* — чувствуется в прихотливом проведении мелодии, богатстве ритмического рисунка; фортепиано передаёт даже особенности звучания шестиструнной гитары.

Музыка Альбениса — настоящее романтическое искусство, яркое и страстное. Композитор сумел создать образ страны, изобразить в звуках «танцующую душу Испании».

ЖАК ОФФЕНБАХ, ИОГАНН ШТРАУС И ЛЁГКАЯ МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Для музыкальной жизни Франции второй половины XIX в. характерно обращение к лёгким жанрам театрального искусства, в частности к оперетте. Создателем французской оперетты считают Жака Оффенбаха (настоящие имя и фамилия Якоб Эбершт, 1819—1880). Он родился в Кёльне (Германия) в семье учителя музыки. К шести годам мальчик уже неплохо играл на скрипке, позже научился играть и на виолончели. В 1833 г. семья переехала во Францию, и Оффенбах поступил в Парижскую консерваторию.

В 1850 г. Жак Оффенбах получил место дирижёра в парижском театре «Комеди Франсез», а в 1855 г. открыл собственный театр под названием «Буфф-Паризьен». Композиторское творчество Оффенбаха развивалось в сфере оперетты, пантомимы, сатирических сценок, пародии. Славу ему принесли оперетты «Орфей в аду» (1858 г.), «Прекрасная Елена» (1864 г.), «Парижская жизнь» (1866 г.), «Перикола» (1868 г.) и др. В последний период творчества Оффенбах создал оперу «Сказки Гофмана» (1880 г.), проникнутую лиризмом и романтичностью.

Для своих произведений композитор обычно выбирал политически злободневный сюжет, а в музыке опирался на песенно-танцевальные жанры, родившиеся в ночных кафе, — куплеты и канкан. *Куплеты* — разновидность песни; исполнялись обычно в быстром темпе, речитативом. *Канкан* — быстрый и эротичный танец; он, как правило, был



Эскизы костюмов к оперетте «Прекрасная Елена». Постановка Свободного театра, Москва. 1913 г.



Жак Оффенбах.

112

кульминацией представления. Большое внимание в опереттах уделялось тексту: он должен был быть остроумным, насыщенным каламбурами, яркими эпитетами и т. д. К артистам предъявлялись высокие требования: хороший голос, актёрское мастерство и обязательно прекрасная дикция.

Венский вариант оперетты создал Иоганн Штраус (1825—1899) — австрийский композитор, скрипач и дирижёр. Он вошёл в историю музыки не только как родоначальник оперетты, но и как крупнейший мастер вальса.

Родился Штраус в Вене в семье музыканта. Его отец, Иоганн Штраус, был талантливым композитором, автором популярных вальсов, имел собственный танцевальный оркестр. Уже в шесть лет мальчик стал учиться играть на скрипке, пробовал сочинять. Однако отец был против музыкальных занятий сына, так как хотел ему «лучшей участи», чем судьба музыканта.

И всё же Иоганн Штраус-сын посвятил свою жизнь музыке. В 1844 г. он в тайне от отца организовал концертный ансамбль, с которым



Иоганн Штраус.



Эскиз декорации к опере «Сказки Гофмана». Постановка Оперного театра Зимины, Москва. 1915 г.

ОПЕРЕТТА И ЕЁ ИСТОКИ

До середины XIX в. *опереттой* (ит. operetta — «маленькая опера») называли небольшую оперу. Как развлекательный жанр оперетта сформировалась в 50-х гг. XIX столетия. Она включает куплетные песни, танцы, разговорные диалоги. Привычные для оперы формы — арии, вокальные ансамбли, хоры, балетные сцены — в оперетте носят облегчённый характер, но именно музыка является основой развития действия.

Жанр развился из французской комической оперы, итальянской оперы-буффа, из немецкого и австрийского зингшпиля. В творчестве Моцарта, Бетховена и Вебера зингшпили — глубокие психологические и философские сочинения. Однако постепенно сложные идеи ушли из произведений этого жанра, уступив место незамысловатым сюжетам и развлекательной, пикантной музыке.

ФРАНЦ ФОН ЗУППЕ

(1819—1895)

Австрийский композитор и дирижёр Франц фон Зуппе (настоящие имя и фамилия Франческо Эцекьеле Эрменеджильдо Зуппе-Демелли) — один из родоначальников венской оперетты. На формирование его стиля серьёзное влияние оказала музыка Доницетти и Оффенбаха. Ему

принадлежат многочисленные комические пьесы, комические оперы, оперетты (самая известная — «Донна Жуанита», 1880 г.).



Франц фон Зуппе.

113

ЙОЗЕФ ЛАННЕР

(1801—1843)

Один из создателей *классического венского вальса* — австрийский композитор, скрипач и дирижёр Йозеф Ланнер. Его оркестр одним из первых начал исполнять симфонизированную танцевальную музыку на эстрадах парков и садов Вены. Репертуар состоял главным образом из сочинений самого Ланнера, большинство которых представляли собой циклы из пяти вальсов со вступлением и заключением. Всего Ланнер создал более двухсот произведений этого жанра.



Йозеф Ланнер.

в дальнейшем гастролировал по городам Европы.

Обладая врождённым мелодическим даром, Штраус сочинял быстро и легко. Его вальсы завоевали признание публики благодаря красоте и лёгкости мелодий. Зрелые вальсы композитора — крупные программные пьесы, созданные не для танца в кафе, а для концертного исполнения. Яркие примеры таких сочинений — «Прощание с Петербургом» (1858 г.), «Жизнь артиста», «На прекрасном голубом Дунае» (оба 1867 г.), «Сказки Венского леса» (1868 г.).

Знакомство с Жаком Оффенбахом побудило Штрауса попробовать силы в жанре оперетты. «Летучая мышь» (1874 г.) и «Цыганский барон» (1885 г.) — серьёзные произведения, в которых на первом плане — вокальные средства выразительности. Сложные, развёрнутые арии написаны не только для главных героев, но и для второстепенных. Очень важны увертюры и хоровые сцены; например, увертюра к оперетте «Летучая мышь» — развёрнутая пьеса в сонатной форме. Данное сочинение Штрауса ближе всего к традициям классической оперы.

Помимо оперетт и вальсов композитор писал мазурки, польки и др. Произведения Иоганна Штрауса во многом повлияли на творчество мастеров, обращавшихся к сфере танцевальной музыки, в частности Мориса Равеля и Рихарда Штрауса.

МУЗЫКА РОССИИ XIX ВЕКА

Для России XIX век стал эпохой формирования национальной музыкальной школы. В предшествующем столетии высокого уровня развития достигла только хоровая духовная музыка; традиции же оперной, камерно-вокальной и симфонической музыки сложились в новом веке. На этот процесс решающее влияние оказали, с одной стороны, западноевропейская культура, а с другой — русский фольклор.

Русские композиторы начали выезжать за границу. Там они общались с видными мастерами музыкального искусства, а главное — получали европейское музыкальное образование. Россия вызвала в Европе ответный интерес, и на протяжении столетия немало выдающихся музыкантов гастролировали в Москве и Петербурге. Приобщение к европейской культуре не только повысило интеллектуальный и профессиональный уровень русских композиторов и исполнителей, но и помогло им глубже понять традиции национальной музыки, лучше узнать самих себя.

В XIX столетии в России утвердились европейские нормы концертной жизни. Это связано, прежде всего, с основанием Русского музыкального общества (1859 г.). Его деятельность носила просветительский характер. Устраивались регулярные концерты по определённому тематическому плану, проводились конкурсы на лучшее музыкальное произведение и т. д. В стране была создана система музыкального образования европейского типа. В Петербурге (1862 г.) и Москве (1866 г.) открылись консерватории.

114

В XIX в. огромное внимание уделялось изучению фольклора. Русские композиторы считали народную музыку источником вдохновения. Они собирали народные песни и часто использовали их в своих произведениях, при этом не теряя своеобразия собственного музыкального языка.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ АЛЯБЬЕВ

(1787—1851)

Композитор Александр Александрович Алябьев родился в старинной дворянской семье. В молодости он служил в армии, участвовал в Отечественной войне 1812 г. Впоследствии оставил военную службу и посвятил себя творческой деятельности. Алябьев — автор известных романсов: «Я вас любил», «Зимняя дорога» (оба на стихи Александра Сергеевича Пушкина), «Соловей» и др. «Соловей» (на стихи Антона Антоновича Дельвига) особенно любим слушателями, его часто включают в репертуар многие знаменитые певицы. Ференц Лист, покори́нный красотой этого произведения, сделал переложение романса для фортепиано. Мелодии Алябьева близки к русской народной музыке простотой и искренностью.



Александр Александрович Алябьев.

АЛЕКСАНДР ЕГОРОВИЧ ВАРЛАМОВ

(1801—1848)

Композитор Александр Егорович Варламов — автор популярных романсов.



Александр Егорович Варламов.

Всего он создал около двухсот произведений этого жанра, преимущественно на стихи русских поэтов («Красный сарафан», «Вдоль по улице метелица метёт», «На заре ты её не буди», «Белеет парус одинокий» и др.). Варламов был известен также как певец, гитарист, дирижёр и педагог. Он написал одно из первых русских учебных пособий для вокалистов — «Полная школа пения» (1840 г.).

АЛЕКСАНДР ЛЬВОВИЧ ГУРИЛЁВ
(1803—1858)

Александр Львович Гурилёв был сыном крепостного музыканта (в 1831 г. он вместе с отцом получил вольную). Композитор, пианист, скрипач, альтист и педагог, Гурилёв прославился как автор песен и романсов. Наиболее известны его песни «Матушка-голубушка», «Колокольчик», «Сарафанчик», «Вьётся ласточка» и романсы «Разлука», «Вам не понять моей печали». Помимо вокальной лирики композитор работал в жанрах фортепианной музыки, собирал и обрабатывал народные песни.

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ
(1799—1862)

Творчество Алексея Николаевича Верстовского связано, прежде всего, с оперными жанрами. В течение тридцати пяти лет он был служащим Московских Императорских театров — этот период получил в театральном мире название «эпоха Верстовского». Наиболее известные его оперы — «Пан Твардовский» (1828 г.), «Вадим» (1832 г.), «Аскольдова могила» (1835 г.). Он также прославился романсами, кантатами, духовной музыкой. В русской вокальной лирике Верстовский создал новый жанр — *балладу*, или «драматические кантаты», как он сам называл такие сочинения. Это повествовательно-драматические произведения для солиста с инструментальным сопровождением, написанные в свободной форме («Чёрная шаль», «Три песни скальда» и др.).



Алексей Николаевич Верстовский.

115

Для русской музыкальной культуры первой половины XIX столетия характерно повышенное внимание к опере и камерной вокальной музыке. В России получили развитие практически все основные жанры европейской оперы и камерного пения. Серьёзный интерес к симфонии появился лишь во второй половине столетия. Особенно популярны были программные симфонические произведения, в том числе симфоническая миниатюра.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

(1804—1857)

Творчество Михаила Ивановича Глинки стоит у истоков русской композиторской школы, а его произведения, методы работы, отношение к музыкальным жанрам и традициям воспринимались в XIX столетии как образцовые. Получив серьёзное музыкальное образование в Европе, Глинка сумел первым глубоко осознать особенности русской национальной музыки, и во многом благодаря этому мастеру европейские жанры получили в России оригинальную трактовку.

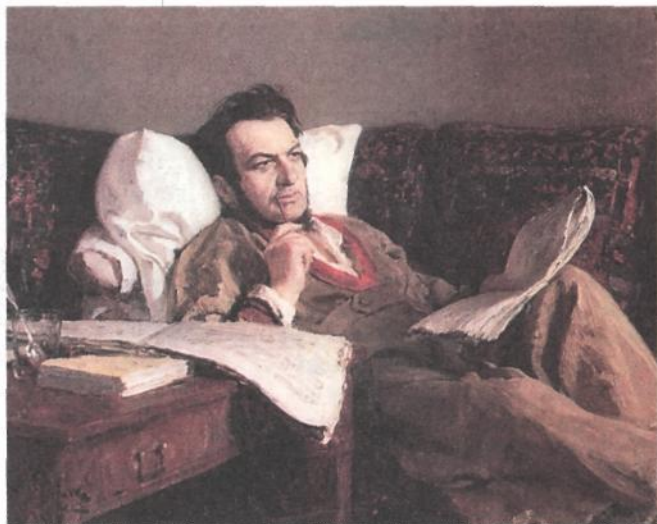
М.И. Глинке были присущи основные черты художественного мышления европейских романтиков: стремление к смелым экспериментам, тонкий литературный вкус (свидетельство тому — постоянное обращение к поэзии А. С. Пушкина), острый интерес к отечественной истории, любовь к народной музыке (причём не только русской). С одинаковым блеском композитору удавались как опера, так и вокальная миниатюра, что в Европе XIX в. встречалось довольно редко. И эта особенность Глинки сближает его музыку с наследием венских классиков, особенно с сочинениями Моцарта.

М.И. Глинка родился в селе Новоспасское Смоленской губернии. Детские годы композитора прошли в сельской усадьбе родителей. Ранние музыкальные впечатления оказались связаны с небольшим оркестром крепостных музыкантов, который принадлежал дяде Глинки. В репертуар оркестра входили русские народные песни и танцы, а также произведения зарубежных композиторов. В Новоспасском Глинка сделал первые шаги в музыке — по слуху играл на скрипке вместе с крепостными музыкантами.

В 1817 г. родители привезли сына в Петербург и определили в Благодородный пансион при Главном педагогическом институте. Уровень преподавания в пансионе был очень высоким. Глинка отлично учился; особенно больших успехов он добился в рисовании и языках: французском, немецком, английском, латыни (позже освоил испанский, итальянский, персидский). Будущий композитор начал серьёзно заниматься музыкой, брал уроки у

известного ирландского пианиста, педагога и композитора Джона Филда (1782— 1837; жил в России с 1802 г.). Во время летних каникул в имении родителей Глинка разучивал и исполнял с крепостными музыкантами произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена и других европейских мастеров.

По окончании пансиона (1822 г.) Глинка решил посвятить себя музыке и уже к концу 20-х гг. стал известен в музыкальных кругах Петербурга.



Михаил Иванович Глинка.

116

Он принимал участие в популярных тогда любительских концертах и вечерах как пианист и певец (по свидетельству современников, Глинка обладал прекрасным баритоном), а как композитор пробовал свои силы в романсах и камерно-инструментальных сочинениях.

В 1830 г. Глинка отправился за границу. Он побывал в крупнейших музыкальных центрах — Милане, Неаполе, Венеции, Риме, Вене, Дрездене, встречался с выдающимися композиторами той эпохи — Беллини, Доницетти, Мендельсоном, Берлиозом. В Берлине Глинка изучал теорию музыки под руководством известного немецкого теоретика и педагога Зигфрида Вильгельма Дена (1799— 1858). Полученные знания и знакомство с западноевропейской культурой оказали серьёзное влияние на формирование стиля композитора.

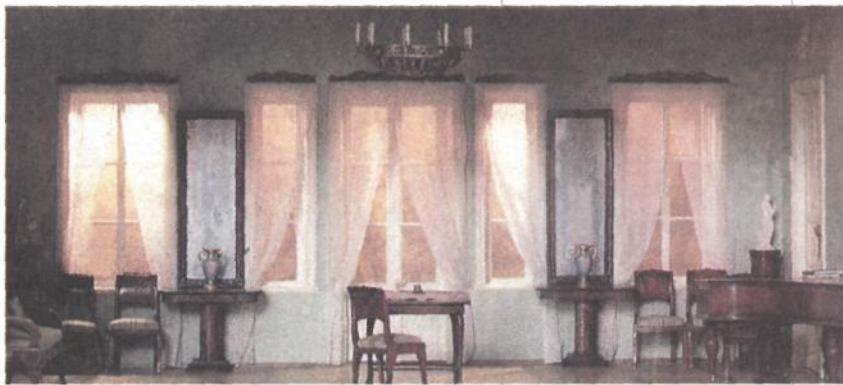
В 1834 г. Глинка вернулся в Петербург. Здесь были созданы основные произведения в жанрах оперной, симфонической и камерно-вокальной музыки. Своей главной задачей М.И. Глинка считал развитие традиций национального искусства. До него русские композиторы, обращаясь к фольклору, оставались на уровне простого подражания народным песням. Глинке же удалось почувствовать и воссоздать дух народной музыки, представить типы русских людей.

Композиторское мастерство Глинки ярче всего проявилось в двух операх — «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Он создал образцы национальной русской оперы — *героико-эпическую оперу* и *оперу-сказку*. Последующее развитие этих жанров связано с теми принципами, которые заложил Глинка.

Опера «Жизнь за царя» (в СССР в 30—80-х гг. было принято название «Иван Сусанин»; 1836 г.) написана на историко-патриотический сюжет. Композитор обратился к событиям начала XVII в. — борьбе русского народа против польских завоевателей. Сюжет произведения — подвиг Ивана Сусанина — предложил Глинке поэт Василий Андреевич Жуковский.

«Жизнь за царя» — первая русская опера без разговорных диалогов; она основана на непрерывном музыкальном развитии. Музыкальную ткань сочинения пронизывают хоровые сцены. В частности, они открывают (хор «Родина моя») и завершают произведение (заключительный ликующий победный хор «Славься»).

В центре оперы — образ русского крестьянина Ивана Сусанина. Композитор подчёркивает нравственную силу героя. Для его музыкальной



Гостиная дома М.И. Глинки в селе Новоспасское. XIX в.



Афиша оперы «Жизнь за царя». Нижний Новгород. 1896 г.
117



Красная площадь. Эскиз декораций к опере «Жизнь за царя». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург. 1886 г.

характеристики использованы интонации народных мелодий. Антонида, дочь Сусанина, — светлый и поэтичный («нежнограциозный», по определению самого Глинки) образ русской

девушки. Соби́нин, жених Антони́ды, — ополченец, удалой, бесстрашный человек. Ваня, приё́мный сын Сусани́на, — «простосердечный», по словам Глинки, мальчик тринадцати лет. Образы молодых членов семьи Сусани́на — Вани, Антони́ды, Соби́нина нарисованы в традициях и интонациях бытовой песни-романса.

Русским образам противостоит враждебный лагерь поляков. Развёрнутая хореографическая картина представляет «польский акт» оперы — пышный бал в старинном замке. Эта симфоническая композиция передаёт блеск, изящество и гордость шляхты — польской знати. Звучат мелодии и ритмы полонеза, мазурки, краковяка. Красота музыки завораживает, но в целом простота и задушевность «русских» сцен противопоставлена показной пышности «польского акта».

Наконец два лагеря сталкиваются непосредственно — польский отряд приходит в село Домнино к Сусанину и требует, чтобы тот провёл их к месту, где находится царь Михаил Романов. Сцена Сусанина с поляками в лесной чаще, куда он завёл их на погибель, — кульминация оперы. Развязка трагична — главный герой отдаёт жизнь за Россию. Ночью, в лесу Сусанин исполняет свой предсмертный монолог-речитатив «Чуют правду», переходящий в арию-молитву «Ты взойди, моя заря», в которой герой просит у Бога сил встретить последний час. В ней звучит и глубокая скорбь, и надежда. Музыка — медленная по темпу, строгая и сосредоточенная по настроению — напоминает церковные песнопения.

Опера «Жизнь за царя» имела большой успех. Высокую оценку дали этому произведению Пушкин и Жуковский. Сознание творческой победы вдохновило композитора на новые замыслы, и через несколько лет появилась опера-сказка «Руслан и Людмила» (1842 г.). Она написана на сюжет одноимённой поэмы А. С. Пушкина. Неторопливость развития музыкального действия напоминает древние былины и сказания. В опере есть и народные обрядовые сцены, и красочные картины природы, и фантастические образы.



Афиша оперы «Руслан и Людмила». Большой театр, Москва. 1897 г.



**Руслан. Эскиз костюма
к опере «Руслан и Людмила».
Постановка Мариинского театра,
Санкт-Петербург. 1913 г.
118**

Миру русских богатырей (Руслан, Ратмир), песнопевца Бояна, князя Владимира противостоит сказочный мир волшебников — Черномора и Наины. Богатыри показаны с былинной серьёзностью и эпической величавостью. Черномор и Наина (как и незадачливый соперник Руслана — Фарлаф) нарисованы с несомненной долей юмора; автор как бы говорит слушателю: это всего лишь сказочные персонажи, скорее комические, чем злые. Главная характеристика Черномора, властелина волшебного замка, — полушутливый марш. В создании образов большую роль играет оркестр. Рисуя царство Черномора, композитор использует интонации музыки Востока. Перед слушателем проходят турецкий и арабский танцы, лезгинка. Заканчивается опера «Руслан и Людмила», как и любая сказка, победой добра над злом и торжеством любви.

Интересны работы Глинки в области симфонической и камерно-вокальной музыки. Романсы композитора — совершенные образцы вокальной лирики. В них слушатель находит и отражение душевных переживаний автора, и картины природы, и бытовые зарисовки. Многие известные романсы, например «Я здесь, Инезилья», «Я помню чудное мгновенье», написаны на стихи А. С. Пушкина. Обращался Глинка и к творчеству В. А. Жуковского, А. А. Дельвига и других русских поэтов. На слова популярного в то время поэта Нестора Васильевича Кукольника композитор создал цикл из двенадцати романсов «Прощание с Петербургом» (1838 г.), а также знаменитый романс «Сомнение», который любил исполнять выдающийся русский певец Фёдор Иванович Шаляпин.

Романсы Глинки отличаются исключительной мелодической красотой. Музыка всегда соответствует поэтическому тексту и превосходно приспособлена к возможностям голоса. Фортепианная партия внешне несложна, но точно передаёт настроение стихотворения.

Для оркестра Глинка писал одночастные симфонические увертюры-фантазии. Лучшие его произведения в этом жанре — «Камаринская» (1848 г.), «Арагонская хота» (1845 г.) и «Ночь в Мадриде» (1851 г.). «Камаринская», по общему мнению русских композиторов, положила начало отечественной симфонической музыке. «Испанские» увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» — блестящий пример освоения Глинкой интонаций и стиля испанской музыки. Пьеса для оркестра «Вальс-фантазия» (1856 г.) подготовила появление симфонических вальсов П.И. Чайковского.

Благодаря творчеству Михаила Ивановича Глинки русская музыкальная школа достигла признания в Европе. Последующие поколения композиторов, да и просто любителей музыки, всегда высоко ценили вклад мастера в культуру России.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ДАРГОМЫЖСКИЙ

(1813—1869)

Творчество Александра Сергеевича Даргомыжского достигло расцвета в 40—50-х гг. XIX в., когда в русской культуре утвердилось новое



*Сады Черномора. Эскиз декораций к опере
«Руслан и Людмила». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург. 1886 г.*



*Фарлаф. Эскиз костюма к опере
«Руслан и Людмила».
Постановка Мариинского театра,
Санкт-Петербург. 1913 г.*

*Лезгинка — народный танец горских народов Кавказа.



Александр Сергеевич Даргомыжский.

направление — реализм. Как и его современники в искусстве, Даргомыжский стремился в своих сочинениях к жизненной правдивости. Он создал выдающиеся произведения в жанрах оперной, камерно-инструментальной и симфонической музыки.

А. С. Даргомыжский родился в имении родителей, которое находилось по соседству с Новоспасским, поместьем М.И. Глинки. Отец Даргомыжского был незаконнорождённым сыном дворянина, поэтому будущий композитор получил фамилию по названию села Даргомыжское. Впоследствии и отцу, и сыну было пожаловано дворянство.

Даргомыжский получил традиционное домашнее воспитание, в том числе музыкальное. В 1817 г. его семья переехала в Петербург. С этим городом связана дальнейшая жизнь композитора. В 1833 г. состоялось знакомство с М.И. Глинкой. Несмотря на разницу в возрасте, они быстро подружились. Именно по совету Глинки Даргомыжский стал серьёзно заниматься музыкой.

В творчестве Даргомыжского центральное место занимают романсы и оперы. Камерно-вокальную музыку композитор сочинял на протяжении всей жизни: он написал свыше ста романсов, песен, вокальных ансамблей. Эти жанры были для Даргомыжского своеобразной творческой лабораторией — в них формировался его музыкальный язык. Самые известные романсы — «Я вас любил» (на стихи А. С. Пушкина), «И скучно и грустно», «Мне грустно» (на стихи Михаила Юрьевича Лермонтова). Они проникнуты тонким лиризмом, настроением одиночества.

В творчестве А. С. Даргомыжского появился новый жанр вокальной лирики — *сатирическая песня*. Яркие примеры подобных произведений — песни «Червяк» и «Титулярный советник» (обе 50-е гг.). Используя речитатив, приближающийся к естественной речи, композитор нарисовал выразительные социальные портреты.

К лучшим произведениям Даргомыжского относится опера «Русалка» (1855 г.). Опираясь на текст одноимённой незаконченной пьесы А. С. Пушкина, композитор сам написал либретто. После опер Глинки это сочинение — важнейшее явление русской сцены.



Л.В. Собинов в роли Князя в опере «Русалка». Большой театр, Москва. 1902 г.

120

По жанру «Русалка» — лирико-психологическая бытовая драма. В центре оперы — трагическая судьба крестьянской девушки Наташи и её отца (мельника), обманутых Князем. Автор с любовью рисует портреты главных героев. Музыкальный образ Наташи окрашен в лирические тона; вокальная партия построена на мягких, распевных интонациях, напоминающих городскую бытовую песню. Перед зрителем предстаёт искренняя, любящая девушка. После измены Князя она с горя бросается в реку, и во второй половине действия это уже другая Наташа — Русалка, царица Днепра, которая мстит своему обидчику. Партия отца героини, добродушного старика, не лишённого чувства юмора, основана на народно-бытовых интонациях. Потеряв дочь, он сходит с ума, и те же самые интонации, но уже в изменённом виде звучат жутковато. Особенно интересны два дуэта: Наташи и Князя (первое действие) и Князя с мельником, потерявшим рассудок (второе). Музыка точно и тонко передаёт психологические нюансы, например показную нежность Князя к Наташе или внезапные проблески сознания у мельника.

Драматическую линию сопровождают хоровые сцены. Первое действие, например, включает цикл из трёх песен, которые поют крестьяне, — лирической протяжной «Ах, ты, сердце», более подвижной «Заплетися, плетень» и плясовой «Как на горе мы пиво варили».

В 60-х гг. Даргомыжский получил широкое общественное признание. С большим успехом прошли премьеры его опер, композитор был избран членом комитета Петербургского отделения Русского музыкального общества.

Последнее сочинение Даргомыжского, которое он не успел завершить, — «Каменный гость» (1866—1869 гг.). Композитор вновь обратился к творчеству великого русского поэта: опера написана на полный драматический текст пьесы А. С. Пушкина. Даргомыжский создал в этом произведении выразительный декламационный стиль — каждое слово отражено в музыке. В опере почти нет замкнутых номеров — получилось цельное музыкально-драматическое действие. Необычность сочинения вызвала горячие споры в обществе. «Каменный гость» — экспериментальная опера, которая открыла новые пути в развитии жанра.



Русалка. Эскиз костюма к опере «Русалка». Художник К. А. Коровин. Париж. 1936 г.



Эскиз декораций к опере «Русалка».



Милий Алексеевич Балакирев.

МИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ БАЛАКИРЕВ

(1836 или 1837—1910)

В развитии отечественного музыкального искусства XIX столетия особую роль сыграл Милий Алексеевич Балакирев. Он был основателем и руководителем творческого содружества русских композиторов, которое вошло в историю музыки как Балакиревский кружок, или «Могучая кучка».

Родился М.А. Балакирев в Нижнем Новгороде в обедневшей дворянской семье. На музыкальные способности мальчика обратил внимание Александр Дмитриевич Улыбышев (1794—1858), публицист и покровитель искусств, автор обширного исследования о Вольфганге Амадее Моцарте — первого в России капитального труда о жизни венского композитора. Юный Балакирев стал учеником Улыбышева, но в профессионального музыканта превратился благодаря упорному самообразованию. Два года Балакирев был студентом математического факультета Казанского университета, однако не окончил его — он решил посвятить себя музыке и в 1855 г. приехал в Петербург. Здесь его представили М.И. Глинке. Чуть позже Балакирев сблизился с А.С. Даргомыжским, а также с историком искусства Владимиром Васильевичем Стасовым (1824—1906), композитором и критиком А.Н. Серовым.

Началом образования «Могучей кучки» можно считать знакомство Балакирева с военным инженером Цезарем Антоновичем Кюи (1835— 1918) в 1856 г. Вскоре образовался музыкальный кружок, в который также вошли любители музыки, ставшие впоследствии знаменитыми композиторами: М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков и А.П. Бородин.

Систематические собрания кружка превратились в школу композиторского мастерства. Под руководством Балакирева изучались произведения Глинки, Даргомыжского, Бетховена, Шуберта, Шумана, других русских и западных композиторов, разбирались сочинения членов кружка. Большое влияние на формирование творческих принципов «Могучей кучки» оказал В. В. Стасов (именно он дал содружеству это наименование). Композиторы Балакиревского кружка выступали за народность музыки и в своих сочинениях обращались к фольклору разных народов, прежде всего к русскому.

В 1862 г. Балакирев стал одним из основателей и руководителем Бесплатной музыкальной школы. Основной целью организаторов было приобщение широкой публики к музыкальному искусству, и в первую очередь к отечественному. М.А Балакирев дирижировал концертами хора учащихся школы. Исполнялись произведения Глинки, Даргомыжского, молодых русских композиторов, зарубежных мастеров. Позднее Балакирев руководил оркестром Русского музыкального общества, возглавлял Придворную певческую капеллу.

В собственном композиторском творчестве М. А. Балакирев отдавал предпочтение инструментальной музыке. В сочинениях для симфонического оркестра он нередко обращал-



Музыкальный вечер в доме М.А. Балакирева. XIX в.
122



Титульный лист партитуры симфонической поэмы «Тамара». Москва. Начало XX в.

ся к фольклору. Так, в «Увертюре на темы трёх русских песен» (1858 г.) и симфонической поэме «Русь» (1887 г.) широко использованы темы и интонации русской народной музыки, а в «Испанской увертюре» (1886 г.) и симфонической поэме «В Чехии» (1905 г.) — соответственно испанской и чешской. Большое внимание композитор уделял музыке народов Востока, и этот интерес отразился в фантазии для фортепиано «Исламей» (1869 г.) и симфонической поэме «Тамара» (1882 г.). Балакирев создал много фортепианных миниатюр в духе высоко ценимого им Шопена, а также романсы и песни, в которых следовал традициям Глинки и Даргомыжского. Кроме того, М.А. Балакирев известен как собиратель русского музыкального фольклора. Из записанных подлинных народных напевов он составил два сборника песен (вышли в 1866 и 1898 гг.).

В конце 70-х — начале 80-х гг. Балакиревский кружок распался. Каждый композитор нашёл свой путь в музыке, но тот опыт, который молодые музыканты получили в «Могучей кучке»,

явился основой для их дальнейшего творчества. Сам же Милий Алексеевич Балакирев постепенно отошёл от активной музыкальной деятельности.

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ

(1839—1881)

Композитор Модест Петрович Мусоргский родился в селе Карево Псковской губернии в семье небогатого помещика. В детстве он обучался игре на фортепиано под руководством матери, а после переезда в Петербург (1849 г.) занимался с частными преподавателями. По семейной традиции родители отдали сына в школу гвардейских подпрапорщиков, по окончании которой Мусоргский был произведён в прапорщики Преображенского полка.

В 1857 г. состоялось знакомство с А.С. Даргомыжским и М.А Балакиревым. Под руководством Балакирева Мусоргский начал серьёзно изучать композицию, а в 1858 г. вышел в отставку, чтобы всецело посвятить себя музыке. Он пробовал силы в разных жанрах: фортепианных и оркестровых пьесах, хоровых произведениях, романсах, мечтал написать музыку к трагедии древнегреческого драматурга Софокла «Царь Эдип».

В 1863 г. композитор приступил к сочинению оперы «Саламбо» (по одноимённому роману французского писателя Гюстава Флобера), а в 1868 г. — к опере «Женитьба» (на неизменённый текст комедии Н. В. Гоголя). Обе работы остались незавершёнными, но подготовили Мусоргского к созданию оперы «Борис Годунов» (1869 г.), ставшей значительным явлением в русской музыке.

В 1872 г. композитор начал работу над оперой «Хованщина», которую сам назвал «народной музыкальной драмой». Одновременно он писал произведение совсем иного плана — лирико-комедийную



Модест Петрович Мусоргский.

123

«БОРИС ГОДУНОВ»

Опера М.П. Мусоргского «Борис Годунов» была написана по одноимённой пьесе А. С. Пушкина. События относятся к периоду правления Бориса Годунова (1598—1605 гг.). Выходец из бояр, честолюбивый и незаурядный политик, Борис после смерти царя Фёдора (сына Ивана Грозного) не оставившего наследника, оказался претендентом на престол. В трактовке исторических фактов композитор (как и Пушкин) опирался на фундаментальный труд историка Николая Михайловича Карамзина «История государства Российского», который обвинял Бориса в убийстве младшего брата царя Фёдора — десятилетнего царевича Дмитрия. Гибель царевича открыла Борису путь к трону. (Подлинные обстоятельства смерти Дмитрия до сих пор точно не выяснены.) Кроме Бориса и его главного врага — боярина Василия Шуйского в опере есть ещё один исторический персонаж — Самозванец. Это монах Григорий Отрепьев,

бежавший из монастыря на Украину (в то время входила в состав Польши) и выдавший себя за якобы чудом уцелевшего царевича Дмитрия.

Мусоргский ставит в опере вопросы, над которыми напряжённо размышляли современники композитора. Важнейший из них — оправдывает ли цель средства. Борис — человек сильный и талантливый. Он убеждён, что, добившись власти, можно облегчить жизнь подданных. Однако, получив трон ценой преступления, Борис испытывает страшные муки совести. Его осуждает народ, в глазах которого все благодеяния ничтожны в сравнении с грехом убийства. Своеобразный нравственный приговор государю выносят два вымышленных персонажа: монах-летописец Пимен и Юродивый. Никакими благими намерениями нельзя оправдать убийство — эта мысль сближает оперу с произведениями русского писателя Фёдора Михайловича Достоевского.

Ещё одна важная проблема — взаимоотношения власти и народа. Композитор изображает трагедию народа,



Борис с сыном и боярами. Эскиз костюмов к опере «Борис Годунов».



Эскиз декораций к опере «Борис Годунов».

оперу «Сорочинская ярмарка» по повести Н.В. Гоголя (осталась незаконченной).

Мусоргский обращался и к другим музыкальным жанрам. Так, в 1867 г. появилось крупное программное симфоническое произведение «Ночь на Лысой горе». В качестве программы для этого сочинения композитор взял народные сказания о ночи накануне дня Ивана Купалы (с 6 на 7 июля), когда нечистая сила особенно опасна.

По отзывам современников, Мусоргский был превосходным пианистом. Как дань любимому инструменту он создал большую фортепианную сюиту из десяти пьес «Картинки с выставки» (1874 г.). Замысел сюиты сложился под впечатлением от посмертной выставки работ его друга, художника и архитектора Виктора Александровича Гартмана. Цикл начинается со вступления, которое становится лейтмотивом произведения. Автор назвал его «Прогулка» не случайно: оно передаёт движение посетителя по залам выставки. Далее следуют отдельные «картинки»:



Самозванец. Эскиз костюма к опере «Борис Годунов».

ставшего слепым орудием в руках власти. В опере народ показан в нескольких хоровых сценах. В одной, повинаясь приказу, он призывает Бориса на престол (Пролог, первая картина), в другой — сцене венчания на царство — опять же по приказу прославляет царя (Пролог, вторая картина). И наконец, четвёртое действие — восстание против Бориса под Кромами (город недалеко от Орла). Взбунтовавшийся народ покорно следует за Самозванцем, приведшим с собой завоевателей — поляков.

Несмотря на большое значение массовых сцен, главное внимание в опере уделено характеристике внутреннего мира героев. На первом плане, безусловно, образ Бориса, который раскрывается через развёрнутые сцены-монологи. Блестяще владея техникой речитатива, Мусоргский передаёт в музыке душевное состояние героя — смутную тревогу, скорбь и подавленность, мучительные терзания совести, страх и даже галлюцинации. Второстепенных персонажей в опере практически нет. Психологически точно автор передаёт и спокойствие Пимена, и напряжение в душе Самозванца, и льстивую вкрадчивость Шуйского, и грубоватую весёлость беглого монаха Варлаама. Короткие монологи Юродивого основаны на переплетении интонаций церковных песнопений и протяжных народных песен, что создаёт образ, полный духовной чистоты и пронзительной скорби. Очень сложна в опере партия оркестра. Он гибко следует за голосом, добавляя в вокальную партию важные психологические нюансы. В оркестровой музыке немало смелых и необычных для XIX в. гармонических находок (к сожалению, сильно искажённых в редакции Н.А. Римского-Корсакова).



Эскиз декораций к опере «Борис Годунов».

рея — богатый и бедный», «Лиможский рынок» и др. Музыка вступления периодически повторяется, и благодаря этому цикл обретает единство и воспринимается как цельное сочинение (например, как «Карнавал» Роберта Шумана). Позднее «Картинки с выставки» переложил для симфонического оркестра почитатель творчества русского композитора — Морис Равель.

Мусоргский — автор известных песен и романсов. Первая опубликованная песня «Где ты, звёздочка...» (слова поэта и переводчика Николая Порфирьевича Грекова) дала начало лирической теме в вокальном творчестве композитора, достигшей вершины в романсе-фантазии «Ночь» (слова А.С. Пушкина). Забавные зарисовки русского городского быта представлены в романсах «Но если бы с тобою я встретиться могла» (слова поэта Василия Степановича Курочкина) и «Светик Савишна» и «Семинарист» (слова композитора). Эпизодам из детской жизни посвящен вокальный цикл из семи песен на слова автора «Детская» (1872 г.). Уже сами названия — «Дитя с няней», «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон

125

«ХОВАНЩИНА»

Действие оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» происходит в конце XVII столетия, в царствование Петра I. Само слово «хованщина» — прозвище, данное Петром стрельцкому заговору, во главе которого стоял князь Иван Хованский. (Стрельцы — постоянное войско в Русском государстве XVI — начала XVIII в.; пехота, вооружённая огнестрельным оружием.) В опере три исторических персонажа — Иван Хованский, его сын Андрей и фаворит царевны Софьи Василий Голицын, поддерживавший заговорщиков. Важную роль в произведении играют два вымышленных героя: Досифей — настоятель общины раскольников (противники церковных реформ XVII в.) и его духовная дочь Марфа.

Создавая либретто, Мусоргский ориентировался на подлинные исторические документы, и это сказалось на общем замысле сочинения. Несмотря на то, что в опере есть «лирическая линия» (безответная любовь Марфы к Андрею Хованскому), на первом месте оказались размышления о событиях переломного в истории России времени, о трагической разобщённости и духовной слепоте народа. Стрельцы становятся бессмысленной жертвой в борьбе Хованских за власть; раскольники идут на самоожжение, подчиняясь призыву Досифея, прекрасно понимающего, что он привёл свою паству к духовному тупику.

Судить о музыке произведения сложно, так как автор не успел его закончить: опера осталась в разрозненных фрагментах. Композиция, музыка последнего действия и оркестровка принадлежат Н. А. Римскому-Корсакову, настороженно относившемуся к дерзкому новаторству Мусоргского (особенно в области гармонии). Стремление Римского-Корсакова «сгладить острые углы» и смягчить звучание могло исказить замысел. Возможно, поэтому в

«Хованщине» сильнее, чем в «Борисе Годунове», чувствуется тяга к мелодичной напевности (что больше характерно для музыкального



Стрельцы. Эскиз костюмов к опере «Хованщина».



Раскольники. Эскиз костюмов к опере «Хованщина».

языка Римского-Корсакова), а не к декламации. Особенно выразительна партия Марфы, в которой есть развёрнутая ария (сцена гадания из второго действия) и лирическая песня в народном стиле («Исходила младёшенька» из третьего действия). Наибольшей психологической глубиной отличается образ Досифея: непримиримость его веры сложно переплелась с душевной тонкостью и любовью к людям.

Особое место в опере принадлежит оркестровому вступлению «Рассвет на Москве-реке», которое часто исполняется как самостоятельная концертная пьеса. Музыка, построенная на мягкой лирической теме, полна покоя и духовного просветления и резко контрастирует с последующим трагическим повествованием. Это вступление — музыкальное свидетельство надежды композитора на счастливое будущее своего народа.



Программа первого представления оперы «Хованщина». В роли Досифея — Ф. И. Шаляпин.



Модест Петрович Мусоргский.

грядущий», «Кот Матрос», «Поехал на палочке» — уносят слушателя в годы детства; простая и мелодичная музыка раскрывает внутренний мир ребёнка.

Цикл из пяти вокальных пьес «Без солнца» (1874 г.; слова графа Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова) пронизан трагическим ощущением одиночества. В цикле «Песни и пляски смерти» из четырёх песен (1875—1877 гг.; слова А.А. Голенищева-Кутузова) Мусоргский создаёт образ смерти. Вот она «убаюкивает» больного ребёнка («Колыбельная»), поёт умирающей девушке («Серенада»), кружит снежной вьюгой над коченеющим пьяненьким мужичком — слышится мелодия народной пляски («Трепак»); наконец, звучит грозный и величественный марш смерти на поле боя («Полководец»).

Последние годы мастер провёл в нищете. Тяжёлое впечатление на него произвела жёсткая критика оперы «Борис Годунов». Здоровье композитора резко ухудшилось, и друзья устроили его в солдатский госпиталь, где он и скончался. О состоянии Мусоргского в последние дни даёт представление сделанный в госпитале знаменитый портрет кисти Ильи Ефимовича Репина.

После смерти Мусоргского оперу «Хованщина» завершил и отредактировал Н.А. Римский-Корсаков, а «Сорочинскую ярмарку» — Ц.А. Кюи и другие композиторы.

Творчество М.П. Мусоргского оказало серьёзное влияние на развитие мировой и отечественной музыкальной культуры. Под воздействием его сочинений сложился композиторский стиль многих известных мастеров, в частности Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича.

АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН (1833—1887)

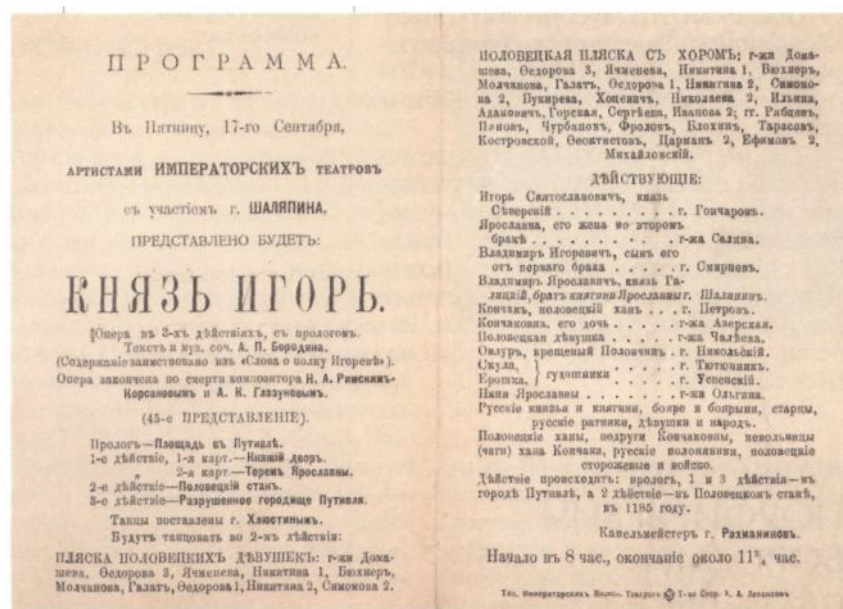
А. П. Бородин был на редкость одарённой личностью. Природа наделила его аналитическим умом учёного и талантом музыканта. Всю жизнь Бородин был во власти двух страстей, которым он преданно служил, — химии и музыки, но так и не отдал предпочтения ни той, ни другой. Химики жаловались, что музыка отвлекает их коллегу от науки, а друзья-музыканты сетовали на то, что химия не даёт заниматься музыкой.

Бородин-учёный создал первые искусственные органические соединения (это открытие привело в будущем к изобретению пластмассы), написал более сорока научных работ. Бородин-композитор — автор оперы «Князь Игорь», трёх симфоний, камерно-инструментальных и фортепианных произведений, романсов и песен. Он обладал и литературным талантом — примером тому служат статьи о музыке и музыкантах, тексты к собственным сочинениям.

Жизнь и творчество Александра Порфирьевича Бородина связаны с Петербургом. Внебрачный ребёнок князя Луки Степановича Гедианова, он был



Александр Порфирьевич Бородин.
127



Программа оперы «Князь Игорь». Большой театр, Москва. 1904 г.

записан сыном крепостного крестьянина Порфирия Ионовича Бородина и рос в доме матери, Авдотьи Константиновны. В 1850 г. Бородин поступил в Медико-хирургическую академию. По окончании академии его как одного из лучших выпускников направили за границу для дальнейшего образования. Вернувшись в Россию, Бородин посвятил себя научной и преподавательской деятельности. Он был избран профессором, а затем академиком Медико-хирургической академии; стал одним из основателей Женских врачебных курсов.

В музыке А. П. Бородин — самоучка. В детстве частные учителя помогли овладеть будущему композитору начальными навыками игры на рояле; самостоятельно он освоил виолончель. Ещё студентом Бородин принимал участие в музыкальных вечерах, проходивших в домах петербургских знакомых. Такие вечера камерной музыки стали для него хорошей школой.

В 1862 г. Бородин познакомился с М.А. Балакиревым, который и стал его первым настоящим учителем, помог выработать собственный стиль. Композитор вошёл в творческое содружество «Могучая кучка».

Бородина привлекали крупные жанры — симфония и опера. Наиболее значительное произведение — опера «Князь Игорь». Тему композитору подсказал В. В. Стасов. Он предложил обратиться к «Слову о полку Игореве» — памятнику древнерусской литературы XII

в. «Слово» рассказывает о походе новгород-северского князя Игоря Святославича против половцев в 1185 г. Основная идея сочинения — призыв к объединению русских князей. В центре оперы — князь Игорь, мужественный и благородный воин. Лирические страницы произведения связаны с образом его жены — нежной, любящей и верной Ярославны. Интересна характеристика предводителя половцев — хитрого и властолюбивого хана Кончака. Большую роль в опере играют народные



Половцы. Эскизы костюмов к опере «Князь Игорь». Художник К. А. Коровин. Постановка Большого театра, Москва. 1906 г.
128

сцены: хоры горожан Путивля, провожающих Игоря с войском в поход; хор бояр, возвещающий о пленении князя. Стан половцев показан в развёрнутой балетно-хоровой сцене «Половецкие пляски».

Опера «Князь Игорь» стала образцом русского оперного стиля, в котором историческая правда сочетается с глубоким драматизмом и проникновенной лирикой.

Бородин работал над этим сочинением восемнадцать лет (начало работы — 1869 г.), но так и не закончил его: внезапная смерть оборвала труд. Оперу завершили друзья Бородина — Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов. Премьера «Князя Игоря» (1890 г.) прошла в Мариинском театре с большим успехом.

В романах и песнях Бородин оставался верен принципам, сложившимся при работе над оперой. Наиболее интересны и самобытны сказочные («Спящая княжна») и эпические («Море», «Песня тёмного леса») романы. Для многих романсов Бородин сам создавал тексты. Так, «Спящая княжна» и «Песня тёмного леса» написаны на слова композитора.

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

(1844—1908)

Композиторский стиль Николая Андреевича Римского-Корсакова отличаются гармоничность и ясность музыкального мышления. Основу творческого наследия мастера составили оперы, многие из которых написаны по произведениям русских писателей. Наиболее полно его дар проявился в сочинениях, запечатлевших мир сказок и старинных преданий.

Н. А. Римский-Корсаков родился в городе Тихвин Новгородской губернии в дворянской семье. Музыкальные способности проявились рано, но родители хотели, чтобы сын стал морским офицером, и в 1856 г. Римский-Корсаков поступил в петербургский Морской кадетский корпус. Однако занятий музыкой он не оставлял: брал частные уроки игры на фортепиано, пытался сочинять, посещал оперные спектакли. В 1861 г. будущий композитор познакомился с М.А. Балакиревым и вскоре присоединился к «Могучей кучке». Именно по совету Балакирева он начал работу над Первой симфонией (1865 г.). В 1862 г. Римский-Корсаков окончил Морской корпус, получил офицерское звание и отправился в дальнее плавание на судне «Алмаз». По возвращении (1865 г.) он решил посвятить свою дальнейшую жизнь музыке.

В 60-х гг. композитор писал в основном программные симфонические произведения. В симфонической музыкальной картине «Садко» (1867 г.) нашли отражение впечатления от плавания на «Алмазе»: образы русской былины соседствуют в сочинении с картинами моря. Вторая симфония — «Антар» (1868 г.) — написана по мотивам арабских народных сказаний.

Первая опера Римского-Корсакова — «Псковитянка» (1872 г.; по пьесе русского поэта и драматурга Льва Александровича Мея). События происходят во времена царствования Ивана Грозного. На историческом фоне (покорение Пскова Московским царством) развивается драма юной псковитянки Ольги, оказавшейся внебрачной дочерью самого Ивана Грозного. Опера, поставленная в Мариинском театре, имела большой успех.

За «Псковитянкой» последовали другие оперы — «Майская ночь» (1879 г.; по повести Н. В. Гоголя), опера-сказка «Снегурочка» (1881 г.; по пьесе А. Н. Островского), опера-балет «Млада» (1890 г.; либретто написано по сказаниям западных славян), «Ночь перед Рождеством» (1895 г.; по повести Н. В. Гоголя).



Николай Андреевич Римский-Корсаков.



Эскиз афиши к опере «Снегурочка». Художник К. А. Коровин.

Мир сказаний и былин всё больше привлекал композитора. В опере-былине «Садко» (1897 г.), рассказывающей о новгородском гусле, картины городского быта Новгорода чередуются с волшебным миром подводного царства.

Римский-Корсаков обращался и к внутреннему миру человека. Камерная опера «Моцарт и Сальери» (1897 г.; по пьесе А.С. Пушкина) — одно из наиболее глубоких произведений композитора. Римский-Корсаков следовал идее Пушкина: Моцарт и Сальери противопоставлены — как «гений и злодейство». В «Царской невесте» (1898 г.; по драме Л. А. Мея) композитор рассказал о драматических судьбах своих героев, раскрыл их душевные переживания.

В опере «Сказка о царе Салтане» (1900 г.; на сюжет сказки А.С. Пушкина) Римский-Корсаков прибегает к стилизации под народный жанр. Произведение отличается классической ясностью и стройностью композиции и музыки, характеры героев яркие, живые, но при этом в опере есть театральная условность. В «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904 г.) автор поставил нравственные и философские проблемы.



*Шамаханская царица. Эскиз костюма к опере «Золотой петушок».
Художница Н.С. Гончарова.*



Эскиз декораций к опере «Садко». Художник К.А. Коровин.

130

Свою последнюю оперу-сказку «Золотой петушок» (1907 г.; по одноимённому сочинению А. С. Пушкина) сам автор назвал «небылица в лицах». Эту оперу можно назвать остросатирическим произведением.

Мелодии вокальных партий и хоровых эпизодов в операх Римского-Корсакова основаны на интонациях русской народной песни. Важнейшую роль играет симфонический оркестр, с помощью которого композитор рисует картины природы, народного быта, сказочные образы. Нередко оркестровая музыка имеет самостоятельное значение, например симфонические картины моря и подводного царства в «Садко», пьеса «Три чуда» в «Сказке о царе Салтане» или батальная сцена «Сеча при Керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже...».

Симфоническое творчество Римского-Корсакова не так значительно по объёму, как оперное, но не менее ценно. К лучшим произведениям относятся «Испанское каприччио» (1887 г.), в котором композитор использовал темы испанских национальных танцев, и сюита «Шехеразада» (1888 г.), написанная по мотивам сборника средневековых арабских сказок «Тысяча и одна ночь».

Н. А. Римский-Корсаков — выдающийся мастер романса. Он создал около восьмидесяти романсов для



Гвидон. Эскиз костюма к опере «Сказка о царе Салтане». Постановка Оперного театра Зимина, Москва. 1908 г.

АНТОН И НИКОЛАЙ РУБИНШТЕЙНЫ

В развитии музыкальной культуры России XIX в. братья Антон и Николай Рубинштейны занимают особое место. Их исполнительская и педагогическая деятельность способствовала тому, что в русской культуре утвердились европейские традиции концертной жизни и музыкального образования. Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894) начинал свою творческую жизнь как блестящий пианист-виртуоз (выступал с концертами с десяти лет).



Антон Григорьевич Рубинштейн.



Московская консерватория. XIX в.

В 40—50-х гг. он объездил с гастрольями почти всю Европу (в 1844—1846 гг. прошёл курс музыкальной теории у знаменитого немецкого педагога Зигфрида Дена — учителя М.И. Глинки). В 1859 г. по инициативе Рубинштейна было создано Русское музыкальное общество, а в 1861 г. в Петербурге открыты специальные музыкальные классы, преобразованные год спустя в первую русскую консерваторию. Усилиями А.Г. Рубинштейна (был директором до 1867 г. и в 1887—1891 гг.) Петербургская консерватория быстро превратилась в блистательное академическое учебное заведение.

А.Г. Рубинштейн — автор шестнадцати опер, пяти фортепианных концертов, камерных сочинений. Однако из всех его произведений в наши дни исполняются только опера «Демон» (1871 г.), написанная по одноимённой поэме М.Ю. Лермонтова, и некоторые романсы.

Николай Григорьевич Рубинштейн (1835—1881) известен как пианист, дирижёр и педагог. Он стал основателем и первым директором Московской консерватории (1866 г.). Н.Г. Рубинштейн много концертировал в России и за рубежом. Он стал первым исполнителем многих произведений П. И. Чайковского.

131



Эскиз декораций к опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Художник А.М. Васнецов. Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург. 1907 г.

голоса и фортепиано на стихи А.С. Пушкина, А.К. Толстого, других русских поэтов.

Большое внимание Римский-Корсаков уделял совершенствованию композиторского мастерства. Он серьёзно изучал теорию музыки, гармонии и искусства инструментовки; в 70-х гг. занимался по программе, специально составленной для него П. И. Чайковским (в то время

профессором Московской консерватории). В результате упорной работы Римский-Корсаков стал одним из самых профессионально подготовленных русских музыкантов.

В 1871 г. Н.А. Римского-Корсакова пригласили преподавать в Петербургскую консерваторию. В числе его учеников — многие выдающиеся русские композиторы. Как дирижёр Римский-Корсаков с 1874 г. руководил симфоническими оркестрами, а позднее — оперными спектаклями.



***Н. А. Римский-Корсаков
и его ученики А. К. Лядов (слева)
и А. К. Глазунов. 1905 г.***

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ
(1840—1893)

Творчество Петра Ильича Чайковского — яркая страница в истории не только отечественного, но и зарубежного музыкального искусства. На образном и идейном уровне его сочинения развивают традиции европейского романтизма. Стремление же композитора к отточенным и гармоничным формам свидетельствует о глубинной близости его музыки к наследию венских классиков. П.И. Чайковский родился в городе Воткинск (ныне Пермская область) в семье горного инженера. В 1859 г. он получил диплом Училища правоведения в Петербурге и затем некоторое время служил в Министерстве юстиции. Одновременно с работой в министерстве Чайковский начал серьезно заниматься музыкой, а в 1865 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у А.Г. Рубинштейна. В 1866—1878 гг. он был профессором Московской консерватории и воспитал немало прекрасных музыкантов, в частности С.И. Танеева. П.И. Чайковский обращался почти ко всем музыкальным жанрам и формам. В области симфонической музыки он разрабатывал программную симфоническую поэму (композитор называл её «фантазия» или «увертюра-фантазия») и «классическую» четырёхчастную симфонию. В качестве программ Чайковский использо-

132

вал литературные сюжеты. Он обращался к наиболее популярным у европейских романтиков авторам: Шекспиру (увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», 1869 г., и «Гамлет», 1888 г.; фантазия «Буря», 1873 г.), Данте (фантазия «Франческа да Римини», 1876 г.), Байрону (программная симфония «Манфред», 1885 г.). В музыке увертюр-фантазий точно угадывается сюжет литературного источника, но эти сочинения нельзя назвать иллюстрациями к тексту. В каждом представлен лаконичный и эмоционально насыщенный музыкальный образ известного произведения, но создан он с позиций человека второй половины XIX в. В таких музыкальных

«портретах» видны и личное отношение автора к тексту, и национальная природа его дарования (многие темы построены на характерной только для русской музыки системе интонаций).

В творческом наследии композитора — шесть симфоний (не считая программной симфонии «Манфред»). В первых трёх (1866, 1872, 1875 гг.) чувствуется влияние «Могучей кучки» (стремление к эпической масштабности, цитирование народных песен). Четвёртая (1877 г.),



Пётр Ильич Чайковский.



Дом П.И. Чайковского в Клину.

Пятая (1888 г.) и Шестая (1893 г.) симфонии представляют собой динамичное трагическое повествование, в котором безукоризненная чёткость форм сочетается с эмоциональной глубиной. Во второй (лирической) части этих произведений в полной мере проявилась уникальная способность Чайковского писать в мажорных тональностях темы, исполненные трагизма (до него такая особенность была свойственна лишь музыке Моцарта). Самое драматичное место Четвёртой симфонии — финал, где образ искусственного, «надрывного» веселья автор мастерски создаёт через обработку народной песни «Во поле берёзонька стояла». В Пятой симфонии трагической кульминацией становится кода финала — торжественный мажорный марш, а в Шестой, посвящённой размышлениям о смерти (в первой части цитируется церковное погребальное песнопение «Со святыми упокой»), образ торжествующего зла олицетворяет энергичное, стремительное скерцо (третья часть).

Чайковский стал первооткрывателем жанра инструментального концерта в русской музыке. Самые известные сочинения — Первый фортепианный концерт (1875 г.), концерт для скрипки (1878 г.) и Вариации на тему рококо (1876 г.) — масштабная пьеса для виолончели

133



Автограф партитуры Первого концерта.

с оркестром, которая воспринимается исполнителями как концерт. Музыка этих произведений полна света, радостной энергии и внутреннего благородства. Солирующий инструмент и оркестр выступают как два равноправных начала, дополняющие друг друга (это сближает стиль концертов с симфониями); обязательная для жанра виртуозность сольной партии — не самоцель, а выразительная краска в создании образа.

Одно из центральных мест в творчестве композитора принадлежит опере. Поиск собственного пути в оперной музыке был для Чайковского сложен и мучителен. Так, партитуру второй оперы «Ундина» (1869 г.) он уничтожил, а комическое произведение «Кузнец Вакула» (1874 г.) долго и тщательно переделывал и во второй редакции даже дал ему другое название — «Черевики» (1885 г.). Всего Чайковский создал десять опер, две из которых — «Евгений Онегин» (1878 г.) и «Пиковая дама» (1890 г.) считаются лучшими образцами лирико-психологической музыкальной драмы в русской музыке.

Опера «Евгений Онегин» написана по одноимённому роману в стихах А. С. Пушкина. Чайковский не ставил задачу охватить все проблемы романа. Подзаголовок оперы — «лирические сцены» — говорит о стремлении показать, прежде всего, мир чувств персонажей. Центральное место в опере занимают герои, жизнь которых основана на любви, — Татьяна Ларина и Владимир Ленский. В характеристике Ленского нет и тени иронии, столь часто проскальзывающей у Пушкина. Основа его партии — *ариозо* «Я люблю Вас, Ольга» (первая картина первого действия) и большая ария «Куда, куда вы удалились» (вторая картина второго действия). Музыка, построенная на протяжённых лирических темах, полна такой эмоциональной силы, что порой абсолютно меняет восприятие текста. Например, слабые и высокопарные стихи «Куда, куда вы удалились», которые в романе Ленский посвящает Ольге (Пушкин комментирует их довольно ядовито: «Так он писал темно и вяло»), в опере звучат очень искренне, проникновенно.

В партии Татьяны психологически выразительна каждая фраза. Даже в сцене бала у Лариных, где героиня находится на втором плане, её короткие реплики полны тонких музыкальных нюансов. Кульминация в развитии образа — сцена письма к Онегину (вторая картина первого



Евгений Онегин. Татьяна Ларина. Эскизы костюмов к опере «Евгений Онегин». Постановка Театра музыкальной драмы, Санкт-Петербург. 1912 г.

*Ариозо (от *ит.* *arioso* — «наподобие арии», «напевно») — небольшая ария, нередко лирического характера.

134

действия). Это большой монолог, основанный на сочетании декламации с напевными темами. Музыка передаёт душевное смятение Татьяны: решимость внезапно сменяется сомнениями, любовь — тоской, но форма монолога сохраняет логическую ясность и чёткость. Образ Онегина менее интересен. Неспособность к серьёзному чувству перечёркивает в глазах композитора его достоинства. Партия героя приятна для слуха, выигрышна для певца, но написана так, словно автор нарочито стремился заключить её в узкие рамки амплу героя-любownika. Даже в финале оперы (когда Онегин полюбил Татьяну) он не имеет самостоятельных тем: ариозо из третьего действия и реплики в заключительном дуэте — повторение основных эпизодов сцены письма.

Опера «Пиковая дама» также создана по одноимённой повести А. С. Пушкина. Литературный сюжет композитор серьёзно изменил. Главный женский персонаж — Лиза из бедной воспитанницы-приживалки превратилась во внучку и наследницу старой графини. Героя оперы, Германна, Чайковский заставил полюбить Лизу: узнать тайну трёх карт и разбогатеть ему нужно для того, чтобы получить возможность сделать девушке предложение. Однако постепенно жажда богатства превращается у Германна в навязчивую идею, которая лишает его рассудка. Действие оперы перенесено в XVIII столетие, в эпоху Екатерины II, но герои мыслят и чувствуют, как люди конца XIX в.

Музыка точно воссоздаёт атмосферу екатерининского времени. В сцене бала (второе действие) дан изысканный вставной номер — пастораль «Искренность пастушки»; графиня, засыпая, напевает арию из оперы французского композитора Андре Эрнеста Модеста Гретри (1741—1813) «Ричард Львиное Сердце»; дуэт Лизы и её подруги Полины (первое действие) тонко имитирует бытовой романс конца XVIII в. Но главная задача музыки — раскрыть внутренний мир главных героев.

Предчувствием трагедии наполнены самые светлые по сюжету лирические сцены. Даже лёгкая по настроению французская ария графини, исполняемая низким женским голосом, звучит зловеще. Основной трагический «нерв» оперы — партия Германна. Композитор смог психологически точно передать состояние ума и души героя — как мечта о деньгах незаметно для него самого губит чувство к Лизе. Показывая Германна уже почти потерявшим рассудок, Чайковский использует образы, известные по его поздним симфониям: финальная ария «Что



Графиня (слева). Лиза. Эскизы костюмов к опере «Пиковая дама». Постановка Большого театра, Москва. 1931 г.



Игорный зал. Эскиз декораций к опере «Пиковая дама». Постановка Белорусского театра оперы и балета, Минск. 1949 г.



М.М. Плисецкая в роли Одетты в балете «Лебединое озеро». Большой театр, Москва.

наша жизнь? Игра!» (третье действие) построена на интонациях торжественного марша, звучащего в мажорной тональности.

П.И. Чайковский изменил отношение к музыкальному содержанию балета. Уровень балетной музыки в XIX в. был невысоким. От композитора требовалось лишь сочинить красивые мелодии — всё внимание публики было сосредоточено на виртуозности танцовщиков. Несмотря на сказочные сюжеты и традиционно благополучные развязки балетов Чайковского — «Лебединого озера» (1876 г.), «Спящей красавицы» (1889 г.) и «Щелкунчика» (1892 г.), в музыке немало подлинного трагизма. В драматургии спектаклей она играет столь же важную роль, как и хореография. В развитии музыкальных тем композитор нередко использует приёмы, которые применял в симфониях.

Значительное место в творчестве Чайковского занимают романсы (написано более ста). Романсы композитора — маленькие драматические пьесы, и, даже если в тексте нет повествовательного сюжета, слушатель может наблюдать, как от начала к

СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВ

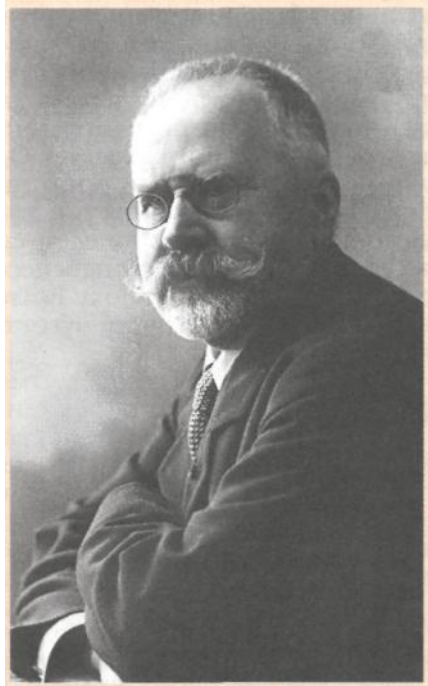
(1856—1915)

Творческий облик Сергея Ивановича Танеева — композитора, пианиста, педагога и учёного-музыковеда — привлекает интеллектуальной мощью, благородством и горячей любовью к музыке. В 1875 г. Танеев окончил Московскую консерваторию (по классу фортепиано у Н.Г. Рубинштейна, по классу композиции у П.И. Чайковского), и вся его дальнейшая жизнь и деятельность была связана с этим учебным заведением. Сначала он стал профессором, а затем и директором консерватории.

Педагогику и активную исполнительскую деятельность Танееву удавалось совмещать с научными исследованиями. Он занимался полифонической музыкой Возрождения и барокко, творчеством Бетховена, народным искусством. Свой главный труд — книгу «Подвижной контрапункт строгого письма» (1906 г.) — Танеев писал семнадцать лет. В этой работе впервые в России серьёзно анализируются традиции полифонии строгого стиля.

В композиторском творчестве Танеев стремился обдумать каждый шаг, рационально «сконструировать» произведение. Он мечтал укоренить в сознании русских композиторов приёмы полифонии — только такие формы, считал Танеев, могут придать музыке глубину. Ярче всего эта идея проявилась в двух кантатах: «Иоанн Дамаскин» (1884 г.) на текст поэмы Алексея Константиновича Толстого и «По прочтении псалма» (1915 г.) на стихи философа Алексея Степановича Хомякова. Музыка кантат пронизана светом; чувствуется высокий профессионализм автора в использовании полифонии. Кроме названных сочинений С. И.

Танеев создал четыре симфонии (1874—1898 гг.), оперную трилогию «Орестея» (1895 г.) по трагедии Эсхила, хоровые, инструментальные и камерно-вокальные произведения.



Сергей Иванович Танеев.

136

концу произведения меняется душевное состояние героя. Один романс Чайковского по глубине и масштабности содержания может быть равен целому вокальному циклу европейских романтиков. И сейчас романсы «День ли царит», «Благословляю вас, леса», «Я ли в поле да не травушка была» и многие другие входят в репертуар известных оперных певцов.

Чайковский — первый русский композитор, получивший широкое признание за рубежом. Его гастрели (он выступал и как дирижёр) проходили в странах Европы, а в 1891 г. — в США. В Гамбурге под управлением выдающегося дирижёра Густава Малера была поставлена опера «Евгений Онегин». Незадолго до смерти П. И. Чайковский был избран членом-корреспондентом французской Академии изящных искусств (1892 г.) и почётным доктором Кембриджского университета в Великобритании (1893 г.).



Сцена из балета «Лебединое озеро». Большой театр, Москва.

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

На рубеже XIX—XX столетий в европейской культуре сосуществовали разные художественные направления. Одни развивали традиции XIX в., другие возникли в результате творческих поисков современных мастеров. Самым значительным явлением музыкального

искусства стал поздний романтизм. Его представителей отличал повышенный интерес к симфонической музыке и грандиозным масштабам сочинений. Для своих произведений композиторы создавали сложные философские программы.

В последней трети XIX столетия появилось новое направление — *импрессионизм* (фр. *impressionisme*, от *impression* — «впечатление»), первоначально во французской живописи. Музыканты-импрессионисты стремились передать тонкие и сложные ощущения, добивались изысканности и утончённости звучания. Именно поэтому им был близок литературный символизм (70-е гг. XIX в. — 10-е гг. XX в.), зародившийся также во Франции. Символисты исследовали сферы неизведанные и таинственные, пытались познать «идеальный мир», скрытый под покровом действительности. Композиторы-импрессионисты нередко обращались к поэзии и драматургии символизма.

Усложнение языка и форм музыки, проявившееся сначала в позднем романтизме, а затем и в других течениях, вызвало к жизни *неоклассицизм* (первая часть слова — «нео» в переводе с греческого означает «новый»). Он появился в европейской музыке в первой четверти XX столетия. Композиторы

137

стремились вернуться к ясности гармоний, простоте мелодий и форм, красоте и доступности музыкального языка. Они обращались к полифонии, возрождали клавишинную музыку XVIII в. Возник интерес к старинным концертным жанрам — сюите, концерто grosso и др.

РИХАРД ШТРАУС (1864—1949)

«Последний из великого рода полнокровных немецких музыкантов» — так охарактеризовал Рихарда Штрауса австрийский писатель Стефан Цвейг. Родился композитор в Мюнхене в семье музыканта (его отец, известный виртуоз, играл на валторне). Уже в шесть лет он пробовал сочинять — писал танцы и песни. Образцом для подражания в то время для Штрауса было творчество Моцарта и Бетховена. Позже, уже в гимназии, он увлёкся романтической музыкой. Произведения Шопена, Шумана, Мендельсона оказали серьёзное влияние на стиль композитора.

Навыки дирижирования Штраус получил в любительском оркестре. В конце 80-х гг. он познакомился с музыкой Рихарда Вагнера (дирижировал его операми в Веймаре). Под влиянием немецкого композитора Штраус обратился к опере. Первое сочинение подобного рода — «Гунтрам» (1893 г.). Это романтическое произведение; его музыкальный язык несложен, мелодии красивы и напевны.

С 1900 г. опера стала ведущим жанром в творчестве Рихарда Штра-

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ РИХАРДА ШТРАУСА

Жанр программной симфонической поэмы, созданный Ференцем Листом, получил блестящее развитие в творчестве Рихарда Штрауса. В своих произведениях композитор обращался к образам известных литературных персонажей: Макбету (из трагедии Уильяма Шекспира «Макбет»), Дон Жуану (из поэмы «Дон Жуан» австрийского поэта Николаса Ленау), Тилло Уленшпигелю (герою книги-эпопеи «Легенда об Уленшпигеле...» бельгийского писателя Шарля Де Костера) и др. Каждая поэма — это одновременно и портрет героя, и красочное повествование о событиях его жизни. Музыку отличает монументальность и виртуозное звучание симфонического оркестра. Штраус нередко вводил дополнительные инструменты в группы духовых и ударных. Оркестровые партии обычно сложны и по трудности исполнения не уступают сольным; особое внимание автор уделял струнным инструментам.

Яркий пример оркестрового стиля Штрауса — поэма «Дон Жуан» (1889 г.). Произведение написано в сонатной форме. Главная партия создаёт образ энергичного, сильного человека; побочная рисует обольстителя, покорителя женских сердец. Темы развиваются стремительно; лирические эпизоды отступают на второй план перед вихрем пассажей группы струнных инструментов.

Не меньшее значение Штраус придавал инструментам-солистам. Некоторые поэмы по жанру близки к инструментальному концерту. К произведениям такого рода относится, прежде всего, поэма «Дон Кихот» (имеет подзаголовок «Фантастические вариации на рыцарскую тему», 1897 г.) по роману испанского писателя Мигеля де Сервантеса Сааведры. Сочинение построено на диалоге двух солирующих инструментов — виолончели (Дон Кихот) и альты (Санчо Панса). Благодаря разнообразию тембрового звучания виолончели перед слушателем возникает психологически тонкий портрет главного героя, в котором благородство и мужество соседствуют с наивностью, делающей его порой смешным. В финале же, рассказывающем о смерти Дон Кихота, голос инструмента обретает настоящий трагизм. Партия альты — комическое начало поэмы: в ней есть и добродушие, и едкая насмешка. Великолепие сольных партий не затмевает, однако, звучания всего оркестра: музыка изобилует изобразительными эффектами (особенно в эпизоде битвы Дон Кихота с ветряными мельницами).

Поэму «Жизнь героя» (1898 г.) можно назвать одночастной симфонией. На сей раз программой произведения стала собственная жизнь композитора, Штраус размышляет над своим творчеством и взаимоотношениями с публикой. Поэма разделена на несколько частей, которые исполняются без перерыва; у каждой есть название: «Герой», «Противники героя», «Подруга героя» и т. п. Рассказывая о себе, автор использует героические интонации, зато для своих противников не жалеет сатирических красок; в предпоследней части «Труды героя» много цитат из ранних сочинений композитора. Красочность и мощь звучания оркестра (в нём расширен состав духовых) сочетаются с захватывающей виртуозностью сольных партий, особенно скрипки.

138



Рихард Штраус.

уса. «Саломея» (1905 г.; по пьесе английского писателя Оскара Уайльда) и «Электра» (1908 г.; по трагедии австрийского писателя Хуго Гофмансталя) предвосхищают музыкальный экспрессионизм (см. статью «Новая венская школа»). Обострённая выразительность и напряжённость музыки, болезненно нервные образы героинь, сложные вокальные партии и трагическое содержание — таковы основные черты этих сочинений Штрауса.

Опера «Кавалер розы» (1910 г.) обозначила перелом в творчестве композитора. С неё начался возврат к «классическим» традициям. Французский писатель Ромен Роллан оценил это произведение как торжество музыки, неведомое людям со времён божественного Моцарта. Штраус использовал в сочинении мелодии венского вальса.



Ирод. Эскиз костюма к опере «Саломея». Постановка Оперного театра Зимина, Москва. 1913 г.

В том же стиле композитор писал оперы до конца своей жизни. Такие произведения Штрауса, как «Ариадна на Наксосе» (1912 г.), «Молчаливая женщина» (1935 г.), «Дафна» (1937 г.), отличает простота и ясность музыкального языка, в них автор использовал бытовые танцевальные жанры.

Творческая деятельность Рихарда Штрауса продолжалась более семидесяти лет. Начиная композитор как поздний романтик, затем пришёл к экспрессионизму и, наконец, обратился к неоклассицизму.



Саломея. Эскиз костюма к опере «Саломея». Постановка Оперного театра Зимина, Москва. 1913 г.

ГУСТАВ МАЛЕР

(1860—1911)

Австрийский композитор и дирижёр Густав Малер — один из последних представителей романтизма в музыке. Его отличает обострённый интерес к внутреннему миру героев, стремление понять и передать противоречия между личностью и обществом, показать трагедию мыслящего человека. Исследователи считают, что в произведениях Малера позднеромантические черты сочетаются с чертами экспрессионизма. Творчество композитора представлено, прежде всего, симфониями и песнями.

Густав Малер родился в деревне Калиште в Чехии, которая была в то время провинцией Австрии. Он окончил гимназию, а музыке учился у частных педагогов. В пятнадцать лет Малер поступил в Венскую консерваторию, по окончании которой в течение 1880—1888 гг. работал дирижёром в оперных театрах Австрии и Германии. В 1888—1891 гг. он занимал пост директора Королевской оперы в Будапеште, а в 1891 — 1897 гг. был первым дирижёром одного из лучших оперных театров Германии — Гамбургской оперы. Именно в этот период Малер завоевал европейскую славу выдающегося дирижёра.



Густав Малер.

В 80-х гг. началась его композиторская деятельность. Первый цикл из шести песен «Песни странствующего подмастерья» (1883—1885 гг.; слова автора) для голоса и симфонического оркестра — типичное романтическое произведение, в котором Малер продолжил традиции вокальных циклов Франца Шуберта. Автор развивает популярный у романтиков сюжет: гонимый судьбой молодой человек страдает от безответной любви и ищет утешения на лоне природы.

В Первой симфонии (1888 г.) сложился стиль «песенного симфонизма», когда музыкальный материал рождается из песен. Это сочинение тесно связано с «Песнями странствующего подмастерья» — автор использует мотивы цикла; как и «странствующий подмастерье», герой симфонии после разочарований и душевных тревог обретает веру в будущее в общении с природой.

За Первой симфонией последовали Вторая (1894 г.), Третья (1896 г.) и Четвёртая (1900 г.), составившие цикл, в котором Первая симфония является прологом. Произведения объединяет песенное начало. Во Второй, Третьей и Четвёртой симфониях песня прямо вводится в музыку в виде вокальных сольных и хоровых номеров. Словесные тексты Малер взял из популярного в Германии сборника старинных немецких народных песен «Волшебный рог мальчика». Тематически симфонии различаются. Например, Третью можно

МАКС РЕГЕР

(1873—1916)

В творчестве немецкого композитора и дирижёра Макса Регера соединились черты позднего романтизма и неоклассицизма. Регер писал для органа, оркестра, фортепиано, скрипки, альты, камерных ансамблей. Он стремился осмыслить наследие XVIII в., особенно опыт Иоганна Себастьяна Баха, и в своих произведениях обращался к музыкальным образам ушедшей эпохи. Однако, будучи человеком рубежа XIX—XX столетий, Регер насыщал музыку оригинальными гармониями и необычными тембрами.

Одно из самых интересных сочинений композитора для органа — Фантазия и fuga на тему ВАСН. Основу его составляет короткая тема из четырёх звуков, латинские обозначения которых дают фамилию Бах. Название выбрано не случайно. В этом произведении Регер следует традициям органной музыки великого немецкого мастера: импровизация, свойственная фантазии, сочетается с одухотворённой строгостью фуги. Пример подобного сочинения для оркестра — Вариации и fuga на тему Моцарта (1914 г.). Композитор воссоздаёт моцартовские образы, но, так же как в Фантазии и фуге на тему ВАСН, использует современный музыкальный язык.

Творчество Макса Регера вызывало противоречивое отношение современников. Обращение к художественным традициям прошлого многим было непонятно и воспринималось как проявление несамостоятельности мышления. Однако мастера первой половины XX в., тяготевшие к неоклассицизму, серьёзно изучали опыт этого композитора.



Макс Регер.

140

назвать гимном природе, её живительному и облагораживающему воздействию на жизнь человека. Во Второй симфонии автор размышляет о том, что залог бессмертия человека — его дела.

В 1897 г. Малера пригласили на должность дирижёра, а затем и директора Венской придворной оперы. Годы работы в австрийской столице стали вершиной дирижёрской и режиссёрской деятельности композитора и одновременно временем расцвета Венской оперы. Малер отдавал театру много сил и поэтому сочинял музыку урывками. Однако в эти годы были созданы выдающиеся произведения. Одна за другой появлялись Пятая (1902 г.), Шестая (1904 г.) и Седьмая (1905 г.) симфонии. Оркестровыми средствами Малер создал симфоническую трилогию о трагедии человека-мыслителя, о жизни, полной борьбы с враждебным миром. В грандиозной Восьмой симфонии (1906 г.), в основу которой легла заключительная часть трагедии Гёте «Фауст», Малер вновь обратился к совмещению инструментальной и вокальной музыки. Исполняют это сочинение расширенный состав оркестра, несколько солистов и мощный хор.

В 1907 г. Малер покинул Вену. Он уехал в США, где некоторое время выступал как дирижёр. Однако из-за болезни сердца пришлось сначала сократить, а затем и полностью прекратить концертную деятельность.

Последние произведения Густава Малера — симфония-кантата «Песня о земле» (1909 г.) на стихи средневековых китайских поэтов, Девятая симфония (1909 г.) и незаконченная Десятая симфония (1910 г.). Эти сочинения — прощание мастера с жизнью. Бездёжно больной композитор с чувством глубокой печали смотрит на прекрасный мир, с которым ему скоро суждено расстаться. В 1911 г. Малер возвратился в Вену, где вскоре умер.

Характерное для творчества композитора соединение героического начала и горькой иронии, драмы и насмешки оказало большое влияние на развитие европейского музыкального искусства. В России горячим почитателем и в определённом смысле последователем Малера был Д.Д. Шостакович.

ГАБРИЕЛЬ ФОРЕ

(1845—1924)

Французский композитор, пианист, органист, педагог и музыкальный критик Габриель Форé в своём творчестве сочетал академические традиции с новыми художественными приёмами. Форé принадлежат симфонии (1873, 1884 гг.), реквием (1888 г.), опера «Пенелопá» (1913 г.), фортепианные пьесы, романсы и камерные ансамбли. Сочинения отличает красота и изящество

мелодий. Произведения композитора оказали серьёзное влияние на формирование импрессионизма во французской музыке, в частности на творчество Мориса Равеля.

ВЕНСАН Д'ЭНДИ

(1851—1931)

Французский композитор Венсан д'Энди продолжал традиции Рихарда Вагнера и долгое время оставался «главным вагнерианцем Франции». Влияние немецкого мастера чувствуется в операх «Фервааль» (1895 г.) и «Чужеземец» (1903 г.). Среди сочинений д'Энди — обработки французских народных песен для хора, симфонии (в том числе «Симфония на тему песни французского горца», 1886 г.), оркестровая и камерно-инструментальная музыка. Известность ему принесла не только композиторская деятельность. Венсан д'Энди был пианистом и дирижёром, учёным и педагогом. Он автор четырёхтомного «Курса музыкальной композиции», изданного в 1902—1951 гг.



Автограф партитуры песни Густава Малера. 1893 г.

141

КЛОД ДЕБЮССИ

(1862—1918)

Основоположник музыкального импрессионизма — французский композитор, пианист и дирижёр Клод Дебюсси. В его творчестве на первый план вышла гармония (а не мелодия), важная роль отводилась красочности звучания оркестра. Главными стали нюансы звучания, которые, как и в живописи, отражали оттенки настроений, чувств и впечатлений. Дебюсси ещё в детские годы удивлял учителей музыки пристрастиями к редким, сложным созвучиям, нестандартным ритмическим узорам. Необычный и в то же время изысканный художественный вкус молодого музыканта нередко приводил к конфликтам с преподавателями Парижской консерватории, где он учился с одиннадцати лет. В начале 80-х гг. Дебюсси много путешествовал по Европе (сопровождал русскую меценатку Надежду Филаретовну фон Мекк в качестве домашнего пианиста); дважды посетил Россию. В 1884 г. он окончил консерваторию и, получив Большую Римскую премию, уехал в Италию. Там Дебюсси изучал произведения Палестрины, Верди, Листа; познакомился с операми Вагнера, увлечение которыми сыграло значительную роль в становлении стиля композитора.

В 90-х гг. Дебюсси тесно общался с художниками-импрессионистами и поэтами-символистами. В эти годы начался расцвет его творческой деятельности. Композитор создал ряд произведений, принёсших ему широкое признание публики.

Яркими образцами импрессионизма стали симфонические произведения Дебюсси — прелюдия «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Море». Композитор не признавал жанра симфонии в её чистом виде. Он предпочитал свободные симфонические сюиты, в которых каждая часть имеет собственное содержание. Причём количество частей в сочинениях различно. Дебюсси много экспериментировал со звучанием различных инструментов и их сочетаниями. Так, нередко главную роль он отдавал арфе в сопровождении деревянных духовых; мелодии соло у него часто испол-



Клод Дебюсси (справа) в составе трио для домашнего музицирования Н.Ф. фон Мекк. 80-е гг. XIX в.



Клод Дебюсси.

142

няют флейта, гобой или кларнет, а не скрипка, как у романтиков. В этом плане показательна прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» (1894 г.), написанная по стихотворению

французского поэта-символиста Стефана Малларме. Флейты, гобои, валторны и две арфы рисуют картину летнего зноя, на фоне которого изображено лесное божество.

В такой же живописной манере созданы «Ноктюрны» (1899 г.). Сам Дебюсси таким названием хотел подчеркнуть необычный ночной колорит. Сочинение состоит из трёх пьес «Облака», «Празднества», «Сирены». Образы сирен Дебюсси создал с помощью женского хора, поющего без слов.

Самое крупное симфоническое произведение композитора — «Море» (1905 г.). Здесь изображена то умиротворённая, то бушующая стихия. Как и в других сочинениях, поэтичны и необычны названия частей: «На море от зари до полудня», «Игра волн», «Диалог ветра и моря». Единственная законченная опера Дебюсси — «Пеллеас и Мелизанда» (1902 г.). Она написана по пьесе бельгийского поэта и драматурга-символиста Мориса Метерлинка. В центре сочинения — сложный духовный мир человека. Встречи двух влюблённых, Пеллеаса и Мелизанды, их диалоги — основа сюжета. В опере есть все черты символистского театра: действие происходит почти всегда в полутьме, в атмосфере скорбного предчувствия смерти. Дебюсси специально подчёркивает неясность и недосказанность диалогов. А непонятные явления становятся символами, скрывающими тайный смысл. Например, картина жуткого подземелья — как напоминание о неотвратимости смерти. Но, несмотря на всю условность действия, идея оперы проста и понятна — композитор воспевае красоту и силу любви, готовой преодолеть любые препятствия.

В 1913 г. Дебюсси совершил концертные поездки по разным странам, посетил Москву и Петербург. Он выступал как пианист и дирижёр

с исполнением преимущественно собственных произведений. В годы Первой мировой войны (1914— 1918 гг.) композитор активно занимался критической деятельностью — в своих литературных творениях он призывал к свободе творчества.



Эскиз декораций к балетной сцене «Послеполуденный отдых фавна». Художник Л.С. Бакст. Русские сезоны в Париже. 1912 г.



В. Ф. Нижинский в роли фавна в балетной сцене «Послеполуденный отдых фавна». Художник Л.С. Бакст. Русские сезоны в Париже. 1912 г.

*Сирены — мифологические существа, полуптицы-полуженщины, заманивающие путешественников пением.

143

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЕБЮССИ

На протяжении всей жизни Клод Дебюсси писал музыку для фортепиано и сам был выдающимся пианистом. Критики восторгались изяществом и бархатистостью звучания инструмента композитора. Его манеру игры точно характеризует строка из стихотворения французского поэта-символиста Поля Верлена: «...целует клавиши прекрасная рука».

Большинство фортепианных пьес Дебюсси — программные миниатюры. Содержание сочинений различно — они могли быть навеяны поэзией, живописью или природой. Особенно композитор любил пейзажи. Жанр инструментальной миниатюры, рисующей пейзаж, бытовую сцену или портрет, восходит к творчеству французских клавесинистов XVII — начала XVIII в. Дебюсси современными художественными средствами воссоздал традиции классицизма. (В поздних критических статьях он часто называл композиторов той эпохи — Франсуа Куперена и Жана Филиппа Рамо «национальными гениями».)

Расцвет фортепианного творчества Дебюсси приходится на начало XX столетия. В это время он написал самые известные циклы произведений — «Эстампы», «Образы», «Детский уголок» и др.

Название цикла «Эстампы» (1903 г.) заимствовано из изобразительного искусства: слово означает «оттиск», «отпечаток». Сочинение состоит из трёх пьес: «Пагоды» (пагода — буддийское мемориальное сооружение или хранилище реликвий), «Вечер в Гранаде» и «Сады под дождём». В них Дебюсси создал музыкальные портреты трёх стран — соответственно Китая, Испании и Франции.

Под впечатлением картины французского живописца Антуана Ватто «Отплытие на остров Киферу» композитор написал фортепианную пьесу «Остров радости» (1904 г.). Это своеобразное музыкальное переложение полотна художника. Перед слушателем предстаёт фантастический остров любви, куда отплывают нарядные дамы и кавалеры.

Черты импрессионистской музыки свойственны двум сборникам пьес, названным композитором «Образы». В каждый сборник входит три пьесы. Первый (1905 г.): «Отражения в

воде», «Посвящение Рамо», «Движение»; второй (1907 г.): «Колокола сквозь листья», «И луна нисходит на разрушенный храм», «Золотые рыбки».

«Детский уголок» (1908 г.) посвящён образам детства. Стиль сочинения отличают простота, яркая жанровость и ритмическая ясность. Самая известная — последняя пьеса цикла, «Кукольный кек-уок». В ней развивается тема американского танца кек-уок (*англ.* S cakewalk — «шествие с пирогом»), распространённого в то время. Танцу свойственна «механическая» ритмика, резкое звучание и быстрый темп. Всё это можно услышать и в пьесе Дебюсси, но в юмористическом («кукольном») ключе.

Интересны прелюдии для фортепиано (первый сборник — 1910 г., второй — 1913 г.), навеянные и музыкой французских клавесинистов, и живописью импрессионистов. Эти произведения характеризуются мягкостью звучания, изысканными гармониями, тонкими тембровыми нюансами. Причудливые названия прелюдий («Дельфийские танцовщицы», «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе», «Девушка с волосами цвета льна» и др.) Дебюсси поставил в конце пьес — чтобы не навязывать собственные ощущения, а предоставить слушателю возможность самому создать образ.

МОРИС РАВЕЛЬ

(1875—1937)

Творчество французского композитора Мориса Жозефа Равеля связано с импрессионизмом. Некоторые критики даже считали его подражателем Клода Дебюсси, основоположника направления. Однако у Равеля импрессионизм получил самостоятельную трактовку.

Морис Равель родился во французском городке Сибур. Его мать была родом из Испании, и поэтому композитор не раз обращался в своих произведениях к образам этой страны. В период учёбы Равеля в Парижской консерватории (1889— 1905 гг.) сформировались его вкусы и взгляды. Большое влияние на



Морис Равель.



Морис Равель за фортепиано.

композитора оказало творчество Ференца Листа, русских мастеров (Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина и др.), Клода Дебюсси. Первые серьёзные произведения (пьесы для фортепиано, романсы) он написал, ещё будучи студентом.

Большое место в творческом наследии Мориса Равеля принадлежит фортепианным произведениям. Одна из ранних пьес — «Игра воды» воссоздаёт излюбленный образ импрессионизма. В пьесе слышится шум фонтанов, каскадов и ручьёв.

Следующими важными работами в фортепианной музыке стали два цикла — «Отражения» и «Ночной Гаспар». Цикл «Отражения» (1905 г.) состоит из нескольких пьес: «Ночные видения», «Печальные птицы», «Лодка среди океана», «Утренняя серенада шута» и «Долина звонов». Это пьесы-настроения, навеянные сценами из жизни Испании. Здесь запечатлены щебетание птиц и переливы волн, звоны далёких колоколов и звуки гитары.

Содержание цикла «Ночной Гаспар» (1908 г.) объясняют развёрнутые эпиграфы, взятые из одноимённого сборника стихотворений французского поэта Алоиса Бертрана (Гаспаром Бертран называл дьявола). В музыке царит атмосфера мрачных видений.

К классицистическим традициям композитор обратился в последнем фортепианном цикле — сюите «Гробница Куперена» (1917 г.). Равель посвятил её выдающемуся композитору XVII в. Франсуа Куперену, но по образному строю это произведение — памятник всей французской музыке XVII столетия. Цикл создавался в разгар Первой мировой войны, и каждую отдельную пьесу автор посвятил другу, погибшему на фронте.

Количество симфонических сочинений Равеля невелико. Первое произведение для оркестра — «Испанскую рапсодию» композитор написал в 1907 г. Рапсодия состоит из четырёх частей: «Прелюдия ночи», «Малагенья», «Хабанера» и «Праздник». Пейзажи, сцены из народной жизни и танцы — всё сливается в едином звуковом потоке. Здесь нет настоящих испанских мелодий — Равель воспроизводит лишь общие интонации народной музыки. Хореографическая поэма «Вальс» (1920 г.) представляет собой популярный танец, увиденный глазами композитора-импрессиониста. Здесь сталкиваются различные вальсовые темы — весёлые и лирические, быстрые и медленные, чувственные и торжественные.

Через многие годы после «Испанской рапсодии» Равель вновь обратился к образам Испании. Русская балерина Ида Рубинштейн заказала композитору балет на испанскую тему. Так появилось «Болеро» (1928 г.), ставшее самым знаменитым сочинением Равеля. «Болеро» — пример



Автограф партитуры «Болеро».

*Малага — провинция в Испании.

Хабанера — кубинский танец и песня.

145

ВЕРИЗМ

В 80-х гг. XIX столетия в итальянском искусстве, и в частности в оперном, возникло новое течение — *веризм* (ит. *verismo*, от *vero* — «истинный», «правдивый»). Художники стремились показать жизнь такой, какова она в действительности. Однако в отличие от реалистических произведений сочинения, написанные в стиле веризма, были построены на изображении исключительно сильных (часто преувеличенных) чувств, перераставших в страсть и толкавших героев на преступления, которые они совершали, прежде всего, по отношению к тем, кого любили. Веристы рисовали жизнь человека в тот момент, когда от любви до ненависти — один шаг. В операх веристов почти стёрлась грань между речитативом и арией (напевность речитативов приближала их к ариям). В звучании голоса подчёркивались интонации, передававшие сильные эмоции (рыдания, крик, смех), но при этом сохранялась выразительность тем и мелодий. Усложнились гармонии, а, следовательно, увеличилась роль оркестра.

Первой оперой, созданной в стиле веризма, стало произведение Пьетро Масканьи (1863—1945) «Сельская честь» (1889 г.). Опера была написана на сюжет одноимённой новеллы итальянского писателя Джованни Верги. Сочинение Масканьи имело огромный успех у публики. «Сельская честь» завоевала сцены театров Европы, Москвы и Петербурга.

В центре произведения — трагическая история любви. Все события происходят в один день. Картины сельского праздника чередуются с лирическими партиями героев (таким построением «Сельская честь» напоминает «Кармен» Бизе). Сочинение Масканьи невелико по размерам — всего одно действие, которое состоит из двух картин.

Следующую оперу в стиле веризма написал Руджеро Леонкавалло (1857—1919). В основе сюжета оперы «Паяцы» (1892 г.) лежат реальные события, происшедшие в 60-х гг. в одной из итальянских деревень: актёр бродячей труппы в порыве ревности убил жену. У Леонкавалло трагедия происходит во время спектакля артистов на сельской площади. Главный герой играет роль шута — паяца. Знаменитыми стали начальные слова клоуна, которые он обращает к публике: «Наш автор желает вам рассказать о неподдельных страданиях. Он хочет вам показать, что и актёр — человек...». Зрители, собравшиеся на площади, не подозревают о страшной развязке, а игра уже закончена. Комедия на сцене превращается в трагедию в жизни:

герой убивает жену и её возлюбленного. Театр и жизнь, любовь и смерть неразделимы, если человек живёт страстями, — такова главная мысль оперы.

Традиции оперного веризма развили Умберто Джордано (1867—1948), Франческо Чилеа (1866—1950) и Джакомо Пуччини. В опере Джордано «Андре Шенье» (1896 г.) рассказывается о трагической судьбе поэта во времена Великой Французской революции. Это лучшее произведение композитора. Здесь в полной мере проявился его драматический талант, лирическое и мелодическое дарование. Наиболее известная опера Чилеа — «Адриенна Лекуврёр» (1902 г.; по драме Эжена Скриба). Она интересна тем, что композитор обратился к итальянским вокальным традициям — стилю бельканто («прекрасному пению»).



Руджеро Леонкавалло.

того, насколько полно и необычно может быть использован симфонический оркестр. С. С. Прокофьев назвал партитуру произведения «чудом композиторского мастерства». По форме «Болеро» — вариации на неизменную мелодию. Слушатель словно попадает на выставку инструментов большого симфонического оркестра. Одна и та же мелодия предстаёт перед ним в различных «нарядах» — сначала её исполняет флейта и кларнет, затем фагот, гобой, труба с флейтой, саксофон и т. д., пока не будут использованы все возможные тембры и их различные сочетания.

Завершают серию симфонических произведений Равеля два концерта для фортепиано с оркестром. Первый концерт (1930 г.) больше напоминает старинную сюиту, где чередуются три части — быстрая, медленная и вновь быстрая. Он был написан по заказу австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего на войне правую руку. Произведение так и называется: Концерт для левой руки. Играть его сложно, так как автор искусно создаёт впе-

146

чатление, что концерт исполняется обеими руками.

Равель сочинял и для сцены. Сюжет для балета «Дафнис и Хлоя» (1912 г.) композитор взял из романа древнегреческого писателя Лонга. Дафнис и Хлоя влюблены друг в друга, они счастливы. Но пираты похищают Хлою, а спасает её бог Пан. На фоне ликующей толпы влюблённые снова вместе — таков финал балета. В музыке Равель хотел воплотить античные образы такими, какими он видел их в своём воображении, поэтому все музыкальные картины — священная роща, танцы пастушек, нимфы — написаны в импрессионистском стиле.

Морис Равель, как и Клод Дебюсси, был тесно связан с русской культурой. В постановке балета «Дафнис и Хлоя» участвовали прославленные мастера Русских сезонов С.П. Дягилева: балетмейстер М.М. Фокин, художник Л.С. Бакст, главные исполнители Т.П. Карсавина и В.Ф. Нижинский. В 1912 г. Равель сделал переложение для оркестра фортепианного цикла М.П.

Мусоргского «Картинки с выставки». Эта работа стала одним из высших достижений композитора.

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ

(1858—1924)

Самым крупным после Джузеппе Верди итальянским оперным композитором второй половины XIX — начала XX в. считают Джакомо Пуччини. Его творчество тесно связано с веризмом, но по сравнению с другими представителями этого течения композитор работал масштабнее и глубже. В центре произведений Пуччини — герои, живущие чувствами. Однако они никогда не становятся жертвами слепой страсти; это сильные люди, которые несут полную ответственность за свои поступки.

Джакомо Пуччини родился в городе Лукка (Центральная Италия) в семье потомственных музыкантов. Отец умер, когда мальчику исполнилось семь лет. Несмотря на тяжёлое материальное положение семьи, Пуччини занимался с органистом местной церкви, учился в Музыкальном институте имени Джованни Пачини (классы органа и фортепиано). Оперного театра в Лукке не было, и однажды Пуччини с друзьями отправился в соседний город, чтобы послушать «Аиду» Джузеппе Верди. Впечатление оказалось столь сильным, что юный музыкант решил стать оперным композитором.



**Нимфа. Эскиз костюма
к балету «Дафнис и Хлоя».
Художник Л. С. Бакст.
Русские сезоны в Париже. 1912 г.**



Эскиз декораций к балету «Дафнис и Хлоя».
Художник Л. С. Бакст. Русские сезоны в Париже. 1912 г.
 147



Джакомо Пуччини.

В 1880 г., уже будучи автором кантаты «Сыны прекрасной Италии» (1877 г.) и мессы (1880 г.), Пуччини поступил в Миланскую консерваторию. За время обучения он сочинил квартет, романсы и каприс для оркестра (прозвучал на выпускном вечере). Свою первую оперу «Виллисы» (1883 г.) композитор написал на средневековый сюжет. Критики высоко оценили мелодический дар автора, и самый влиятельный в Италии музыкальный издатель Джулио Рикорди даже заказал Пуччини оперу. Однако новое произведение — «Эдгар» (1889 г.) — большого успеха не имело: в конце XIX столетия романтические истории о рыцарской любви считались устаревшими.

Под влиянием оперы Пьетро Масканьи «Сельская честь» Пуччини начал искать сюжеты, способные заинтересовать и взволновать публику. Такой сюжет он нашёл в романе Антуана Франсуа Прево д'Экзиля «История кавалера Де Гриё и Манон Леско». К этому произведению композиторы обращались и до Пуччини, в частности Массне. У последнего Манон обаятельна,

но это не глубокая личность; тяга к «красивой жизни» пересиливает любовь к Де Гриё. Героиня же Пуччини («Манон Леско», 1893 г.) — натура страстная и сильная, способная полностью (в силу как раз своей цельности) погрузиться как в любовь, так и в порок. Опера построена на чередовании контрастных сцен: «В Амьене», «В Париже», «Гавр», «В Америке». Непосредственность и весёлая суeta сменяются церемонностью парижского салона, а траурное шествие женщин подготавливает предсмертную исповедь Манон.

Следующая опера — «Богема» (1895 г.) была написана по роману «Сцены из жизни богемы» французского писателя Анри Мюрже. В этом произведении композитор нашёл всё, что искал: молодость и веселье, страсть и слёзы, любовь и вдохновение. Герои оперы — молодые художники, живущие в артистическом Латинском квартале Парижа. Автор рассказывает историю любви, которая заканчивается печально. В центре — образ Мими, женщины тонко чувствующей и ранимой. Внутренний мир героини раскрывается в монологах и дуэтных сценах. Другие персонажи также имеют музыкальные характеристики. Действие оперы развивается стремительно; лирические сцены соседствуют с красочными эпизодами уличной жизни французской столицы.

Сюжет оперы «Тоска» (1899 г.) взят из пьесы французского драматурга Викторьена Сарду «Флория



Каварадосси. Эскиз костюма к опере «Тоска». Вторая половина XIX в.



Тоска. Эскиз костюма к опере «Тоска». Вторая половина XIX в.

148

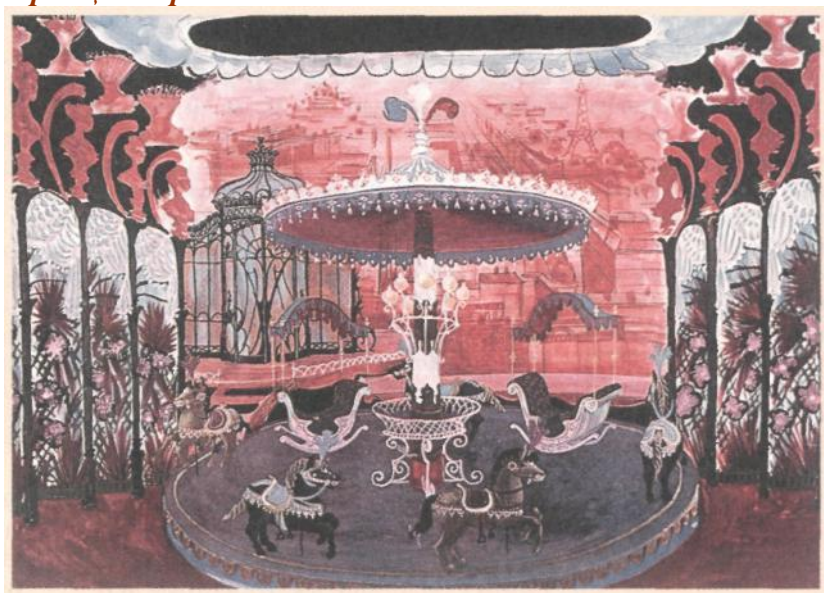
Тоска». Действие происходит в июле 1800 г., когда Наполеон Бонапарт разгромил австрийскую армию в Италии. На историческом фоне показана личная драма героев — актрисы Тоски и художника Каварадосси. По сути это «опера одного героя»: самое главное в ней — чувства

НОВАЯ ВЕНСКАЯ ОПЕРЕТТА

В начале XX столетия в австрийской музыке широкое распространение получили лёгкие, развлекательные жанры. Чарующие танцевальные мелодии «короля вальсов» Иоганна Штрауса продолжали привлекать венскую публику. Они звучали везде — и на оперной сцене, и на улице. Эта ностальгия по весёлой и беззаботной атмосфере «старой» Вены привела к новому расцвету венской оперетты. Ведущими авторами теперь стали Франц Легар и Имре Кальман. Венгерский композитор и дирижёр Ференц (Франц) Легар (1870—1948) написал более тридцати оперетт. Они быстро завоевали признание зрителей. Особенно счастливо сложилась театральная судьба оперетты «Весёлая вдова» (1905 г.): только в столице Австрии она была поставлена более пятисот раз, с триумфом обошла сцены мира. В произведении показана весё-



Франц Легар.



Эскиз декораций к оперетте «Весёлая вдова». Постановка Городского театра, Дармштадт. 1962 г.

лая и «красивая» жизнь, к которой стремятся персонажи, несмотря на все жизненные неудачи и потери. Славу композитора закрепили оперетты «Граф Люксембурге (1909 г.) и «Цыганская любовь» (1910 г.). Легар любил сочетать в своих сочинениях мотивы австрийских, венгерских, румынских и славянских песен и танцев. Это придало его произведениям ту силу очарования, которая и способствовала успеху.

В 10-х гг. XX столетия в Вене зазвучали оперетты ещё одного венгерского композитора — Имре (Эммериха) Кальмана (1882—1953). Получив образование в Музыкальной академии имени Ференца Листа (в Будапеште), он в 1911 г. приехал в Вену. Здесь композитор обрёл

вторую родину. Известность Кальману принесли уже первые сочинения — «Солдат в отпуске» (или «Хороший товарищ», 1910 г.), «Цыган-премьер» и «Маленький король» (оба 1912 г.). Вершина его творчества — оперетта «Королева чардаша» (1915 г.), известная также под названием «Сильва». Произведению присущи все отличительные черты жанра: пикантные сюжетные ситуации, развитая (почти оперная) музыкальная драматургия и эффектная, блестящая оркестровка. Всё это соединяется в «Сильве» с яркими и легко запоминающимися танцевальными мелодиями, весёлыми и непосредственными, близкими к венгерской народной музыке. Впоследствии появились «Баядера» (1921 г.), «Графиня Марица» (1924 г.), «Принцесса цирка» и «Фиалка Монмартра» (обе 1930 г.). Вена долгое время оставалась одной из столиц лёгкой музыки. В этом городе сложились традиции жанра оперетты, и по сей день привлекающей слушателей мелодическим очарованием и непосредственностью.

149

ЯН СИБЕЛИУС (1865—1957)

Финский композитор Ян Сибелиус — яркий и самобытный мастер позднего романтизма. Он родился в городе Хяменлинна (близ Хельсинки), музыке учился на родине, в Берлине и Вене. Европейскую известность Сибелиусу принесли симфонии и программные симфонические поэмы, в которых он обращался к фольклорным образам. Самые известные поэмы — «Туонельский лебедь» (1893 г.; на сюжет карело-финского эпоса «Калевала», рассказывающего о подвигах и приключениях героев сказочной страны Калева) и «Финляндия» (1899 г.).

В творческом наследии Сибелиуса есть произведения для скрипки, фортепиано, опера («Лева в башне», 1896 г.), песни и т. д. Интересен концерт для скрипки с оркестром (1903 г.). В сочинении проявилась важная особенность дарования композитора: строгость и сдержанность сочетаются с эмоциональностью. Автор блестяще знает возможности скрипки: солирующая партия глубока по содержанию и в то же время виртуозна и эффектна.

Много внимания Ян Сибелиус уделял работе над театральными постановками. В 1903 г. он написал музыку для пьесы финского драматурга Арвида Ярнефельта «Смерть». Особую известность получил один из фрагментов — «Грустный вальс». Перед слушателем словно проходит вся человеческая жизнь.



Ян Сибелиус.

Тоски; перед силой её характера остальные персонажи «меркнут». Музыка, яркая и мелодичная, в сочетании с блестяще выстроенным действием держит слушателя в постоянном напряжении.

В опере «Мадам Баттерфляй» (другое название — «Чио-Чио-Сан», 1903 г.) также наиболее интересна партия главной героини. В финальном предсмертном монологе Чио-Чио-Сан раскрывается с неожиданной стороны — в нежном и хрупком существе

вдруг просыпается настоящая страсть. Для создания образа её возлюбленного, американца Пинкертона, Пуччини ввёл гимн Соединённых Штатов. Чтобы передать национальный колорит, композитор использовал японские народные мелодии, необычные гармонические обороты и тембры. Интересны партия служанки — Сузуки, хор её подруг, «кукольное» шествие родственников Чио-Чио-Сан.

Последние произведения Пуччини создал после Первой мировой войны. Это цикл из трёх миниатюрных опер («Плащ», «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки», все 1918 г.) и опера-сказка «Турандот» по одноимённой пьесе итальянского драматурга Карло Гоцци. В «Турандот» композитор использовал старинные лады и необычные сочетания инструментов. В сочинении много масштабных хоровых номеров, что сближает его с итальянской оперой-серия. Завершить «Турандот» автор не успел; оперу закончил композитор Франко Альфано (1876—1954).



Сцена из оперы «Турандот».

Театр Ла Скала, Милан.

МУЗЫКА РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

На рубеже XIX—XX столетий завершился длительный и сложный процесс освоения русскими музыкантами традиций, стилей и жанров европейской культуры. К концу XIX в. Петербургская и Московская консерватории стали солидными учебными заведениями. Из их стен вышли все выдающиеся композиторы той эпохи и немало прекрасных исполнителей. Сложились школы инструменталистов, певцов и танцовщиков. Русское оперное и балетное искусство покорило европейскую публику. В развитии музыкального театра важную роль сыграли Императорский Мариинский театр в Петербурге и Московская частная русская опера, созданная российским промышленником и меценатом Саввой Ивановичем Мамонтовым (1841 — 1918).

В русской музыке рубежа веков переплелись черты позднего романтизма и импрессионизма. Велико было влияние литературно-художественных направлений, и, прежде всего символизма. Однако крупные мастера вырабатывали собственные стили. Их творчество трудно отнести к какому-либо определённом течению, и это — доказательство зрелости русской музыкальной культуры.

АНАТОЛИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ЛЯДОВ

(1855—1914)

В историю отечественной музыкальной культуры Анатолий Константинович Лядов вошёл как дирижёр, педагог, музыкальный критик и композитор. В его творчестве соединились черты разных художественных направлений рубежа XIX—XX вв. (позднего романтизма, импрессионизма) и русского фольклора.

Родился А.К. Лядов в Петербурге в семье музыканта (его отец был дирижёром Мариинского театра). В 1878 г. он окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В студенческие годы Лядов находился под большим влиянием композиторов «Могучей кучки».

А.К. Лядов преподавал в Придворной певческой капелле и Петербургской консерватории композицию и теоретические дисциплины (в 1886 г. получил звание профессора). В разное время у него учились Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев и другие известные композиторы.

Наиболее интересные ранние произведения написаны для фортепиано. Сюита «Бирюльки» (1876 г.) окрашена русским национальным колоритом — здесь и мотивы, напоминающие мелодичные народные песни, и особая гармония. В пьесе «Про старину» (1889 г.) слышатся отголоски старинных былин. Из программных сочинений этого периода выделяется «Баркарола» (1898 г.) и небольшой вальс с характерным названием «Музыкальная табакерка», который тонко передаёт механическое звучание этой незамысловатой игрушки.

В симфонических миниатюрах «Баба-яга» (1904 г.), «Волшебное озеро», «Кикимора» (обе 1909 г.) автор мастерски воссоздаёт мир сказки — то мрачно зловещий, то волшебно таинственный. В симфоническом цикле «Восемь русских народных песен» (1906 г.) использованы подлинные народные мелодии.

Вокальные жанры представлены в творчестве Лядова, прежде всего хорами, романсами, а также циклом «Детские песни» для голоса с фортепиано (1887—1890 гг.) на народные слова. Композитору принадлежит более двухсот обработок русских народных песен, собранных в этнографических экспедициях Русского географического общества.



Анатолий Константинович Лядов.

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ГЛАЗУНОВ

(1865—1936)

Композитор, дирижёр, музыкальный критик и общественный деятель Александр Константинович Глазунов продолжил традиции композиторов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского. В обширном творческом наследии Глазунова значительное место занимают симфонические жанры и балетная музыка.

А.К. Глазунов родился в Петербурге в семье книгоиздателей. Начальное музыкальное образование он получил дома под руководством частного педагога. Встреча с М.А. Балакиревым оказалась решающей в творческой судьбе музыканта. Балакирев порекомендовал его Н.А. Римскому-Корсакову, и тот стал наставником Глазунова по теоретическим дисциплинам и композиции. За полтора года частных уроков начинающий музыкант освоил программу консерваторского курса и к шестнадцати годам овладел всеми приёмами композиции.



Александр Константинович Глазунов.



Эскиз декораций к балету «Раймонда». Ленинград. 1946 г.

Уже первая симфония имела шумный успех в Петербурге, и молодым композитором заинтересовались как его старшие коллеги, так и музыкальные издатели. В конце 80-х гг. началась дирижёрская деятельность Глазунова. К этому времени были написаны

симфоническая поэма «Стенька Разин» (1885 г.), вторая и третья симфонии, а также другие произведения.

На 90-е гг. приходится расцвет творчества композитора. В это время он создал пять симфоний, балеты «Раймонда» (1897 г.), «Барышня-служанка» и «Времена года» (оба 1900 г.), симфоническую сюиту «Из средних веков» (1902 г.), скрипичный концерт (1904 г.).

В 1899 г. Глазунов стал профессором Петербургской консерватории, а в 1905 г. был избран ректором. Активная педагогическая деятельность оставляла мало времени для творчества. В последующие годы композитор создал два фортепианных концерта, начал Девятую симфонию (осталась незавершённой), обращался к инструментальным жанрам. После 1928 г. он жил за границей, где написал последние произведения.

Глазунов совместно с Римским-Корсаковым завершил незаконченные сочинения А.П. Бородина, в том числе оперу «Князь Игорь». Композитор оставил обширное литературное наследие — переписку, заметки, критические статьи.



*Зима. Эскиз костюма к балету
«Времена года». Санкт-Петербург. 1900 г.*

152

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ (1873—1943)

В творчестве Сергея Васильевича Рахманинова — композитора и пианиста-виртуоза — гармонично соединились традиции русского и европейского искусства. Для большинства музыкантов и слушателей сочинения Рахманинова — художественный символ России. На творческий почерк композитора серьёзное влияние оказал фольклор (что типично для многих мастеров) и особенно русское средневековое духовное музицирование, в частности знаменное пение. В то же время музыка Рахманинова — важная часть позднего романтизма Европы. После 1917 г. Рахманинов был вынужден жить за границей — в Швейцарии и США. Его композиторская и особенно исполнительская деятельность стали явлением, без которого невозможно представить себе культурную жизнь Запада 20—40-х гг.

Рахманинов получил музыкальное образование в Петербургской (с 1882 г.), а затем в Московской консерватории (1885—1893 гг.). В Москве по классу композиции он занимался у С. И. Танеева — глубокого знатока европейской музыки, а по классу фортепиано — у Александра Ильича Зилоти (1863—1945), ученика Ференца Листа.

Наследие Рахманинова включает в себя оперы и симфонии, камерно-вокальную и хоровую духовную музыку, но больше всего композитор писал для фортепиано. Рахманинова можно назвать преемником Ференца Листа. Он, как и Лист, тяготел к мощной, монументальной виртуозности, стремился уподобить фортепиано по богатству красок симфоническому оркестру. Много внимания Рахманинов уделял транскрипции — обработке чужого произведения. Немало общего у русского композитора с другим выдающимся пианистом — Фридериком Шопеном. Обоих мастеров сближает трепетное отношение к национальным традициям. Россия для Рахманинова, как и Польша для Шопена, — идеальный романтический образ, воспоминания о котором и питают душу, и причиняют боль. Творчество Рахманинова можно считать завершением



Сергей Васильевич Рахманинов.

*В октябре 1917 г. в России к власти пришла партия большевиков (коммунистов). Под растущим идеологическим и административным давлением государства многие мастера культуры были вынуждены уехать за границу.

153

традиций европейской романтической фортепианной музыки.

Среди фортепианных произведений особенно выделяются два цикла прелюдий (1903, 1910 гг.) и два цикла под названием «Этюды-картины» (19П, 1917 гг.). В пьесах лирического склада, входящих в циклы, поражает, прежде всего, красота мелодии — мягкой и нежной, сложной по рисунку, но при этом понятной слушателю. Эмоциональной силой и виртуозным блеском отличаются быстрые, драматичные по характеру пьесы, в которых Рахманинов использует все возможности инструмента. Эти циклы не считаются программными, но в них чувствуется стремление композитора показать живописно выразительный и конкретный образ (не случайно автор назвал свои произведения «картинами»). Нередко таким образом является колокольный звон.

Звон колоколов — центральная звуковая идея фортепианных концертов Рахманинова, и, прежде всего самого популярного — Второго (1901 г.). С поразительной точностью и простотой этот образ воссоздаётся в аккордовом вступлении к первой части, представляющем собой сольную партию фортепиано. Праздничные перезвоны рисует музыка финала. Основные темы концерта передают разнообразные настроения — от строгой сосредоточенности (главная партия первой части) до мягкой просветлённости (вторая часть).

В концертах проблему соотношения солирующего инструмента и оркестра композитор решает по-новому. При всей сложности и выразительности партия фортепиано нередко

воспринимается как оркестровое сопровождение, а инструменты оркестра солируют. В строгом смысле понятия «соло» и «аккомпанемент» исчезают — возникает единая звуковая ткань.

Среди крупных произведений Рахманинова для фортепиано с оркестром особое место занимает Рапсодия на тему Паганини (1934 г.), которую исполнители называют «Пятым концертом» за масштабность и глубину содержания. В основе виртуозной пьесы лежат две темы: тема двадцать четвёртого каприза Паганини и средневековое одноголосное песнопение «День гнева», входящее в состав реквиема и повествующее о дне Страшного суда. К XX в. обе темы приобрели в европейской музыке значение символов. Двадцать четвёртый каприз Па-



Эскиз декораций к спектаклю «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова. Постановка Большого театра, Москва. 1960 г.



Автограф партитуры Рапсодии на тему Паганини.

ганини (к нему обращались многие композиторы XIX столетия) воспринимается как образ творчества, романтического вдохновения. Что же касается темы «Дня гнева», то обычно её понимают как размышление о смерти. Однако в произведении Рахманинова, развиваясь параллельно теме каприза, а нередко и переплетаясь с ней, она говорит не столько о смерти, сколько о вечности и бессмертии, путь к которому лежит через творческое озарение. Важное

место в творчестве композитора занимает вокальная музыка. Уже в дипломной работе — одноактной опере «Алеко» (1893 г.; по поэме А.С. Пушкина «Цыганы») чувствуется мастерство, умение писать для голоса. Любимым вокальным жанром Рахманинова стал романс (всего их написано около восьмидесяти). Образы и музыкальные краски этих сочинений заставляют вспомнить традиции русского символизма — не случайно Рахманинов часто обращался к произведениям поэта-символиста Константина Дмитриевича Бальмонта. Значительная часть романсов создана на стихи, содержащие пейзажные зарисовки. Вокальная партия основана, как правило, на мелодии — сложной по рисунку, но в то же время отличающейся отточенной, ясной формой. Партия фортепиано — тончайшая звукопись, которая требует от исполнителя виртуозной игры.

Мастер вокальной миниатюры, Рахманинов свободно владел и крупными формами. Ему принадлежат две кантаты — «Весна» (1902 г.) на стихи Николая Алексеевича Некрасова и «Колокола» (1913 г.) на стихи американского писателя Эдгара По (перевод К. Д. Бальмонта). Большую роль композитор сыграл в развитии русской духовной музыки. Он создал два монументальных произведения — Литургию Иоанна Златоуста



Алеко. Цыганка. Эскизы костюмов к опере «Цыганка».

НИКОЛАЙ КАРЛОВИЧ МЕТНЕР

(1880—1951)

В творчестве Николая Карловича Метнера — композитора и пианиста органично соединились традиции классицизма и романтизма. Он окончил Московскую консерваторию (1900 г.) по классам фортепиано и теории музыки и с 1904 г. гастролировал по России и за рубежом с сольными программами и в качестве аккомпаниатора. В 1909—1910 и 1915—1921 гг. Метнер был профессором Московской консерватории; с 1921 г. жил за границей, где также много выступал.

Основа творчества Метнера — вокальные и фортепианные миниатюры. Композитор создал жанр сказки в фортепианной музыке. В своих сочинениях он обращался к миру природы и фантастики («Сказка о птицах», «Сказка эльфов»), либо их героями становились люди («Шарманщик», «Нищий» и др.).

В творческом наследии Метнера много романсов. Самые известные — «Цветок засохший» на стихи А.С. Пушкина и «Бессонница» на стихи Фёдора Ивановича Тютчева.



Николай Карлович Метнер.

155

и Всенощное бдение (оба 1915 г.). В основу сочинений положены знаменные распевы. Творчество Рахманинова соединяет разные эпохи и культуры. Русским музыкантам оно позволяет почувствовать свою глубокую связь с европейскими традициями, а для музыкантов Запада Рахманинов открывает Россию — показывает её подлинные духовные богатства.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН

(1872—1915)

Музыка Скрябина связана с поздним романтизмом, оказавшим значительное влияние на композиторов XX в. Скрябина можно сравнить с его австрийским современником Густавом Малером. Как и Малер, он стремился сложные философские идеи заключить в систему образов-символов. От европейских романтиков русский композитор унаследовал веру в то, что жизнь человечества возможно изменить средствами искусства, и, воплощая эту веру в творчестве, создавал монументальные, порой утопичные проекты. Скрябин замечательно владел и мастерством написания миниатюры — он доказал, что масштабность содержания произведения не зависит от его размера и формы.

Александр Николаевич Скрябин родился в Москве. Его отец был дипломатом, а мать — пианисткой. Будущий музыкант обучался в Московском кадетском корпусе (1882— 1889 гг.) и одновременно брал уроки игры на фортепиано. В 1892 г. он окончил Московскую консерваторию. В 90-х гг. Скрябин помимо сочинения музыки много концертировал как пианист-виртуоз; в 1898— 1903 гг. был профессором Московской консерватории по классу фортепиано. В 1900-х гг. композитор подолгу жил за рубежом (в Европе, гастролировал в США).

Творческое наследие Скрябина представлено фортепианной и симфонической музыкой. Произведения для фортепиано он писал всю жизнь, и его композиторский почерк с течением времени менялся. В ранний период заметно влияние фортепианного стиля Шопена, которое проявляется как в выборе жанров (мазурки, прелюдии, этюды), так и в характере звучания инструмента. Скрябин той поры тяготел к изысканности, филигранной технике.



Александр Николаевич Скрябин.



Кабинет А.Н. Скрябина в московской квартире.

156

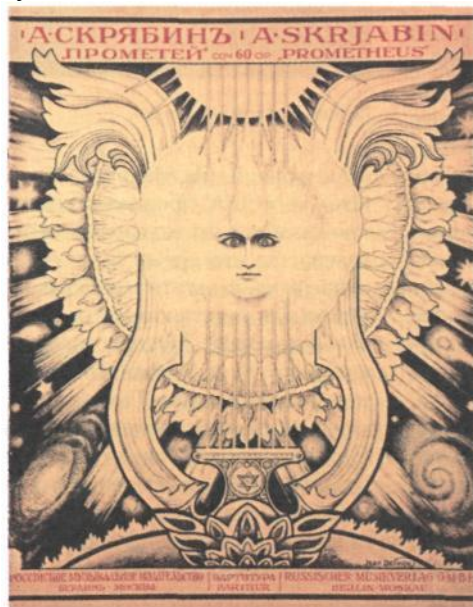
В 1900-х гг. основными жанрами фортепианной музыки композитора стали соната и поэма. Из десяти сонат (1892—1913 гг.) только первые четыре отвечают традиционным представлениям о жанре — это многочастные сочинения. Остальные шесть (начиная с 1907 г.) — произведения одночастные, в них нет указаний на тональность. Композитор стремился передать в музыке душевный порыв, томление, восторг. Порой состояние души, выраженное в звуках, столь неоднозначно, что его трудно описать. Подобные ощущения сменяют друг друга быстро и внезапно, и эпизоды, построенные на нежном, «прозрачном» звучании, как правило, резко обрываются мощными аккордами и пронзительно острыми гармониями.

Скрябин — автор девятнадцати фортепианных поэм. Это очень короткие сочинения (обычно имеют название). Краткость порой просто поразительна (например, «Поэма томления» звучит всего сорок семь секунд), однако они производят впечатление крупных произведений. Состояния озарения, мощного душевного движения или, напротив, покоя переданы точно и конкретно, а звучание фортепиано по богатству тембров не уступает симфоническому оркестру. Название произведений — «поэмы» — сближает их с литературой символизма. Поэтов-символистов интересовали, прежде всего, тонкие движения души, о которых рассказать обстоятельно нельзя — можно лишь намекнуть.

В области симфонической музыки Скрябин также обращался в основном к жанру поэмы. Первая — «Поэма экстаза» (1907 г.) представляет собой большое одночастное произведение в сонатной форме. Однако от традиционных сочинений такого рода оно отличается обилием тем, каждая из которых передаёт конкретное состояние человека и имеет название («тема томления», «тема воли», «тема мечты» и т. п.). Композитор создал стихотворную программу, но не стал публиковать её в партитуре, не желая «давить» на восприятие слушателя. Замысел поэмы, впрочем, ясен и без слов: это произведение о том, как душа человека проходит путь от неясных предчувствий и мечтаний к высшей духовной радости, обретая огромную энергию и силу.

Важным символом стал для автора образ античного мифологического героя Прометея, принёсшего людям с Олимпа (жилища богов) огонь. В представлении Скрябина огонь Прометея — явление не столько физического, сколько духовного порядка: речь идёт о «Божественном огне творчества», который, загораясь в душе художника, делает его подобным Творцу.

В творческом наследии композитора симфоническая поэма «Прометей» (подзаголовок — «Поэма огня», 1910 г.) — одно из самых смелых произведений. Оно написано для очень большого состава оркестра, фортепиано и хора. Virtuозную партию солирующего инструмента и партию хора автор рассматривал как оркестровые голоса (не случайно хор поёт без слов). В исполнении поэмы должен был участвовать необычный инструмент — «световая клавиатура», существовавшая в момент создания сочинения только



**Титульный лист партитуры
симфонической поэмы «Прометей». Берлин — Москва. 1911 г.**
157

в воображении автора. Скрябин обладал уникальной способностью — так называемым цветовым слухом (когда каждая тональность связана в сознании с определённым цветом) и хотел создать не только звуковой, но и зрительный образ духовного огня, преображающего человека. Композитор предполагал, что если каждую клавишу соединить с источником света, то по ходу произведения в зал можно будет посылать разноцветные лучи.

В обеих поэмах Скрябин выступает как блестящий знаток оркестра. Для каждой из своих идей он находит присущий только ей тембр. Так, состояние покоя, размышления передаётся через звучание струнных (среди которых нередко выделяется солирующая скрипка), а волевые, энергичные темы поручаются, как правило, трубам. Много нового есть и в гармоническом языке поэм. Музыка «Прометея» построена на неизвестном прежде сочетании из шести звуков,

получившем позже название «прометеевский аккорд». Проходя через всё произведение, он объединяет в целое большое число тем и придаёт им своеобразное звучание.

РУССКИЕ СЕЗОНЫ ЗА ГРАНИЦЕЙ

Гастрольные выступления русской оперы и балета — Русские сезоны за границей (1908—1914 гг.) — состоялись во многом благодаря Сергею Павловичу Дягилеву (1872—1929). Профессиональным музыкантом, художником или театральным режиссёром Дягилев не был, но, тем не менее, оказал большое влияние на развитие русской культуры рубежа XIX—XX вв. Он был одним из основателей творческого объединения художников «Мир искусства» (1898 г.) и редактором журнала, выходившего под тем же названием.

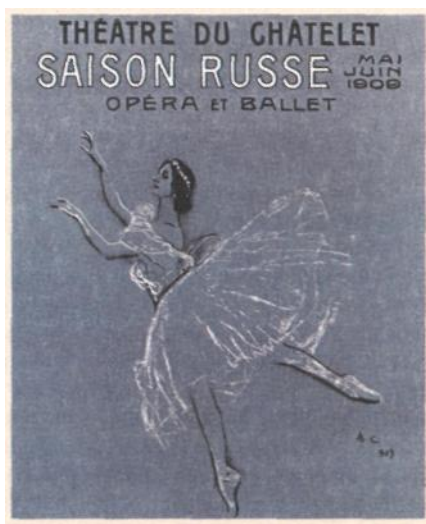
С целью популяризации русской культуры Дягилев организовал в 1907 г. в Париже Исторические русские концерты. На этих концертах впервые в Европе с огромным успехом прозвучала музыка из опер Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Млада» под управлением автора. В мае 1908 г. на сцене парижской Гранд-опера Дягилев показал оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов» с Фёдором Ивановичем Шаляпиным (1873—1938) в главной роли. Успех был неслыханным, публику восхищало решительно всё: музыка, постановка, декорации, мастерство исполнения.

Русские сезоны за границей (кроме Парижа они проходили также в Лондоне, Вене, Мадриде, в городах Италии и США) продолжались в течение двадцати лет, до самой смерти Дягилева. За это время было показано около восьмидесяти музыкальных театральных постановок: оперы «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Псковитянка» Н. А.Римского-Корсакова и целый ряд балетов. Публика впервые увидела балеты Игоря Фёдоровича Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». После исполнения этих произведений Стравинский был признан крупнейшим композитором Европы.

Особенность Русских сезонов в том, что спектакли часто являли собой образец полного слияния музыки, театральной режиссуры, танца и живописи. С Дягилевым сотрудничали выдающиеся танцовщики — Михаил Михайлович Фокин (1880—1942), Вацлав Фомич Нижинский (1889—1950), Анна Павловна Павлова (1881—1931), Тамара Платоновна Карсавина (1885—1978) и др. Декорации создавали известные русские художники Александр Николаевич Бенуа, Лев Самуилович Бакст, Николай Константинович Рёрих, Наталья Сергеевна Гончарова, Константин Андреевич Сомов.



Сергей Павлович Дягилев.



Афиша Русских сезонов в Париже. 1909 г.

*Обычно в литературе в фамилии Н.К. Рериха вместо буквы «ё» пишут «е». Более правильным является написание «Рёрих».

158

По замыслу композитора, монументальные симфонические поэмы — это только вступление к грандиозному действу под названием «Мистерия», которое соединит музыку, слово, танец и все виды пластических искусств. Предполагалось, что исполнять «Мистерию» будут все люди Земли в течение семи дней, после чего, как считал автор, человечество вступит в новую эру существования. Этот замысел Скрябин обдумывал абсолютно серьёзно и в последние годы жизни работал над прелюдией к «Мистерии», которую назвал «Предварительное действие». Композитор успел написать к нему поэтический текст и несколько музыкальных фрагментов. В идее «Мистерии» можно увидеть и огромную самонадеянность, и наивность, и в то же время романтическую надежду на единение людей в поисках красоты — надежду, в своё время приведшую Шумана к идее «Давидова братства», а Бетховена — к созданию Девятой симфонии. Что же касается планов создания «цветовой партитуры» или соединения различных искусств в одном действе, то они заинтересовали композиторов XX в., и эксперименты Скрябина были продолжены, но уже на новом техническом уровне.



Автограф партитуры симфонической поэмы «Прометей».

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

На первый взгляд может показаться, будто между музыкальным искусством XX в. и всех предшествующих столетий лежит пропасть — столь велики различия в звуковом облике произведений. Даже сочинения 10—30-х гг. многим слушателям представляются очень сложными, резкими по звучанию, излишне напряжёнными. На самом деле в XX в., как и в любые другие эпохи, музыка точно отражала эмоциональную и духовную жизнь людей. По сравнению с предшествующими столетиями темп жизни человека ускорился, её ритм стал более жёстким и напряжённым. Трагические повороты истории — войны, революции, тоталитарные режимы, появление ядерного оружия — не только обострили душевные противоречия, присущие людям во все времена, но и поставили человечество на грань уничтожения. Именно поэтому тема противостояния жизни и смерти стала ключевой в музыке XX в. Не менее важной оказалась для искусства и проблема самопознания личности. Научные разработки в области психологии, особенно в теории психоанализа (эта наука изучает подсознание, т. е. те стороны психики, которые не поддаются контролю разума), вызвали стремление проникнуть

159

в потаённые глубины внутреннего мира человека. В музыку вошёл таинственный и странный мир снов, неосознанных желаний и инстинктов.

Новое содержание требовало новых форм, и многие композиторы пришли к идее радикального обновления музыкального языка. Прежде всего, они отказались от традиционной европейской системы ладов и тональностей. Музыканты уже не ограничивались рамками мажора или минора, не ориентировались на семизвучный звукоряд конкретной тональности. Появилось понятие *атональная музыка*. Это музыка, в которой чёткая система тональностей на слух не определяется, а аккордовые созвучия (гармонии) связываются друг с другом свободно, без соблюдения строгих правил. Одновременно в XX столетии были изобретены новые способы организации звуков в произведении; использовались и европейские традиции, и традиции иных культур — китайской, индийской, африканской и др.

Другой важной особенностью музыкального языка XX в. стали необычные звучания. Их поиск шёл в двух направлениях. Чтобы передать образы современной жизни, использовали необычные шумовые эффекты (лязг и скрежет металла, грохот станков и другие «промышленные» звуки), изобретали новые инструменты. Однако более интересные результаты дал другой путь. Композиторы экспериментировали с традиционными инструментами: смешивали тембры, играли в непривычных регистрах, изменяли технические приёмы. И оказалось, что классический симфонический оркестр или оперные формы могут прекрасно показать жизнь города с его сложной системой звуков и шумов, а главное — непредсказуемые повороты мысли и «изломы» психики человека конца II тысячелетия.

Однако новаторские поиски вовсе не привели к отказу от традиций. Именно XX век возродил музыкальное наследие ушедших эпох. После двухсот — трёхсот лет забвения вновь начали звучать произведения Монтеверди, Корелли и Вивальди, немецких и французских мастеров XVII в. Возродилась к новой жизни не только сама музыка, но и способы её исполнения. Появилось понятие *аутентичное* (от *греч.* «аутентико'с» — «подлинный») *исполнение*. Артисты стремились сыграть «старую» музыку на инструментах соответствующей эпохи в подлинной авторской редакции (без позднейших наслоений). Поиски аутентичного звучания пробудили у композиторов разных направлений интерес к традициям Ренессанса и барокко. Современную систему мелодий, гармоний и звуковых красок они облекали в формы XVI—XVII столетий. Особенно впечатляющие результаты подобные эксперименты дали в области духовной музыки, так как сама природа музицирования в храме требует строгого соблюдения традиций.

Коренным образом изменилось отношение к фольклору. Музыканты XIX в. изучали в основном «поверхностные» слои народного искусства — городские песни и танцы. В некоторых странах композиторы пытались собирать деревенский фольклор, но полученные материалы

подвергались столь сильной переработке, что ничем уже не отличались от хорошо известных городских образцов. В XX столетии появляется новое течение — *неофольклоризм* (от греч. «не'ос» — «новый» и «фольклор»). Его сторонники призывали использовать народные напевы, записанные в глубинных сельских районах, не «приглаженные» на городской лад. Войдя в сложную ткань симфонии, сонаты или оперы, такая песня привнесла в музыку невиданную доселе страстность, богатство красок и интонаций.

Многое изменилось и в отношении к исполнительскому искусству. Если в предшествующие столетия музыкант должен был, прежде всего, поразить публику совершенством техники игры, то в XX в. виртуозность перестала быть самоцелью. На первое место вышла глубина и точность понимания композиторского замысла, умение играть эмоционально. Важным стало общение артистов разных стран друг с другом. В Европе и Америке ныне устраиваются музыкальные фестивали и конкурсы, где происходит обмен

160

творческим опытом. Программы и задачи этих праздников искусства очень разнообразны. Они могут посвящаться отдельной эпохе и жанру, творчеству определённого композитора или исполнителя. Но, как правило, каждое серьёзное мероприятие подобного рода решает ещё одну важнейшую задачу — обобщает опыт, накопленный музыкой со времён Средних веков, делает это искусство по-настоящему открытым и свободным для развития.

НОВАЯ ВЕНСКАЯ ШКОЛА

На рубеже XIX—XX столетий в европейской культуре сложилось новое художественное направление — *экспрессионизм* (от лат. *expressio* — «выразительность»). Его представители отражали в своих произведениях трагическое мироощущение человека эпохи Первой мировой войны — отчаяние, боль, страх одиночества. «Искусство есть крик о помощи тех, кто переживает в себе судьбу человечества», — писал основоположник экспрессионизма в музыке Арнольд Шёнберг.

Музыкальный экспрессионизм сложился в Австрии, точнее, в её столице, Вене. Его создатели — Арнольд Шёнберг, Альбан Берг и Антон Веберн. Творческое содружество композиторов вошло в историю музыки под названием *новая венская (нововенская) школа*. Каждый из мастеров прошёл в искусстве собственный путь, но в их произведениях есть и немало общего. Прежде всего — трагический дух музыки, стремление к острым переживаниям и глубоким потрясениям. Затем — напряжённый духовный поиск, желание, во что бы то ни стало обрести религиозные и нравственные идеалы, утраченные большинством современных людей. Наконец, все три композитора разрабатывали единый метод сочинения музыки — додекафонную систему, резко изменившую традиционные представления о ладовом и гармоническом устройстве произведения.

Глава новой венской школы — Арнольд Шёнберг (1874—1951). Формирование творческой личности Шёнберга происходило в Вене. Здесь он брал частные уроки композиции, встретился с Бергом и Веберном, написал первые произведения. В 1925—1933 гг. композитор жил в Берлине, преподавал в Прусской академии искусств. В этот период он создал законченную теорию додекафонной техники (опубликована только в 1941 г. в статье «Сочинение



Арнольд Шёнберг.

ДОДЕКАФОННАЯ СИСТЕМА НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

Основные принципы *додекафонной системы* сформировались в творчестве Арнольда Шёнберга. Важную роль в развитии метода сыграли также Альбан Берг и Антон Веберн. Термин «додекафония» (от *греч.* «до'дека» — «двенадцать» и «фоне'» — «звук») указывает на то, что в основе музыкального произведения лежит последовательность из двенадцати звуков. Такая последовательность называется *серия* (отсюда второе название метода — *серийная техника*). Создавая серию, композитор должен выполнить два условия. Во-первых, звуки в серии не могут повторяться. Во-вторых, между ними не должно возникать взаимных тяготений; следовательно, они не образуют ни лада, ни тональности. На основе додекафонии создаётся атональная музыка, в которой нет чётких различий между консонансами и диссонансами и все созвучия довольно резки и непривычны для уха.

Важный элемент серийной техники — использование приёмов полифонии. Сочинив серию, композитор должен представить в произведении два её варианта: *инверсию* («зеркальный» вариант, в котором восходящие движения мелодии заменены на нисходящие и наоборот) и *ракоход* (движение звуков в обратном порядке). Эти варианты могут звучать как порознь, так и одновременно, соединённые в многоголосной музыкальной ткани. В свою очередь основной вариант серии может дробиться на более мелкие мотивы и фразы, порождающие собственные инверсии и ракоходы.

Такая система превращает сочинение музыки в сложный процесс, в котором композитор работает не столько с темами и мелодиями, сколько со своеобразными звуковыми формулами. Столь рациональный способ творчества не мешает, однако, додекафонным произведениям нести в себе страстную эмоциональность и пронзительную яркость звуковых красок, свойственные экспрессионизму. Более того, додекафония позволила найти новые мелодические и гармонические нюансы, способные передавать сложнейшие состояния психики человека, неосознанные предчувствия и неясные ощущения.

161

при помощи двенадцати звуков»). С приходом к власти нацистов музыка Шёнберга была причислена к «дегенеративному искусству», и композитор эмигрировал в США.

Творчество Шёнберга решает одну главную задачу — выражает средствами музыки человеческие страдания. Тяжёлые, томительные предчувствия, ощущение тоскливого ужаса великолепно переданы уже в раннем произведении — Пять пьес для оркестра (1909 г.). По настроению и форме это камерные прелюдии, но написаны они для большого симфонического оркестра, и тонкая, прозрачная звукопись чередуется в них с мощными «вскрикиваниями» духовых и ударами литавр.

Под влиянием трудов основоположника психоанализа Зигмунда Фрейда в 1909 г. Шёнберг создал *монооперу* (опера для одного исполнителя) «Ожидание». Действующее

АЛЬБАН БЕРГ И АНТОН ВЕБЕРН

Альбана Берга (1885—1935) принято считать самым «острым» мастером нововенской школы. Ученик Шёнберга, он блестяще освоил принципы додекафонии, но применял их по-своему. Если для Шёнберга серия была своеобразной звуковой схемой, в рамках которой он конструировал музыку, то Берг стремился превратить серию в выразительную музыкальную тему, передающую определённое настроение, чувство. Его творчество охватывает как монументальные, так и камерные жанры, и каждое сочинение поражает глубиной и высоким композиторским мастерством.

Подлинной вершиной творчества Берга стала опера «Воццек» (1917— 1921 гг.), написанная по одноимённой пьесе немецкого драматурга Георга Бюхнера. Её герой — солдат Вошек, денщик Капитана. Вошек — одинокий и униженный, а потому озлобленный человек; над ним издевается Капитан, насмехаются солдаты в казарме. Последней каплей в страданиях становится нелепая измена жены Мари, не устоявшей перед ухаживаниями Тамбурмажора.

Ослеплённый ревностью и насмешками, Воцек убивает Мари и, лишившись рассудка, погибает. Сюжет можно назвать типичным для экспрессионизма.

Однако при всей новизне оперы в ней чувствуется глубокая связь с романтическими и реалистическими традициями искусства XIX в. В центре произведения — хорошо знакомый образ «маленького человека», брошенного в страшную реальность нового времени. Следуя примеру Вагнера, Берг строит музыкальную ткань на системе лейтмотивов. У него это короткие, но очень ёмкие фразы, лаконично и психологически точно рисующие ситуацию. Все они вырастают из одной реплики Воцекка «Мы люди бедные», построенной на четырёх музыкальных звуках (такой приём будет нередко повторяться в оперной драматургии последующих десятилетий). Для каждого героя композитор нашёл уникальную, только ему присущую систему интонаций. Партия Воцекка основана на отрывистых репликах и резких скачках, она напоминает скороговорку, а порой переходит почти на крик. Такая манера называется *речевой декламацией*. Образ Мари, наоборот, создают мягкие песенные интонации, постепенно обретающие трагическую напряжённость (особенно в сцене чтения Библии, когда измученная стыдом женщина пытается молиться). Ярко обрисованы и персонажи второго плана — Капитан, Доктор, Тамбурмажор.

Из инструментальных сочинений Берга особенно интересен скрипичный концерт, имеющий подзаголовок «Памяти ангела» (1935 г.). В этом произведении раскрывается совсем иная грань дарования композитора — возвышенная, просветлённая духовность. Звуковым символом обретённого духовного света становится тема хорала Баха, появляющаяся во второй части. Вариации на эту тему — кульминация концерта и в определённом смысле итог всего творческого пути



Альбан Берг.

мастера, пришедшего в конце жизни к состоянию вдохновенной веры, покоя и гармонии.

Додекафонная система, созданная Шёнбергом, обрела теоретическую базу благодаря его ученику Антону Веберну (1883—1945). Занятия у Шёнберга Веберн сочетал с учёбой в Институте истории музыки при Венском университете (1904—1908 гг.) и вышел из него блестящим знатоком григорианской традиции и полифонии эпохи Возрождения. Это помогло Веберну развить идею учителя, обогатив её приёмами полифонической техники.

Жизнь композитора сложилась драматично. Его сочинения принимались

*Нацисты - члены Национал-социалистической рабочей партии Германии (образована в 1919 г.), которую с 1921 г. возглавлял Адольф Гитлер. Партия пришла к власти в Германии в 1933 г., ликвидирована в 1945 г.



Автограф партитуры цикла Пять пьес для оркестра.

лицо произведения — молодая женщина. Она приходит в ночной лес на свидание с возлюбленным и находит его мёртвым. Музыка, наполненная диссонансами, сложными ритмами, передаёт изменения душевного состояния героини: гнетущее предчувствие катастрофы в конце оперы сменяется ужасом от столкновения со смертью.

Одним из самых дерзких по новизне сочинений Шёнберга стал публикой с особым трудом. Веберну приходилось бороться с нуждой и браться за тяжёлую подённую работу. В годы немецкой оккупации Австрии (1938—1945 гг.) он с трудом содержал большую семью на грошовое жалованье корректора в издательстве, постоянно подвергался издевательствам в нацистской прессе. В мае 1945 г. Веберн потерял на фронте единственного сына, а вскоре после окончания войны погиб в деревне под Зальцбургом от случайной пули американского солдата.

Однако творчество этого мастера, испытывавшего немало страданий, было самым радостным по духу в нововенской школе. Трагический экспрессионизм присущ только ранним произведениям, созданным под влиянием Шёнберга. Мировоззрение Веберна, человека глубоко религиозного, определялось христианским отношением к людям и природе. Недаром его современник, русский композитор Игорь Стравинский, утверждал, что «Веберн смотрит на мир глазами сельского священника». Близки ему оказались также идеи Гёте о сходстве произведений искусства с творениями живой природы. Веберн считал, что сочинение музыки по законам серийной техники уподобляет произведение растению. Серию можно сравнить с корнем, основанную на серии тему — со стеблем, а короткие мотивы — с листьями.

Основное внимание Веберн уделял инструментальной, камерно-вокальной и хоровой музыке. Лучшие его произведения, как правило, представляют собой цикл миниатюр, в которых сменяют друг друга тончайшие эмоциональные нюансы и ощущения. Среди них — Пять пьес для оркестра (1913 г.). Оркестр для Веберна не был единым целым — это скорее ансамбль солистов, сменяющих друг друга в каждой пьесе. И главное в звучании такого ансамбля — оригинальные сочетания тембров, стремление к объёмности, «стереофоничности» звука. Особенно сильное впечатление в цикле производит третья пьеса, которую исследователи сравнивают с пасторальным пейзажем. Хрустальную прозрачность придаёт ей сочетание звучания арфы, челесты, мандолины и пастушеских колокольчиков, аккомпанирующих духовым инструментам.

Работа над музыкой для хора была особенно близка Веберну, изучавшему традиции хоровой полифонии. Многие произведения появились в период, когда он руководил хором Венского рабочего певческого общества (1923—1934 гг.). Композитор отдавал этой работе очень много сил. Благодаря Веберну уровень любительского музицирования в Вене приблизился к профессиональному. Разгон хоровых клубов немецкими оккупационными властями стал для композитора настоящей трагедией. Для хоровой музыки Веберна характерно парадоксальное сочетание сложных тем, насыщенных скачками звуков, и мягкого, напевного звучания. Преобладающее настроение его музыкальных произведений — нежная и сосредоточенная просветлённость, особенно если сочинение написано на духовный текст, как, например, Пять духовных песен (1917—1922 гг.) или Пять канонов на латинские тексты (1924 г.). Такие настроения усилились в позднем творчестве Веберна, в частности в кантатах, созданных в самый трудный период жизни, в разгар гонений и внутреннего одиночества. В

инструментальной музыке позднего периода мастер стремился к предельной выразительности каждого звука и к лаконичности языка. Он стал одним из основоположников музыкального *пуантилизма* (от *фр.* *pointiller* — «писать точками») — направления, представители которого мыслили не темами и мелодиями, а отдельными звуками («точками») и краткими мотивами. Поиски Веберна в этом направлении впоследствии серьёзно изучались композиторами послевоенного авангарда.



Антон Веберн.

163

вокальный цикл «Лунный Пьеро» (1912 г.), написанный на стихи малоизвестного бельгийского поэта А.Жиро. Цикл создан для женского голоса и небольшого инструментального ансамбля, причём состав инструментов для каждой песни разный. В песнях воспроизводится атмосфера ночного *кабаре*, недаром сам автор называл своё сочинение «трагическим кабаре». В искусстве экспрессионизма (особенно в немецкой живописи) образ ночного заведения глубоко символичен. Это образ мира, изуродованного безнравственностью, знак одиночества и отчаяния. В вокальной партии, которая должна воспроизводить характерную манеру пения артисток кабаре, Шёнберг впервые применил изобретённый им приём под названием *речевое пение* (нем. *Sprechgesang*) — оригинальное сочетание вокального речитатива и драматической декламации. Инструментальное сопровождение представляет собой сложную полифоническую музыку, которая раскрывает психологический подтекст исполнения.

Зрелый период творчества композитора связан в основном с инструментальными жанрами. Он написал струнные квартеты, скрипичный и фортепианный концерты, в которых блестяще соединил серийную технику с «классическими» законами сонатно-симфонического цикла.

Результатом размышлений над событиями Второй мировой войны стала кантата «Уцелевший из Варшавы» (1947 г.) для чтеца, хора и оркестра. В качестве текста использованы подлинные рассказы очевидцев расправы гитлеровцев над жителями еврейского гетто в Варшаве. Музыка этого масштабного сочинения, построенная на одной серии, выдержана в лучших традициях экспрессионизма — она сложна, трагична и обострённо эмоциональна. Композитор словно пытается представить своих

ХАНС ЭЙСЛЕР И КУРТ ВЕЙЛЬ

Творческие интересы двух немецких композиторов, Ханса Эйслера и Курта Вейля, находились в области «демократических» жанров — песни, марша, мюзикла.

Ханс Эйслер (1898—1962) начинал свой путь как ученик Арнольда Шёнберга и автор, близкий к экспрессионизму. Однако, переехав из Вены в Берлин (1924 г.) и вступив в Коммунистическую партию Германии (1926 г.), он сосредоточился на жанре массовой песни.

Эйслер стремился, по его собственным словам, писать музыку, «полезную для дела социализма». Он создал разновидность жанра, названную исследователями *песня-плакат*. Её основа — энергичный маршевый ритм, простая, выразительная в своей чёткости мелодия с так называемыми «интонациями борьбы». Как правило, песни писались для популярного в рабочих кругах певца Эрнста Буша (1900—1980) и в его исполнении звучали искренне и убедительно. Особенно популярными стали «Левый марш» и «Песня о Коминтерне». Большое влияние на творчество и мировоззрение Эйслера оказал немецкий писатель Бертольд Брехт, ставший автором текстов некоторых песен композитора. Для сценической версии романа Максима Горького «Мать» Эйслер написал музыку (1931 г.); позже он переработал её в кантату.

Курт Вейль (1900—1950), как и Эйслер, свои самые известные произведения создал в сотрудничестве с Бертольдом Брехтом. Будучи человеком левых взглядов, композитор, тем не менее, не стремился насыщать собственные сочинения политическими идеями. Сатирическая драма с музыкой «Трёхгрошовая опера» (1928 г.), написанная на либретто Брехта, — сатира скорее на социальные и нравственные нормы, нежели на политические. Сюжет заимствован из знаменитой «Оперы нищего», поставленной в Лондоне ровно двести лет назад и ставшей блестящей пародией на сценические штампы итальянской оперы. Главными героями у Вейля также являются мошенники, бродяги и проститутки, но действие перенесено в XX в. Музыка написана с истинным блеском: в ней есть и хлёсткая сатира, и мягкий юмор. Серьёзное музыкальное образование (Высшая музыкальная школа в Берлине, стажировка у известного итальянского пианиста и композитора Ферруччо Бузони) позволило Вейлю удачно использовать жанры лёгкой музыки, элементы городского фольклора и джаза. В сочинениях композитора музыкальные номера чередуются с разговорными диалогами. «Трёхгрошовая опера» — одно из первых произведений в жанре *мюзикла* (англ. musical, от musical comedy — «музыкальная комедия») — музыкально-драматического спектакля, основанного на эстрадной музыке. С 1935 г. Курт Вейль жил в США, и его творчество серьёзно повлияло на выдающегося мастера американской музыки Джорджа Гершвина.

*Кабаре (от *фр.* cabaret — «кабачок») — в конце XIX — начале XX в. во Франции импровизированное представление в кафе с участием поэтов, музыкантов, актёров; позднее — ресторан с эстрадной программой.

**Гетто (*ит.* ghetto) — в Средние века в странах Западной и Центральной Европы часть города, выделявшаяся для проживания евреев. В годы Второй мировой войны гетто были созданы нацистами в ряде городов Восточной Европы с целью изоляции и уничтожения еврейского народа.

164

КАРЛ ОРФ (1895—1982)

Немецкий композитор и педагог Карл Орф в своём творчестве стремился создать новые формы музыкального театра — соединить традиции разных эпох, стилей и типов музыки. Его собственный музыкальный почерк сложился под влиянием двух абсолютно разных явлений: ярмарочного народного театра, которым будущий композитор увлекался в детстве на своей родине в Баварии (область на юге Германии), и полифонии строгого стиля.

Уже в зрелые годы Орф пришёл к мысли, что любое музыкальное произведение должно представлять собой спектакль, в котором театральными средствами будет раскрываться смысл хоровой и инструментальной музыки. Наиболее полно творческие принципы Орфа воплотились в цикле сценических кантат «Триумфы». Цикл состоит из трёх произведений: «Кармина Бурана» (*лат.* «Баварские песни», 1937 г.), «Катулли кармина» (*лат.* «Песни Катулла», 1943 г.), «Триумф Афродиты» (1953 г.). «Кармина Бурана» написана на стихи вагантов — средневековых бродячих актёров и поэтов, создававших очень разные по духу стихотворения (от философской лирики до сатиры). Главный сценический образ кантаты — колесо Фортуны, которое с одной стороны приводит в движение ангел, а с другой — дьявол. В

зависимости от поворотов колеса меняются сценические картины: лирическое объяснение влюблённых, ярмарочное представление, необузданное веселье в таверне. Музыка представляет собой тонкую стилизацию средневековых сочинений; она основана на одnogолосном звучании хора, на ровных, лишённых больших скачков мелодиях и т. д. Однако за внешней строгостью чувствуется большая внутренняя смелость и новизна. Каждый номер написан в довольно свободной форме, что придаёт сочинению импровизационный характер, соответствующий духу поэзии вагантов.

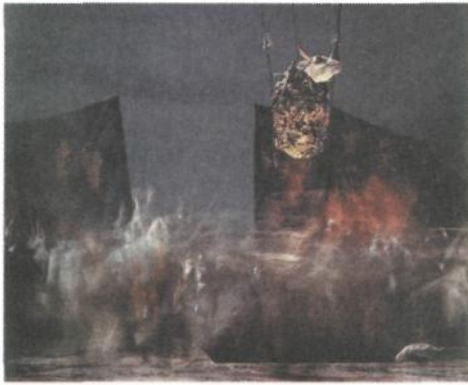
Популярность в Европе приобрела педагогическая система Карла Орфа. Композитор всю жизнь писал музыку для детей и даже сделал переложение кантаты «Кармина Бурана» для детского хора. В 1924 г. он основал в Мюнхене музыкальную школу. Позже подобные учебные заведения появились во многих странах. Система Орфа основана на том, что маленький ребёнок от природы имеет чувство ритма и звука, но позднее, по мнению автора, под влиянием сухой академической системы воспитания он теряет свои таланты. Главная задача уроков музыки — сделать так, чтобы ребёнок почувствовал себя раскрепощённым, смог проявить свои способности в спектакле, игре на инструментах. Задача педагога — не обучать, а направлять. Самым подходящим материалом для таких занятий Орф считал народную музыку, так как она основана на инстинктивных ощущениях, близких ребёнку. Знаток немецкого фольклора, композитор сам подбирал нужную музыку. Он сконструировал даже специальные детские инструменты, главным образом ударные (позднее их стали называть «инструменты Орфа»).

Система Орфа вызывает у специалистов много споров, прежде всего потому, что композитор принципиально не брал для работы классическую музыку. Однако у метода Орфа есть безусловные достоинства, в частности учеников не делят на способных и неспособных. Такой подход, к сожалению, большая редкость в системе музыкального воспитания, хотя он позволяет раскрыть творческие возможности каждого ребёнка.



Карл Орф.

героев перед лицом Бога и Вечности и тем самым показать, что их страдания были не напрасны. Кантата завершается пением молитвы, и её музыка, основанная на звуках той же серии, органично вырастает из трагического мрака предыдущих частей. Принципиальное значение для творчества Шёнберга имела работа над оперой «Моисей и Аарон» (1932—1937 гг.). Произведение осталось незавершённым. Из намеченных трёх действий были написаны только два; они принадлежат к вершинам



Сцена из оперы «Моисей и Аарон». Дрезденская опера.
165



Пауль Хиндемит.

музыки экспрессионизма. В основу сюжета оперы легли события ветхозаветной Книги исхода. В отсутствие Моисея, погружённого в общение с Богом на горе Синай, народ во главе с первосвященником Аароном начинает поклоняться золотому тельцу и устраивает в честь идола празднество. Возвышенная духовность, к которой призывает Моисей, непонятна людям, их увлекает стихия музыки и танца, ведущая в пропасть служения злу. Музыка оперы построена на одной серии. Партии Моисея и Аарона противопоставлены друг другу по стилю: партия Аарона близка к традиционному оперному, а Моисея — к речевому пению. В сочинении задействован огромный состав оркестра, причём предполагалось, что часть музыкантов будет размещена на сцене вместе с певцами.

Опера отразила сложные размышления автора об искусстве и духовной жизни. Для Шёнберга, пережившего две мировых войны, вопросы о сущности и назначении искусства решаются тяжело и мучительно; вещи, очевидные для его великих предшественников, постигаются трудно — ценой сомнений и внутренней борьбы. И музыка «Моисея и Аарона» показывает это с поразительной честностью.

Творческие усилия нововенцев по созданию додекафонной системы, поиски новых образов и выразительных средств произвели глубокий переворот в музыкальной культуре. Но было бы неверно считать, что новаторские устремления разрывали связь современной музыки с предшествующими традициями. Само название «нововенская школа» указывает на преемственность с эпохой венского классицизма, также принёсшего немало новых идей. Антон Веберн с романтическим пафосом утверждал, что «день рождения Бетховена должен стать для человечества самым большим праздником», а Арнольд Шёнберг посвятил немало времени изучению и преподаванию классической гармонии.

ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ

(1895—1963)

Творчество немецкого композитора Пауля Хиндемита связано с неоклассицизмом, однако термин «неоклассицизм» по отношению к его сочинениям можно применить довольно условно: композитор опирался на традиции, существовавшие задолго до классицизма. Особенно глубока связь музыки Хиндемита с творчеством Иоганна Себастьяна Баха. Как и Бах, Хиндемит писал полифоническую музыку. Однако полифония для него (как и для Баха) — не просто технический приём, а способ мышления. Эмоциональное содержание произведений Хиндемита очень богато: в них есть и тонкие лирические краски, и едкая ирония, и захватывающая страстность. Отличительная черта музыки — рациональное совершенство форм и глубина идей. Хиндемит — композитор-интеллектуал, строивший свои сочинения на философских и духовных размышлениях.

Пауль Хиндемит окончил Франкфуртскую консерваторию, затем, в 1915—1929 гг., выступал как скрипач и альтист в составе струнных квартетов.

Хиндемит 20-х — начала 30-х гг. в глазах современников был экспериментатором и бунтарём, дерзко ломавшим традиционные представления о музыкальных жанрах и формах. Так, в фортепианной сюите «1922» он остроумно пародировал модные танцы — *шимми*, *вальс-бостон*. Не боялся композитор обращаться и к социальным темам. Комическая опера «Новости дня» (1929 г.) сатирически рассказывает о влиянии рекламы и бульварной прессы на сознание современного человека.

Однако бунтарский сарказм лишь одна сторона творческого облика Хиндемита тех лет. Именно в «бунтарские» годы появился шедевр неоклассицизма — цикл концертов «Камерная музыка» (1922—1927 гг.). Композитор обратился к важнейше-

*Название «шимми» (от *англ.* shimmy — «рубашка») связано с характерными движениями танцоров, словно пытающихся стряхнуть с плеч рубашку. Вальс-бостон (по названию города Бостон в США) — разновидность медленного вальса.

166

му жанру эпохи барокко — концерто grosso. Нередко Хиндемит использовал даже инструменты далёкой эпохи; например, шестой концерт цикла написан для виоль д'амур с оркестром.

В тот же период появились первые произведения для альты: соната для альты и фортепиано (1919 г.), соната для альты соло (1922 г.), «Камерная музыка № 5». Альтист-виртуоз, Хиндемит сумел в корне изменить отношение к этому инструменту. В XVIII—XIX вв. для альты создавали прекрасные произведения (Бах, Моцарт, Берлиоз), однако это было скорее исключением, чем правилом. В представлении большинства музыкантов альт оставался инструментом «второго сорта», годным только для оркестра и ансамбля, но не для соло; игра на нём считалась уделом неудачливых скрипачей. Сочинения Хиндемита впервые выявили великолепные тембровые качества и технические возможности альты.

Пауль Хиндемит был духовным наследником просветительских традиций эпохи романтизма. В 20-х гг. он возглавил движение «Бытовая музыка», представители которого выступали за возрождение домашнего музицирования и любительского творчества. Хиндемит и его единомышленники считали, что это единственная возможность поддержать интерес к серьёзной музыке, противостоять давлению эстрадных жанров. В начале 30-х гг. движение распалось, но Хиндемит до конца жизни остался верен его принципам и продолжал сочинять произведения, рассчитанные на исполнение «хорошо обученными дилетантами», с той же серьёзностью, что и сложнейшую «профессиональную» музыку (последней его работой была месса для любительского хора).

Пришедшие в 1933 г. к власти нацисты объявили музыку Хиндемита «дегенеративным искусством», в официальной прессе началась кампания за её запрещение, и в 1938 г.

композитор покинул Германию. В 1940 г. он поселился в США, а в 1953 г. переехал в Швейцарию.

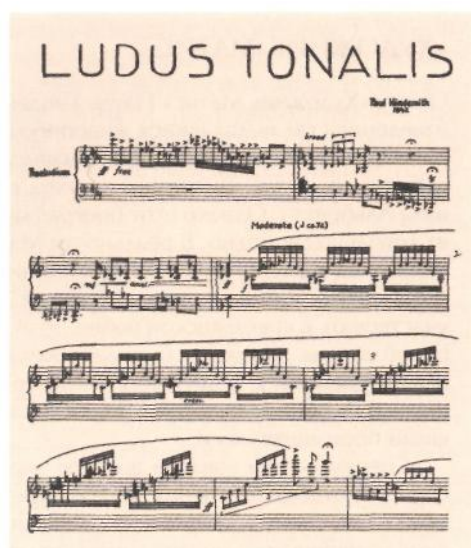
Среди произведений Хиндемита 40-х гг. особое место занимает сочинение для фортепиано «Игра тональностей» (лат. «*Lucius tonalis*», 1942 г.), посвященное двухсотлетию цикла прелюдий и фуг Баха «Хорошо темперированный клавир». Композитор демонстрирует собственную оригинальную систему тональностей, подобно тому как Бах показал особенности темперированного строя (см. статью «Георг Фридрих Гендель, Иоганн Себастьян Бах и музыка Германии»). Хиндемит решал, прежде всего, технические задачи (опять же по аналогии с Бахом), но по уровню музыкального содержания

«ХУДОЖНИК МАТИС»

Оперу «Художник Матис» Пауль Хиндемит создал в 1935 г. Героем произведения стал выдающийся живописец немецкого Возрождения Матис Нитхардт. В основу либретто (его написал сам Хиндемит) легло реальное событие из жизни художника — уход от богатого покровителя, кардинала Альбрехта. Однако этот биографический факт композитор трактует довольно свободно. В реальности Матис Нитхардт покинул двор кардинала из-за того, что был протестантом. (Впоследствии он жил во Франкфурте и умер от чумы.) В опере Хиндемита Матис уходит, чтобы участвовать в крестьянской войне. Этот шаг становится источником глубокой драмы. Кардинал осуждает желание мастера бросить живопись и идти сражаться, а другой близкий человек — лидер восставших Ганс Швальб не понимает любви Матиса к искусству, насмехается над его лучшими произведениями.

Современники увидели в опере злободневный политический манифест, а в отдельных сценах даже конкретный — антифашистский — подтекст. Так, сцену сожжения на площади города Майнца протестантских книг сравнивали с уничтожением гитлеровцами запрещённой литературы. Такому восприятию способствовал и запрет оперы «Художник Матис» в Германии (премьера состоялась в Цюрихе в 1938 г.), и скандал, разразившийся в прессе после исполнения в 1934 г. одноимённой симфонии. Хиндемит, безусловно, ненавидел фашизм, но его оперу не стоит столь прямолинейно связывать с политическими событиями. Её идея гораздо глубже, чем простое обличение нацизма. Композитор размышляет о миссии художника. Исследователи точно определили жанр произведения — *интеллектуальная драма*. На первом плане — не традиционная для оперы любовная линия (хотя она и присутствует), а сложные в музыкальном и поэтическом отношении диалоги Матиса с кардиналом о смысле жизни художника.

Очень важны хоровые сцены, позволяющие глубже понять трагедию героя. Романтической мечте Матиса о служении людям противопоставлен народ — ослеплённый ненавистью и невежеством. Фанатичные католики жгут протестантские книги, а крестьяне-протестанты, врываясь в католический собор, с той же яростью уничтожают церковную скульптуру и утварь. Такому народу художник не нужен.



Партитура сочинения «Игра тональностей».

это произведение относится к лучшим творениям мастера.

Одна из самых интересных работ позднего периода творчества Хиндемита — опера «Гармония мира» (1957 г.). Это объёмное произведение (состоит из пяти актов) композитор написал на собственное либретто. Он обратился к событиям прошлого — действие происходит в Германии в 1630 г., в период междоусобиц. В центре оперы — историческое лицо: астроном и математик Иоганн Кеплер, идеи которого глубоко волновали композитора. В зрелые годы Хиндемит пришёл к тому, что законы построения музыкального произведения подобны законам устройства Вселенной, открытым Кеплером.

Музыку оперы нередко сравнивают со зрелыми произведениями Рихарда Вагнера: действие построено на непрерывном речитативе, сложна и выразительна партия оркестра. Сюжетная линия развивается медленно, порой даже кажется, что дискуссии героев для автора важнее, чем музыкальное содержание. Большую часть оперы занимает диалог Кеплера с германским императором Рудольфом Валленштейном. Последний одержим мечтой о гигантской мировой империи, в которой он сможет установить идеальный порядок Его мечты — «кривое зеркало» идей Кеплера, и великий математик нужен Валленштейну как орудие достижения цели. Кеплер незаметно для себя принимает доводы императора и пытается помочь ему удержать власть, тем самым, ставя свою науку на службу войне. Сюжет, абсолютно чуждый законам оперного жанра, был актуален для человека 50-х гг. XX в., который понял, что оборотная сторона научных достижений — атомная бомба.

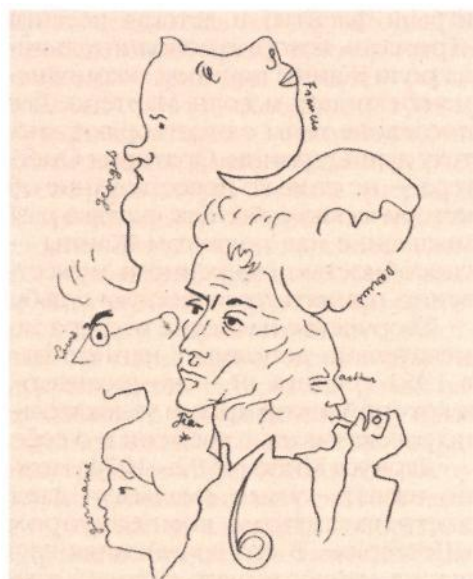
Своим творчеством Пауль Хиндемит стремился изменить нравственную жизнь человека. Композитор говорил просто и строго: «Есть две вещи, к которым следует стремиться, — профессионально честная музыка и чистая совесть. И о том и о другом я уже позаботился».



Эскиз декораций к опере «Гармония мира». Мюнхен. 1957 г.
КОМПОЗИТОРЫ «ШЕСТЁРКИ»

Облик музыкальной культуры Франции XX в. определило содружество французских композиторов (1917— 1922 гг.), которое музыкальный критик Анри Колле назвал «Шестёркой». В содружество вошли Артюр

168



«Шестёрка». Рисунок Жана Кокто.

Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Луи Дюрей (1888—1979), Жермен Тайфер (1892—1983) и Жорж Орик (1899—1983). Композиторов сблизило отрицательное отношение к традициям позднего романтизма и импрессионизма, сделавших, по их мнению, французскую музыку излишне утончённой. Образы для собственных произведений члены «Шестёрки» искали в звуковом мире современного города, в новых формах музыки. Этим формам они придавали особое значение и включали в классические по жанру произведения элементы джаза, музыки кабаре и *мюзик-холла*.

Взгляды участников «Шестёрки» сформировались под влиянием старшего современника — композитора и критика Эрика Сати (1866—1925). Он получил строгое академическое образование, но в 1917 г. опубликовал памфлет «Петух и Арлекин», в котором резко

критиковал классические традиции. Музыка, считал Сати, должна быть основана не на сложной системе гармоний, а на мелодиях — простых и коротких, уходящих корнями в бытовую музыку или интонации человеческой речи. Композитор не должен бояться быть резким, даже грубым, поскольку окружающая жизнь также не отличается изяществом. Самым известным сочинением Сати стал балет «Парад» (1917 г.), в котором кроме элементов «лёгких» жанров использовались и немзыкальные средства — вой автомобильной сирены, стук пишущей машинки и т. п. Костюмы и декорации к балету создал французский художник Пабло Пикассо, а сценарий — французский поэт, драматург и критик Жан Кокто.

После 1922 г. «Шестёрка» как художественное объединение распалась, и творческие судьбы композиторов сложились по-разному. Крупными мастерами стали Артюр Онеггер, Дариус Мийо и Франсис Пуленк.

Выходец из семьи швейцарского происхождения, Артюр Онеггер (1892—1955) получил образование в консерваториях Цюриха и Парижа. Известное сочинение Онеггера 20-х гг. — оркестровая пьеса «Пасифик-231» (1923 г.). «Пасифик-231» — марка самого мощного на тот период локомотива (развивал скорость до 120 км/ч). Виртуозно используя краски симфонического оркестра, композитор изобразил движение паровоза: вот машина трогается с места, постепенно набирает скорость и в конце пьесы прибывает на станцию. Ощущение движения создаётся за счёт того, что в середине пьесы короткие мелодии дробятся на ещё более мелкие, а ближе к концу их ритмический рисунок снова укрупняется, и становится слышно, как «паровоз тормозит». В музыке пьесы нет примитивного звукоподражания, но в оркестровке есть поразительно точные и остроумные детали, показывающие рёв гудка или стук колёс.

Среди монументальных сочинений Онеггера 20-х гг. выделяется оратория «Царь Давид» (1921 г.) для хора, оркестра, солистов-певцов и чтеца. Главная тема произведения — жизнь библейского царя Давида, его превращение из скромного юноши пастуха в воина, а затем и правителя Израильско-Иудейского государства, духовные взлёты и падения героя. В сочинении соединились черты современной музыки

*Музик-холл (*англ.* music-hall, от music — «музыка» и hall — «зал») — музыкальный театр с развлекательной музыкой, экстравагантными сценическими трюками и пышными зрелищами; сложился в середине XIX столетия в Англии.

**Памфлет (*англ.* pamphlet) — злободневное сатирическое литературное произведение.

169

с традициями Баха и Генделя. Несомненным влиянием «Мессии» Генделя объясняется факт, что в оратории нет в прямом смысле партии главного героя. Текст от лица царя Давида поют разные исполнители (в том числе и женщины). Тем самым автор даёт понять слушателю, что события жизни героя имеют отношение к каждому человеку.

После успешной премьеры оратории «Царь Давид» Онеггер пришёл к убеждению, что необходимо сохранить традиционные представления о ладе и тональности. Это был ответ на массовое увлечение французских музыкантов додекафонной системой нововенской школы. Высоко ценя творчество Шёнберга, Онеггер, тем не менее, считал, что его система лишит французскую музыку национального своеобразия. И в этом композитора поддержали все представители «Шестёрки».

Центральное произведение Онеггера 30-х гг. — оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935 г.) — создано на текст французского писателя и поэта Поля Клоделя. Драматургический стержень действия — диалог Жанны с монахом Домиником накануне казни. Роли Жанны и Доминика поручены драматическим актёрам, и только в финале героиня поёт (причём Онеггер настаивал на том, чтобы это было непрофессиональное пение).

Картины, в которых рисуется жизнь героини, сочетают элементы многих жанров: античной трагедии, средневековой мистерии, оперы, оратории и др. В музыке цитата из григорианского хорала или сложная хоровая полифония соседствуют с мелодиями опереточного и джазового характера (особенно в сценах суда над Жанной, где судьи показаны сатирически — как

зверинец). Однако действие отличается единством и стройностью. Во многом такая целостность достигается благодаря использованию «сквозных» тем, проходящих через произведение. Таких тем три: скорбная тема (страдания и мрачные предчувствия героини), «соловиная тема» (пастушеский наигрыш флейты) и детская песенка «Тримазо», которую исполнительница роли Жанны поёт под аккомпанемент скрипок и волн Мартено. Две последние темы олицетворяют чистоту души героини. Оратория Онеггера — не столько повествование об исторических событиях, сколько размышление над подвигом Жанны — способностью смиренно и мужественно принять трагическую судьбу.

Творческое наследие мастера замечательно дополняет написанная в 1951 г. книга «Я — композитор», в которой автор ярко и увлекательно рассказывает о времени и о себе.

Дариуса Мийо (1892—1974) можно назвать самым смелым и даже экстравагантным композитором «Шестёрки». В его сочинениях слушатель найдёт тонкую лирику и хлёсткую сатиру, мягкую утончённость и жёсткость. Неповторимый стиль Мийо во многом сложился под влиянием фольклора разных народов, в частности южнофранцузского и латиноамериканского. Немалую роль в формировании творческой манеры композитора сыграла и его музыкальная эрудиция: Мийо изучил множество направлений в музыке — от сочинений трубадуров и ренессансной полифонии до новейших течений современного искусства.

В центре внимания композитора находились монументальные формы — опера и оратория. Мийо стре-



Дариус Мийо.

*Волны Мартено — электромузыкальный инструмент, изобретённый во Франции в 20-х гг. Звук извлекается через клавиатуру в семь октав, громкость регулируется педалями. Звук через специальный регулятор тембра можно приближать как к человеческому голосу, так и к различным инструментам. Волны Мартено можно назвать прототипом синтезатора.

**Жанна д'Арк (около 1412—1431) — крестьянская девушка, ставшая полководцем и фактически переломившая ход Столетней войны (1337-1453 гг.) между Францией и Англией. В 1430 г. попала в плен к англичанам. Сожжена на костре по обвинению в колдовстве.

170

мился соединить их черты в одном произведении. Яркий пример такого подхода — трилогия «Орестея» («Агамемнон», 1914 г.; «Хоэфоры», 1915 г.; «Эвмениды», 1922 г.), написанная по одноимённой трилогии древнегреческого драматурга Эсхила (перевод Поля Клоделя). Оперой в точном смысле слова можно назвать только последнюю часть. «Агамемнон» и «Хоэфоры» сочетают черты оратории, оперы и драматического действия: на сцене кроме певцов заняты драматические актёры, а в музыке ведущее место принадлежит хору. Язык сочинений необычен: автор сохранил традиционную тональную систему, но в гармонии встречается много резких и сложных оборотов. Стремясь передать дух античной трагедии, Мийо применил

интереснейший приём хоровой декламации: хор произносит текст на фоне звучания ансамбля ударных инструментов, и музыка выразительно подчёркивает ритмику стихов.

Увлечение современными образами, характерное для всех членов «Шестёрки», привело к появлению в 1920 г. цикла «Каталог сельскохозяйственных машин» для голоса и семи инструментов. Музыка, напоминающая утончённый вокальный стиль Дебюсси, написана на текст... каталога сельскохозяйственной выставки, в котором описываются достоинства сеялок, плугов и сноповязалок. Самым же известным произведением такого рода стал балет «Бык на крыше» (1920 г.) по сценарию Жана Кокто. Сюжет балета комичен: США, времена «сухого закона», налёт полицейских на подпольный бар, который владельцы тут же превращают в кафе-молочную. Музыка основана на эстрадно-танцевальных ритмах; интонации латиноамериканского фольклора делают действие зажигательным и динамичным.

Обращение к монументальным формам сочетается в творчестве Мийо с умением быть поразительно лаконичным и остроумным. Так, в 1927 г. он написал оперу «Похищение Европы», длящуюся всего девять минут.

Самая крупная работа композитора — опера «Христофор Колумб» (1930 г.) создана по одноимённой драме Поля Клоделя. Путешествия Колумба трактуются как миссионерский подвиг, принёсший свет христианства другим народам. В финале герой разделяет участь многих святых — бесчестие и смерть в нищете. Драматургия оперы построена на чередовании масштабных эпических картин, не связанных друг с другом хронологически (произведение начинается и завершается сценой смерти Колумба). Действие развивается медленно, так как автору важно не столько показать события, сколько раскрыть их духовный смысл. Фигуры главных персонажей — Колумба, испанской королевы Изабеллы не получают глубоких характеристик, это скорее образы-символы. В сущности, главный герой оперы — народ, то размышляющий, то молящийся, то прославляющий своего героя, то издевающийся над ним. Именно в хоровых эпизодах мастерство Мийо раскрывается с наибольшим блеском. Он использует хоровую декламацию, разнообразные приёмы полифонии (порой полифоническая ткань включает в себя до двенадцати голосов); нередко хор звучит без слов, превращаясь в своего рода оркестровый инструмент.

Франсис Пуленк (1899—1963) — композитор-лирик; его музыку отличает психологическая тонкость и чисто французская изысканность. Как и его единомышленники по содружеству, он отдал дань увлечению «лёгкими» жанрами. В 1924 г. появился комический балет «Козочки». Сюжет (шестнадцать танцовщиц пытаются увлечь своим искусством молодых людей) позволил композитору широко использовать в музыке черты джаза и оперетты.

В 30-х гг. Пуленк пережил духовный переворот, результатом которого стало обращение к религии. Отныне важное место в творчестве заняли традиционные жанры духовной музыки. Композитор написал произведения для солистов, хора и оркестра — мессу (1937 г.), кантату



Франсис Пуленк.

ОЛИВЬЕ МЕССИАН

(1908—1992)

Французский композитор Оливье Мессиа́н — автор духовной музыки, которую уже при жизни мастера сравнивали с сочинениями Палестрины, Баха и Генделя. Как композитор и органист Мессиа́н начал работать в 30-х гг., после окончания Парижской консерватории (1930 г.). Произведения этих лет посвящены христианской тематике и, как правило, представляют собой циклы пьес, написанных в жанре *музыкальной медитации*, созданном самим мастером. (Медитация — состояние глубокой сосредоточенности на конкретных религиозных идеях и образах.)

Шедевром органной музыки можно назвать девятичастный цикл «Рождество Христово» (1935 г.). Автор стремится проникнуть в глубинный смысл Рождества, показать средствами музыки Святое семейство, ангелов, пастухов, волхвов. Мессиа́ну удалось передать состояние духовной сосредоточенности и благоговения, которое внезапно охватывает человека, погружённого в сопереживание событиям Священной истории.

Кроме евангельских сюжетов излюбленной темой композитора стал образ Церкви — как торжества вселенской гармонии между Богом и духовно преображённым человечеством. В произведении для органа «Явление Предвечной Церкви» (1932 г.) образ Церкви предстаёт в короткой теме, состоящей из трёх аккордов. Эти аккорды — фундамент, на котором возводится сложная полифоническая конструкция. Предельная громкость звучания органа переносится слушателями обычно с трудом, но здесь воспринимается легко и органично, помогая почувствовать состояние духовного восхищения перед открывшейся картиной.

В число лучших духовных произведений Мессиа́на входит восьмичастный квартет «На конец времени» (1940—1941 гг.) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. Композитор написал его, находясь в немецком лагере для военнопленных, куда попал как участник Второй мировой войны (освобождён в 1942 г.). Премьера квартета состоялась в 1941 г. силами пленных музыкантов, с трудом раздобывших плохонькие инструменты. Автор обратился к теме Апокалипсиса — последней книги Нового Завета, повествующей о втором пришествии Христа и «конце света». Согласно традиции, речь должна была идти, прежде всего, о суде Христа над душами умерших. Но Мессиа́н, отдав дань драматическим образам Страшного суда, сосредоточивается на идее вечного торжества Христа и полного обновления природы человека. Части «Слава бессмертию Иисуса» и «Хрустальная литургия» — самые сильные в музыке квартета, а состав инструментов позволяет найти особенно тонкие тембровые краски.

В 40-х гг. Мессиа́н пережил увлечение древнеиндийскими религиозными учениями. Композитор считал, что они предвосхищают христианство и несут в себе представления о любви как основе жизни. Он погрузился в изучение духовной литературы и ладовых систем индийской музыки, и в 1948 г. появилась симфония «Турангалила» (по словам Мессиа́на, «песнь любви, гимн радости») — монументальное десятичастное произведение для оркестра, солирующих фортепиано и волн Мартено.

Размышления о роли земной красоты в духовном мире человека привели мастера в 50-х гг. к новой неожиданной теме — образам птиц. Мессиа́н с тщательностью учёного занимался орнитологией (наука о птицах), искал в инструментальной музыке возможности для подражания птичьим голосам и одно за другим создавал произведения на «орнитологические» темы: поэму «Пробуждение птиц» (1953 г.) для фортепиано с оркестром, цикл «Экзотические птицы» (1956 г.) для фортепиано, духовых и ударных инструментов, фортепианный цикл «Каталог птиц» (1956—1958 гг.). Тема, которую многие восприняли как «странную причуду гения», имела для композитора глубокий духовный смысл. Он говорил, что птицы — это голос природы, они прославляют своим пением Бога-Творца. Поэтому воспроизвести средствами музыки голос птицы — значит соединиться с этим бесконечным хвалебным гимном.

Погружение в мир живой природы закономерно привело Мессиа́на к образу святого Франциска Ассизского (1181 или 1182—1226), с особой нежностью относившегося к животным и птицам. На сюжет из его жизни композитор в 1983 г. написал оперу (он создал к ней не только либретто, но даже декорации и костюмы).

В 60-х гг. Мессиан увлёкся идеей цветомузыки, следуя в этом опыту А.Н. Скрябина. Как интересный эксперимент появилось сочинение для оркестра «Хронохромия» (1960 г.), для которого мастер сделал специальную цветозвуковую партитуру.

Оливье Мессиан — автор оригинальной ладовой и ритмической системы, которую подробно объяснил в книге «Техника моего музыкального языка» (1942 г.).

Композитор много выступал с концертами — он был одним из лучших исполнителей собственных произведений. Много сил Мессиан отдавал педагогике. В 1942 г. он стал профессором Парижской консерватории по классам органа, композиции и по теоретическим дисциплинам. Его учениками были мастера послевоенного авангарда — Пьер Булёз, Карлхайнц Штокхаузен и другие, а на специальные курсы лекций по эстетике и анализу музыкальных форм стремились попасть студенты всей Европы.

172

«Слава» (лат. «Gloria», 1959 г.), кантату «Стояла Мать скорбящая» (лат. «Stabat Mater dolorosa», 1950 г.), «Песнопения Страстной недели» (1961 г.), а также короткие камерные песнопения для богослужений. Преобладающие настроения духовных сочинений — умиротворённость и стремление к свету.

Таков дух оперы «Диалоги кармелиток» (1957 г.), созданной по одноимённой пьесе французского писателя Жоржа Бернаноса. В основу пьесы легли подлинные события — казнь шестнадцати монахинь-кармелиток во время Французской революции. В центре внимания Пуленка — внутренняя жизнь монахинь, готовность к духовному подвигу, которая у многих появляется в борьбе со слабостью и страхом. Музыкальное действие представляет собой непрерывный речитатив, состоящий из монологов и диалогов. Композитор стремится заострить внимание на каждом слове, каждом эмоциональном нюансе жизни героинь.

Выдающимся событием в творческой жизни Пуленка можно считать появление кантаты «Лик человеческий» (1943 г.) на стихи французского поэта Поля Элюара. Она была написана в годы немецкой оккупации, когда композитор, обычно далёкий от политики, стал активно сотрудничать с подпольной прессой движения Сопротивления. Партитура кантаты была тайно переправлена в Лондон и исполнена по радио 6 января 1945 г. (во Франции премьера состоялась только в 1947 г.). «Лик человеческий», безусловно, антифашистское и антивоенное произведение, но его внутренний смысл гораздо глубже. Для суровой гражданской лирики Элюара Пуленк создал удивительно лёгкую и прозрачную музыку, использовал полифонию. Такая музыка придаёт поэтическим словам о свободе и справедливости высокий духовный смысл.

Самое известное произведение Пуленка — опера «Человеческий голос» (1958 г.), написанная по одноимённой драме Жана Кокто. Она принадлежит к редкому жанру монооперы. Молодая женщина на протяжении всего спектакля говорит по телефону с возлюбленным, который давно охладил к ней. Мужчина на сцене ни разу не появляется, ситуация обрисована только в монологе героини. Писать оперу на подобный сюжет очень сложно — ведь на сцене нет действия. Но Пуленку удаётся держать слушателя в напряжении, показывая тончайшие изменения в психологическом состоянии героини — в своём монологе она переходит от надежды к озлобленности, от истерической ревности к мольбе, от непонимания ситуации к драматическому прозрению. Сложная и тонкая партия оркестра гибко дополняет звучание голоса. В опере «Человеческий голос» Пуленк использовал огромный опыт, накопленный в области камерной вокальной лирики. Вокальные циклы композитора столь многочисленны, что исследователи называют Пуленка «французским Шубертом».

БЕНДЖАМИН БРИТТЕН

(1913—1976)

Бенджамин Бриттен — первый великий композитор, появившийся в Англии после смерти Генри Пёрселла. Возможно, поэтому он чувствовал



Бенджамин Бриттен.

*Кармелиты — члены католического монашеского ордена.

**Движение Сопротивления — национально-освободительное антифашистское движение, возникшее во время Второй мировой войны во Франции, в Италии, Югославии и других странах.

173

себя духовным преемником богатейшей национальной музыкальной традиции XV—XVII вв. (не случайно всю жизнь Бриттен занимался редактированием сочинений Пёрселла).

Бенджамин Бриттен родился в маленьком городе Лоустофт на восточном побережье Англии. Первой учительницей музыки была мать — певица и пианистка. В 1926 г. Бриттен начал брать уроки гармонии и полифонии у известного музыканта Фрэнка Бриджа (1879—1941). Разносторонне одарённый человек, Бридж, по словам самого Бриттена, привил ему «стремление к техническому совершенству». В 1930—1933 гг. будущий композитор учился в Королевском колледже музыки в Лондоне. Важным событием в его творческой судьбе стала встреча в 1938 г. с певцом Питером Пирсом (1910—1986), который стал «бриттеновским» исполнителем — в оперной музыке мастера практически все теноровые партии создавались с учётом особенностей голоса Пирса.

Творчество Бриттена разнообразно по жанрам, но главное место, безусловно, занимают опера и оратория. Оперы 40—70-х гг. можно разделить на три типа.

Яркий пример первого типа — опера «Питер Граймс» (1945 г.). Это монументальное действо с большим количеством персонажей, выразительными хоровыми сценами и сложным сюжетом. Либретто написано по поэме «Местечко» английского поэта-романтика Джорджа Крэбба. В одной из глав произведения говорится о мрачном и жестоком человеке — рыбаке Питере Граймсе, доводящем до смерти своих подручных, мальчиков-сирот, взятых из приюта. Бриттен сохранил сюжетную линию поэмы, но в корне изменил характеры действующих лиц. Питер Граймс из злодея превратился в сложную, сильную личность. Он мечтает вырваться из убогого провинциального посёлка и начать новую жизнь с любимой женщиной — учительницей Эллен. Но путь к достижению цели он видит только в том, чтобы разбогатеть любой ценой, и погоня за богатством ослепляет и озлобляет его. Ситуация осложняется поведением жителей посёлка — они травят Граймса. Запутавшись в отношениях с людьми, Граймс оскорбляет Эллен, губит жизнь мальчика-помощника и, потеряв рассудок, тонет в штормовом море.

Опера Бриттена — острая психологическая драма. Действие развивается динамично и напряжённо, характеры главных героев обрисованы психологически достоверно. Особенно сложна партия Граймса. Она основана на больших сценах-монологгах, в которых музыка то выстраивается в длинные гибкие темы с выразительными скачками звуков, то делится на короткие речитативные реплики (исполняются зловеще тихим голосом). Кульминация в развитии образа приходится на финал оперы, когда обезумевший Граймс поёт свой последний

монолог без сопровождения оркестра, а музыка представляет собой набор прерывистых, разрозненных фраз, составлявших в начале оперы одну из красивейших тем — тему мечты о счастливом будущем. Не менее интересны партии второго плана, рисующие портреты жителей посёл-



Бенджамин Бриттен (слева) и Питер Пирс.

174

ка. Большую роль играет оркестр. Действия отделяются друг от друга инструментальными пьесами, раскрывающими психологический подтекст событий. Некоторые имеют подзаголовок: «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Лунный свет». Впоследствии такие оркестровые пьесы стали обязательным элементом почти всех опер Бриттена.

Значительно большую часть оперного творчества композитора составляют камерные оперы (рассчитаны на небольшой состав исполнителей и маленькую сцену). Действие в таких сочинениях, как правило, показано условно; всё внимание автора сосредоточено на внутренней жизни героев. Наиболее значительна опера «Поворот винта» (1954 г.); в основу сюжета легла одноимённая новелла американского писателя Генри Джеймса. Героиня новеллы — гувернантка, воспитывающая двух детей. Она психически больна и мучается кошмарными видениями. Ей постоянно кажется, будто детей преследуют два призрака — бывшей воспитательницы мисс Джессел и её возлюбленного Питера Куинта. Борясь с галлюцинациями, женщина невольно становится причиной гибели одного из детей. Бриттен переосмыслил литературный источник и значительно усложнил ситуацию. В опере Гувернантка — здоровый человек, а призраки умерших Куинта и мисс Джессел — страшная духовная реальность, к которой тянутся дети. В борьбе за души детей против дьявольского наваждения Гувернантка действует грубо, и это ломает детскую психику (девочка покидает дом, а мальчик умирает).

Каждый персонаж обладает своим лейтмотивом (проводится и в партии, и в оркестровых пьесах), но в основе всех лейтмотивов лежит одна тема, условно названная композитором «темой винта». Она звучит в прологе оперы в партии оркестра в тот момент, когда Гувернантка соглашается взять на себя ответственность за детей. Лейтмотивы оказываются вариациями на эту тему, они ассоциируются в сознании автора с «поворотами винта». Поразительный эффект этого приёма ощущается, когда в Гувернантке нарастает желание подчинить себе детей силой: её партия становится удивительно похожей по интонациям на партию Куинта. Так музыкальными средствами композитор мастерски показывает, как душевная озлобленность героини искажает благородные стремления и, фактически, делает её пособницей зла.

Особое место в оперном наследии Бриттена занимают три оперы, названные самим автором притчами, — «Река Кэрлью» (1964 г.; по пьесе японского драматурга XV в. Юро Матомасы), «Пещное действо»

«ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОРКЕСТРУ ДЛЯ МОЛОДЕЖИ (НА ТЕМУ ПЁРСЕЛЛА)»

В 1945 г. Бенджамин Бриттен получил заказ от министерства просвещения Великобритании написать музыку к учебному кинофильму «Инструменты оркестра». Так родилось одно из самых оригинальных и остроумных произведений композитора. Сочинение построено в форме вариаций на тему Генри Пёрселла (из музыки к драме «Абделязер»). Выбор музыки Пёрселла далеко не случаен. Кроме «портретов» музыкальных инструментов в произведении возникает образ величайшего композитора Англии, а значит, появляется ощущение связи между прошлым и современностью.

Радостная и торжественная по характеру тема Пёрселла в исполнении всего оркестра открывает произведение, а далее с ней происходят удивительные превращения. Она обретает черты современной музыки, в мелодии появляются причудливые скачки и повороты, в гармониях — диссонансы. Следует череда вариаций, каждую из которых исполняет либо один инструмент, либо небольшая группа. Движение темы «по оркестру» начинается с самого высокого инструмента группы деревянных духовых — флейты-пикколо. Затем тему подхватывают другие деревянные, потом — медные духовые; струнная группа передаёт её солирующим арфам, и, наконец, тема попадает в царство ударных. Финальная вариация написана в форме фуги, которую играют все исполнители, и в момент, когда полифоническая ткань становится по-настоящему сложной, главная тема постепенно обретает первоначальные черты и на прощание вновь показывается во всём блеске величавой красоты.

«Путеводитель...» Бриттена, который часто называют «энциклопедией оркестра», не единственное произведение подобного рода в музыке XX в. У него есть два предшественника — балет Мориса Равеля «Болеро» (часто исполняется как концертная пьеса) и симфоническая сказка С. С. Прокофьева «Петя и волк». Но если оркестровые краски Равеля подчинены задачам хореографии, а за отдельными инструментами у Прокофьева стоят конкретные образы (утка, кошка, волк и т. д.), то у музыки Бриттена такой закреплённости нет. Слыша голос инструмента, каждый может создать свой образ или просто насладиться звучанием одного огромного инструмента — оркестра.

*«Пещное действо» — средневековая духовная мистерия, повествующая о трёх иудейских юношах, брошенных в костёр вавилонским царём Навуходоносором II (VI в. до н.э.) и оставшихся невредимыми.

175

«ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ»

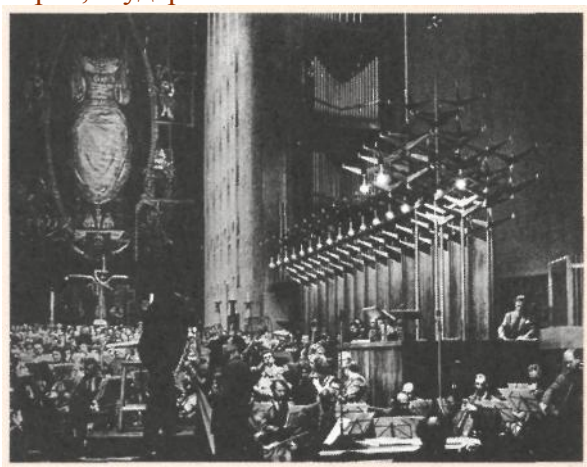
Бенджамин Бриттен посвятил памяти жителей города Ковентри, погибших при налётах немецкой авиации в 1942 г., «Военный реквием» (1961 г.). Премьера сочинения состоялась 30 мая 1962 г. во время освящения собора Святого Михаила в Ковентри, заново отстроенного после бомбардировки.

Композитор соединил в рамках одного произведения хоровые части католического реквиема (на латинский текст) и сольные вокальные номера на стихи английского поэта Уилфреда Оуэна, погибшего во время Первой мировой войны. Бриттен был сторонником пацифизма — общественного движения, выступающего против любой войны. Поэзия Оуэна привлекла его внимание искренностью и правдивостью: Оуэн сумел точно передать состояние человека, для которого жизнь под пулями превратилась в страшную привычку. Включение таких стихов в духовный текст сделало реквием антивоенным сочинением, а в области музыкальной формы придало ему сходство со «страстями» Баха.

Огромный состав исполнителей (два оркестра, два хора и три солиста) был разделён на три группы, которые композитор разместил на разной высоте. Ближе к слушателям — камерный

оркестр и два солиста (тенор и баритон), исполнявшие фрагменты реквиема на стихи Оуэна; на специальном помосте — большой симфонический оркестр, смешанный хор и солистка-сопрано (заняты в основных частях реквиема); ещё выше — третий состав — детский хор и орган, исполнявшие «латинскую» часть сочинения.

Части произведения соединены не только интонациями, но и глубокой внутренней связью содержания стихов Оуэна и текста песнопений. Так, после вступительного песнопения «Вечный покой» (лат. «Requiem aeternam») идёт монолог о погребении солдата, которое сопровождается не зауспокойным пением, а «свирепым хором снарядов и рёвом чудовищным от канонад». Очень интересно построен финал реквиема. Последнее песнопение — «Избавь меня» (лат. «Liberate me») — прерывается монологом баритона на стихотворение «Мой друг, я враг, тобой убитый», в котором говорится о бессмысленности любой вражды. Когда же начинается вторая половина песнопения, в исполнение постепенно включаются все три состава, причём звучание становится тихим и просветлённым. Завершается песнопение темой, похожей на хорал, и ударами колокола.



Исполнение «Военного реквиема» в кафедральном соборе Ковентри. 1962 г.

(1966 г.; на сюжет библейской Книги пророка Даниила) и «Блудный сын» (1968 г.; на сюжет евангельской притчи). В них композитор обратился к традициям миракля (см. статью «Театр средневековой Европы» в разделе «Театр»). Премьера притч прошла в храме деревни Орфорд (недалеко от города Олдборо на восточном побережье Англии). Все партии (в том числе и женская в притче «Река Кэрлью») исполнялись мужчинами. В прологе и эпилоге каждой притчи певцы выходили к слушателям в монашеских одеждах с пением григорианских хоралов, а оркестр, включавший всего семь исполнителей, подражал звучанию средневековых инструментов. Дирижёра не было, и музыканты должны были создать атмосферу импровизации, без которой не обходился ни один средневековый миракль. При этом музыка была современной и изобиловала необычными поворотами в мелодиях, сложными для слуха гармониями. Сочиняя музыку, Бриттен нередко ориентировался на конкретных исполнителей. Так, большинство сочинений для виолончели написано для Мстислава Леопольдовича Ростроповича (родился в 1927 г.); вокальные циклы композитор посвящал и своему давнему другу Питеру Пирсу, и выдающемуся немецкому баритону Дитриху Фишер-Дискау (родился в 1925 г.). Исполнительская деятельность самого Бриттена (он прекрасно играл на фортепиано и альте) тесно связана с просветительскими задачами, которые он считал для себя не менее важными, чем творчество. Композитор организовал (в 1948 г.) ежегодный музыкальный фестиваль в Олдборо, где исполняются сочинения практически всех жанров и эпох. Бенджамин Бриттен много работал для детей: им созданы опера («Маленький трубочист», 1949 г.) и симфонические произведения («Простая симфония», 1934 г.; сюита «Музыкальные утренники», 1941 г.). В 1958 г. он (вместе с музыковедом Имоджин Холст) написал книгу «Чудесный мир музыки»,

в которой показал, что о серьёзных и сложных вещах в искусстве можно говорить просто и увлекательно.

БЕЛА БАРТОК

(1881—1945)

Творчество венгерского композитора Белы Бартока — целая эпоха в развитии европейской музыки XX столетия. Наряду с мастерами новой венской школы и французской «Шестёрки» Барток внёс много нового в представления о ладах и тональностях, в мелодический и гармонический язык музыки.

Бела Барток родился в маленьком городке Надьсентмиклош (ныне город Сан-Николауа-Марэ в Румынии). В 1903 г. он окончил Будапештскую музыкальную академию и в течение многих лет (1907—1934 гг.) был её профессором по классу фортепиано. В ранних сочинениях, например в симфонической поэме «Кошут» (1903 г.), чувствуется сильное влияние романтизма, особенно произведений Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса и Ференца Листа.

Перелом в мировоззрении мастера произошёл в 1905—1906 гг.: тогда он вместе с Золтаном Кодаем начал серьёзно изучать венгерский

фольклор. (В 1906 г. появился знаменитый сборник «Двадцать венгерских народных песен» в обработке для голоса и фортепиано.) Собираание народных песен и танцев стало творческой страстью — всего Барток записал около одиннадцати тысяч мелодий разных народов (венгерских, румынских, славянских, турецких и арабских). Эта работа привела его к созданию нового направления в музыке — неофольклоризма. Композитор изменил традиционные представления о ладах и тональностях, используя в своих сочинениях систему интонаций народной музыки. Причём понятие «народная музыка» он истолковывал совершенно иначе, чем его современники. Наиболее известные напевы, которые использовали композиторы XIX в., Барток считал «профессиональными песнями в народном духе», т. е. мелодиями, порождёнными сознанием городского человека. Настоящее же народное творчество существует только в условиях деревни и не имеет ничего общего с широко известными «сувенирными» образцами. Детально изучив венгерские напевы, композитор обнаружил, что они основаны на *пентатонике* (от греч. «пе'нте» — «пять» и «то'нос» — «тон») — древнем звукоряде из пяти



Бела Барток.

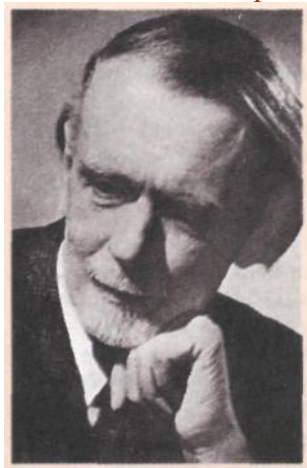
ЗОЛТАН КОДАЙ

(1882—1967)

Крупный венгерский композитор и дирижёр Золтан Кодай стал наряду с Бартоком одним из создателей неофольклоризма. Наибольшей творческой удачей Кодая можно считать комическую оперу «Хари Янош» (1926 г.) и ораторию «Венгерский псалом» (1923 г.). Фольклорный материал в этих сочинениях гармонично сочетается с традициями позднего романтизма и импрессионизма.

Кодай — автор известных произведений для хора без сопровождения (в XX в. к этой области музыки обращались далеко не все композиторы). Хоровая музыка мастера очень серьёзна, но не содержит чрезмерных сложностей, и её широко исполняют как профессиональные, так и любительские коллективы.

Композитор много сил отдавал педагогической деятельности. Он писал хоровую и фортепианную музыку для детей, искал новые способы приобщения человека к музыке с раннего возраста. Кодай создал превосходные учебники по пению для учащихся начальных классов. Педагогическая работа композитора завоевала международное признание: в числе учебных заведений разных стран, объявивших его своим почётным профессором, была и Московская консерватория.



Золтан Кодай.

177

звуков, который встречается в музыке Китая, а также тюркских и угро-финских народов. Именно пентатоника придаёт звучанию венгерских песен особое своеобразие. Барток был убеждён, что найденные им напевы, непривычно суровые и резкие для современных венгров, хранят память о музыке древних кочевников, пришедших когда-то на территорию Венгрии.

Сам мастер всю жизнь стремился, чтобы его собственная музыка несла в себе открытую в фольклоре необычную, «дикую» красоту. Яркий пример подобного произведения — фортепианная пьеса «Варварское аллегро» (1911 г.). Чёткий ритм, режущие слух гармонии, отрывистое звучание фортепиано, больше напоминающее звучание ударных инструментов, по замыслу композитора, должны передавать необузданную, «варварскую» энергию, приближая профессиональное сочинение к подлинному народному искусству.

В зрелый период творчества Барток обращался в основном к жанрам фортепианной и оркестровой музыки. Для фортепиано он писал главным образом циклы миниатюр. Лучшим из них считается цикл «Микрокосмос» (1937 г.), который задумывался как пособие для начинающих пианистов. Однако в результате получилось очень непростое сочинение, для исполнения которого необходимо владеть сложнейшими приёмами фортепианной техники. Пьесы цикла отражают настроения, характерные для многих произведений композитора, — в них есть и драматизм, и светлая лирика. Барток создал и фортепианные концерты. В повышенно эмоциональной, страстной музыке Первого (1926 г.) и Второго (1931 г.) концертов чувствуется влияние экспрессионизма.

С особым блеском дарование Белы Бартока раскрылось в оркестровых произведениях 30—40-х гг. Сочинение «Музыка для струнных,

МУЗЫКА ЧЕХИИ

Самым значительным явлением чешской музыки XX в. стало творчество Леоша Яначека (1854—1928) — композитора, дирижёра, педагога и собирателя фольклора. Яначек получил музыкальное образование в Праге, затем совершенствовался в Лейпциге и Вене. На стиль композитора значительное влияние оказали французский импрессионизм, итальянский веризм и русская оперная музыка XIX столетия, особенно творчество М.П. Мусоргского. Россию Яначек посетил дважды (в 1896 и 1902 гг.) и интерес к русской культуре сохранил до конца жизни. В 1896—1915 гг. он возглавлял «Русский кружок» в городе Брно; из девяти опер две написаны по произведениям русской литературы — «Катя Кабанова» (1921 г.; по пьесе А.Н. Островского «Гроза») и «Из мёртвого дома» (1930 г.; по повести Ф.М. Достоевского «Записки из мёртвого дома»). Наиболее известное произведение Леоша Яначека — опера «Её падчерица» («Енуфа», 1903 г.), написанная по одноимённой пьесе чешской писательницы Габриэлы Прейссовой. Это психологическая драма, повествующая о жизни глухой моравской деревни начала века. В опере соседствуют лирические эпизоды и масштабные хоровые сцены. Сложные характеры главных героев раскрыты глубоко и правдиво. Музыка обладает ярким национальным колоритом.

Другой выдающийся чешский композитор XX в. — Богуслав Мартину (1890—1959). Он блестяще знал основные стили современной музыки (наиболее близки композитору были поздний импрессионизм и неоклассицизм), работал в жанрах оперной и балетной музыки, писал оратории, симфонические и камерные произведения. Для Мартину характерны поиски глубоких и необычных образов, обращение к сложным литературным программам. Так, в 1955 г. он создал кантату на текст вавилонского эпоса о герое Гильгамеше, а спустя четыре года — кантату «Пророчество Исайи»

по одной из книг Библии. Как и Яначек, Богуслав Мартину великолепно знал чешский фольклор и использовал его в своих сочинениях.



Леош Яначек.

*Варварами (от *греч.* «ба'рбарос» — «чужеземный») древние греки и римляне называли чужеземцев, говоривших на непонятных языках и чуждых их культуре.

МУЗЫКА ПОЛЬШИ

В польской музыкальной культуре XX столетия выделяются три имени: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский и Кшиштоф Пендерецкий. На творчество Кароля Шимановского (1882—1937) серьёзное влияние оказали французский импрессионизм и русская музыка рубежа

XIX—XX вв., особенно сочинения А.Н. Скрябина. Однако композитор стремился выработать собственный почерк. В его произведениях сочетаются элементы польского фольклора и художественные приёмы современной музыки (необычные сочетания тембров и гармоний). Шимановский — автор двух опер и двух балетов, концертов для различных инструментов, камерных сочинений и т. д.

Витольд Лютославский (1913— 1994) обращался почти ко всем основным направлениям европейской музыки XX столетия. В 40—50-х гг. он работал в рамках неоклассицизма и неофольклоризма (одно из наиболее ярких сочинений — концерт для оркестра, 1954 г.), в 60-х гг. начал активно использовать серийную технику



Кароль Шимановский.

(особенно интересна «Траурная музыка» памяти Белы Бартока, 1960 г.).

Самым крупным явлением польского авангарда стало творчество Кшиштофа Пендерецкого (родился в 1933 г.). В своих сочинениях он успешно соединяет новейшие приёмы композиторской техники с глубоким духовным содержанием музыки, обращаясь при этом к традиционным жанрам и формам церковного музицирования. Примеры тому — «Страсти по Луке» (1965 г.), оратория «Магнификат» (1974 г.) и «Польский реквием» (1983 г.). В поисках необычных тембров Пендерецкий сочетает несовместимые с традиционной точки зрения инструменты, например клавесин и электрогитару. В конце 70-х гг. композитор обратился к неоромантизму.



Кшиштоф Пендерецкий.

ударных и челесты» (1936 г.) по глубине и масштабности замысла не уступает симфонии. Оно состоит из четырёх частей: медленная фуга, драматическое сонатное аллегро, умиротворённое адажио и радостный финал. Автор блестяще использует принцип монотематизма: почти весь музыкальный материал рождается из скорбной темы первой части. Основное внимание уделено ритму; фактически, композитор превратил его в главный элемент, формирующий тему. Звучание оркестра богато неожиданными тембровыми находками: струнные инструменты

имитируют звук деревянных духовых, а сочетание ударных, челесты и фортепиано даёт много тонких нюансов.

«Дивертисмент» (1939 г.) для струнного оркестра говорит об интересе Бартока к неоклассицизму.



Бела Барток (в первом ряду справа) с первыми исполнителями оперы «Замок герцога Синяя Борода».

179

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

(1881—1955)

Творчество румынского композитора, скрипача-виртуоза, пианиста и дирижёра Джордже Энеску — первое значительное явление европейского уровня в румынской музыкальной культуре. Особенно ярко его талант проявился в игре на скрипке: музыкант захватывал слушателей артистическим темпераментом и глубиной мысли.

Джордже Энеску родился в деревне Ливень. Музыкальное образование он получил в крупнейших европейских консерваториях — Венской (1889— 1894 гг.) и Парижской (1894— 1899 гг.). На рубеже веков началась концертная деятельность Энеску, а в 1901—1902 гг. появились его первые сочинения для оркестра, в которых красочно и эффектно разработаны популярные народные темы. В дальнейшем композитора привлекали симфоническая музыка и камерная вокальная лирика.

В большинстве симфонических произведений (симфонии, оркестровые сюиты, сочинения для камерного оркестра) Энеску выступает как представитель позднеромантического направления, воспитанный на творчестве Берлиоза, Брамса и Брукнера. В вокальных сочинениях очевидны черты импрессионизма, которые сочетаются с характерными национальными интонациями и ритмами.

Центральное место в творчестве композитора занимает опера «Эдип» (1936 г.), написанная по мотивам двух пьес о царе Эдипе древнегреческого драматурга Софокла. У Энеску Эдип — цельная и романтически благородная личность. Невольно совершив преступления, предначертанные судьбой (убив отца и женившись на матери), он отказывается примириться с ними и ослепляет себя не от отчаяния, а из желания искупить вину. В музыке оперы чувствуется влияние традиций Рихарда Вагнера. Прежде всего, оно проявляется в мощной и выразительной партии оркестра и использовании системы лейтмотивов. Как и у Вагнера,

действие развивается через речитативные монологи и диалоги. Однако значительная роль принадлежит также хору, который является и участником, и комментатором событий. Особого внимания заслуживает деятельность Энеску-педагога, хотя выступления с концертами не давали композитору возможности регулярно заниматься преподавательской работой. Самый знаменитый его ученик — выдающийся американский скрипач Иегуди Менухин (1916—1999).



Джордже Энеску (справа) и Д.Ф. Ойстрах.

Строгий струнный состав, чередование коротких реплик инструментов-солистов с оркестровыми эпизодами заставляют вспомнить о жанре большого концерта. В формах эпохи барокко перед слушателем предстаёт музыка, исполненная дерзости, поражающая сложными гармониями и непредсказуемыми мелодическими ходами.

Ещё один шедевр Бартока-симфониста — концерт для оркестра (1943 г.). В музыке этого сочинения хорошо видны особенности ладового мышления композитора. Он сохранил традиционную тональность, но значительно обогатил её, включив в произведение различные лады и соединив друг с другом аккорды, которые раньше казались несовместимыми. От других сочинений 30—40-х гг. концерт отличается большей мягкостью и напевностью тем.

Велика роль Бартока в развитии музыкального театра XX столетия, хотя для сцены композитор написал не много произведений: одноактную оперу «Замок герцога Синяя Борода» (1918 г.) и два балета — «Деревянный принц» (1917 г.) и «Чудесный мандарин» (1926 г.). Сложная, драматически напряжённая музыка сочинений по стилю близка к экспрессионизму. Важную роль в развитии музыкального действия играет оркестр. Так, кульминационными в опере стали семь симфонических

180

картин, рисующие ужасы замка Синей Бороды: орудия пыток, озёра слёз и т. д.

В последние годы жизни Бела Барток многое изменил в своём подходе к музыке. Мелодии и гармонии в его сочинениях обретают неожиданную простоту и «прозрачность». Особенно показателен в этом отношении Третий фортепианный концерт (1945 г.), созданный незадолго до смерти. Такой поворот в развитии стиля композитора стал итогом сложного жизненного пути, на который пришлось две мировые войны и эмиграция (не желая сотрудничать с фашистским режимом в Венгрии, он уехал в 1940 г. в США и умер в Нью-Йорке). Барток, подобно многим великим современникам, в конце жизни пришёл к гармонии с миром и с самим собой.

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН

(1899—1937)

Самый известный американский композитор первой половины XX столетия — Джордж Гершвин. В своём творчестве он сумел соединить, казалось бы, несовместимые явления: музыку европейского позднего романтизма, джаза и эстрады. Джордж Гершвин родился в бедном районе Нью-Йорка — Бруклине и впоследствии не раз называл себя «воспитанником нью-йоркских трущоб». Ему не удалось получить систематическое музыкальное образование.

Только в конце 20-х гг., уже будучи популярным композитором, Гершвин смог серьёзно заняться в Париже изучением теоретических дисциплин (в частности, брал консультации у Мориса Равеля). Музыкальная карьера началась для него с утомительной работы тапёра в модном нотном магазине. Однако уже в восемнадцать лет Гершвин стал автором музыки для спектакля, поставленного в одном из театров на Бродвее, а к двадцати пяти годам считался известным мастером развлекательных жанров.

До середины 20-х гг. творчество Джорджа Гершвина было связано с эстрадной песней и мюзиклом. Но в 1924 г. он получил необычный заказ — написать произведение, которое бы сочетало в себе черты джаза и классической симфонической музыки. Так родился первый шедевр Гершвина — «Рhapsодия в блюзовых тонах» (1924 г.) для фортепиано с оркестром. Музыкае свойственны яркие признаки раннего американского джаза: *синкопированный ритм*, ощущение импровизационности и т. д. Однако развитие основных тем происходит в строгих рамках сонатной формы, автор использует «классический» состав оркестра, а партия солирующего фортепиано напоминает романтический стиль Листа и Рахманинова. В 1925 г. появился фортепианный концерт, в котором те же черты развиты в рамках большого сонатно-симфонического цикла. Удачным оказался опыт также в области симфонической музыки: в 1928 г. была написана сюита «Американец в Париже».

В 1935 г. Гершвин создал первую национальную американскую оперу



Джордж Гершвин.

*Тапёр (*фр.* *tapeur*, от *taper* — «хлопать», «стучать») — пианист, игравший в танцевальных залах, сопровождавший показ немых кинофильмов и т. д.

**Бродвей — улица в Нью-Йорке; на ней расположены популярные театры и мюзик-холлы.

***Синкопа (от *греч.* «синкопе») — «обрубание», «сокращение») — ритмический рисунок, в котором ударение приходится на слабую долю такта.

181

ЛЕОНАРД БЕРНСТАЙН

(1918—1990)

Значительное явление американской музыкальной культуры XX в. — творчество Леонарда Бернштейна. В такие «классические» жанры, как опера, балет, симфония, он вводил элементы джаза и фольклора разных народов. Музыка композитора отличается блестящее знание законов каждого жанра и чувство такта в использовании «неклассических» мелодий и ритмов: автор

вводит их ровно столько, сколько нужно для создания эффектного, запоминающегося образа. При этом общий серьёзный характер музыки не нарушается. Яркий пример подобных сочинений — месса для хора и оркестра (1971 г.): Бернштейн не побоялся включить в духовное сочинение ритмы рок-н-ролла.

Самое известное произведение Леонарда Бернштейна — мюзикл «Вестсайдская история» (1957 г.). В основу сочинения лёг сюжет трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта», но действие перенесено в послевоенный Нью-Йорк, в один из самых бедных и опасных районов города — Вест-сайд. Главные герои оказались представителями двух враждующих группировок — коренных американцев и эмигрантов из Пуэрто-Рико. Характер сюжета позволил композитору ввести в музыку немало фрагментов, основанных на интонациях и ритмах латиноамериканских танцев; контраст этим эпизодам составляет лирическая линия, показывающая чувства влюблённых. Специфический характер мелодий, требующих не оперных, а эстрадных голосов, сочетается с приёмами развития музыкального действия, характерными для опер и симфоний (система лейтмотивов, развёрнутые арии и дуэты, сложная партия оркестра).

Леонард Бернштейн был выдающимся дирижёром. Он работал (1943— 1969 гг.) с одним из лучших коллективов США — Нью-йоркским филармоническим оркестром. Бернштейн дирижировал самыми разными произведениями, но наибольших высот он достиг в исполнении современной музыки, особенно сочинений Д. Д. Шостаковича.



Леонард Бернштейн.

«Порги и Бесс» по пьесе Дебоса и Дороти Хейуорд «Порги». Заказал это сочинение самый знаменитый оперный театр США — Метрополитен-опера (Нью-Йорк). Одним из главных условий было использование чисто американского сюжета. Однако премьера прошла в маленьком театре Бостона почти незаметно. Объяснение столь странной ситуации кроется, возможно, в том, что «чисто американским сюжетом» оказалась история из жизни негритянского квартала. В таком выборе проявилось понимание автором огромной роли афроамериканской культуры в формировании музыкальных традиций Америки. В музыке оперы Гершвин соединил «классические» средства с интонациями джаза.

Опера рассказывает о любви безногого инвалида Порги к молодой женщине Бесс, которая не смогла оценить силу и чистоту чувства героя и предпочла ему вульгарного щеголя. Отношения главных героев показаны психологически правдиво и с удивительной деликатностью. Столь же проникновенно обрисованы второстепенные персонажи. Каждый герой важен и дорог композитору: один из самых запоминающихся номеров оперы — колыбельная Клары (написана в традициях блюза) принадлежит персонажу именно второго плана. Особую роль в опере играет речитатив, максимально приближённый к вокальной джазовой импровизации. Несмотря на огромную роль лирических эпизодов, действие развивается стремительно, и напряжённое внимание слушателя к поворотам сюжета не ослабевает до последнего звука.

Жизнь Джорджа Гершвина была очень короткой (он прожил тридцать восемь лет), и смерть наступила в момент расцвета его дарования. Творческий опыт композитора уникален, и повторить его в точности не удалось пока никому. Однако в целом путь, найденный Гершвином (соединение различных сфер музыки), оказался плодотворным для американской культуры и привёл к таким замечательным явлениям, как мюзиклы Леонарда Бернстайна.

ЭЙТОР ВИЛА-ЛОБОС

(1887—1959)

Творчество бразильского композитора Эйтора Вила-Лобоса — выдающееся явление в истории музыки Латинской Америки. Подобно любому мастеру, ставшему основоположником национальной композиторской школы, в своих сочинениях он широко

182

ко использовал фольклорные традиции и опыт европейских музыкантов.

Эйтор Вила-Лобос родился в Рио-де-Жанейро и первые уроки музыки получил от отца — школьного учителя. В ходе теоретических занятий он познакомился с немецкой и французской музыкой конца XIX в. Однако решающее значение имела встреча с Дариусом Мийо, работавшим секретарём французского посольства в Бразилии. Благодаря Мийо Вила-Лобос впервые услышал произведения Клода Дебюсси, и испытанное потрясение послужило в дальнейшем мощным импульсом для творчества. Так, под впечатлением от сюиты Дебюсси «Детский уголок» была написана фортепианная сюита «Мир ребёнка» (1918 г.). Важную роль в становлении стиля композитора сыграла работа в шорос — ансамблях уличных музыкантов. Именно там Вила-Лобос узнал и по-настоящему полюбил народную музыку.

Чтобы глубоко изучить фольклор, композитор совершил два путешествия по стране (1904—1905 и 1910—1912 гг.). Полученный опыт оказался столь ценен, что позднее мастер любил говорить: «Моим учебником гармонии стала карта Бразилии». Международное признание пришло к Вила-Лобосу в 30-х гг. Огромный резонанс имел его авторский концерт в Париже (1924 г.). «Нас двое варваров в Париже — я и Вила-Лобос», — писал С.С. Прокофьев, имея в виду необычные для европейцев экзотическую красочность и темперамент музыки бразильского композитора.

Творческое наследие Вила-Лобоса велико: он создал девять опер, пятнадцать балетов, двенадцать симфоний, восемнадцать программных симфонических поэм, инструментальные концерты и т. д. Настоящим шедевром можно назвать цикл из девяти сюит для различных составов инструментов под названием «Бразильские бахианы» (1944 г.). Непосредственным прототипом «Бахиан» можно считать «Бранденбургские концерты» Баха: они также написаны для разных составов оркестра и весьма свободны по формам. В музыке сюит нашла отражение важнейшая черта бразильского фольклора — любовь к необычным звуковым краскам. Вила-Лобос особенно ценит «чистую» красоту тембра, в каждой сюите он отдаёт предпочтение определённой группе инструментов. Так, в седьмой бахиане на первом месте — деревянные духовые, а во второй и пятой — виолончели. Степень сложности музыки различна — от простых и незатейливых наигрышей до композиций, необычных по составу гармоний и рисунку мелодий. По настроению бахианы делятся на лирические и жанрово-танцевальные. Последние близки по форме к сюитам Баха, но роли алеманды, куранты или сарабанды исполняют темпераментные бразильские танцы.

К «Бразильским бахианам» близок по форме цикл «Шорос» (1929 г.), состоящий из четырнадцати сюит для камерных ансамблей. В музыке в классических формах представлены традиции народного уличного музицирования. Вила-Лобос тонко чувствовал сложную природу бразильского фольклора — в нём переплелись интонации музыки индейцев, негров и португальцев. Поэтому композитор использует сложные ритмы, сочетания различных ладов, необычные комбинации инструментов.



Эйтор Вила-Лобос.

183

В музыке «Шорос» особенно привлекает дух импровизационности, без которого не может жить народная традиция: развитие тем построено так, словно музыканты сочиняют произведение на глазах у слушателя.

Сложны и интересны симфонические поэмы Вила-Лобоса. Программы связаны либо с картинами природы («Горы Бразилии», 1944 г.), либо с общими размышлениями о жизни («Одиссея мира», 1945 г.). В поэмах соединились элементы разных стилей — позднего романтизма, импрессионизма и даже неоклассицизма. В симфонической музыке композитора хорошо чувствуется ладовое мышление, во многом близкое творчеству Хиндемита и Бартока. В основу лада положен ряд из двенадцати звуков, один из которых является тональным центром. При этом нет чётко выраженного мажора и минора.

Эйтор Вила-Лобос не ограничивался сочинением музыки. Он был прекрасным симфоническим и хоровым дирижёром, много преподавал, основал ряд средних и высших учебных заведений, в частности Бразильскую музыкальную академию. Вила-Лобос — автор превосходных учебных пособий по музыке. Много сил композитор отдавал популяризации в Бразилии лучших образцов европейской музыки, особенно французских композиторов.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД

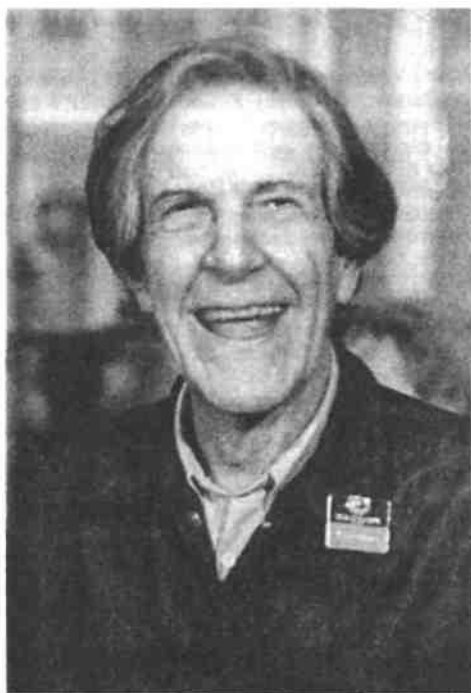
Словом *авангард* (от *фр. avantgarde* — «передовой отряд») принято обозначать художественные течения, представители которых используют новые, необычные формы и выразительные средства, отказываются от общепринятых в искусстве законов. Движение музыкального авангарда охватывает 50—90-е гг. XX столетия. Оно возникло после Второй мировой войны далеко не случайно: потрясения военного времени, а затем и резкое изменение уклада жизни вызвали разочарование в нравственных и культурных ценностях предшествующих эпох. Представителям поколения 50—60-х гг. хотелось чувствовать себя свободными от традиций, создать собственный художественный язык.

Поиски новых методов творчества вызвали к жизни немало необычных стилей. В 50-х гг. возникла *электронная музыка*. Композиторы в качестве «классических» инструментов используют электронную звукозаписывающую и звуковоспроизводящую технику — магнитофон, синтезатор, а в последние годы — компьютер. На синтезаторе удаётся получить наибольшее число звуковых эффектов; иногда этот материал, записанный на магнитофон, сочетают с «живым» звучанием голоса или инструмента. Появление электронной музыки было вызвано желанием привлечь внимание к «классике» миллионов любителей эстрады и рока (где электронным инструментам принадлежит ведущее место). Однако композиторы, работающие в этой области, преследуют и другую цель. Они пытаются исследовать сложные отношения человека с миром техники, которая всё сильнее подчиняет сознание людей. «Живой» диалог

музыканта с его электронным «двойником» в наиболее талантливых произведениях обретает глубокий символический смысл.

С 50-х гг. в музыке, как и в других видах искусства (например, в театре), существует такое направление, как *хеппенинг* (от *англ. happening* — «случающееся», «происходящее»). Его истоком можно считать произведение «4'33"» (1954 г.) американского композитора Джона Кейджа (родился в 1912 г.). На сцену выходит пианист, который четыре минуты тридцать три секунды... молча сидит за роялем, потом встаёт и уходит. Премьера прошла со скандалом: просвещённая публика решила, что над ней просто издеваются, а обыватель получил возможность снисходительно заметить: «Так и я могу». Намерение шокировать публику, безусловно, входило в планы автора,

184



Джон Кейдж.

но оно не было самоцелью. По мнению исследователей, Кейдж превратил в музыкальное произведение явления окружающей действительности: тишину в ожидании начала игры, звуки, производимые слушателями (покашливания, шёпот, скрип стульев и т. д.). Публика и музыкант таким образом выступали и в роли исполнителей, и в роли авторов стихийно возникшей пьесы. Музыка превращалась из слухового образа в образ зрительный. Это и стало в дальнейшем отличительной чертой хеппенинга: исполнение произведения становится, фактически, беззвучной пантомимой.

Появление новых методов и стилей привело к изменениям в системе записи музыки. Композиторы стали искать способы, передающие только общее направление движения мелодии, так как нередко изменения высоты звуков были столь тонкими, что не поддавались точной записи. Музыкальный текст мог приобрести вид графика или сложной схемы. Иногда это приводило к совершенно неожиданным результатам. Так, партитура оркестровой пьесы «Мета-

стазис» (1953 г.) известного греческого композитора Яниса Ксенакеса (родился в 1922 г.) одновременно являлась и архитектурным проектом павильона фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе. Произошло это, конечно, не случайно: композитор помимо музыки

АЛЕАТОРИКА И СОНОРИКА

В музыке авангарда сложилось два принципиально новых метода сочинения — алеаторика и сонорика. Метод *алеаторики* (от *лат. alea* — «игральная кость», «жребий», «случайность»)

основан на том, что автор позволяет исполнителю свободно менять местами музыкальные фразы и даже целые разделы произведения. Музыкант, играющий или поющий подобную композицию, превращается таким образом из исполнителя в соавтора. Сочинение перестаёт быть устойчивым текстом, созданным заранее, и фактически рождается перед слушателем каждый раз заново. *Сонорика* (от лат. *sonorus* — «звонкий», «шумный») предполагает самые смелые эксперименты в области звуковых красок. Главной звуковой единицей для композитора является не отдельный звук (нота), а *сонор* — комбинация звуков разной высоты и тембра. В отличие от общепринятых сочетаний звуков — интервалов и аккордов — в соноре нельзя определить расстояние между звуками, распознать на слух каждый по отдельности. Задача автора — составление оригинальных по тембру соноров и затем соединение их в музыкальную ткань. Композиторы-авангардисты много внимания уделяют разработке новых способов игры на инструментах, созданию разных вариантов сочетаний традиционных звуков со звуками немusicalных предметов. В хоровой сонорной музыке широко применяется шёпот, крик или одновременное исполнение несколькими группами певцов музыки на разные тексты.

Алеаторика и сонорика появились под влиянием сюрреализма — стиля, существующего с 20-х гг. в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино. Он основан на изучении подсознания. Художники-сюрреалисты исследуют сны, галлюцинации, необычные психические состояния человека, когда он не контролирует собственные действия. В такие моменты человек способен и на разрушение, и на созидание. Таким образом, творчество, в представлении сюрреалистов, оказывается стихийным процессом. Алеаторика показывает, как стихия фантазии исполнителя вторгается в замысел композитора и в результате рождается новое произведение, а сонорика даёт богатейшие возможности для выражения сложнейших психических состояний.

МИНИМАЛИЗМ

Минимализм (от лат. *minimus* — «наименьший») известен с 60-х гг. Главная идея этого музыкального стиля — создать произведение, основанное на очень маленьких изменениях в высоте одного звука или аккорда. Такая музыка требует от слушателя умения погружаться не в собственные впечатления от сочинения, а в жизнь звуков. Не случайно у этого направления есть ещё одно название — *медитативная музыка*.

185



Пьер Булёз.

занимался ещё в мастерской французского архитектора Ле Корбюзье. Движение авангарда насчитывает немало крупных имён. Одно из них — французский композитор Пьер Булёз. Он родился в 1925 г., музыкальное образование получил в Парижской консерватории в классе Оливье Мессиана. Творческую жизнь Булёз начинал как сторонник серийной техники Арнольда Шёнберга, затем стал использовать пуантилизм — метод композиции, при котором музыкальная ткань создаётся из коротких звуков — точек, разъединённых паузами. Отсюда название: французское слово *point* в переводе значит «точка». Так построен цикл пьес «Структуры» (1952— 1961 гг.) для двух фортепиано или произведение для голоса и инструментального ансамбля «Молоток без мастера» (1954 г.). В музыке Булёза есть также элементы сонорики и алеаторики.

Значительную роль в становлении авангардной музыки сыграл другой ученик Мессиана — немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (родился в 1928 г.). Он много работал с электронной музыкой. Например, произведение «Пение отроков» (1956 г.) предназначено для пяти магнитофонов, а в вокальной пьесе «Спираль» (1969 г.) «живое» пение певца соединено с шумами радиоприёмника. Под влиянием восточных музыкальных традиций композитор пришёл к мысли, что музыка должна быть построена на импровизации, которая введёт слушателя в состояние абсолютного покоя и сосредоточенности на «чистой» жизни звука (т. е. в состояние, близкое к медитации). Давая исполнителю полную свободу, Штокхаузен порой вообще не пишет нотного текста. Так, партитура сочинения «Семь дней» (1968 г.) содержит только словесные указания типа: «Возьми аккорд», «Держи аккорд», «Ни о чём не думай» и т. п. Любопытным экспериментом стал цикл «Свет», длящийся семь вечеров. Каждая часть носит название одного из дней недели и представляет собой сценическое действие с элементами оперы, балета и хеппенинга (персонажи имитируют игру на разных инструментах, не издавая при этом ни звука).

Интересен творческий путь венгерского композитора Дьёрдя Лигети (родился в 1923 г.). В 50-х гг. он начинал как последователь Бартока, затем прошёл через увлечение электронной музыкой, в конце 50-х гг. создал метод *статической сонорики*. Суть метода заключается в следу-



Карлхайнц Штокхаузен.

186

ющем. Произведение строится на звучании одного сонора, в котором изменяют высоту каждого звука; изменения эти едва различимы. Тем самым слушатель надолго погружается в однородную звуковую массу. Таковы пьесы для оркестра «Видения» (1959 г.), «Атмосферы» (1961 г.), а также реквием (1965 г.). В 70— 80-х гг. Лигети, сохранив художественные приёмы авангардной музыки, обратился к традиционным жанрам: написал струнные квартеты, пьесы для фортепиано, органа и других инструментов.

Технические находки авангарда активно применял итальянский композитор Луиджи Ноно (1924—1990). Его творчество — яркий пример того, что формы авангардного искусства подходят для выражения исторически значимого содержания. Участник движения Сопротивления, композитор много размышлял о духовных последствиях войны, и эти размышления воплотил в кантатах «Прерванная песня» (1956 г.; на тексты писем казнённых участников Сопротивления) и «Польский дневник» (1959 г.). Здесь он явно использовал элементы алеаторики и сонорики. Кантата «Помни, что тебе сделали в Освенциме» (1987 г.) написана для сопрано, детского хора и магнитофона. Серьёзный философский смысл Ноно вложил в оркестровую пьесу «Дороги нет, но надо идти вперёд» (1960 г.), ставшую своеобразным символом минимализма. На протяжении всего сочинения различные группы инструментов играют одну ноту (соль) с небольшими (меньше полутона) повышениями и понижениями. Иногда в музыкальную ткань вклиниваются короткие соло ударных, а в конце весь оркестр соединяется в абсолютно чистом звучании ноты соль. Смысл пьесы можно понимать двояко: рисуется или тупик, когда музыка словно исчерпала себя, или, напротив, символ высшей простоты, когда одна нота вмещает в себя весь звуковой мир. Многие крупные мастера авангарда занимались музыкальной теорией, преподаванием, выступали с лекциями.



Луиджи Ноно.

Например, Карлхайнц Штокхаузен серьёзно исследовал проблемы психологии музыкального творчества, а Пьер Булёз создал и возглавил Институт исследований музыкально-акустических проблем в Париже.

ДЖАЗ

В XX столетии в США появился новый вид музыкального искусства — джаз. Он возник в результате сплава традиций европейской и афроамериканской музыки (значительную часть населения США составляют потомки африканских рабов).

В основе джаза лежит импровизация. Джазовый импровизатор — это не композитор и исполнитель в одном лице, а особый тип художника. Он создаёт музыкальное произведение во взаимодействии с партнёрами по ансамблю, поэтому импровизация — это искусство игры, диалога, многостороннего общения на языке музыки. Смысл её заключается не в результате, а в процессе. Говоря об импровизации, можно провести аналогию с живым языком, на котором мы говорим. Импровизация — это

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДЖАЗА

Джазовые музыкальные инструменты в целом не отличаются от инструментов симфонического оркестра, но используются свободнее, в более широком диапазоне звучания. В духовых разнообразнее выбор мундштуков; в трубах и тромбонах применяют вставляемые в раструб сурдины, которые служат для изменения тембра, его смягчения или обострения. Иногда для приглушения звука на медных духовых используют акустическую ловушку, по форме напоминающую шляпу.

Ударные собраны в комплекс инструментов — ударную установку, на которой играет один музыкант. Большой барабан с ножной (для правой ноги) педалью и малый барабан на специальной подставке впоследствии дополнились открытыми с одной стороны барабанами, которые называются «томами». Один — большой — том стоит на полу на опорах, а два различающихся по размерам малых тома навешены на большой барабан или отдельную стойку. Тарелки устанавливают на подставках: справа большая тарелка — райд, слева поменьше — крэш; иногда между ними находится маленькая тарелка с «шипящим» звуком — сплэш. Кроме того, применяют устройство под названием «хай-хэт» для игры на тарелках средних размеров с помощью ножной (для левой ноги) педали. Иногда установка включает два больших барабана, иногда маленькие ударные — «черепашки», «коубелл» (коровий колокольчик).

Помимо ударной установки в джазе широко используют отдельные ударные инструменты, на которых, как правило, играет специальный исполнитель (перкуSSIONист). Это конга и бонги (барабаны для игры руками), маракасы (напоминают погремушки) и др.

Музыкальная речь, которой также присущи «словарь» и «грамматические правила» — набор мотивов, интонаций и способов их сочетания. В совокупности все выразительные средства воспринимаются как стиль. Другая особенность джаза — сложный ритм. Ритм составляют акценты. В основе джазового ритма находится *бит* (от *англ.* beat — «удар», «пульс», «биение»). Акценты бита могут приходиться на чётные — слабые доли такта (офф-бит) и нечётные — сильные (даун-бит). В ритме есть много и других акцентов. В сочетании они должны создавать *драйв* (от *англ.* drive — «гонка», «езда», «атака», «привод») — динамическое качество ритма или бита. Наличие драйва создаёт у слушателя впечатление движения, нарастающего темпа, тогда как он остаётся неизменным. Этот термин теперь используется и в рок-музыке. Специфически джазовым качеством является *свинг* (от *англ.* swing — «мерное качание», «ход»): напряжение и расслабление звуковой материи, своеобразная пульсация придают джазовой музыке упругость, пластичность и особую выразительность.

В американском джазе, особенно в том, который играют чёрные музыканты, явственно слышатся «блюзовые ноты» (черта афроамериканской музыки).

Большинство образцов джазовой музыки — это инструментальные пьесы, построенные по классической модели «темы с вариациями». После того как ансамбль исполнил тему, солисты-импровизаторы по очереди играют вариации, а остальные аккомпанируют. При этом все исполнители соблюдают гармоническую структуру исходной темы и её продолжительность. Этот периодически повторяемый объём темы в мировой музыке именуется *хорусом*, или *корусом* (от *англ.* chorus — в значении «припев», «повтор»), в российской практике — *квадратом*. Хорус, или квадрат, — полный период темы, лежащей в основе импровизации.

Общеизвестные темы, которые в джазе исполняются наиболее часто, называются *стандартами*. Многие стандарты — это популярные песни, мелодии из кинофильмов и театральных спектаклей, созданные в 20—50-х гг. В современном джазе стандартами всё чаще становятся инструментальные пьесы, спе-

СПИРИЧУЭЛ

Спиричуэл (от *англ.* spiritual — «духовный») — жанр духовных песнопений чёрных американцев. Он возник приблизительно в XVII в. на основе протестантского хораля (см. статью «Музыка эпохи Возрождения»). Многоголосие, гармонии и мелодии, заимствованные из европейской музыкальной традиции, сочетаются в спиричуэл с выразительными средствами и приёмами афроамериканской музыки (импровизация, сложная ритмическая структура, построение по принципу вопроса-ответа и т. д.). Поэтическое содержание связано с

библейскими текстами, а также с повседневной жизнью чёрных американцев. Спиричуэл исполняется хором без инструментального сопровождения, с хлопками в ладоши и танцевальными движениями певцов. До середины XIX столетия этот жанр оставался частью афроамериканского фольклора. Позднее он вошёл в репертуар профессиональных музыкантов. Жанр спиричуэл оказал влияние на формирование блюза и раннего джаза.

*Акцент — резкое по звучности выделение одного звука среди небольшой группы.

188

циально предназначенные для джазовых музыкантов.

Самым ранним джазовым стилем считают музыку ансамблей, в состав которых входили труба или корнет, кларнет, тромбон и ритм-секция — банджо, контрабас (или туба), ударные инструменты и позднее фортепиано. Труба обычно играла основную мелодию, лишь слегка её варьируя, кларнет виртуозно опевал мелодию в верхнем регистре, тромбон подчёркивал гармонические ноты и заполнял паузы. Выдающимися мастерами этого стиля были чёрные музыканты — трубачи Кинг Оливер (Джозеф Оливер, 1885—1938) и Луи Армстронг (Луи Даниел Армстронг, 1900—1971), сопрано-саксофонист Сидней Беше (1897—1959), тромбонист Кид Ори (Эдвард Ори, 1886—1973), пианист Желли Ролл Мортон (Фердинанд Жозеф Ла Мэнт, 1885—1941). Различали новоорлеанскую, чикагскую и нью-йоркскую разновидности джаза, которые в совокупности называли *традиционным джазом*. Когда появились белые исполнители, их ансамбли стали именовать *диксилендами*. Сегодня под диксилендом часто подразумевают весь традиционный джаз.

С конца 20-х гг. получили распространение танцевальные залы, куда требовались музыкальные коллективы, способные наполнить звуком большое помещение. В богатых отелях и дорогих ресторанах играли так называемые *симфоджазовые оркестры*, среди которых оркестр Пола Уайтмена (1890—1967) выделялся сочетанием танцевального и концертно-академического репертуара. В афроамериканской среде стихийно сложился компактный состав танцевального джаз-оркестра: две трубы, тромбон, два альт-саксофона и тенор-саксофон, фортепиано, контрабас и ударные. Наиболее интересными считались оркестры пианиста Флетчера Хендерсона (Джеймс Флетчер Хендерсон, 1898—1952) и саксофониста Бенни Картера (Беннетт Лестер Картер, родился в 1907 г.), которые внесли много нового в оркестровку. Хендерсон ввёл в своём оркестре совместное исполнение музыки различными группами инструментов, устраивая переключки между этими группами. Картер увеличил



Ансамбль Кинга Оливера (третий слева).



Луи Армстронг.



Сидней Беше.



Джелли Ролл Мортон.

*Диксиленд (англ. Dixieland — «страна Дикси») — символическое название южных штатов США.

число инструментов, что обеспечило применение более красочных аккордов. В оркестре пианиста Дюка Эллингтона (Эдуард Кеннеди Эллингтон, 1899—1974) музыканты с помощью специальных сурдин добивались особого, «гортанного» тембра инструментов, напоминавшего звуки человеческого голоса. Такое экзотическое звучание называли «стилем джунглей».

В 30-х гг. наступил расцвет больших джазовых оркестров — *биг-бендов*, включавших до двадцати исполнителей. Новый джазовый стиль этих музыкальных коллективов получил название *свинг*. К концу десятилетия только знаменитых свинговых оркестров в Америке насчитывалось полторы сотни. Самыми известными стали оркестры белых музыкантов: кларнетиста Бенни Гудмена (Бенджамен Дэвид Гудмен, 1909—1986), вскоре получившего титул «короля свинга»; кларнетиста Арти Шоу (Артур Аршавский, родился в 1910 г.), оркестр

которого обладал особенно изысканным звучанием, а соло отличались краткостью и изяществом; тромбониста Томми Дорси (1905— 1956) — голос его инструмента был удивительно нежным, романтиче-



Дюк Эллингтон.



Бенни Гудмен.



Гленн Миллер.

МИНСТРЕЛ-ШОУ

В первой половине XIX в. под влиянием английской народной баллады и афроамериканского фольклора сформировался жанр американского музыкального театра — *минстрел-шоу* (англ.

minstrel-show — «представление менестрелей»). Сначала это были короткие комедийные сценки, в которых белые, загримированные под чёрных, пародировали манеру говорить, поведение, песни и танцы последних. В 40-х гг. такие сценки сложились в театральное представление с участием профессиональных исполнителей. Наиболее известные из них — «Вирджинские менестрели» под управлением Дэна Эммета (1815—1904). После окончания Гражданской войны в США появились минстрел-шоу, в которых выступали чёрные музыканты. В минстрел-шоу обычно использовали банджо (струнный щипковый инструмент африканского происхождения), тамбурин и кастаньеты. К началу XX столетия подобные представления утратили популярность. Тем не менее, они повлияли на возникновение и развитие регтайма, раннего джаза и развлекательных эстрадных жанров (водевиля, мюзикла и др.).

190

РЕГТАЙМ

Регтайм (англ. ragtime — буквально «разорванное время») — стиль фортепианной игры и одновременно жанр. Он появился в конце XIX столетия под воздействием афроамериканской музыки, в частности техники игры на банджо, а также песен и танцев менестрелей. Пианист правой рукой исполняет свободную по ритму мелодию, а левой — равномерно чередует басовые звуки и аккорды. Разрыв ритмического рисунка, смещение акцентов и другие изменения в ритме мелодии на фоне чёткого аккомпанемента и составляют главную особенность регтайма.

На рубеже XIX—XX столетий в этом жанре стали работать профессиональные композиторы, и регтайм утратил важнейшую черту афроамериканской музыки — импровизационность. В то же время его стали использовать и в оркестровой музыке. Так, известный автор и исполнитель регтайма Скотт Джоплин (1868—1917) помимо фортепианных произведений создал балет и две оперы. К регтайму обращались и европейские композиторы — Антонин Дворжак (в симфонии «Из Нового Света»), И.Ф. Стравинский (регтаймы для оркестра, балет-пантомима «История солдата») и др. Регтайм оказал влияние на формирование раннего джаза.



Скотт Джоплин.

ским; Гленна Миллера (1904—1944), который добавил в группу саксофонов кларнет, отчего вся группа приобрела мягкий тембр.

В 40-х гг. среди больших оркестров на первый план вышли два коллектива — Дюка Эллингтона и Каунта Бейси (Уильям Бейси, 1904—1984). Эллингтон использовал оркестр как инструмент для воплощения собственных идей. В его репертуаре были программные произведения крупных форм, где композитор успешно экспериментировал с новыми, необычными звучаниями. У Бейси музыканты сами виртуозно пользовались приёмами аранжировки по ходу

игры. Другой отличительной чертой оркестра был ритм, который создавался слитным звучанием контрабаса, акустической гитары и райд-тарелки.

Участие в биг-бендах резко повысило мастерство музыкантов, добавило им кругозора и творческой фантазии. В начале 40-х гг. саксофонист Чарли Паркер (Чарлз Кристофер Паркер, 1920—1955), выступая с такими же молодыми, как и он сам, музыкантами, заиграл по-иному. В его сольных партиях обогатилась гармония, аккорды стали сложнее, поэтому появилась дополнительная возможность их интерпретации.



Каунт Бейси.



Диззи Гиллесли.



Чарли Паркер.
191

БЛЮЗ

Блюз (англ. blues, от blue devils — «меланхолия», «уныние» или от to feel blue — «печалиться») — песенный и инструментальный жанр афроамериканской музыки. Он возник во второй

половине XIX в. на основе вокального фольклора чёрных американцев, прежде всего *трудовых песен*, которыми сопровождалась работа в поле, рубка леса и т. д. Первоначально блюзовые музыканты пели под аккомпанемент банджо или гитары. Музыка, которую они исполняли, получила название *сельский блюз*. Позднее, со становлением блюза как жанра профессиональной музыки, появился *городской*, или *классический*, блюз, который звучал в сопровождении инструментального ансамбля.

В 20-х гг. XX столетия в городском блюзе сложилась характерная поэтическая и музыкальная структура — *блюзовая форма*, оставшаяся в дальнейшем неизменной. Каждый куплет песни, построенный по принципу вопроса-ответа, содержит три строки, причём две первые обычно одинаковы. За каждой строкой следует короткая инструментальная партия. Таким образом, двойной «вопрос» певца (первые две строки) получает не только «ответ» (последняя строка), но и «комментарии» солирующего инструмента или ансамбля (инструментальные партии). Стихотворная строка и инструментальная партия укладываются в четыре такта, а весь куплет — в двенадцать. Двенадцатитактная структура блюза подчиняется строгой гармонической последовательности (первые четыре такта — тоника, вторые — субдоминанта и тоника, третьи — доминанта и тоника).

Главная выразительная черта блюза — так называемые *блюзовые ноты* (соответствуют III и VII ступеням европейской гаммы). Они не принадлежат к мажору или минору, а располагаются по высоте между ними. Поэтому «блюзовые ноты» нельзя извлечь на инструменте с устойчивой высотой звуков (например, на фортепиано — они не совпадают со звучанием клавиш), но это можно сделать на гитаре, потянув струну.

Постоянная, неменяющаяся структура блюза сочетается с вокальной и инструментальной импровизацией. Поэтическое содержание может быть разным, но чаще всего рассказывается о событиях обычной жизни; произведения печальны по настроению.



Бесси Смит.

Выдающимися исполнителями блюза были певицы Ма Рейни (Гертруда Малисса Никс Причард, 1886—1939), Бесси Смит (Элизабет Смит, около 1894—1937); певцы, гитаристы и композиторы Джон Ли Хукер (родился в 1917 г.), Би Би Кинг (Райли Би Кинг, родился в 1925 г.) и другие музыканты. Черты блюза использовали многие композиторы XX столетия. К этому жанру восходит большинство направлений джаза и рок-музыки.



Телониус Монк.

Примеру Паркера последовали другие чёрные музыканты — трубач Диззи Гиллеспи (Джон Бёркс Гиллеспи, 1917—1993) и пианист Телониус Монк (1920—1982). Новый стиль получил название *бибоп* (от *англ.* be bop — «звукоподражание»), или *боп*. Сложные по мелодике и ритмике мелодии бибопа сначала оставляли в недоумении не только публику, но даже музыкантов: многие видели в такой музыке беспорядочный набор звуков. Подобное восприятие сейчас кажется странным, ведь исполнители бибопа часто использовали гармонические структуры старых джазовых тем. В частности, они вернулись к блюзам, почти забытым в эпоху свинга. Бибоп дал мощный толчок качественно новым творческим поискам.

В 50-х гг. XX столетия в противовес нервному, «горячему» бибопу возник уравновешенный, спокойный стиль *кул* (от *англ.* cool — «прохладный»). Появились и другие, региональные стили, различавшиеся тембрами, характером свинга, общим настроением.

Настоящая революция произошла тогда, когда развился *ладовый*, или *модальный*, джаз, в котором импровизация строилась на ладовых принципах азиатской музыки. Главными представителями этого направления были трубач Майлс Дейвис (1926—1991) и саксофонист Джон Колтрейн (1926—1967).

Вслед за отказом от европейской ладовой системы саксофонист Орнетт Колман (родился в 1930 г.) отверг и азиатскую: он предложил сво-

192



Джон Колтрейн.



Орнетт Колман.



Джон Маклафлин.

бодный джаз. Дорога к всевозможным экспериментам была открыта, любые новации приветствовались.

В конце 60-х гг. Майлс Дейвис первым из джазовых музыкантов обратился к ритмам рок-музыки и стал использовать электрогитары и электронные клавишные инструменты. К его опытам присоединились американские ансамбли «Чикаго» (*англ.* Chicago) и «Кровь, пот и слёзы» (*англ.* Blood, Sweat and Tears). В них наряду с электромузыкальными инструментами (обычными для рок-музыки) были представлены духовые, на которых играли музыканты-импровизаторы. Так возникло новое направление — *джаз-рок*.

Пик популярности джаз-рока на Западе пришёлся на 70-е гг., когда его представители обратились к традициям народов, музыка которых не была причастна к становлению джаза. Например, английский гитарист и композитор Джон Маклафлин (известен также под именем Махавишну, родился в 1941 г.) в своём творчестве разрабатывал индуистские философские и музыкальные идеи. Сплав различных этнических влияний получил название *фьюжн* (от *англ.* fusion — «слияние», «сплав»).

Стили и направления, возникшие в конкретном историческом и художественном окружении, сохранялись потом в практически неизменном виде и равноправно сосуществовали на джазовой сцене.

Джаз оказал огромное влияние на музыкальную культуру. Под его воздействием сложились ритм-энд-блюз и рок-музыка. Своеобразное развитие джаз получил во многих странах, в том числе и в России. Его интонации и приёмы использовали многие композиторы во всём мире. Но главное — джаз возродил в профессиональной музыке её важное предназначение: быть средством и языком живого общения людей.



Майлс Дейвис.

193

РОК-МУЗЫКА

Во второй половине XX в. возникло новое явление художественной культуры — *рок-музыка* (англ. rock music), или *рок*. Оно объединило музыкальное, поэтическое, сценическое и другие виды искусства.

Рок-музыке сложно дать однозначное определение. Это связано как с её постоянным развитием — появлением новых направлений, стилей и жанров, так и с отсутствием каких бы то ни было строгих правил, регламентирующих авторскую и исполнительскую деятельность рок-музыкантов. Каждое последующее рок-поколение отвергало достижения предшественников, а представители разных направлений зачастую отрицали принадлежность друг друга к року. Поэтому любые определения рок-музыки носят относительный, временный характер.

Как музыкальное явление рок начал формироваться в 50-х гг. в США. В той или иной степени на его развитие повлияли блюз, джаз, кантри и др. Ведущая роль в этом процессе принадлежала блюзу — песенному и инструментальному фольклору афроамериканцев. С течением времени рок-музыка включила в себя также черты многих других музыкальных традиций.

Становление рок-музыки происходило в тесном взаимодействии с общественными движениями, отстаивавшими права молодёжи, расовое и социальное равенство, отказ от применения военной силы и т. д. Рок-музыка способствовала разрушению расовых и социальных барьеров и во многом изменила мировоззрение и образ жизни американцев и европейцев. Однако со временем рок в значительной степени утратил общественную значимость.

Первым направлением рок-музыки, завоевавшим международную известность в середине 50-х гг., стал *рок-н-ролл* (англ. rock'n'roll, от rock and roll — «раскачиваться и вращаться»). Рок-н-ролл — это, прежде всего танцевальная музыка. Он представляет собой сочетание упрощённого и быстрого по темпу ритм-энд-блюза с музыкой кантри. От ритм-энд-блюза рок-н-ролл унаследовал и состав инструментов; ведущую роль играет электрогитара, на которой часто исполняют сольные партии. Вокал приобрёл очень напористый, энергичный характер, а поведение исполнителей на сцене стало свободным, непринуждённым.

К пионерам рок-н-ролла относятся Билл Хейли (Уильям Клифтон Хейли-младший, 1927—1981), Чак Берри (Чарлз Эдвард Берри, родился в 1926 или 1931 г.), Литтл Ричард (Ричард

Пеннимен, родился в 1932 г.), Джерри Ли Льюис (родился в 1935 г.), Карл Перкинс (родился в 1939 г.) и другие музыканты.

РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ

Ритм-эна-блюз (англ. rhythm and blues) — музыкальное направление, возникшее на основе городского блюза в конце 30-х гг. Его появление связано с созданием новой техники: электромузыкальных инструментов, микрофонов, усилителей звука и т. д.

Ритм-энд-блюз сохранил многие характерные особенности традиционного блюза, но стал более громким, динамичным, а значит — танцевальным, развлекательным. В ритм-энд-блюзе сложился новый состав музыкальных инструментов: электрогитара, контрабас (или бас-гитара), ударная установка, саксофон и фортепиано. Отличительное свойство ритм-энд-блюза — усилившаяся роль ритма, важные особенности которого (бит, драйв и свинг) заимствованы из джаза. Эти черты впоследствии стали ритмической основой рок-н-ролла и некоторых других течений рок-музыки.

КАНТРИ

Кантри (от англ. country — «сельский», «деревенский») — песенная и инструментальная музыка белого населения сельской местности Юго-Востока и Запада США, сложившаяся к началу XX в. Она включила в себя музыкальный фольклор многих европейских народов, представители которых переселились в Америку.

Состав инструментов для исполнения музыки кантри обычно включал акустические струнные — гитару, банджо, мандолину, скрипку и контрабас. Такой состав сохранился в наиболее традиционном течении кантри — *блюграсс* (англ. bluegrass — буквально «голубая трава»). Современные музыканты кантри могут использовать электромузыкальные инструменты и ударные.

Центром музыки кантри считается город Нэшвилл (штат Теннесси), где регулярно проводятся кантри-фестивали.

*Название «рок-н-ролл» предложил в начале 50-х гг. ди-джей радиостанции в городе Кливленд Алан Фрид (1922—1965), почерпнув его в жаргоне афроамериканцев.

194

Рок-н-ролл пользовался популярностью у американской молодёжи в 50-х гг., но к концу десятилетия отношение к нему изменилось. Первое поколение поклонников рок-н-ролла повзрослело, а многие звёзды по разным причинам покинули сцену.

В конце 50-х гг. в Англии, куда увлечение рок-н-роллом пришло из США, появились собственные исполнители, музыку которых англичане называли *биг-бит* (англ. big beat — «большой бит»), или просто *бит*. Наиболее выдающиеся представители этого направления — группа «Битлз» (англ. The Beatles, от beat — «бит» и beetles — «жуки»). Первоначально «Битлз» исполняли известные рок-н-роллы заокеанских кумиров, но вскоре обратились к сочинению собственных компози-



Самым популярным исполнителем рок-н-ролла стал американский певец Элвис Пресли (Элвис Аарон Пресли, 1935—1977). Он не писал собственных композиций, но незаурядные вокальные и сценические данные сделали его кумиром американской и европейской молодёжи.



«Битлз».
Слева направо:
Пол Маккартни
(Джеймс Пол Маккартни,
родился в 1942 г.),
Джордж Харрисон
(родился в 1943 г.), Ринго
Старр (Ричард Старки,
родился в 1940 г.), Джон
Леннон (Джон Уинстон
Леннон, 1940—1980).

ций. Мелодический дар ведущих авторов группы — Джона Леннона и Пола Маккартни позволил «Битлз» завоевать популярность в Великобритании, а впоследствии и во всём мире. Уже в 1963 г. влиятельная британская газета «Таймс» назвала Леннона и Маккартни

«выдающимися английскими композиторами», а «Санди таймс» пошла ещё дальше, заявив, что они «самые великие композиторы со времён Бетховена». «Битлз» сумели найти собственный стиль в музыке, оркестровках, текстах, сценическом поведении и т. д. Новизна их музыкального мышления на целое десятилетие превратила группу из провинциального Ливерпуля в законодателей рок-музыки, заложивших основы многих её течений, а их творчество — в одно из наиболее ярких явлений в культуре XX в. Главная же заслуга «Битлз» — в том, что рок-музыка, бывшая танцевальной и развлекательной, приобрела репутацию серьёзного искусства.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ РОКА

Коллектив музыкантов, занимающихся рок-музыкой, чаще всего называет себя *рок-группой*, или просто *группой*. В идеале музыканты рок-группы абсолютно равноправны, так как главная их цель — совместное творчество. Репертуар обычно составляют произведения самих членов группы, хотя подобное условие не обязательно.

Как правило, рок-музыканты используют электроинструменты, но рок может быть и акустическим, и синтезированным, и даже чисто вокальным. В состав инструментов рок-группы обычно входят одна или две электрогитары, ритм-секция (бас-гитара и ударная установка); иногда есть клавишные в виде фортепиано, электрооргана или синтезатора. Ещё одним часто употребляемым инструментом является саксофон.

Чтобы озвучить рок-группу на концерте или репетиции, необходимы технические устройства. Микрофоны преобразуют голоса и звуки ударных для последующего усиления. Микшерный пульт позволяет сбалансировать звучание вокала и отдельных инструментов по громкости и тембру. Усилители вырабатывают звук необходимой громкости и передают суммарный сигнал с пульта на мощную акустическую систему. Помимо колонок акустической системы, направленных в зал (порталов), используются небольшие колонки (мониторы), располагающиеся на сцене и позволяющие музыкантам слышать друг друга и самих себя. Также на сцене находятся комбо — соединённые в одном корпусе усилитель и колонка, которые предназначены для преобразования и усиления звука отдельных электроинструментов (гитары, бас-гитары или органа).

Электромузыкальные
инструменты 50—60-х гг.

Электрогитара.



Электроорган.



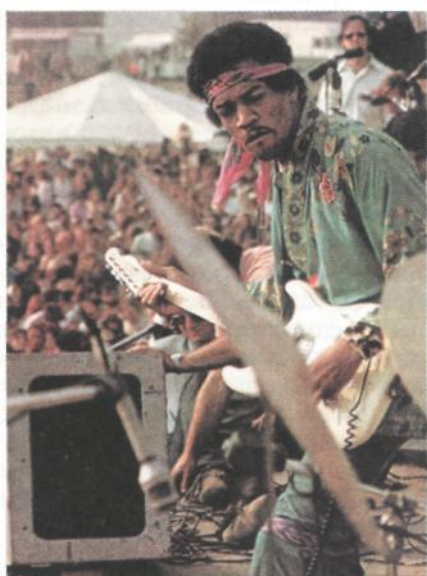
Бас-гитара.



Ударная
установка.



196



Американский гитарист Джими Хендрикс
(Джон Алан Хендрикс; впоследствии заменено
на Джеймс Маршалл Хендрикс, 1942—1970) —
один из создателей и непревзойдённый
исполнитель блюз-рока.



«Роллинг Стоунз».

Слева направо: сверху — Мик Джеггер (Майкл Филипп Джеггер, родился в 1943 г.), Чарли Уоттс (родился в 1941 г.), Брайан Джонс (Брайан Льюис Хопкинс-Джонс, 1944—1969); внизу — Билл Уаймен (Уильям Перкс, родился в 1936 г.), Кит Ричард (Кит Ричардс, родился в 1943 г.).



Наиболее яркое воплощение блюз-рок получил в творчестве британской группы «Крим» (англ. Cream — «Сливки»), объединившей звёзд этого направления.

Слева направо: Джек Брюс (Саймон Эшер Брюс, родился в 1943 г.), Джинджер Бейкер (Питер Бейкер, родился в 1939 г.) и Эрик Клэптон (Эрик Патрик Клэпп, родился в 1945 г.).

Другое музыкальное направление, сложившееся в Лондоне в конце 50-х гг., восходило к ритм-энд-блюзу. Главным популяризатором *британского блюза* стал гитарист Алексис Корнер (Алексис Кернер, 1928—1984), организовавший группу «Блюз Инкорпорейтед» (англ. Blues Incorporated — «Корпорация блюза»). В группе в качестве постоянных или приглашённых музыкантов в разное время выступали многие исполнители, ставшие впоследствии знаменитыми (будущие члены групп «Роллинг Стоунз», «Крим» и др.). Британский блюз получил развитие во второй половине 60-х гг., а самый длительный успех выпал на долю группы «Роллинг Стоунз» (англ. The Rolling Stones — «Катящиеся камни»).

В середине 60-х гг. британские группы получили признание в США, вернув рок-н-ролл на родину в обновлённом виде, — этот процесс американцы называли «британским вторжением». К концу же десятилетия не только в Соединённых Штатах и Англии, но и во всём мире возник-

197

ло множество музыкальных направлений, составивших вместе то, что и получило название «рок-музыка». Рок изменил представления о форме произведений. Поначалу продолжительность звучания рок-песни не превышала трёх-четырёх минут, а её структура обычно была стандартной: куплет, припев, сольная инструментальная партия, припев и финал. Рок-музыканты не только удлинители композиции за счёт развёрнутых сольных партий, но и создали произведения, состоящие из нескольких частей; возросла роль инструментальной музыки и импровизации. Отдельные исполнители отказались от записи синглов и переориентировались на создание альбомов, представляющих собой единое сочинение.

Границы между направлениями рок-музыки можно провести лишь условно, так как творчество многих рок-групп включает особенности нескольких из них.

Блюз-рок (англ. blues rock), сложившийся во второй половине 60-х гг., — прямое продолжение ритм-энд-блюза, рок-н-ролла и британского блюза. Все направления рока соединяют черты блюз-рока с различными видами музыкальной культуры — фольклором (фолк-рок), классической музыкой (арт-рок), джазом (джаз-рок) и т. д.

В середине 60-х гг. в Соединённых Штатах Америки на основе песен ав-

РОК-МУЗЫКА. ТЕХНОЛОГИЯ И БИЗНЕС

В конце 40-х гг. в Западной Европе и США на смену механическим устройствам для воспроизведения звука — граммофону и патефону — пришёл более современный электрический проигрыватель (электрофон). Тогда же были созданы новые технологии производства грампластинок. Маленькая пластинка со скоростью сорок пять оборотов в минуту обычно содержала по одной композиции на каждой стороне и называлась «сингл» (англ. single). Большой «диск» со скоростью тридцать три и одна треть оборота в минуту вмещал на двух сторонах около сорока минут звучания и получил наименование «долгоиграющая пластинка» (англ. long play, сокращённо LP), или «альбом». В те же годы распространились музыкальные автоматы (их устанавливали в барах, закусочных и других подобных заведениях); появилось множество радиостанций небольшого радиуса действия, передававших музыкальные программы.

Всё это повысило спрос на новые записи, а соответственно на новых музыкальных исполнителей с постоянно меняющимся репертуаром. Их продвижению на музыкальную сцену в значительной мере способствовали

возникшие в то же время небольшие студии звукозаписи, так называемые инди (англ. indie, от independent — «независимый»). В отличие от крупных компаний, предпочитавших иметь дело со звёздами, они готовы были выпускать пластинки малоизвестных исполнителей.

Начинающий музыкант обычно записывал сингл и отдавал его на радио. От ведущего музыкальной радиопередачи — диск-жокея (англ. disc jockey, сокращённо Dj) — во многом зависело, выйдет та или иная песня в эфир или нет. Об успехе композиции судили по спискам популярности, публикуемым на основе данных о продаже пластинок в престижных музыкальных изданиях. Композиция, попавшая в такой список, называлась «хит» (от англ. hit — «удар»); отсюда ещё одно наименование списка популярности — «хит-парад». Если сингл получал признание у слушателей, на его основе создавалась долгоиграющая пластинка. В США пластинка, распроданная на сумму в миллион долларов, считалась «золотой», а разошедшаяся тиражом в миллион экземпляров — «платиновой». (В Англии, где рынок сбыта музыкальной продукции намного меньше американского, эти параметры значительно ниже.) Коммерческий успех музыкантов определяли, прежде всего, тиражи пластинок, поэтому к их выходу приурочивались рекламная кампания и гастроли.

Звуковая техника продолжала совершенствоваться. В 50-х гг. распространились магнитофоны, появилась стереофоническая запись. Студийные образцы магнитофонов стали многоканальными, что дало возможность небольшому числу исполнителей записывать практически неограниченное количество вокальных и инструментальных партий. Запись альбома, осуществлявшаяся на заре рок-музыки за несколько часов, во второй половине 60-х гг. могла занимать много дней и даже месяцев. Появление в 70-х гг. синтезаторов, которые позволяли не только воспроизводить звучание инструментов и звуки, существующие в природе, но и создавать искусственные звучания, ещё больше расширило возможности музыкантов. Значительно возросла роль продюсера — руководителя звукозаписи в студии, а сама студия превратилась в своеобразную творческую лабораторию музыкантов.

С течением времени усложнилась не только студийная техника, но и сценическая. Небольшие концертные залы уже не могли вместить растущее число поклонников популярных исполнителей. Это привело к созданию мощной (и громоздкой) сценической аппаратуры, способной озвучивать стадионы, по-

198

торов-исполнителей, аккомпанировавших себе на гитарах, губных гармониках и других акустических инструментах, начало формироваться направление, названное позднее *фолк-роком* (англ. folk rock, от folk — «народный» и rock). Эти песни своей искренностью и безыскусностью были близки простым американцам. Фолк-рок, сочетавший серьёзную поэзию с ритм-энд-блюзом, стал первым ответом на «британское вторжение» в культуру США.

В те же годы среди американской молодёжи распространилось употребление наркотиков, в частности вызывающих галлюцинации. Наиболее популярным из них был препарат ЛСД. Иногда под воздействием



Американский поэт и музыкант Боб Дилан (Роберт Алан Циммерман, родился в 1941 г.) — один из первых исполнителей фолк-рока. Поэтическое мастерство Дилана оказало значительное воздействие на содержание текстов рок-композиций.

явилось световое, пиротехническое оборудование и пр.

Организацией концертов и обеспечением всей деятельности рок-группы обычно занимались не сами музыканты, а их менеджер, который заключал контракты со студиями звукозаписи, концертными залами, поддерживал связи со средствами массовой информации и т. д. От его способностей в значительной степени зависел не только коммерческий успех музыкантов, но и их возможность заниматься собственным делом — творчеством. Распространившиеся в 80-х гг. компьютеры, цифровая запись и компакт-диски значительно повысили качество звукозаписи. Одновременно они снизили требования к профессиональному уровню музыкантов. Композитор получил возможность при помощи компьютера использовать уже созданные музыкальные заготовки, а исполнитель — не переписывать неудачную партию, а исправить ошибки прямо на дисплее компьютера. Появившиеся в те же годы видеоклипы и музыкальное телевидение во многом способствовали превращению музыкального творчества в производство, а популярных

исполнителей — в успешные коммерческие предприятия, что ярко проявилось в следующем десятилетии.

Рок — синтетическое (соединяющее разные виды) искусство, поэтому рок-музыканты стремятся к созданию не только музыкального произведения, но и цельного художественного образа — от внешнего облика и поведения на сцене до оформления продукции звукозаписи.



Обложка альбома «В скале» (англ. In Rock, 1970 г.; игра слов: rock означает «скала» и «рок-музыка») группы «Дип Пёрл».



Обложка альбома «Шабаш, кровавый шабаш» (англ. Sabbath Bloody Sabbath, 1973 г.) группы «Блэк Сэббат».



Обложка альбома «Хочу, чтобы ты был здесь» (англ. Wish You Were Here, 1975 г.) группы «Пинк Флойд».

199



Музыка американской группы «Дорз» (англ. The Doors — «Двери») сочетала черты ритм-энд-блюза, джаза и психоделии. Своим успехом «Дорз» были обязаны прежде всего вокалу, сценическому образу и поэзии Джима Моррисона (Джеймс Дуглас Моррисон, 1943—1971).

ЛСД находились как исполнители, так и слушатели рок-концертов. Рок-музыканты в таких случаях прибегали к длительным (до нескольких часов) инструментальным импровизациям. Подобная музыкальная практика получила название *психоделия*, или *психоделический рок* (англ. *psychedelic rock*). С течением времени так стали именовать рок-музыку, которой свойственны спонтанность, эмоциональная раскованность и отсутствие чёткой формы. Основы этого направления заложили американские группы «Грейтфул Дед» (англ. Grateful Dead — «Благодарный мертвец») и «Джефферсон Эрплейн» (англ. Jefferson Airplane — «Самолёт Джефферсона»). Психоделия оказала огромное влияние на рок-музыку, а наркотики стали причиной гибели многих рок-музыкантов (Брайана Джонса, Джими Хендрикса, Дженис Джоплин и др.).

Влияние классической музыки на рок привело к появлению во второй половине 60-х гг. *арт-рока* (англ. *art rock*, от *art* — «искусство» и *rock*). Исполнители арт-рока при создании

собственных композиций часто обращались к классическому наследию: использовали оркестровки, гармонии, мелодии и формы симфонической и камерной музыки. Признанными мастерами арт-рока стали британские группы «Йес» (англ. Yes — «Да»), «Кинг Кримсон» (англ. King Crimson — «Червонный король»), «Дженезис» (англ. Genesis — «Книга Бытия»), «Джетро Талл» (англ. Jethro Tull; имя английского агронома XVIII в.), «Эмерсон, Лейк энд Палмер» (англ. Emerson, Lake and Palmer; фамилии членов группы) и др.

Ещё одна форма рок-музыки — *рок-опера*. Это театрализованное представление с сюжетом, действующими лицами, декорациями; музыка пишется и исполняется в рок-стиле. У истоков жанра стояла британская группа «Ху» (англ. The Who — «Кто»), создавшая рок-оперы «Томми» (1969 г.) и «Квадрофения» (1973 г.). Наиболее выдающееся произведение — рок-опера «Иисус Христос — Суперзвезда» (1970 г.) английского композитора Эндрю Ллойда Уэббера (родился в 1948 г.). Часто главные партии в рок-операх пели известные рок-музыканты или солисты рок-групп. Так, партию Иисуса в рок-опере «Иисус Христос — Суперзвезда» исполнил вокалист группы «Дип Пёпл» Иэн Гиллан.

На рубеже 60—70-х гг. сложилось наиболее жёсткое и мощное по звучанию, требующее виртуозной исполнительской техники направление рок-музыки — *хард-рок* (англ. hard rock, от hard — «жёсткий», «трудный», «тяжёлый» и rock). Создателями хард-рока считаются британские группы «Лед Зеппелин» (англ. *искажённое* Led Zeppelin, от Lead Zeppe-

ВУДСТОК

Рок-фестивали — огромные концерты, собирающие множество исполнителей и десятки тысяч зрителей, — стали частым событием начиная со второй половины 60-х гг. Крупнейшим и самым представительным в музыкальном отношении был рок-фестиваль в Вудстоке (городок недалеко от Нью-Йорка) в 1969 г. Перед четырьмя сотнями тысяч слушателей в течение трёх дней выступили Джо Кокер (родился в 1944 г.), Джими Хендрикс, Дженис Джоплин (1943—1970), Карлос Сантана (родился в 1947 г.) и другие выдающиеся музыканты.

*ЛСД (англ. LSD) — сокращённое наименование производного (диэтиламида) лизергиновой кислоты. В 1966 г. в США вышел закон, приравнявший ЛСД к наркотикам и запретивший его употребление.

200

lin — «Свинцовый дирижабль»), «Дип Пёпл» (англ. Deep Purple — «Яркий пурпур») и «Блэк Сэббат» (англ. Black Sabbath — «Чёрный шабаш»). В конце десятилетия хард-рок получил новое воплощение в стиле *хэви-метал* (англ. heavy metal — «тяжёлый металл»).

В 70-х гг. появились музыканты, концерты которых превращались



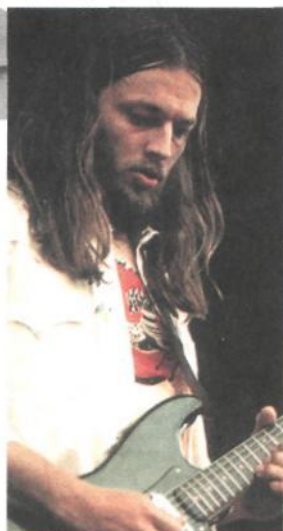
«Дип Пёпл».

Слева направо: сверху — Ричи Блэкмор (Ричард Гарольд Блэкмор, родился в 1945 г.), Роджер Гловер (Роджер Дэвид Гловер, родился в 1945 г.), Джон Лорд (Джон Дуглас Лорд, родился в 1941 г.); внизу — Иэн Гиллан (родился в 1945 г.), Иэн Пейс (Иэн Андерсон Пейс, родился в 1948 г.).

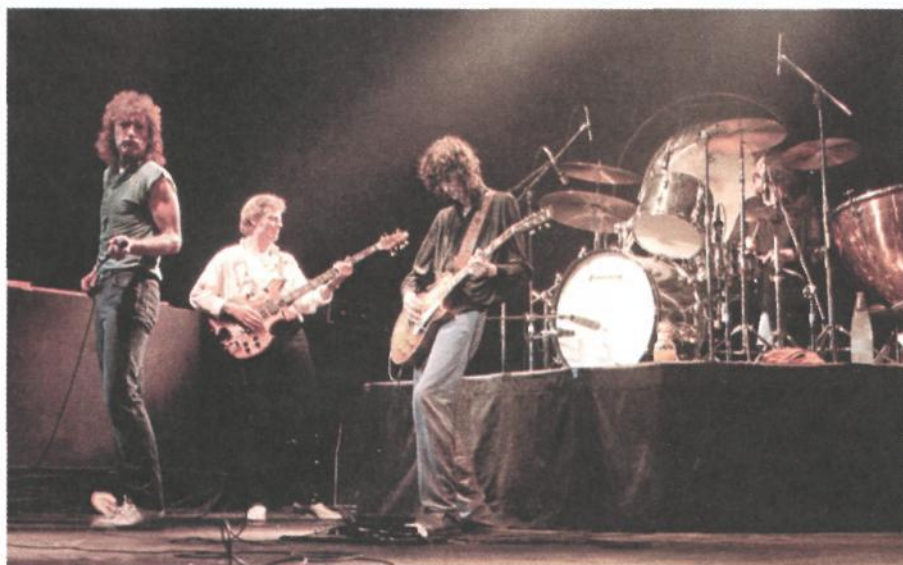


Стиль британской группы «Пинк Флойд» (англ. Pink Floyd; производное от имён двух блюзовых музыкантов), пользовавшейся неизменной популярностью на протяжении многих лет, можно определить как «психоделический арт-рок».

Слева направо: Роджер Уотерс (Джордж Роджер Уотерс, родился в 1944 г.), Рик Райт (Ричард Уильям Райт, родился в 1945 г.), Ник Мейсон (Николас Беркли Мейсон, родился в 1945 г.), Сид Барретт (Роджер Кит Барретт, родился в 1946 г.).

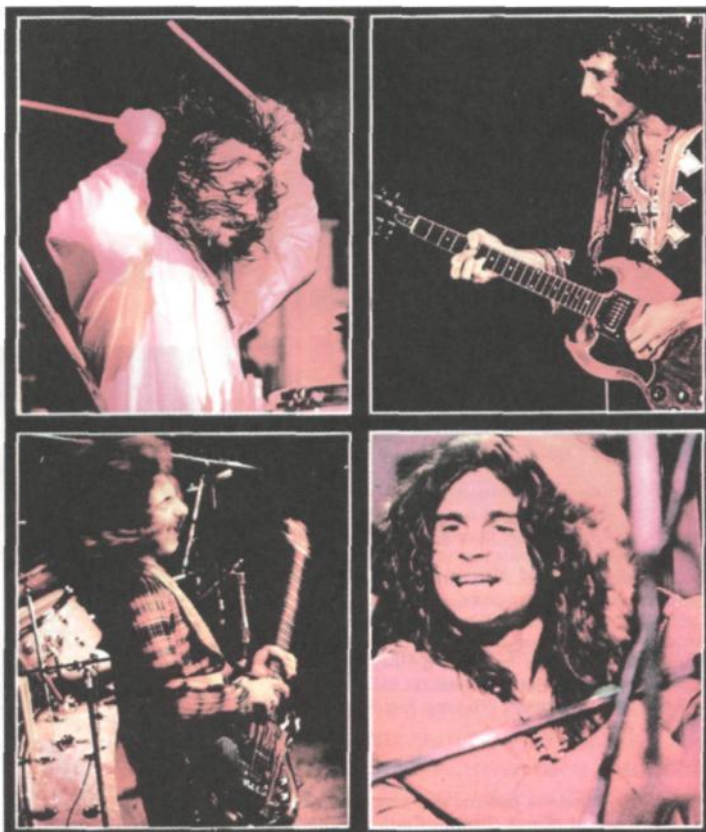


Со времени работы над вторым альбомом группы «Пинк Флойд» Сид Барретта, попавшего в зависимость от наркотиков, заменил Дэвид Гилмор (родился в 1946 г.).



«Лед Зеппелин».

Слева направо: Роберт Планта (родился в 1948 г.), Джон Пол Джонс (Джон Болдуин, родился в 1946 г.), Джими Пейдж (Джеймс Патрик Пейдж, родился в 1944 г.), Джон Бонэм (1948—1980).



«Блэк Сэббат».

Слева сверху — Билл Уорд (родился в 1948 г.); далее по часовой стрелке: Тони Йомми (родился в 1948 г.), Оззи Осборн (Джон Осборн, родился в 1948 г.), Джизер Батлер (Терри Батлер, родился в 1949 г.).

в яркие театрализованные представления. Большое внимание они уделяли собственному сценическому облику. Их музыке дали общее определение: *глем-рок* (англ. glam rock, от *glamoure* — «чарующий» и *rock*), или *глиттер-рок* (англ. glitter rock, от *glitter* — «блестящий» и *rock*). Творчество представителей глем-рока крайне неоднородно. Такие британские звёзды глем-рока, как Дэвид Боуи (Дэвид Роберт Джонс, родился в 1947 г.), Гари Глиттер (Пол Фрэнсис Гадд, родился в 1940 или 1944 г.), а также американские — Элис Купер (Винсент Дамон Фурнье, родился в 1945 г.), группа «Кисс» (англ. Kiss — «Поцелуй») и другие балансировали на грани между роком и поп-музыкой. Можно сказать, что их поклонники, выросшие в эпоху телевидения, предпочитали скорее смотреть на своих кумиров, чем слушать их.

Что же касается обычно причисляемых к глем-року британских музыкантов Марка Болана и его группы «Ти Рекс» (англ. T. Rex — сокращённое от *Tirranosaurus Rex*; вид динозавра), групп «Слэйд» (англ. Slade; вымышленное слово) и «Свит» (англ. Sweet — «Сладкое»), то их творчество сосредоточилось скорее не в сценической, а в музыкальной сфере, поэтому более значительно и представляет интерес до сих пор.



Марк Болан (Марк Фельд, 1947—1977).



«Слэйд»

202

ПОП-МУЗЫКА

В 50-х гг. XX столетия *поп-музыкой* (англ. pop music, от popular music — «популярная, общедоступная музыка») называли рок-музыку; позднее эти понятия разделились. Поп-музыка — развлекательная массовая музыка, использующая стили, жанры и формы рока. В этом её отличие от популярной музыки в широком смысле слова — наиболее известных, часто исполняемых произведений (в том числе симфонических).

Провести границу между роком и поп-музыкой непросто, хотя на практике любой поклонник музыки легко отличит два эти полюса музыкальной культуры. Рок-музыка более индивидуальна, для неё характерно стремление к мелодическому, ритмическому, поэтическому или исполнительскому новаторству. Тем не менее, большинство рок-стилей за прошедшие полвека настолько подробно изучены, что многие вновь созданные композиции можно расчленить на фрагменты из уже существующих произведений. При подобном снижении авторской оригинальности всё большее значение получает инструментальное и вокальное мастерство исполнителей.

Поп-музыка ориентируется на усреднённый вкус, поэтому при сочинении таких произведений используются уже опробованные музыкальные стандарты. Однако из любого правила существуют исключения, и лучшие представители поп-музыки, такие, как, например, шведская группа «АББА» (англ. ABBA — первые буквы имён участников группы) или австралийская «Би Джиз» (англ. Bee Gees; по инициалам лидера группы Барри Гиббса), —

высокопрофессиональные музыканты, композиции которых пользуются заслуженной популярностью.



Певец, пианист и композитор Элтон Джон (Реджинальд Кеннет Дуайт, родился в 1947 г.) — яркий представитель английского глэм-рока.

Во второй половине 70-х гг. многие рок-музыканты прекратили творческую деятельность, рок-группы распались или сошли со сцены, уступив место представителям поп-музыки. В это же время возникло музыкальное направление *панк-рок*, или *панк* (англ. *punk*), которое резко противопоставило себя традиционной рок-культуре. Возрождение рок-музыки в конце 70-х гг. в виде множества разнообразных течений получило общее название: «*новая волна*». Основа «новой волны» — панк, афроамериканские и латиноамериканские музыкальные направления, не имеющие отношения к року, а также электронная музыка. Важнейшие достижения рок-музыки остались в прошлом.



Британская группа «Куин» (англ. *Queen* — «Королева»), соединив черты разных направлений рок-музыки, создала собственный неповторимый стиль, и любая попытка причислить творчество «Куин» к определённому направлению обречена на неудачу. Своим феноменальным успехом группа обязана в первую очередь колоритной фигуре её вокалиста и пианиста Фредди Меркьюри (Фарук Бульсара, 1946—1991).

МУЗЫКА РОССИИ XX ВЕКА

В русской музыке начала XX столетия (10—20-е гг.) соединились разные стили и направления. В это время работали и композиторы, развивавшие традиции «Могучей кучки» и позднего романтизма, и молодые мастера, стремившиеся к созданию новых форм. В России были знакомы со всеми важнейшими явлениями западного искусства: на гастроли в столичные города — Москву и Петербург приезжали известные композиторы, дирижёры и исполнители-виртуозы из разных стран. В свою очередь на Западе также возрос интерес к России, что позволяло русским музыкантам выступать за рубежом с концертами, ставить оперы и балеты в лучших европейских театрах.

После революционных событий 1917 г. немало мастеров культуры эмигрировало. Но для тех, кто остался в России, на первых порах открылись новые возможности. До конца 20-х гг. сохранялась насыщенная концертная жизнь. Многие композиторы стремились расширить число слушателей классической музыки, работали над произведениями, которые были бы, с одной стороны, доступны любому человеку, а с другой — основаны на последних открытиях в музыкальном искусстве. Не случайно именно в этот период осваивался опыт нововенской школы, «Шестёрки», неоклассицизма и др.

На рубеже 20—30-х гг. ситуация начала резко меняться. Коммунистическая партия, пришедшая к власти в октябре 1917 г., стремилась контролировать не только экономику, политику и идеологию, но и культурную жизнь страны. Современную зарубежную музыку почти перестали исполнять, признаки новых западных направлений в сочинениях советских композиторов объявлялись «буржуазным формализмом» (формализм — повышенное внимание к форме в ущерб содержанию). Ситуация трагически обострилась после выхода постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. («Об опере В.И. Мурадели «Великая дружба»»), в котором «формалистами» были названы практически все крупные композиторы. Этот документ повлёк за собою травлю мастеров в прессе.

Однако, несмотря на идеологический диктат, музыкальное искусство в 30—40-х гг. достигло высот мирового уровня. Композиторы, обвинённые официальной пропагандой в «формализме», создавали шедевры, не уступающие по глубине и значительности произведениям западных музыкантов. Сложились выдающиеся школы исполнителей (особенно среди пианистов, скрипачей и певцов).

С конца 50-х гг. в советскую музыку пришёл неофольклоризм, он перевернул сознание многих композиторов. В 30—40-х гг. народная музыка часто искажалась, обработки приближали её к авторским массовым песням, отличавшимся показной жизнерадостностью. Изучение подлинных образцов показало, что русский фольклор пронзительно эмоционален и трагичен. Интонации народных песен придавали звучанию классических сочинений остроту и свежесть, а их содержанию — реалистичность. Влияние неофольклоризма чувствуется не только в произведениях русских композиторов, но и в музыке других народов, входивших в состав СССР (особенно Прибалтики и Закавказья).

В 60—70-х гг. в России сложился музыкальный авангард. Он возник позже, чем на Западе, поэтому методы и стили получил в готовом виде. Усилия композиторов были направлены не столько на звуковые эксперименты, сколько на поиски нового образного содержания. Серьёзное воздействие на авангардную музыку России оказали идеи европейского неоклассицизма, с которыми широкая публика познакомилась с опозданием. Большой популярностью в авангардных кругах в 70—80-х гг. стали пользоваться древнерусские знаменные распевы и григорианские хоралы.

204

ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ СТРАВИНСКИЙ

(1882—1971)

«Я всю жизнь говорю по-русски... Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней». Так сказал о себе Игорь Фёдорович Стравинский — композитор, родившийся

в России, но проживший долгие годы в Европе и США, мастер, без творчества которого невозможно представить как русскую, так и западноевропейскую культуру XX столетия.

И. Ф. Стравинский родился в Ораниенбауме (пригород Петербурга; ныне — город Ломоносов) в семье известного оперного певца Фёдора Игнатьевича Стравинского. По настоянию отца пять лет (1900—1905 гг.) он изучал право в Петербургском университете, но одновременно брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Огромное влияние на Стравинского оказало общение с художниками объединения «Мир искусства», серьёзно изучавшими как русскую, так и западную культуру. Со второй половины 10-х гг. композитор постоянно жил в Европе — сначала в Швейцарии, а с 1920 г. во Франции (в 1934 г. получил французское гражданство). В 1939 г. он переехал в США (в 1945 г. принял американское подданство).

Как пианист и дирижёр Стравинский много гастролировал, в частности в 1962 г. приезжал в СССР. В отличие от большинства соотечественников, живших за границей, композитор чувствовал себя на Западе уверенно и естественно, но свою музыку он всегда считал частью русской культуры.

В ранний период творчества (до рубежа 10—20-х гг.) Стравинский разрабатывал русскую тематику. Для спектаклей труппы С. П. Дягилева он написал три балета — «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». Первый, «Жар-птица» (1910 г.), был создан не без влияния «сказочных» опер Римского-Корсакова. В музыке балета присутствуют и черты импрессионизма. Тем не менее



Игорь Фёдорович Стравинский.



Петрушка. Кучер. Барабанищик. Эскизы костюмов к балету «Петрушка». Художник Н.А.Бенуа.

*«Мир искусства» — российское художественное объединение (1898— 1924 гг.), созданное в Петербурге А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым.



*Девушка. Пастушок. Эскизы костюмов к балету
«Весна священная». Художник Н.К. Рёрих.*

самобытность творческого почерка композитора чувствуется в этом сочинении уже с первых звуков.

Балет «Петрушка» (1911 г.) решён в ином ключе. Средствами музыки, танца и живописи (спектакль оформлял Александр Николаевич Бенуа, один из художников «Мира искусства») создаётся образ ярмарочного действа: автор рисует веселящуюся толпу, подвыпивших ямщиков, цыган, мужика с медведем. В музыке остроумно использован городской фольклор. Главное событие — кукольное представление с участием Петрушки показано двояко. Для зрителей на площади оно всего лишь очередная балаганная потеха. Для автора же история отношений героев (самодовольного Арапа, глупенькой Балерины и тонко чувствующего Петрушки) — психологическая драма с трагическим финалом (смерть Петрушки). В сценах, показывающих переживания героя, музыка обретает глубину и страстность, появляются напряжённо звучащие гармонии.

Крупным событием в европейской музыкальной жизни была премьера балета «Весна священная» (1913 г.). Сюжетная основа произведения — языческие обряды славян. Композитор обратился к древнерусскому фольклору. В музыке балета нет протяжённых мелодий и тем — она построена на коротких трёх- и четырёхзвучных мелодических оборотах, оформленных сложнейшими ритмами, в которых разные лады наслаиваются друг на друга. Поражают резкие, неожиданные контрасты настроений, богатство тембровых нюансов и огромная энергия в звучании оркестра.

На рубеже 10—20-х гг. в творчестве композитора начались смелые эксперименты. Один из них — сложное сценическое действо «Свадебка» (1917—1923 гг.). В этом произведении соединены элементы хорового пения и балета; не случайно автор дал своему сочинению подзаголовок «Русские хореографические сцены с пением и музыкой». Столь же необычна по форме «История солдата» (1918 г.). Произведение предназначено для чтеца, большого инструментального ансамбля и артистов балета-пантомимы. Незатейливая байка о возвращении солдата с фронта домой сопровождается «вставками» инструментальной музыки. В «Истории солдата» композитор обратился к интонациям бытовых и танцевальных жанров (сказалось влияние французской «Шестёрки»). Позднее такой оригинальный приём (соединение голоса рассказчика с оркестром) использует С. С. Прокофьев в знаменитой детской сказке «Петя и волк». Пение и хореография сочетаются и в балете «Пульчинелла» (1920 г.). Только на сей раз композитор обратился к традициям итальянской музыки, в том числе темам сочинений

Перголези. Такой выбор сказался на характере музыки — в частности, Стравинский применил полифонию.

Работа над балетом «Пульчинелла» стала началом периода неоклассицизма в творчестве Стравинского (продлился около тридцати лет). Подобно многим своим западным современникам, композитор интересовался античными сюжетами. В 1927 г. он создал новаторское по жанру произведение — оперу-ораторию «Царь Эдип». На сцене наря-

*Пульчинелла — персонаж итальянской комедии масок.

206

ду с поющими персонажами присутствует чтец-рассказчик, действие развивается медленно, и этим «Царь Эдип» напоминает ораторию. В музыке сочинения сохраняются характерные для стиля мастера сложные гармонии и ритмы, однако в ней немало черт барокко. В ариях полифонически переплетаются голос певца и голос солирующего инструмента (так строил арии в кантатах и «страстях» Бах). Стремление воссоздать современными средствами формы музыки барокко оказалось сильнее интереса к психологической стороне действия. Стравинский взял один из самых страшных сюжетов мировой мифологии, но трагизма в опере нет.

Не менее оригинальное сочинение для сцены — опера «Похождения повесы» (1951 г.). Либретто написано по одноимённой серии картин английского художника Уильяма Хогарта. Музыка тонко имитирует традиции итальянской оперы-буффа, но в эпизодах, рисующих порочные наклонности главного героя, появляются фрагменты, остроумно пародирующие американский мюзикл.

В тот же период неоклассицизма Стравинский обратился к духовным темам. Лучшее духовное сочинение — «Симфония псалмов» (1930 г.) для хора и оркестра. Музыка этого масштабного трёхчастного произведения, написанного на тексты псалмов царя Давида, строга, почти сурова, однако в финале наступает просветление. По собственным словам Стравинского, он стремился сочинять духовную музыку, которую было бы легко воспринимать с первого раза. И хотя симфонические произведения мастера нельзя назвать простыми, в их звучании действительно есть удивительная лёгкость, изысканность. Во многом такая черта, неожиданная для стиля в целом, объясняется небольшим составом исполнителей. Например, в концерте для оркестра «Дамбартон-Окс» (1938 г.) занято всего пятнадцать инструментов, а в фортепианном концерте (1924 г.) солиста сопровождают только духовые.



Эскиз декораций к опере-оратории «Царь Эдип». Постановка Сухумского драматического театра.

В начале 50-х гг. в творчестве Стравинского произошёл поворот к додекафонии (см. статью «Новая венская школа»). Это тем более удивительно, что почти всю жизнь композитор относился к этой системе критически и не раз в своих статьях спорил с её создателем Арнольдом Шёнбергом. Серийная техника использована в таких сочинениях, как септет (1952

г.), балет «Агон» (1957 г.), реквием (1966 г.). Стравинский, безусловно, не точно следовал правилам, предложенным Шёнбергом; чувствуется, что русский композитор опирался на определённую тональность. По словам Стравинского, в додекафонии его привлекала близость к приёмам полифонии строгого стиля.

В творчестве И.Ф. Стравинского музыка предстаёт как всеобъемлющее искусство, не знающее строгих разграничений во времени, в стилях и национальных традициях. Композитор с лёгкостью менял направление работы, но, тем не менее, всегда оставался очень цельным мастером. Символом этой цельности можно считать одно из последних его произведений — Канон для оркестра (1965 г.) на тему русской народной песни. В конце жизни Стравинский словно перекидывает мост к истокам творческого пути. Ту же народную песню он использовал в своём первом балете «Жар-птица».

*Дамбартон-Окс — название поместья, принадлежавшего заказчику концерта.

207

НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ МЯСКОВСКИЙ

(1881—1950)

Композитор Николай Яковлевич Мясковский родился в семье военного инженера, служившего под Варшавой. По семейной традиции он должен был унаследовать профессию отца. Решение посвятить себя музыке пришло уже после окончания кадетского корпуса, военно-технического училища и службы в сапёрных войсках. Во время обучения в Петербургской консерватории (1906—1911 гг.) Мясковский познакомился с С.С. Прокофьевым, и эта дружба сохранилась на всю дальнейшую жизнь. На формирование творческого почерка композитора оказали влияние не только явления музыкального искусства, но и собственный опыт человека, долгое время совмещавшего занятия музыкой со службой в армии, участвовавшего в Первой мировой войне. Мясковский работал в области симфонической, камерной инструментальной и вокальной музыки. Главное в его наследии — двадцать семь симфоний. На первый взгляд автора этих сочинений не интересуют события внешней жизни, он погружён в сферу «чистого» музицирования. Музыка симфоний действительно завораживает совершенством форм, красотой звучания оркестра. Однако многие произведения вызваны к жизни сложными поворотами русской истории, которые композитор хотел осмыслить «с позиции вечности». Особенно ясно такая связь ощущается в Шестой симфонии (1922 г.). У этого сочинения нет программы, но исследователи считают его размышлением о революционных событиях 1917 г., которые мастер оценивает как трагедию. Через вторую и третью части проходит тема заупокойного песнопения «День гнева», а в финале эта тема и старинный русский *духовный стих* «О расставании души с телом» (исполняет хор) «сталкиваются» с цитатами из французских революционных песен «Карманьола» и «Всё будет (хорошо)». Тихое мажорное завершение только сильнее заставляет почувствовать общий трагизм сочинения. В построении финала есть сходство с Девятой симфонией Бетховена: она также завершается звучанием хора, а духовный стих композиционно играет ту же роль, что и ода Шиллера «К радости». Однако хоровая часть симфонии Мясковского по смыслу прямо противоположна тому, что слышалось русскому челове-



Н. Я. Мясковский (слева) и А.И. Хачатурян.



Николай Яковлевич Мясковский.

*Духовный стих — популярная в народной среде песня религиозного содержания.

208

ку 20-х гг. в симфонии Бетховена (в то время это произведение официально трактовалось как музыка, прославляющая революцию).

К числу лучших сочинений Мясковского относят также Двадцать первую (1940 г.) и Двадцать седьмую (1949 г.) симфонии. Двадцать первая одночастна (исполняется всего семнадцать минут), но в ней есть и эпический размах, и тонкая лиричность. Двадцать седьмая симфония состоит из трёх частей. По общему настроению музыка мужественна и строга, но не трагична. В ней чувствуется сила и любовь к жизни (хотя композитор сочинял симфонию, зная, что неизлечимо болен). В этом произведении представлены лучшие качества оркестрового стиля Мясковского: мощное, «плотное» звучание, заставляющее вспомнить манеру Брамса, повышенное внимание к струнной группе, делающей звучание оркестра тёплым и мягким, сложные и богатые выразительными подголосками партии отдельных инструментов.

Камерная музыка композитора — квартеты, фортепианные сонаты и другие вокальные и инструментальные сочинения — также отличается богатством мысли, тонкостью ощущений и безукоризненным профессионализмом. В этих произведениях нет эффектных виртуозных приёмов, они обращены, прежде всего, к интеллекту, как музыканта, так и слушателя.

Н.Я. Мясковский чувствовал себя наследником традиций русской музыки XIX в. Он не стремился к техническим новшествам, но был поразительно современным композитором, приносил в искусство своей эпохи глубину и интеллигентность.

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ

(1891—1953)

Творчество Сергея Сергеевича Прокофьева — крупное явление не только русской, но и мировой музыкальной культуры XX столетия. Отличительная черта его стиля — стремление к новаторству. Произведения Прокофьева публика, а иногда и исполнители нередко встречали с недоумением, композитора обвиняли в чрезмерной сложности, грубости и даже «музыкальном хулиганстве». Музыка мастера требует от слушателя внимания, сосредоточенности: только в этом случае удастся постичь глубину произведения, оценить смелые и неожиданные решения в построении мелодий и гармоний, безукоризненно логичные формы.

С. С. Прокофьев родился в имении Сонцовка Екатеринославской губернии (ныне Донецкая область Украинской Республики), где его отец, агроном по специальности, служил управляющим. Музыкальные способности композитора проявились рано — с пяти лет он уже сочинял, а в девять попытался написать оперу. Первым серьёзным учителем стал для Прокофьева видный композитор и педагог Рейнгольд Морицевич Глиэр (1874 или 1875—1956). В Петербургской консерватории



Сергей Сергеевич Прокофьев.

209

(1904—1914 гг.) он, в частности, учился у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова.

Творческий путь Прокофьева можно разделить на три периода: ранний (1908—1918 гг.), заграничный (1917—1932 гг.) и период жизни в СССР (1932—1953 гг.). Ранний период иногда называют «временем самоутверждения». Первые сочинения композитора привели в замешательство русскую музыкальную общественность, однако и слушатели, и критики признали силу его таланта.

Самые значительные произведения этого периода — Первый фортепианный концерт (1912 г.), балет «Ала и Лоллий» (1915 г.) и «Классическая» симфония (1917 г.). Резкими созвучиями, изломанными мелодиями, необычными ритмами Первый концерт напоминает произведения композиторов французской «Шестёрки». В концерте чувствуется новый для русской музыки того времени подход к фортепиано, когда звучание инструмента подчиняет себе оркестр.

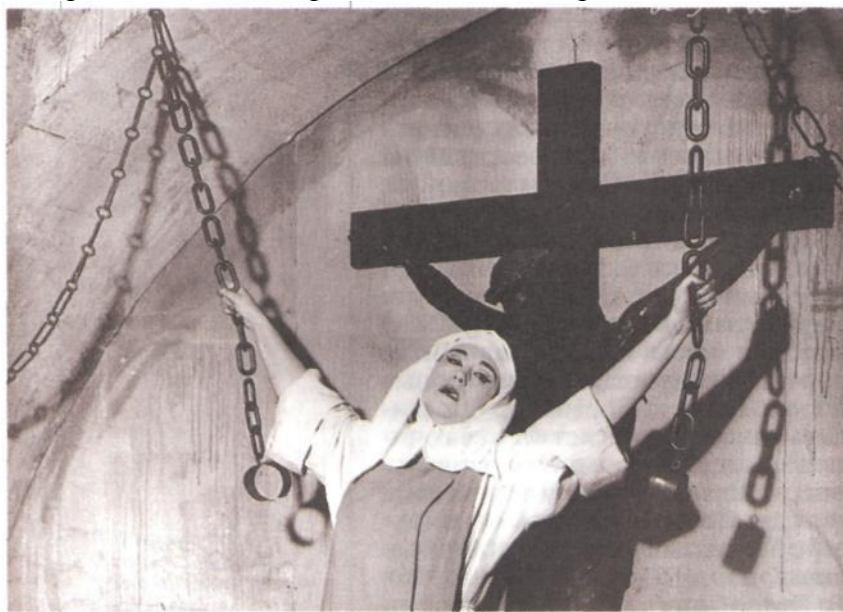
Балет «Ала и Лоллий», написанный на экзотический сюжет из жизни древнего племени скифов, создан для труппы С. П. Дягилева. Однако Дягилев не принял балет к постановке, и Прокофьев переработал музыку в симфоническую сюиту, которую так и назвал — «Скифская сюита».

«Классическая» симфония — один из редких примеров неоклассицизма в русской музыке. Само название говорит о том, что произведение задумано как воспоминание о традициях венской классической школы. Прокофьев тонко подражает художественным приёмам симфоний Гайдна и раннего Моцарта, но собственный почерк автора в построении мелодий и гармоний сохраняется. В результате у автора получилось изысканное, остроумное и очень современное произведение: классические формы подчёркивают оригинальность музыки.

В 1918 г. Прокофьев уехал за границу и прожил там пятнадцать лет. В этот период композитор работал в разных жанрах; особое внимание он уделял оперной музыке. Работа над оперой

«Игрок» (на подлинный текст одноимённой повести Ф.М. Достоевского) была начата ещё в 1915 г. В 1917 г. произведение собирался ставить в Мариинском театре выдающийся режиссёр Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Однако оркестр и певцы отказались разучивать оперу, назвав её слишком сложной и непонятной. В 1922 г., уже в Германии, Прокофьев переработал оперу. Премьера состоялась в 1929 г. в Брюсселе. Музыка «Игрока» построена на речитативе. Персонажи наделены сложными психологическими характеристиками. Особенно интересны партии главных героев — Полины, «девушки болезненно гордой», и Алексея, для которого любовь к Полине превратилась в страдание, приведшее к безумию. Главная тема повести — безудержная страсть к игре в рулетку — эмоционально и глубоко раскрыта в сцене в игорном доме.

Тяга композитора к характерам сложным, сильным и неоднозначным вызвала к жизни оперу «Огненный ангел» (1927 г.). Она написана по одноимённой повести русского поэта-символиста Валерия Яковлевича Брюсова. Действие происходит



Сцена из оперы «Огненный ангел» Триест. 1959 г.

210

в Германии в XVI в. Главная героиня, Рената, одержима странной любовью к «огненному ангелу», невидимому для других людей. Сюжет, образ героини сближают это сочинение с экспрессионизмом (хотя главную музыкальную находку экспрессионистов — серийную технику Прокофьев никогда не использовал). Персонажи на протяжении всего действия находятся в состоянии предельного эмоционального напряжения (и это тоже черта экспрессионизма), высокий трагизм чередуется в музыке с мрачной иронией. Однако внимание автора сосредоточено не на событиях, главное для него — передать атмосферу эпохи Средневековья, которую современный человек видит трагичной и загадочной.

Приблизительно в те же годы Прокофьев работал над комической оперой «Любовь к трём апельсинам» (1921 г.). В основу сюжета легла одноимённая пьеса Карло Гоцци. В опере наряду с героями сказки Гоцци — Принцем, Принцессой, волшебниками и прочими на сцену выведены и персонажи, сотворившие действие, — комики, лирики, чудаки. Они вмешиваются в ход событий, нередко выручая героев из беды, и создают немало комических ситуаций. Музыка полна тонкого юмора и энергии, она легко и радостно воспринимается слушателем, несмотря на сложность мелодического и гармонического языка.

В 1932 г. Прокофьев возвратился на родину. Жизнь в Советском Союзе оказалась нелёгкой. Музыка композитора не избежала обвинений в «формализме». Однако именно этот период оказался особенно плодотворным. Появились новые оперы, балеты, симфонии, симфоническая сказка для детей «Петя и волк» (1936 г.). Композитор работал над музыкой к кинофильмам

режиссёра Сергея Михайловича Эйзенштейна — «Александр Невский» (1938 г.; позднее переработана в кантату) и «Иван Грозный» (1942—1945 гг.).

Одно из центральных произведений 30-х гг. — балет «Ромео и Джульетта» (1936 г.) по трагедии Шекспира. Его постановка в Ленинграде в 1940 г. (главную партию исполнила великая балерина Галина Сергеевна Уланова) стала выдающимся событием в истории балетного искусства, и сейчас трудно поверить, что музыка сначала была признана артистами «нетанцевальной». По сравнению с предшествующими сочинениями в стиле композитора появились новые качества, в частности стремление к простоте и ясности в построении музыкальных тем. В центре балета — образ Джульетты, превращающейся из очаровательного ребёнка в женщину, способную



Сцена из оперы «Огненный ангел». Пермь. 1983 г.



С.С. Прокофьев и С.М. Эйзенштейн.



Г.С. Уланова в роли Джульетты в балете «Ромео и Джульетта».



Ромео. Эскиз костюма к балету «Ромео и Джульетта».

на глубокое чувство. О её любви к Ромео рассказывают протяжённые, певучие темы; они звучат то нежно и затаённо у отдельных групп инструментов, то мощно у всего состава оркестра. Индивидуальными характеристиками наделены персонажи второго плана — Меркуцио, Тибальд, патер Лоренцо. Музыка передаёт все повороты сюжета, например трагический эпизод ссоры Ромео и Меркуцио с Тибальдом, так точно и ярко, что происходящее на сцене становится ясным и без хореографии.

Оперное творчество Прокофьева 30—40-х гг. — это попытка разобраться в исторических проблемах, в понятиях «героизм» и «патриотизм», очень важных для композитора, принципиально не пожелавшего жить вдали от родины. Опера «Война и мир» (1943 г.), написанная по роману Л. Н. Толстого, решена в русле исторической традиции русской оперной музыки XIX в. Грандиозное по размерам сочинение рассчитано на исполнение в течение двух вечеров (позднее автор сделал укороченную редакцию). В опере гармонично соединились две основные линии русской оперной музыки: традиции лирико-психологической драмы (взаимоотношения главных героев) и героико-эпической оперы (рассказ о событиях Отечественной войны 1812 г.). В музыке преобладает эпическое начало. Это чувствуется, например, в необычном вступлении к опере: звучит не оркестровая музыка, а мощный хоровой речитатив на абсолютно «неоперный» текст Толстого («Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию»). Раскрывая внутреннюю жизнь героев, Прокофьев предельно деликатен и психологически тонок. Так, первый диалог Наташи Ростовской и князя Андрея (вторая картина)

идёт под звуки нежного вальса; и тот же ритм вальса, но уже другая по характеру музыка — томная, вкрадчивая — сопровождает объяснение Наташи с Анатолом Курагиным (шестая картина). В сцене предсмертного монолога князя Андрея (двенадцатая картина) бессвязные речитативные фразы героя накладываются на назойливый мотив, исполняемый хором за сценой. И это помогает психологически точно передать состояние человека, находящегося между жизнью и смертью.

В развитии действия Прокофьев чередует арии и дуэты с монументальными хорами и речитативными сценами. Яркий пример тому — сцена военного совета в Филях (десятая картина). Этот эпизод первоначаль-



Джульетта и кормилица. Эскиз костюмов к балету «Ромео и Джульетта».
212



Пьер. Наташа. Кутузов. Князь Андрей. Эскизы костюмов к опере «Война и мир».

АРАМ ИЛЬИЧ ХАЧАТУРЯН
(1903—1978)

Творчество Арама Ильича Хачатуряна составляет важную часть, как русской, так и армянской музыкальной культуры XX в. Музыку композитора, яркую и темпераментную, можно сравнить с живописными полотнами его соотечественника — художника Мартироса Сергеевича Сарьяна. Выпускник Московской консерватории (1934 г.), ученик Н.Я. Мясковского, Хачатурян блестяще знал русскую и европейскую классику, фольклор народов Закавказья. Выразительный пример соединения этих традиций — концерты для фортепиано и скрипки (1940 г.) и виолончели (1946 г.). Основные темы произведений основаны на интонациях армянского фольклора, а разработаны они по законам сонатно-симфонического цикла. Ярким

национальным колоритом отличается музыка балета «Гаянэ» (1957 г.); один из номеров — «Танец с саблями» стал популярной концертной пьесой.

Вершина творчества Хачатуряна — балет «Спартак» (1956 г.). В балете рассказывается о восстании рабов в Древнем Риме (I в. до н.э.). Сюжетные линии вымышлены, но главные герои — вождь восставших Спартак и римский полководец Марк Красс — исторические персонажи. Много внимания композитор уделил любви Спартака и его жены Фригии, поэтому музыка сочетает в себе драматизм, волевое и мужественное начало с романтической лирикой. Каждый персонаж наделён характерной системой интонаций, а для выделения поворотов сюжета мастерски использована система лейтмотивов. По сложности и глубине образов музыка балета сравнима с симфонией, но вместе с тем она понятна и интересна любому слушателю, независимо от степени подготовленности.

Немало произведений Хачатурян написал для драматического театра. Лучшая его работа в этой области — музыка к драме М.Ю.Лермонтова «Маскарад» (1941 г.). Небольшой цикл «вставных» номеров, которые по замыслу режиссёра должны были служить фоном для драматического действия, композитор превратил в музыкальные характеристики героев. Самый выразительный фрагмент — вальс. Он звучит на балу, в ходе которого главный герой, Арбенин, мучимый ревностью, отравляет свою жену Нину. В музыке танца поразительно соединились несовместимые вещи — утонченное изящество и внутренний драматизм. Вальс передаёт и внешнее действие, и внутреннее, готовя зрителя к трагической развязке.

Кроме композиторского творчества А. И. Хачатурян много и плодотворно занимался дирижированием и педагогикой; с 1951 г. был профессором Московской консерватории.



Арам Ильич Хачатурян.

213

но казался композитору совершенно не приспособленным для музыки, и он написал его, уступая настойчивым уговорам своего друга, дирижёра Самуила Абрамовича Самосуда (1884—1964). В результате получилась одна из лучших сцен оперы. Каждый участник совета показан через короткие речитативные реплики, проходящие в динамичном диалоге. Логичным финалом сцены стала торжественная ария Кутузова, придающая всему действию эпическую масштабность.

Как и многие другие произведения Прокофьева, опера «Война и мир» принималась музыкантами с большим трудом. Поражали не только сложность и оригинальность музыкального языка, но и сам факт, что с детства известные герои Толстого будут петь. При жизни композитора полная постановка сочинения была осуществлена только в Праге (Национальный театр, 1948 г.).

Дарование С.С. Прокофьева отличают глубокий внутренний оптимизм и стремление к радости, проявляющиеся даже в драматичных и трагичных сочинениях. С наибольшей силой жажда света и гармонии выразилась в симфониях, и особенно в последней, Седьмой (1952 г.), где есть место и тонкой лирике, и юмору, и почти детскому искреннему веселью.

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ

(1906—1975)

В центре творчества композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — размышления о жизни и смерти, духовных и нравственных проблемах. Его произведения, сложные по музыкальному языку и смелые по содержанию, требуют думающего, подготовленного слушателя, и именно за это мастер нередко подвергался жёстким нападкам официальной критики. Именно он оказался «главным героем» Постановления 1948 г.

Д. Д. Шостакович родился в Петербурге в семье учёного-химика, музыкальное образование получил в Петербургской консерватории (1919—1926 гг.). Взгляды Шостаковича на музыку сформировались в 20-х гг. В это время на концертной эстраде гастролировали блестящие европейские исполнители, звучала разнообразная музыка — от Малера и Дебюсси до нововенцев и французской «Шестёрки». Познакомившись в молодости с музыкальной культурой Европы, композитор всю жизнь стремился соответствовать её уровню.

Основные жанры творчества Шостаковича — симфония, инструментальный концерт (по масштабам приближённый к симфонии) и музыка для камерных ансамблей. Среди пятнадцати симфоний композитора можно встретить все разновидности этого жанра: программные симфонии на историко-революционную тему — Одиннадцатая («1905 год», 1957 г.), Двенадцатая («1917 год», 1961 г.); симфонии с участием хора и солистов-певцов — Тринадцатая, Четырнадцатая; «классические» четырёхчастные симфонии. Наибольшей популярностью пользуются Пятая (1937 г.) и Седьмая симфонии. В них словно сконцентрированы основные образы и настроения музыки Шостаковича: строгая, мужественная скорбь, просветлённое умиротво-



Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

214

рение, едкий сарказм. Темы в каждой части развиваются стремительно, а внутренняя энергия чувствуется даже в медленных лирических частях.

Седьмая симфония (1942 г.), носящая подзаголовок «Ленинградская», имеет особую историю. Композитор создавал её во время Второй мировой войны и блокады немецкими войсками Ленинграда, в сентябре — декабре 1941 г. Одно из первых исполнений симфонии состоялось в Ленинграде 9 августа 1942 г. — в день, выбранный немецким командованием для въезда в город. Премьера стала настоящим подвигом музыкантов, сочинение Шостаковича поддержало

дух жителей города. Первую часть обычно связывают непосредственно с военными событиями. Она написана в сонатной

ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ СВИРИДОВ

(1915—1998)

Творческий почерк Георгия Васильевича Свиридова сложился под влиянием, с одной стороны, традиций русского хорового пения, а с другой — европейского неофольклоризма. Основная область интересов Свиридова — хоровая музыка. Он сочинял как монументальные оратории для хора, солистов и оркестра, так и камерные произведения для хора без сопровождения. Композитор обращался к стихам выдающихся поэтов: Сергея Александровича Есенина (Поэма памяти Сергея Есенина, 1956 г.; Два хора на стихи Есенина, 1967 г.), Владимира Владимировича Маяковского («Патетическая оратория», 1959 г.), Бориса Леонидовича Пастернака (кантата «Снег идёт», 1965 г.) и др. Понимание музыкальности поэтического слова определило особый стиль этих сочинений. Он основан на гибкой хоровой декламации, в звучании хора много необычных тембров, контрастов в оттенках громкости — от мощного, как орган, звука до шёпота. Музыка выражает авторское понимание стихов, но хоровое исполнение придаёт каждому произведению эпическую мощь, поэтому возникает чувство, что композитор стремится показать не столько собственное «я», сколько духовный облик своего народа.

Система интонаций многих хоровых произведений разработана на основе народной музыки. Композитор часто строит мелодии на коротких мотивах, напоминающих народные напевы, использует интонации, присущие конкретным жанрам сельского фольклора (лирическим песням-«страданиям», хороводным и плясовым песням). Яркий пример обращения Свиридова к фольклору — кантата «Курские песни» (1964 г.). Сочинение представляет собой обработку семи песен, записанных в фольклорной экспедиции 1954 г. в Курской области. Разные по содержанию и настроению, они объединены общей сюжетной линией — историей любви девушки к молодому парню и последующей нелёгкой жизни с ним в замужестве. «Классическое» звучание хора и симфонического оркестра не сглаживает, а, наоборот, обостряет непривычность звучания

подлинных народных напевов для городского жителя. Автор с помощью оригинальной гармонизации заставляет почувствовать эмоциональную глубину сочинения.

Г. В. Свиридов одним из первых средствами музыки заговорил о трагичности жизни современной русской деревни — не случайно так близка композитору была поэзия Есенина.

Особое место в музыке Свиридова занимают произведения, связанные с творчеством А. С. Пушкина: хоровой концерт «Пушкинский венок» (1979 г.) и оркестровый цикл «Метель» (1974 г.; музыкальные иллюстрации к одноимённой пушкинской повести). Пушкин для композитора — поэт, который смог выразить лучшие черты русского человека: гармоничное восприятие мира, способность тонко чувствовать. Произведения воссоздают атмосферу пушкинской эпохи, темы и мелодии близки к камерной музыке того времени.

Свиридов много работал и в области камерной вокальной лирики. Он создавал циклы песен на стихи не только русских, но и европейских поэтов (Уильяма Шекспира, Роберта Бёрнса). Музыка основана на декламации, причём элементы декламационности проникают даже в фортепианную партию. Знакомые поэтические образы в сочинениях композитора предстают в необычном свете, автор словно заставляет слушателя заново прочитать стихи.



Георгий Васильевич Свиридов.

215

ОПЕРЫ ШОСТАКОВИЧА

Выдающееся явление в развитии музыкального театра XX столетия — оперы Д. Д. Шостаковича. Опера «Нос» (1928 г.), написанная по одноимённой повести Н. В. Гоголя, стала экспериментом по созданию необычного для русской сцены типа спектакля — *оперы-сатиры*. Шостакович продолжил поиски, начатые М.П. Мусоргским в незаконченной опере «Женитьба» и отчасти Н. А. Римским-Корсаковым в «Золотом петушке». Композитор обратился к принципиально «неоперному» сюжету — без лирических героев и так называемой любовной линии. Действие развивается стремительно, речитатив порой похож на скороговорку, ансамбли поражают резкостью звучания. Фантастический сюжет повести Гоголя представлен в музыке как блестящая карикатура на обывательские нравы.

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» (1934 г.; во второй редакции «Катерина Измайлова», 1956 г.)



Эскиз декораций к опере «Нос».



Катерина. Эскиз костюма к опере «Катерина Измайлова».



Сергей. Эскиз костюма к опере «Катерина Измайлова».

написана по одноименной повести Н.М. Лескова. Литературный источник автор переосмыслил с учётом оперных традиций. Героиня Лескова — существо жестокое и алчное: увлечшись молоденьким приказчиком Сергеем, она убивает свёкра, мужа и маленького племянника — свидетелей её измены. В опере же Катерина наделена способностью любить, это психологически интересный, сложный характер. И наоборот, окружающие люди — семья, прислуга, наглый и корыстный Сергей, жители города — показаны в обличительных тонах, в духе пьес А. Н. Островского. В музыке оперы переплелось трагическое и сатирическое. Для характеристики окружения Катерины композитор использует интонации польки и галопа, реплики отдельных персонажей похожи на опереточные куплеты. Им противопоставлена глубокая и эмоциональная партия Катерины, основанная на ариях-монологам. В начале действия ариям присущи интонации бытового романса, а в финальном монологе героини (Катерина приходит к страшному осознанию своей вины) музыка приобретает декламационный характер, поражая суровостью. Большое значение имеют оркестровые антракты между действиями, рассказывающие о будущих событиях.

форме, но вместо разработки автор даёт большой фрагмент, основанный на новой теме, условно называемой «темой нашествия». По форме этот фрагмент является вариациями на неизменную мелодию; он построен по тому же принципу, что и знаменитое «Болеро» Равеля. Сначала тема нашествия звучит у флейт — тихий незатейливый наигрыш под лёгкий аккомпанемент ударных. Затем она не один раз повторяется, и с каждым повторением увеличивается число исполняющих инструментов; в результате тема превращается в зловещий марш, который играет весь оркестр. Напряжение темы нашествия переходит на репризу — почти все мажорные темы экспозиции звучат в миноре, усиливая таким образом трагическое содержание части. Интересен финал симфонии. Он завершается медленной, торжественной по характеру темой победы, торжества над злом. Однако в музыке столько строгости и неиз-

216

житой скорби, что слушатель понимает: речь идёт о победе, одержанной ценой жизни. Композитор отказался от первоначальной идеи дать каждой части название («Война», «Воспоминания», «Родные просторы», «Победа») и ограничился обобщённым подзаголовком. Тем самым он сделал содержание симфонии более глубоким, связал своё сочинение не только с конкретными военными событиями, но и с общими размышлениями о борьбе человека с силами зла.

В Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях Шостакович впервые в русской музыке воплотил опыт соединения жанра симфонии с серьёзным поэтическим текстом (известный по Девятой симфонии Бетховена, «Песне о земле» Малера и др.). Тринадцатая симфония (1962 г.) названа

композитором «вокально-симфонической сюитой». Это монументальное пятичастное музыкальное полотно для мужского хора, оркестра и солиста-баса написано на стихи поэта Евгения Александровича Евтушенко. Выразительные и публицистически острые стихотворения затрагивают темы, о которых в начале 60-х гг. говорить было небезопасно: антисемитизм (первая часть, «Бабий Яр»), бедность (третья часть, «В магазине»), сталинские репрессии (шестая часть, «Страхи»). Масштабная и драматически напряжённая музыка симфонии обогащает содержание текста. Это сочинение — редкий пример открытого выражения композитором своей гражданской позиции в музыке.

Самое трагичное произведение Шостаковича — Четырнадцатая симфония (1969 г.). Она посвящена размышлениям о жизни и смерти. Композитор говорил, что замысел возник у него под влиянием работы над оркестровкой вокального цикла М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» — он решил создать продолжение этого сочинения. Четырнадцатая симфония — это цикл из одиннадцати частей, предназначенный для двух певцов (сопрано и бас) и камерного оркестра. Шостакович



Д.Д. Шостакович работает над Седьмой симфонией.



Афиша Седьмой симфонии. Ленинград. 1942 г.



Д. Д. Шостакович и Е.А. Евтушенко после исполнения Тринадцатой симфонии.

Большой зал консерватории. Москва. 1962 г.

*Бабий Яр — местность под Киевом, где были найдены массовые захоронения евреев, убитых фашистами во время оккупации.

217

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД

Развитие музыкального авангарда в России началось позже, чем на Западе, — на рубеже 60—70-х гг. Один из ярких представителей этого движения в нашей стране — Альфред Гарриевич Шнитке (1934— 1999). Он работал в очень разных жанрах — от симфоний до музыки к художественным фильмам. Свободно владея методами и стилями авангардной музыки, Шнитке в своих сочинениях часто делал их символами, наделёнными сложным подтекстом. Так, оркестровую пьесу «Пианиссимо» (*ит.* «Очень тихо», 1968 г.), написанную методом сонорики (здесь и далее в очерке значение терминов см. в главе «Зарубежная музыка XX века»), можно рассматривать как размышление о жизни музыкального звука, который важен сам по себе, а не только в качестве составной части мелодии или аккорда. Нередко в одном произведении соединены элементы разных стилей (такой приём называется *полистилистикой*). Например, в Первой симфонии (1972 г.) композитор соединяет тему, с горькой иронией напоминающую об эпохе 30-х гг. (она похожа на «Марш энтузиастов» Исаака Осиповича Дунаевского), со сложной атональной музыкой. Интересны духовные сочинения



Альфред Гарриевич Шнитке.

Шнитке: реквием (1975 г.), кантата «Солнечное пение» (1976 г.; на стихи святого Франциска Ассизского) и др. Духовные темы есть в операх и симфониях композитора. Так, музыка Четвёртой симфонии (1984 г.) построена на сочетании ладов, которые употреблялись в григорианских, древнерусских знаменных песнопениях и лютеранских хорах.

Сочинения Софии Асгатовны Губайдулиной (родилась в 1931 г.) отличаются эмоциональностью, порой даже страстностью, что кажется несовместимым с приёмами авангардной музыки. Эмоционально глубоки даже произведения в области электронной музыки, как, например, работа «Живое-неживое» (1970 г.) для синтезатора и магнитофона. Губайдулина много занимается поисками новых тембров, редких сочетаний инструментов. Композиция «Descendio» (лат. «Нисхождение», 1978 г.) написана для необычного состава: трёх тромбонов, трёх ударных, арфы, фортепиано и челесты. Музыкальные критики предполагают, что произведение посвящено теме сошествия Христа во ад накануне Воскресения. Автор не случайно выбрал по три инструмента: число три имеет христианскую символику (символизирует Святую Троицу). Однако это сочинение можно понимать и иначе — как рассказ о погружении человека в глубины собственной души.

К духовным темам обращается и Владимир Иванович Мартынов (родился в 1946 г.). Он нередко соединяет приёмы авангарда и музыки эпохи Возрождения и барокко, которые воспринимаются как символы духовной музыки. Пример тому — кантата «Magnificat» (1993 г.). Магнификат (лат. Magnificat — первое слово строки Magnificat anima mea Dominum — «Величит душа моя Господа»), согласно Евангелию от Луки, — хвалебный гимн, произнесённый Девой Марией в момент Её встречи с Елизаветой. Музыка



Эдисон Васильевич Денисов.

кантаты близка к минимализму, но выразительные средства этого стиля композитор использует, когда цитирует знаменные распевы. Состав исполнителей — камерный оркестр и солирующий контртенор (очень высокий мужской голос, соответствующий женскому меццо-сопрано; был популярен в музыке барокко) — напоминает о музыке XVII—XVIII столетий.

Интересно творчество Эдисона Васильевича Денисова (родился в 1929 г.). Прекрасный знаток новой венской школы, он выдвинул принцип *свободной серийности* — использования свободных вариаций на заданную в произведении серию. В сочинениях композитор использует технику алеаторики и пуантилизма. В пуантилистических композициях Денисов указывает даже счёт времени в секундах, выписывая паузы между нотами.

Композиторам русского авангарда не чужд *неоромантизм*. Это течение, распространившееся с конца 70-х гг., основано на возвращении к традиционным формам и жанрам, а главное — к ясно выраженной теме-мелодии как основе музыкального произведения. Неоромантические настроения можно встретить в творчестве представителей авангарда столь же часто, как алеаторику, сонорику и др.

обратился к стихам разных поэтов: испанца Федерико Гарсиа Лорки, француза Гийома Аполлинера, немецкого поэта Райнера Марии Рильке и друга Пушкина — Вильгельма

Карловича Кюхельбекера. В музыке и стихах смерть предстаёт то как нелепая случайность, то как результат отчаяния или безысходного одиночества, то как порождение осознанной жестокости. Развёрнутые, сложные монологи чередуются в музыке с короткими, внезапно обрывающимися частями; важную роль играют диалоги голоса с солирующими инструментами. В этом сочинении нет присущей другим симфониям Шостаковича динамики в развитии; каждая часть даёт возможность слушателю глубоко погрузиться в одно состояние, что требует очень большой сосредоточенности.

Очень интересна камерная музыка Шостаковича. Струнные квартеты по эмоциональной выразительности и духовной сосредоточенности не уступают лучшим симфониям. В сонате для альты и фортепиано (1975 г.) — последнем произведении композитора — сочетаются разные чувства: страдание, внутреннее просветление, строгость мысли. В вокальных циклах композитор обращался к творчеству Микеланджело, Анны Андреевны Ахматовой, Саши Чёрного.

Д. Д. Шостакович, творчество которого многие считали слишком сложным, работал и для массового слушателя. Свидетельство тому — музыка для кино. В этой области у композитора также есть шедевры — музыка к кинофильмам «Гамлет» (1964 г.) Г.М. Козинцева и «Овод» (1955 г.) А.М. Файнциммера.





ВИДЫ ТЕАТРА
 ВОЛШЕБНОЕ ЗАКУЛИСЬЕ
 АНТИЧНЫЙ ТЕАТР
 СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
 ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
 ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КЛАССИЦИЗМА И БАРОККО
 ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ
 ПОРЫВ ДУХА И СТРАСТИ ДУШИ В ТЕАТРЕ РОМАНТИЗМА
 ВЕК XIX — ВЕК XX. СОБЫТИЯ, СТИЛИ, НАПРАВЛЕНИЯ НА СЦЕНАХ НОВОГО СВЕТА
 ТЕАТР ВОСТОКА
 РУССКИЙ ТЕАТР

Искусство сцены родилось в глубокой древности. В разные времена оно было призвано, то развлекать, то воспитывать, то проповедовать. И с этими задачами театр справлялся — его возможности многообразны, а сила воздействия велика, и потому театральное искусство стремились поставить себе на службу короли и князья, императоры и министры, революционеры и консерваторы. Средние века в применении к театру выдвинули определение Theatrum Mundi, что в переводе с латыни означает «мир в театре». Сценическое пространство мыслили как модель мироздания, где следовало разыграть, повторить таинство творения. В эпоху Возрождения на театр всё чаще стали возлагать задачи исправления пороков. Осуждая

«низкие нравы и заблуждения, следует побуждать людей к жизни достойной», — говорится в одном из сочинений того времени. А в эпоху Просвещения искусство сцены оценивалось очень высоко — как «очищающее нравы» и поощряющее добродетель. Эти идеи позже развил русский писатель и драматург Н. В. Гоголь. Для него сцена — «это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Тезис «театр — университет», сохраняет значение по сей день.

Во времена тирании и цензуры театр становился не только кафедрой, но и трибуной. Со сценических подмостков звучали призывы к свободе и сопротивлению. В годы революций XX в. появился лозунг «Искусство — оружие» (был популярен в 20-х гг.). И театр стал выполнять ещё одну задачу — пропагандистскую.

Рассуждая о театре, А. С. Пушкин писал, что «дух времени требует перемен на сцене драматической». Лучшие театральные произведения всегда оказывались чуткими к историческим переменам. Театр был зеркалом, в котором отражались события и человек. Но мастера театра — творцы, и потому они способны не только понять настоящее, но также предвидеть будущее. Не раз в истории человечества сбывались пророчества, произнесённые со сцены.

Театру не однажды предрекали гибель, но он каждый раз выживал — выдержал конкуренцию и с кинематографом, и с телевидением, и с компьютером. Искусству, творящемуся на глазах у зрителей, суждена долгая жизнь. Преодолевая границы и языковые барьеры, оно являет миру новые открытия. Посещение хорошего спектакля — идёт ли он в прославленном театре или на маленькой студийной сцене — всегда духовное наслаждение и настоящий праздник



Развалины античного театра. Эпидавр, Греция.

222

ЧТО ТАКОЕ ТЕАТР

ТЕАТР

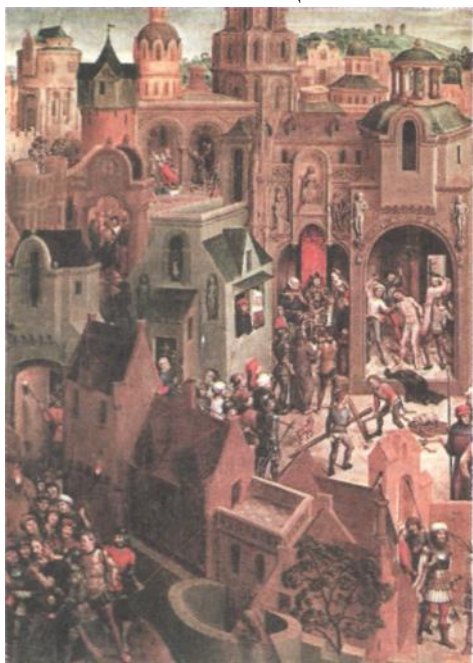
КАК ВИД ИСКУССТВА

Как и любой другой вид искусства (музыка, живопись, литература), театр обладает своими, особыми признаками. Это искусство синтетическое: театральное произведение (спектакль) складывается из текста пьесы, работы режиссёра, актёра, художника и композитора. В опере и балете решающая роль принадлежит музыке.

Театр — искусство коллективное. Спектакль — это результат деятельности многих людей, не только тех, кто появляется на сцене, но и тех, кто шьёт костюмы, мастерит предметы реквизита, устанавливает свет, встречает зрителей. Недаром существует определение «работники театрального цеха»: спектакль — это и творчество, и производство.

Театр предлагает собственный способ познания окружающего мира и, соответственно, собственный набор художественных средств. Спектакль — это и особое действие, разыгранное в пространстве сцены, и особое, отличное, скажем, от музыки образное мышление.

В основе театрального представления лежит текст, например пьеса для драматического спектакля. Даже в тех сценических постановках, где слово как таковое отсутствует, текст бывает необходим; в частности, балет, а иногда и пантомима имеет сценарий — либретто. Процесс работы над спектаклем состоит в перенесении драматургического текста на сцену — это своего рода «перевод» с одного языка на другой. В результате литературное слово становится словом сценическим.



Страсти Христовы. Художник Х. Мемлинг. XV в. Евангельские сюжеты часто становились основой театральных представлений.



Драматический театр в Кёльне. Современное театральное здание гармонично сочетается с памятником архитектуры — Кёльнским собором.



Актёры-комики. Английская гравюра. XVIII в.
223



Актёры-импровизаторы. Художник Л. Гульери. 1598 г.

Первое, что видит зритель после того, как откроется (или поднимется) занавес, — это сценическое пространство, в котором размещены декорации. Они указывают место действия, историческое время, отражают национальный колорит. При помощи пространственных построений можно передать даже настроение персонажей (например, в эпизоде страданий героя погрузить сцену во мрак или затянуть её задник чёрным). Во время действия с помощью специальной техники декорации меняют: день превращают в ночь, зиму — в лето, улицу — в комнату. Эта техника развивалась вместе с научной мыслью человечества. Подъёмные механизмы, щиты и люки, которые в давние времена приводились в действие вручную, теперь поднимает и опускает электроника. Свечи и газовые фонари заменены на электролампы; часто используют и лазеры.

Ещё в античности сформировалось два типа сцены и зрительного зала: сцена-коробка и сцена-амфитеатр. Сцена-коробка предусматривает ярусы и партер, а сцену-амфитеатр зрители окружают с трёх сторон. Сейчас в мире используют оба типа. Современная техника позволяет изменять театральное пространство — устраивать помост посреди зрительного зала, сажать зрителя на сцену, а спектакль разыгрывать в зале.

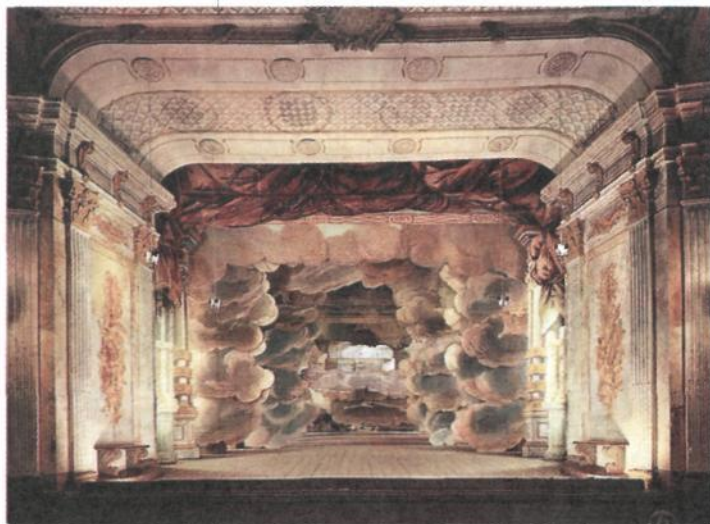
Большое значение всегда придавали театральному зданию. Театры обычно строились на центральной площади города; архитекторы стремились, чтобы здания были красивыми, привлекали внимание. Приходя в театр, зритель отрешается от повседневной жизни, как бы поднимается над реальностью. Поэтому не случайно в зал часто ведёт украшенная зеркалами лестница.

Усилить эмоциональное воздействие драматического спектакля помогает музыка. Иногда она звучит не только во время действия, но и в антракте — чтобы поддержать интерес публики.

Главное лицо в спектакле — актёр. Зритель видит перед собой человека, таинственным способом превратившегося в художественный образ — своеобразное произведение искусства. Конечно, произведение искусства — не сам исполнитель, а его роль. Она творение актёра, созданное голосом, нервами и чем-то неуловимым — духом, душой.

Чтобы действие на сцене воспринималось как цельное, необходимо его продуманно и последовательно организовать. Эти обязанности в современном театре выполняет режиссёр. От таланта актёров в спектакле зависит, конечно, многое, но, тем не менее, они подчинены воле руководителя — режиссёра.

Люди, как и много веков назад, приходят в театр. Со сцены звучит



Типичная барочная декорация.

Художник Ж.Л. Денре. XVIII в.

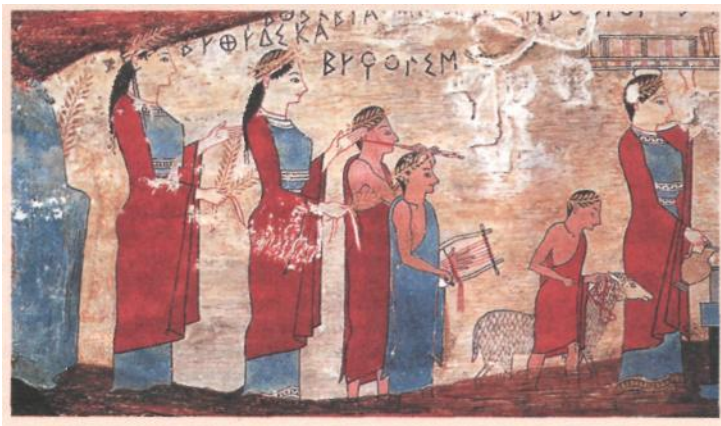
224

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТЕАТРА. РАЗНЫЕ ВЕРСИИ

Театр — искусство «исчезающее», трудно поддающееся описанию. Спектакль оставляет след в памяти зрителей и очень мало вещественных, материальных следов. Именно поэтому наука о театре — театроведение — возникла поздно, в конце XIX столетия. Тогда же появились две теории

происхождения театра. Согласно первой, искусство сцены (как западное, так и восточное) развилось из обрядов и магических ритуалов. В подобных действиях всегда присутствовала игра, участники часто использовали маски и специальные костюмы. Человек «играл» (изображал, например, божество), чтобы воздействовать на окружающий мир — людей, природу, богов. Со временем некоторые обряды превратились в светские игры и стали служить для развлечения; позже участники таких игр отделились от зрителей.

Другая теория связывает происхождение европейского театра с ростом самосознания личности. У человека возникла потребность выразить себя посредством зрелищного искусства, обладающего мощным эмоциональным воздействием.



За двадцать пять веков своего существования театр прошёл путь от ритуального действия до спектаклей, трактующих сложные духовные вопросы.



Сцена из спектакля «Строитель Сольнес» (пьеса Г. Ибсена). Театр Комиссаржевской, Санкт-Петербург. 1905 г.

текст пьес, преображённый силами и чувствами исполнителей. Артисты ведут свой диалог — и не только словесный. Это беседа жестов, поз, взглядов и мимики. Фантазия художника-декоратора с помощью цвета, света, архитектурных сооружений на площадке заставляет пространство сцены «заговорить». И всё вместе заключено в строгие рамки режиссёрского замысла, что придаёт разнородным элементам завершенность и цельность.

Зритель сознательно (а порой и бессознательно, будто против воли) оценивает игру актёров и режиссуру, соответствие решения театрального пространства общему замыслу. Но главное — он, зритель, приобщается к искусству, непохожему на другие, творимому здесь и сейчас. Постигая смысл спектакля, он постигает и смысл жизни.

История театра продолжается.



Представление на сцене-арене в древнеримском театре.

225

ВИДЫ ТЕАТРА

Первые театральные представления включали в себя слово и пение, танец и движение. Музыка и жесты усиливали значение слов, танцы иногда становились самостоятельными «номерами». Подобные действия отличались синкретизмом (от *греч.* «синкретисмос» — «соединение»), т. е. такой степенью слитности составных частей (музыки и слова в первую очередь), что зритель не мог вычленить их в своём сознании и оценить каждую форму отдельно. Постепенно публика научилась различать элементы представления, и со временем из них развились известные нам виды театра. Синкретизм сменился синтезом — намеренным соединением разных форм.

Самый распространённый и популярный вид — *драматический театр*. Главное выразительное средство — слово (не случайно этот театр иногда называют *разговорным*). Смысл происходящих на сцене событий, характеры действующих лиц раскрываются с помощью слов, которые складываются в текст (он может быть прозаическим или стихотворным).

Ещё один вид театрального искусства — *опера* (см. статью «Музыка Италии» в разделе «Музыка»). В опере условность театра особенно очевидна — ведь в жизни люди не поют, чтобы рассказать о своих чувствах. Главное в опере — музыка. Однако партитура (нотная запись музыки) должна быть представлена, разыграна на сцене содержание произведения раскроется полностью только в сценическом пространстве. Такой спектакль требует особого мастерства от исполнителей: они должны не только уметь петь, но и обладать актёрскими способностями. При помощи звуков актёр-певец способен выразить самые сложные чувства. Воздействие музыкального спектакля — при сильном составе певцов, хорошем оркестре, профессиональной режиссуре — может быть мощным, даже опьяняющим. Оно подчиняет зрителя, уводит его в мир божественных звуков.

В XVI в. на основе придворных и народных танцев начал формироваться *балетный театр*. Само слово «балет» происходит от позднелатинского *ballare* — «танцевать». В балете о событиях и взаимоотношениях персонажей рассказывают



Фёдор Шаляпин в роли Мефистофеля в опере А. Бойто «Мефистофель». 1893 г.



У театральной афиши.

226

движения и танцы, которые артисты исполняют под музыку, сочинённую на основе либретто. В конце XX в. стали распространёнными бессюжетные спектакли, созданные на музыку симфонических произведений. Ставит подобные представления *хореограф*. «Хорея» в переводе с древнегреческого значит «пляска», а «гра'фо» — «пишу». Следовательно, хореограф «пишет спектакль» при помощи танца, строит пластические композиции в соответствии с музыкой и сюжетом.

В балетных спектаклях, как правило, заняты солисты, а также корифеи — именно так в русском театре называли главного артиста кордебалета, танцевавшего на первой линии, ближе к зрителям. Кордебалетом именуют участников массовых сцен.

История *оперетты* насчитывает чуть больше полутора веков. В науке существуют две точки зрения на оперетту. Некоторые учёные считают её самостоятельным видом театрального искусства, другие — жанром (то же можно сказать о мюзикле).

Первые спектакли, преимущественно комического содержания, появились во второй половине XIX в. в парижском театре «Буфф-Паризьен». Сюжеты оперетт обычно комедийные,

разговорные диалоги чередуются с пением и танцами. Иногда музыкальные номера не связаны с сюжетом, являются интермедиями (см. статью «Жак Оффенбах, Иоганн Штраус и лёгкая музыка второй половины XIX века» в разделе «Музыка»).

В конце XIX столетия в США появился *мюзикл*. Это сценическое произведение (как комическое, так и драматическое по сюжету), в котором используются формы эстрадного искусства, драматического театра, балета и оперы, бытового танца. В оперетте музыкальные фрагменты могут быть вставными, в мюзикле — никогда, они «растворены» в действии. Мюзикл — искусство для всех. Сюжеты, как правило, просты, а мелодии часто становятся шлягерами. История мюзикла началась в 1866 г. — тогда в Нью-Йорке было показано музыкально-драматическое представление «Чёрный плут» (в другом переводе «Злодей-мошенник»). Успех был



Сцена из мюзикла «Хелло, Долли!». Бродвей, Нью-Йорк. 1964 г. В главной роли — Кэрол Чэннинг.



Сцена из оперетты Карла Милёкера «Заколдованный замок». Рисунок к спектаклю «Раймунд-театра», Вена. Конец XIX в.

*Либретто (от *ит. libretto* — «книжечка») — литературный текст оперы или сценарий для балета и пантомимы, в котором излагается содержание — последовательность действий на сцене.

227

ошеломляющим и неожиданным. Однако полноценное место среди других видов театрального искусства мюзикл занял только в 20-х гг. XX столетия. Подобные спектакли стали появляться сначала в США, а после Второй мировой войны — на сценах Англии, Австрии, Франции. Наиболее удачные мюзиклы были экранизированы («Кабаре», «Шербурские зонтики», «Звуки музыки»). Самый древний вид театральных представлений — *пантомима* (от *греч. «панто'мимос»* — «всё воспроизводящий подражанием»). Это искусство зародилось ещё в античности. Современная пантомима — спектакли без слов: это или короткие номера, или развёрнутое сценическое действие с сюжетом. В XIX столетии искусство пантомимы прославили английский клоун Джозеф Гримальди (1778—1837) и французский Пьеро — Жан Гаспар Дебюро (1796—1846). Традиция была продолжена Этьеном Декру (1898—1985) и Жаном Луи Барро (1910—1994). Декру основал школу так называемой чистой пантомимы — чтобы делать на сцене «только то, что не под силу другому искусству». Сторонники таких представлений считали, что жест правдивее и ярче слова. Традиции Барро и Декру продолжил знаменитый французский мим Марсель Марсо (родился в 1923 г.). В Москве Генрих Мацкявичюс организовал Театр пластической драмы, репертуар которого включает сложные и глубокие спектакли на мифологические и библейские темы.

В последнюю четверть XIX в. по всей Европе, но в первую очередь во Франции, стали создаваться *театры-кабаре*, в которых соединились формы театра, эстрады, ресторанного пения. Наиболее знаменитыми и популярными были «Чёрная кошка» в Париже, «Одиннадцать палачей» в Мюнхене, «Пропади всё пропадом» в Берлине, «Кривое зеркало» в Петербурге.

В помещениях кафе собирались люди искусства, и это создавало особую атмосферу. Пространство таких представлений могло быть самым необычным, но чаще всего выбирался подвал — как нечто обыкновенное, но в то же время таинственное, немного запретное, подпольное. С кабарежными представлениями (короткими сценками, пародиями или песнями) и для публики, и для исполнителей было связано особое переживание — чувство



Жан Луи Барро в пантомиме «Лошадь». Актёр выступал с этим номером в течение всей жизни.



Сцена из теневого спектакля «Принцесса на горошине». Студенческий театр МГУ. 80-е гг.
228

«ИГРАТЬ, КАК АЛЯ ВЗРОСЛЫХ, ТОЛЬКО ЛУЧШЕ»

Мысль о том, что для детей нужно создавать особые театры, возникла давно. Одной из первых «детских» постановок стала работа Московского Художественного театра. В 1908 г. К.С. Станиславский поставил пьесу-сказку бельгийского драматурга Мориса Метерлинка «Синяя птица», и с тех самых пор знаменитый спектакль не сходит со сцены МХАТ имени М. Горького. Эта постановка определила путь развития сценического искусства для детей — такой театр обязан быть понятным ребёнку, но ни в коем случае не примитивным, не одномерным.

В России детские театры начали появляться после Октября 1917 г. Уже в 1918 г. в Москве открылся Первый детский театр Московского Совета. Организатором и заведующей стала Н.И. Сац, оформляли спектакли замечательные художники В.А. Фаворский и И.С. Ефимов, здесь работал известный балетмейстер К.Я. Голейзовский. Наталья Ильинична Сац (1903—1993) всю свою творческую жизнь посвятила театру для детей. В 1921—1937 гг. она была

художественным руководителем Московского театра для детей (ныне Центральный детский театр). Последнее её детище — Московский детский музыкальный театр (носит имя Н.И. Сац). В феврале 1922 г. первых зрителей принял Театр юных зрителей в Ленинграде. Одним из его основателей и бессменным руководителем был режиссёр Александр Александрович Брянцев (1883—1961). Он считал, что в театре нужно объединить художников, умеющих мыслить как педагоги, и педагогов, способных воспринимать жизнь как художники.

В детских театрах работали такие выдающиеся режиссёры, как Г.А. Товстоногов и М.О. Кнебель, играли И.В. Ильинский, Н.К. Черкасов, О.Н. Ефремов, Р.А. Быков, Б.П. Чирков. Иногда спектакли становились событиями общественной жизни, например постановка пьесы «Друг мой, Колька» (режиссёр А.В. Эфрос). Ныне старейшие отечественные детские театры (Российский молодёжный театр и Театр юного зрителя в Москве) возглавляют соответственно А. В. Бородин и Г. Я. Яновская — режиссёры, интересно и оригинально мыслящие.

В первых театрах шли в основном инсценировки сказок. Постепенно появились драматурги, пишущие специально для детей. Писательница Александра Яковлевна Бруштейн (1884—1968) — автор популярных в своё время пьес «Продолжение следует» (1933 г.) и «Голубое и розовое» (1936 г.). Классикой репертуара детских театров стали сочинения Евгения Львовича Шварца (1896—1958). Его пьесы-сказки — «Снежная королева» (1938 г.), «Два клёна» (1953 г.), «Голый король» (1934 г.), «Тень» (1940 г.) и др. — идут в театрах десятилетиями.



Эскиз декорации к спектаклю «Тень». Художник Н.П. Акимов. Ленинградский театр комедии. 1940 г.

В пьесах Шварца сочетаются фантастика и правдивость в изображении характеров. О внутреннем мире подростков талантливо рассказывал Виктор Сергеевич Розов (родился в 1913 г.). Пьесы «Её друзья» (1949 г.), «Страница жизни» (1953 г.), «В добрый час» (1954 г.), «В поисках радости» (1957 г.) определяли репертуар детских театров в 50—60-х гг., некоторые не сходят со сцены и в наши дни.

Современные режиссёры обращаются к очень разным произведениям. Для самых маленьких играют сказки, для подростков — пьесы, посвящённые жизни молодёжи; есть в афишах театров и классика, отечественная и зарубежная. Так, в репертуаре Московского театра юного зрителя мирно уживаются спектакль «Буратино в Стране дураков» (инсценировка сказки А.Н. Толстого), ироническое представление по стихотворению С.Я. Маршака «Гуд бай, Америка» и «Гроза» по пьесе А. Н. Островского.

Театры для детей и юношества созданы во многих странах мира. В 1965 г. в Париже была учреждена Международная ассоциация, которая помогает их становлению. Проходят международные фестивали детских театров.



Графическая вариация художника В.Е. Егорова на тему спектакля «Синяя птица». 1908 г.

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ОБРАЗЦОВ

Удивительный человек уникальной профессии, артист-кукольник, писатель, драматург — всё это Сергей Владимирович Образцов (1901 — 1992). Имя его популярно и в нашей стране и за её пределами. Творчество и жизнь артиста нашли широкое отражение в книгах, статьях. Его спектакли живут сегодня в театре, по праву носящем имя Образцова.

Такие замечательные постановки, как «По щучьему велению» (1936 г.), «Волшебная лампа Аладдина» (1940 г.), «Божественная комедия» (1961 г.), «Необыкновенный концерт» (1968 г.), «Дон Жуан-82» и другие, служат украшением репертуара Центрального театра кукол и до сих пор. Образцов, отличный рассказчик, остроумный и наблюдательный художник, оставил интереснейшее литературное наследие в своих книгах «Актёр с куклой», «Моя профессия», «Эстафета искусств», «По ступенькам памяти», «Моя кунсткамера» и др.

Детство Образцова прошло в интеллигентной московской семье: отец — инженер-путеец, учёный, позже академик, мать — педагог, преподавательница русского языка. Способности к рисованию, живописи и графике, обучение у художников Абрама Ефимовича Архипова (1862—1930) и Владимира Андреевича Фаворского (1886— 1964), уроки пения, актёрские занятия в Музыкальном театре под руководством В. И. Немировича-Данченко, исполнение небольших характерных ролей на сцене Московского Художественного театра, общение с К.С. Станиславским, наблюдения за повадками животных, птиц, рыб — всё это шло в творческую копилку. Квартира прославленного мастера была заполнена стеллажами из аквариумов с разнообразнейшими рыбками. Комнату наполнял гомон необычных птиц.

А началось всё в детстве с материнского подарка — маленькой куклы Би-Ба-Бо, положившей начало целой серии различных вариантов кукол, которых называют перчаточными. Они надеваются на руку, как перчатки, и известны ещё со времён комедий о Петрушке. Подобные куклы существовали и в Китае, и в Индии, и в Древней Греции и имели имена.

Постоянной спутницей выступлений Образцова стала музыка. Портативная ширма с внутренними карманами, концертмейстер — и вот уже готов театр одного актёра! Наклонности художника помогали Образцову в создании кукольного образа. Это могли быть Титулярный советник в инсценировке романса А. С. Даргомыжского, выпивающий с горя огромную бутылку, или Негр и Старушка в романсе «Мы сидели с тобой у заснувшей реки», или смешные куклы-обезьяны, исполняющие романс «Минуточка», подражая А. Н. Вертинскому.

Образцов постоянно стремился учиться. Неудачи или просчёты становились поводом для новых открытий и поисков. Широта эрудиции в своей профессии подкреплялась знакомством с разнообразными кукольными представлениями во время зарубежных гастролей. Так, в Англии Образцов познакомился с куклой Панч, в Германии — с Гансом Вурстом, в Чехословакии — с Кашпареком и т. д. Характерно, что, высоко ценя искусство своих коллег, он хотел остаться верным своей самобытности. Размах и разнообразие личного репертуара не могли не привести к созданию театра. Один за другим рождаются новые спектакли, переносящие зрителей то в сказку, то в атмосферу эстрадного концерта. В спектакле «Необыкновенный концерт» участвовала большая группа актёров — воспитанников Образцова. Здесь звучал «цыганский хор», исполнялся опереточный дуэт, был смешной конференс (куклу озвучивал актёр Зиновий Ефимович Гердт, 1916— 1998). Это представление прошло несчётное количество раз, его видели зрители многих стран. Хор, оркестр, оформление приблизили кукольный театр к актёрскому, но специфика кукольного театра осталась. Забавные человечки вызвали смех и сопереживание аудитории самых разных возрастов. В конце спектакля из-за ширм выходили кукловоды, появлялся и главный режиссёр Сергей Образцов — душа театра.

Сергей Владимирович награждён многими орденами и медалями, ему была присуждена Государственная премия (1946 г.), но главной наградой стала любовь зрителей, преданность учеников и последователей.

Великий артист остался в памяти всех, кто видел его выступления и в Кремле в День Победы, и на фронте перед бойцами, и в госпиталях, и в дни торжеств и праздников, в кино и на телевидении.

Идут кукольные часы на фасаде Центрального театра кукол имени С. В. Образцова, и каждый день в 12 часов дня, когда все звери показываются из своих окошек на часах, у театра собираются улыбающиеся люди, которых так любил весёлый и мудрый кукольник.



Сцена из спектакля «Божественная комедия».

230



Афиша кабаре «Мулен-Руж» в Париже. Конец XIX в.

ничем не скованной свободы. Ощущение тайны обычно усиливалось тем, что такие представления давались поздно, иногда ночью. По сей день в разных городах мира встречаются настоящие кабаре.

Особый вид театрального представления — *кукольный театр*. В Европе он появился в эпоху античности. В Древней Греции и Риме игрались домашние спектакли. С того времени театр, конечно, изменился, но осталось главное — в таких представлениях участвуют только куклы. Впрочем, в последние годы куклы часто «делят» сцену с актёрами.

У каждого народа свои кукольные герои, в чём-то похожие, а чем-то разные. Но всех их объединяет одно: на сцене они шутят, озорничают, высмеивают недостатки людей. Куклы отличаются друг от друга, и по «внешности», и по устройству. Наиболее распространены куклы, управляемые при помощи ниток, перчаточные и тростевые куклы.

Представления кукольного театра требуют специального оборудования и особой сцены. На первых порах это был просто ящик с проделанными снизу (или сверху) отверстиями. В Средние века спектакли устраивались на площади — тогда между двух столбов натягивалась занавеска, за которой прятались кукловоды. В XIX в. представления стали играть в специально выстроенных помещениях.

Особая форма кукольного театра — театр марионеток, деревянных кукол. Для кукольного театра сочинялись специальные сценарии.

История мирового театра кукол знает много известных имён. Огромным успехом пользовались спектакли С. В. Образцова. Новые решения предлагает в своих фантазиях Реваз Леванович Габриадзе (родился в 1936 г.), грузинский кукольник и драматург.



Нитяные куклы.



Сцена из балета «Щелкунчик» (музыка П. И. Чайковского). Режиссёр Л. Иванов. Мариинский театр, Санкт-Петербург. 1892 г.

ДРАМАТУРГИЯ

Собираясь поставить спектакль, его создатели сначала выбирают пьесу, которую они хотят разыграть на сцене, т.е. непременно обращаются



Драматург при работе над пьесой иногда использует классические сюжеты.

к драматургии. Особый текст, предназначенный для показа публике, называется *драмой* или *пьесой*. Слово «драма» древнегреческого происхождения и означает «действие». Его можно перевести и как «действие». Этому слову свыше двадцати пяти веков.

Термин «пьеса» (от *фр.* *pièce* — «кусочек») родился значительно позднее. В XVI—XVII вв. этим словом называли любой фрагмент, который либо представляли актёры, либо исполняли музыканты. Лишь в XVIII столетии так стали именовать текст, написанный для сцены.

В IV в. до н.э. древнегреческий философ Аристотель (384—322

до н.э.) определил драму как один из родов литературы наряду с эпосом и лирикой. Согласно Аристотелю, драма объединяет признаки того и другого.

Спустя много веков, в XVIII столетии, драмой начали называть не только род литературы, но и жанр драматургии. Понятие жанра возникло тогда же, в античные времена, только Аристотель называл его «вид». Термин *жанр* (*фр.* *genre*) утвердился во Франции в XVII в., и толковать его следует как способ изображения, форму описания различных явлений и событий.

Аристотель рассмотрел только два жанра: *трагедию* (*греч.* «трагоди'а») и *комедию* (*греч.* «комоди'а»). В трактате «Поэтическое искусство» («Поэтика») он писал, что драма подражает действию. Она не описывает события, а показывает их через поступки действующих лиц. Центральное понятие в античной поэтике — *мимесис* (*греч.* «подражание»); оно сохранило своё значение и по сей день. Трагедия подражает (теперь чаще говорят: изображает или отображает) чему-то ужасному, страшному, но обязательно значительному. Стержень комедии — нелепые события, поступки смешных и забавных людей. Таким образом, трагедия и комедия — два полюса драматургии. В XVIII столетии появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название «драма».

Итак, понятие «драма» имеет двойное значение: это и один из трёх родов литературы, и в то же время жанр внутри одноимённого рода. А драматургией именуют литературные тексты, отличающиеся особыми чертами. В драматических произведениях автор изображает отношения между людьми, их переживания, ошибки и удачи при помощи диалога. Драматические персонажи именуются *действующими лицами*. Их список всегда помещается перед текстом пьесы. Иногда автор просто перечисляет персонажей, иногда описывает их более или менее подробно — указывает



Сцена из спектакля «Макбет». Режиссёр Питер Холл. Гастроли Королевского Шекспировского театра в Ленинграде. 1967 г. Пол Скофилд — Макбет, Вивьен Мерчант — леди Макбет.

*Эпос — род литературных произведений, в которых повествование ведётся спокойно и размеренно; личность автора остаётся за пределами текста. Лирика — род литературных произведений, в центре которых — рассказ о внутреннем мире самого автора.

232



Ольга Андровская и Михаил Яншин в спектакле «Школа злословия» (пьеса Р. Шеридана). Режиссёр В. Сахновский. МХАТ. 1940 г.

возраст, характер одежды, даже цвет волос и глаз.

Часто многие события, упоминаемые в пьесе, на сцене не происходят — о них рассказывают сами персонажи. О появлении действующих лиц читатели узнают из *ремарок* (*фр. remarque*) — пояснений автора, предназначенных для читателя, постановщика и актёра.

Ремарки определяют построение сценического пространства — обозначают перемещение героев пьесы по сцене («Подошёл к столу»), иные действия («Зажёг свечу», «Надевает перчатки»). Иногда они кратко описывают состояние действующих лиц, интонацию, с какой произносятся *реплики* (нервно, тихим голосом, с отчаянием, плача и т. п.). В разные периоды развития театрального искусства ремарки бывали различными; у некоторых драматургов они превращались в развёрнутые, подробные описания.

Первые драматические произведения, появившиеся в эпоху античности, предназначались исключительно для сценического воплощения. В течение долгого времени (и в эпоху Возрождения, и в XVII в.) драматург мог увидеть своё произведение толь-

ко на сцене. О том, что драма — род литературы, как учил Аристотель, словно забыли. Великие драматурги: Жан Батист Мольер, Уильям Шекспир и другие — не стремились, чтобы текст был опубликован. Работая над пьесой, они представляли себе актёров, их голоса, облик.

В XVIII столетии отношение к драматургии и вообще к театральному искусству изменилось. Век Просвещения требовал, чтобы со сцены звучали возвышенные слова, а постановки служили воспитательным целям. Соответственно повысились требования к театральным текстам. Пьеса стала оцениваться не только как материал для сцены, но и как литературное произведение. Появилось понятие «драма для чтения». В Германию конца XVIII в. оно пришло из Древнего Рима: в те далёкие времена сочинения драматурга и философа Луция Аннея Сенеки (около 4 до н.э. — около 65 н.э.) тоже предназначались для чтения. Однако эта традиция в истории театра не имела продолжения вплоть до XVIII столетия, когда начали печататься сборники пьес.

В течение XIX и XX вв. писатели и люди театра не раз пытались разделить сцену и драму. Сцена часто была не готова понять современную



В XX в. пьесы часто экранизировались. Кадр из фильма «Макбет». Режиссёр О. Уэллс. 1948 г. В главной роли — Орсон Уэллс.

*Репликой (*фр.* réplique, от *лат.* replico — «возражаю») в пьесе называется текст, произнесённый одним персонажем в расчёте на ответ другого.

233

ВОДЕВИЛЬ

На рубеже XVIII—XIX столетий в европейских театрах стал очень популярен жанр *водевиля* (*фр.* vaudeville). Этот вид пьес возник значительно раньше. Его наименование, возможно, происходит от названия долины реки Вир в Нормандии (*фр.* val de Vire), где жил первый автор подобных сочинений. Существует также предположение, что термин произошёл от названия французских городских песенок (*фр.* voix de ville — «голоса города»). Текст в водевилях (либо прозаический, либо поэтический) всегда чередуется с весёлыми, шутливыми куплетами. В нём много анекдотов, незатейливых нравоучений («Всяк сверчок знай свой шесток», «По одежке протягивай ножки» и т. п.).



Сцена из спектакля «Лев Гурыч Синичкин». Александрийский театр, Санкт-Петербург. XIX в.

драматургию и предпочитала новым пьесам произведения, написанные давно и проверенные временем. Тем не менее, драма (пьеса) должна быть поставлена на сцене — таковы законы театрального искусства. Персонажи драмы — именно действующие лица; сюжет, т.е. последовательность событий, определяет сценическое действие. Пьеса раскрывается в полной мере только в пространстве сцены, во время спектакля, который смотрят зрители.

Кроме трагедии, комедии и «среднего» жанра — драмы — с давних пор игрались *мимы* (от греч. «мимесис» — «подражание») — короткие сценки чаще всего комического содержания, сочетающие импровизированный диалог, пение и танцы. Позднее, в конце эпохи Возрождения, появилась *трагикомедия* — в ней соседствовали признаки трагедии и комедии. Однако от драмы этот жанр отличается тем, что в трагикомедии всегда налицо двойственное отношение к жизни, понятия добра и зла чётко не определены, чёрное и белое могут меняться местами.

В XVIII столетии возник ещё один вид пьес — *мелодрама* (от греч. «ме'лос» — «песнь», «мелодия» и «драма»). Первоначально такие спектакли действительно сопровождались музыкой. Позже мелодрамами стали называть пьесы, где изображаются ужасные события, но всё завершается, как правило, хорошо. Добрые люди, пережив горе и потрясения, обретают тихую гавань — счастье и достаток, а злодеи либо умирают страшной смертью, либо заканчивают свою жизнь за решёткой. Персонажи мелодрамы всегда говорят друг с другом на повышенных тонах, сопровождая речь резкими жестами, горько плачут или громко рыдают. В отличие от трагикомедии зло и добро, чёрное и белое резко разделены. Нравственные выводы не терпят разночтений. Сюжеты и приёмы мелодрамы широко используют создатели современных телесериалов (например, «Богатые тоже плачут», «Поющие в терновнике»).

К рубежу XIX—XX вв. относится появление *монодрамы* (от греч. «мо'нос» — «один», «единственный» и «драма»). Это произведение для



Эскиз декораций к спектаклю «Власть тьмы» (пьеса Л. Н. Толстого). Художник Шишков. Александрийский театр, Санкт-Петербург.



Пьеса Дени Дидро «Отец семейства» на сцене «Комеди Франсез», Париж. XVIII в.

234

сцены (драма, комедия или даже водевиль), написанное для одного актёра.

АКТЁРСКОЕ ИСКУССТВО

За двадцать пять веков существования театра его служители пережили гонения и триумфы, любовь и ненависть. Долгое время на тех, кто носил маску, личину, окружающие смотрели с недоверием и даже опаской. Пугала сама сущность актёрского ремесла — умение стать другим человеком, сегодня — весёлым и добрым, а завтра — мрачным и злым.

Актёрское искусство имеет обрядовое происхождение. Первыми актёрами можно считать жрецов: исполняя ритуалы, они, по сути, играли роль и знать её должны были без запинки. Жрецы надевали специальные костюмы, иногда маски. У современных актёров есть и другие предшественники — шуты. Они появились в истории человечества очень рано. Шут, как и жрец, приняв на себя роль, не отказывался от неё в течение всей жизни.

Такая «родословная» объясняет двойственное отношение к актёрам. Бытовали две крайние точки зрения. Актёр часто воспринимался зрителями или как избранник — служитель высокого искусства, беседующий с богами, или как легкомысленный и грубый потешник. В первом случае его приравнивали к жрецу, а во втором — к шуту.

В Древней Греции актёров, исполнявших короткие бытовые сценки, называли *мимами*, т. е. подражателями. В античном мире родилось и иное понятие — *актёр*. Так именовали тех, кто играл в трагедиях и комедиях. Слово произошло от латинского *actus*, что значит «поступок», «действие». В большинстве европейских языков закрепилось второе слово.

Собственно, два эти названия и выражают суть актёрского искусства: действие и игра, подражание.

Актёр на сцене должен и действовать согласно сюжету пьесы, и играть роль — быть не самим собой, а другим человеком. Игровое начало подчёркнуто в немецком наименовании средневекового актёра — *шпильман* и *шаушпиллер* (от нем. *Spiel* — «игра»).

Что же такое играть роль? Вопрос о том, что должен переживать актёр на сцене, вызывал споры издавна. Исполнителю необходимо испытывать чувства своего героя или достаточно только показать признаки этих чувств — и зритель поверит? В какой степени актёр должен перевоплощаться в персонаж, который он играет? В зависимости от ответа на эти вопросы актёры выбирали манеру исполнения. К концу XX столетия сложились различные стили актёрского искусства. Стилль составлен из отдельных элементов, как мозаика, но зрители не видят «кирпичиков». Для них актёр на сцене — живой человек, действующий, думающий, страдающий и радующийся. Анализировать и замечать «швы» — дело театральной критики. Главная задача исполнителя — заставить публику переживать, увлечь зрителя.



Орест и Эринии. Вариация на темы античной трагедии. Вазопись. VI—V вв. до н.э.

*В современном понимании мим — актёр, который играет без слов, при помощи пластики тела и мимики (выражения лица).

235



Придворный шут развлекает свиту короля.

АКТЁР

Лев вырвался! Цепей сомненья нет!

Лежат кулисы. Капает рассвет

Над городом, как кровь

из раны страсти.

То ты любовник, то анахорет,

Музыкою разорванный на части.

Творящий телом, жестам,

как поэт,

*Отдавший Слову — весь
в его ты власти.
Овацией тебя встречаю я,
О брат моих неутолённых грёз!
Как запросто меня ты перенёс
Сквозь тьму веков и бездну бытия!
Я вновь дитя — как будто
из купели.*

Вальтер Газенклевер (Перевод В. Топорова.)

В античную эпоху театральные представления были частью общественной жизни: трагедии и комедии играли на праздниках, посвящённых богу Дионису. Исполнение пьес, особенно трагедий, требовало мастерства, однако участники спектаклей не считали это занятие профессией и после окончания празднеств возвращались к повседневным делам. Древние греки очень ценили актёрские успехи сограждан и лучших удостоивали наград.

Первым профессиональным театром стали спектакли итальянской комедии дель арте, возникшей в XIV в. Собственно, понятие «комико дель арте» и означает «профессиональный актёр». В этот период в Италии обострились разногласия между Церковью и театром, существовавшие всегда. Христианская церковь считала актёров «слугами дьявола». Однако уже на рубеже XVI—XVII вв. появились сочинения, в которых театральное искусство признавалось занятием полезным, а актёры — воспитателями.

В эпоху Просвещения завязался спор о том, что такое игра актёра: представление или переживание? XVIII столетие — время значительных перемен в театральном искусстве. К сцене стали относиться серьёзно, и вполне естественно, что возник вопрос о сущности актёрского мастерства. Один из выдающихся мыслителей эпохи Просвещения — драматург и прозаик Дени Дидро (1713—1784) написал трактат «Парадокс об актёре» (1770 г.).



Сцена из спектакля «История лошади».

Постановка Георгия Товстоногова.

Режиссёр Марк Розовский. БДТ, Ленинград. 1975 г. В роли Холстомера — Евгений Лебедев.



Неаполитанский актёр в костюме Пульчинеллы. Литография Г. Леконта. Начало XIX в.

По мнению Дидро, актёру надлежит выступать с холодной, даже «ледяной» головой, «чувствительность» же сцене противопоказана. Сильные чувства следует показывать, а не испытывать. «Чувствительность отнюдь не является свойством гения, — писал Дени Дидро, — всем ведает не сердце, а голова».

После появления «Парадокса об актёре» развернулась полемика о природе актёрского творчества. Вопрос обсуждался очень бурно и широко — и в театральных кругах, и среди зрителей. Появились сторонники «школы представления» (по Дидро) и «школы переживания». Со временем разногласия не исчезли. На рубеже XVIII—XIX вв. представители романтизма поддерживали «школу переживания». Они считали, что актёру необходимо жить страстями героя — и тогда зритель постигнет высшую правду жизни. Появилось сочинение, в котором высказывалась другая точка зрения. В книге «Правила для актёров» (1803 г.) Гёте утверждал, что актёру следует не только подражать природе, но также научиться следовать идеалу, т. е. «улучшать», «подправлять» природу по законам красоты. Исполнитель, рассуждал Гёте, находится на сцене, на него смотрят — поэтому он должен являть собой образец независимо от того, какую роль играет. Такие требования заставляли следовать норме; природа же театра норме сопротивлялась. Актёры — самые своенравные и непредсказуемые участники театрального процесса. Они всегда хотели нравиться публике, и очень часто, оставшись на подмостках сцены один на один со зрителем, забывали о правилах, усвоенных в процессе репетиций, и играли на свой страх и риск. К концу XIX в. в европейских странах сложились национальные

ЧТО ТАКОЕ АМПЛУА

К середине XVIII в. одним из основных принципов искусства сцены стал принцип *амплуа* (от *фр. emploi* — «применение»). Каждый актёр выбирал себе определённый тип ролей и следовал своему выбору в течение жизни. Существовали амплуа злодея, простака, влюблённого, рассудительного человека (резонёра) и т. д. Актёры, играющие такие персонажи, вырабатывали особые приёмы, изобретали специальные жесты, манеру говорить, придумывали отличительную деталь костюма. Против амплуа всегда выступали деятели театра, которые ратовали за обновление искусства сцены. Они справедливо считали, что нет одинаковых злодеев, влюблённых, служанок и поэтому амплуа следует отменить. В XX в. это понятие уже не употреблялось. Однако до сих пор можно видеть, например, такие объявления: «Театр ищет актёра на роль отрицательных персонажей». Старый принцип оказался живуч.



237

УВАЖАЕМАЯ ПРОФЕССИЯ

Его не видно и не слышно зрителям, он спрятан в будке, которая почти полностью находится под сценой — из зала можно разглядеть лишь небольшое возвышение. Перед его глазами мелькают ноги, шелестят юбки... На пульте перед ним лежит текст пьесы или партитура (если идёт оперный спектакль). Кто же этот таинственный «он»? Тот, без кого в театре, как без стрелочника на железной дороге, может остановиться действие? Это суфлёр (*фр.* *souffleur*, от *souffler* — «подсказывать»). Он всегда начеку, знает роли наизусть и мгновенно готов прийти на выручку актёру, если тот запутался или оговорился. Опытные суфлёры чутьём угадывают, когда актёр не уверен в тексте и «несёт отсебятину». Нередки в суфлёрской практике курьёзы. Так, одна известная актриса московского театра вместо реплики «Кашу маслом не испортишь» сказала: «Машу каслом не испортишь». На что не растерявшийся партнёр ответил: «Смотря какое касло». Из такого конфуза артистам помог выйти суфлёр. А бывает, что текст вообще выскакивает из памяти актёра, — тогда выручает подсказка суфлёра. Вот и сидит на своём посту влюблённый в театр человек. А без него? Всё может случиться...

Много лет назад, в такой же, как и сегодня, суфлёрской будке, рядом с отцом-суфлёром, при свете свечи сидела его дочка — будущая знаменитая актриса Ермолова. Велика же маленькая будочка, из которой может выйти Ермолова!





Немецкий актёр Александр Моисси в роли Франца Моора. Пьеса Ф. Шиллера «Разбойники». «Дойчес-театр», Берлин. 1909 г.

стили актёрского искусства. В Италии и отчасти в Австрии любили *импровизацию* (от лат. *improvisus* — «неожиданный», «внезапный»), т. е. способ игры, при котором в момент представления может родиться новый пластический приём или интонация. Французы привыкли следовать правилам, выработанным ещё в XVII в. Главным в театре считалось слово, поэтому актёры много работали над текстом и на спектаклях демонстрировали красоту речи. На российской сцене играли вопреки Дидро — слушая сердце. К тому времени во многих европейских странах действовали учебные заведения, готовившие актёров. Старейшее из них — Парижская консерватория (включала драматические классы).

XX век подарил искусству театра столько теорий актёрского мастерства, сколько ни одно другое столетие. Актёры, режиссёры, драматурги стремились разработать собственные системы. Одна из самых известных принадлежит Константину Сергеевичу Станиславскому (1863—1938), одному из создателей Московского Художественного театра. Труды Станиславского — «Работа актёра над собой» и «Работа актёра над ролью» стали своеобразной библией для актёров. Интерес к методике, появившийся в первые десятилетия XX в., не ослабевает и в конце столетия. Новые теории, даже опровергая положения Станиславского, так или иначе, опираются на эти поистине эпохальные сочинения.

К С. Станиславский сам был актёром, с ранних лет выступал и в любительских, и в профессиональных спектаклях. Его увлекали загадки профессии, смысл и форма существования артиста на сцене. Как сочетаются игра, лицедейство, даже притворство с правдой, полным погружением в роль? Обобщил свои мысли об искусстве театра Станиславский только в зрелые годы, когда у него накопился большой опыт — и актёрский, и режиссёрский, и педагогический.

Достичь правды чувств актёр может, если полностью перевоплотится, «влезет в шкуру» своего героя. Эту мысль высказал ещё великий русский артист Михаил Семёнович Щепкин, а Станиславский разработал приёмы, при помощи которых можно вжиться в роль. Важным режиссёр считал воспитание актёра — служитель театра должен об-

238

ладать особой этикой, знать, для чего выходит на сцену и что хочет сказать зрителям. «Роль актёра не кончается с опусканием занавеса — он обязан и в жизни быть искателем и проводником прекрасного», — писал Станиславский.

Современный человек часто не может вести себя естественно, согласно своей внутренней сути. Чтобы понять героя, актёр должен «проникнуть» в его душу, когда тот не связан условностями официальной жизни. Станиславский призывал показывать персонажи «через их внутренние истории».

Долгое время в искусстве сцены не была решена проблема *актёрского ансамбля*. В спектаклях театра романтизма часто выделялся один актёр, исполнитель главной роли. Иногда зрители следили за парой актёров, особенно если они играли любовный дуэт. В театре XX в. — во многом благодаря Станиславскому — стал важен именно ансамбль актёров. О значимости такого ансамбля писал и другой выдающийся режиссёр — Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874—1940). Именно «группа лиц» должна развернуть перед зрителем картину жизни, а не один актёр-солист.

В современном театральном искусстве постепенно складывается новый тип актёра драматического театра. Такой артист знаком с ведущими национальными школами, читал Станиславского, Гротовского, Арто, Брехта, интересуется и совсем новыми идеями. Он может выбирать, но чаще в его творчестве вполне мирно уживаются элементы разных школ, приёмы актёрской техники, заимствованные из разных теорий. Актёр конца XX в., и российский, и западный, освоил и приёмы вживания в образ персонажа, и принципы отстранения, и импровизацию. Во имя достижения такой свободы существования на сцене и работали великие актёры и режиссёры прошлого — сомневались, разочаровывались, на их долю выпадали и оглушительный успех, и крупные неудачи.

ИСТИНА ЖИЗНИ

Идеи К.С. Станиславского развили французский поэт, режиссёр и актёр Антонен Арто (настоящее имя Антуан Мари Жозеф, 1896— 1948) и польский режиссёр Ежи Гротовский. Человеку XX столетия, считали Арто и Гротовский, неведомы сильные страсти, он играет, а не живёт. Назначение актёра — вернуть зрителя к истинным чувствам, подлинным переживаниям. Но для этого ему необходимо сначала самому отучиться играть в обычной жизни. Арто и Гротовский разрабатывали собственные системы подготовки мастеров сцены. Актёр, по мнению французского режиссёра, больше чем профессия. Театр — самое действенное искусство, призванное освободить людей от оков условностей, внести в жизнь высокую поэзию. Взгляды Арто на искусство актёра во многом утопические, но, тем не менее, его теория оказала влияние на мировое театральное искусство.



Игорь Ильинский в роли Акима в спектакле «Власть тьмы». Режиссёр Б.И. Равенских. Малый театр, Москва. 1962 г.

АКТЕР И АРТИСТ

В современном обиходе понятия «актёр» и «артист» различаются. Актёр — ремесло, профессия. Слово «артист» образовано от английского art — «искусство» и указывает на принадлежность не к определённому профессиональному иеху, а к искусству вообще, оно подчёркивает высокое качество мастерства. Артист — это художник независимо от того, играет он в театре или работает совсем в иной области. Недаром можно услышать, как о людях, достигших больших успехов в специальностях, далёких от искусства, говорят: «Это артист в своём деле». Напротив, понятие «актёрство» в обыденном, житейском смысле связано с притворством, неискренностью: ведь актёр на сцене действительно притворяется.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО. КОМНАТА, МИР, ВСЕЛЕННАЯ

Термин *сценография* (от греч. «скене'» — «палатка» и «графо») появился сравнительно недавно. Прежде принято было говорить о театральном-декорационном искусстве. Сюда включалось оформление сцены, обозначение места действия, стиль костюмов персонажей, особенности реквизита. Понятие «сценография» значительно шире. Художник-сценограф строит театральное пространство, учитывая взаимодействие сцены и зрительного зала.

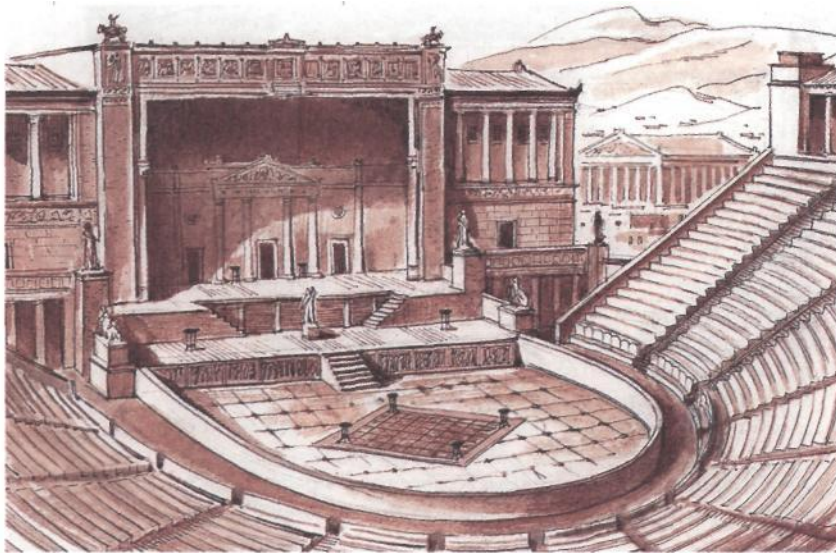
В античном театре *амфитеатр* (от греч. «амфи'» — «с обеих сторон», «кругом» и «те'атрон» — «место зрелищ») с местами, возвышавшимися уступами, охватывал с трёх сторон небольшую круглую площадку — *оркестру* (от греч. «орхе'омай» — «танцую»), на которую выходили актёры и хор. Они появлялись из здания *скены*, где хранились костюмы и маски, проходили через *просцениум* — площадку перед стеной скены — и по небольшим лесенкам спускались на оркестру. Зрителю, смотревшему сверху и сбоку из амфитеатра, пустая круглая плоскость оркестры казалась фоном для фигуры актёра. Античная драматургия не предполагала изображения конкретного места действия.

Сидя в огромном амфитеатре, зритель ощущал себя частью единого театрального целого. Когда он поднимал голову и отводил взгляд от оркестры, то видел за низким зданием скены бесконечно длящийся простор, в котором человек-мир лишь часть театра-мира и часть Вселенной.

Постепенно появились более сложные решения (организация) места действия. Полукруглый амфитеатр «придвинули» к игровой площадке. За спинами актёров теперь возвышалась высокая стена, отгородившая театр от окружающего мира. Потом придумали навес — потолок, защищавший актёров от яркого солнца или от дождя. Возник вопрос о постройке театрального помещения. Эта задача была решена в эпоху эллинизма (IV—I вв. до н.э.). В Древнем Риме уже возводили каменные и деревянные здания.

Появились новые, чисто технические проблемы. В помещении был нужен специальный свет, требовалось дать «картинку» фона, которая будет перед глазами зрителей на протяжении нескольких часов действия. В реальную архитектурную композицию вставляли рамы с холстами — на них изображались другие здания или интерьеры, и тем самым на игровой площадке создавалась иллюзия иного пространства. Порой на холсте писали пейзаж, как бы «проламывая» стену и вырываясь в мир, загороженный архитектором.

В Средние века спектакли стали снова играть под открытым небом. Формы средневекового народного, уличного театра сохранились и в эпоху Возрождения — в конструкции *шекспировской сцены*. Именем великого английского драматурга называют тип построения театрального пространства, существовавший в период правления королевы Елизаветы I Тюдор (1558—1603 гг.).



Театр Диониса. Реконструкция.

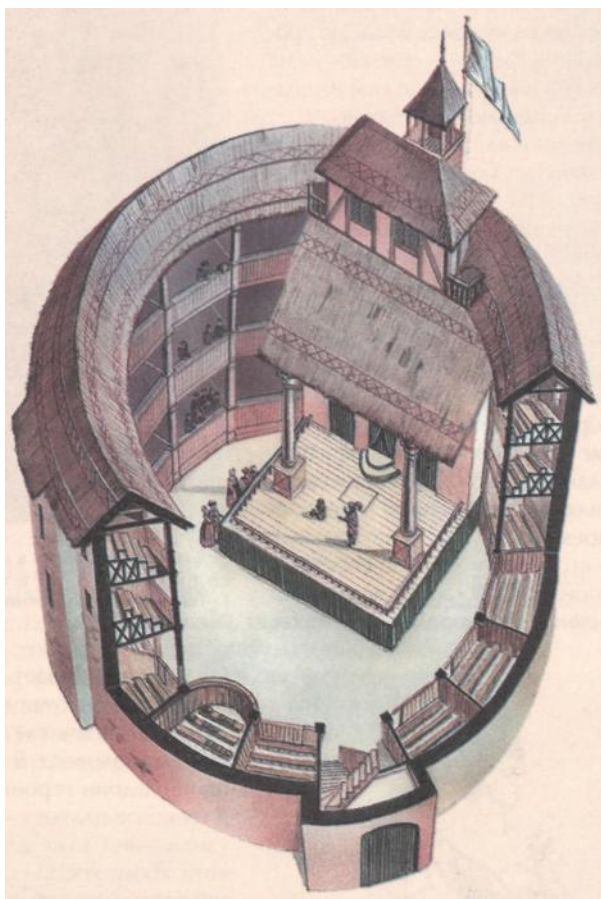
240

ТЕАТР ШЕКСПИРА

Шекспировские трагедии, комедии и хроники шли в помещении театра «Глобус» (построен в 1599 г.). Название объясняется внешним сходством: зрительный зал охватывал сценическую площадку с трёх сторон и напоминал глобус. Однако есть и иной, символический смысл названия: театр — это мир, а в пьесах представлены все основные сюжеты человеческой жизни. Над сценой «Глобуса» был навес, а над головами зрителей — открытое небо.

Подобным же образом были устроены и другие английские театры. Постройка представляла собой открытый двор, где ходила, стояла или сидела на ящиках и корзинах публика, купившая дешёвые билеты. Места на галереях, окружавших двор, стоили дороже — там зрители удобно располагались на скамьях и были укрыты от непогоды. Над простой дощатой сценой, прикрытой навесом от дождя, высилась башенка, на которой в день спектакля вывешивался флаг. Театры в Лондоне строили за чертой городского центра, на другом берегу Темзы, и, если утром жители города видели флаг, они знали, что сегодня будет представление. Сев в лодки, прихватив с собой корзины с провизией и тёплые накидки, люди переплывали реку и шли в театр, где спектакли длились несколько часов подряд, пока не темнело.

Публика собиралась самая разная — мастеровые с подмастерьями и студенты, солдаты и бродяжки, переодетые сыщики, отслеживающие воров и мошенников, степенные торговцы с жёнами. В ложах на галереях можно было увидеть знатных дам и кавалеров в масках, закрывавших лица, — им не подобало находиться среди простых граждан на представлении «общедоступного» театра. Маска в те времена была таким же распространённым в быту предметом, как перчатки или шляпа. Её надевали, чтобы предохранить лицо от холода и ветра, пыли и зноя, укрыться от нескромных взглядов. Словом, маска на лице никого не удивляла.



Театр «Глобус». Реконструкция.

Особенностью елизаветинской сцены было её деление на три игровые площадки.

Такая сцена (сильно выдающаяся в зрительный зал) была готова принять всё, что будет рождено фантазией драматурга. Она позволяла легко переносить действие пьесы из одной страны в другую, свободно перемещать события во времени. Иногда подробности обстановки объяснялись в тексте, звучащем со сцены. В пьесах Шекспира и его современников можно не только найти подробные ремарки, но и узнать от самих героев, как выглядит тот или иной пейзаж. Чудом спасшиеся после кораблекрушения герои пьесы «Буря», выйдя из воды, говорят с удивлением: «Наша одежда, вымокшая в море, не утратила, тем не менее, ни свежести, ни красок» или: «По-моему, наше платье выглядит новёхоньким...» и т. д.

Театр сам устанавливал условности и правила, которыми были связаны две части единого театрального целого — игровая и зрительская. Всё, что попадало в игровое пространство, на сцену, преображалось: дерево в кадке становилось лесом, кресло — королевским тронем,

241

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Актёр всегда облачался в платье, которое не могло быть столь же традиционным, как повседневная одежда. Не просто «удобно», «тепло», «красиво» — на сценической площадке это ещё и «видно», «выразительно», «образно».

На протяжении всей своей истории театр использует магию костюма, существующую, впрочем, и в реальной жизни. Рубище бедняка, богатый наряд придворного, военные доспехи часто заранее, до близкого знакомства с человеком, многое определяют в нашем отношении к нему. Костюмная композиция, составленная из привычных деталей одежды, но особым, «говорящим» образом, может подчеркнуть те или иные черты в характере персонажа, проявить суть событий, происходящих в пьесе, рассказать об историческом времени и т. д. Театральный костюм вызывает у зрителя собственные ассоциации, обогащает и углубляет впечатление и от спектакля, и от героя.

По конструкции, крою, фактуре театральный костюм, как правило, отличается от бытового. В жизни большую роль играют и природные условия (тепло — холодно), и социальная принадлежность человека (крестьянин, горожанин), и мода. В театре многое определяется ещё и жанром представления, художественной стилистикой спектакля. В балете, например, в традиционной хореографии не может быть тяжёлого платья. И в драматическом спектакле, насыщенном движением, костюм не должен мешать актёру чувствовать себя в сценическом пространстве свободно.

Часто театральные художники, рисуя эскизы костюма, искажают, утрируют формы человеческого тела.

Костюм в спектакле на современную тему, как ни странно, одна из самых сложных проблем. Невозможно вывести на сцену актёра, одетого в соседнем магазине. Только точный отбор деталей, продуманная цветовая гамма, соответствия или контрасты в облике героев помогут рождению художественного образа.



Эскиз костюма Маши к спектаклю «Три сестры» (пьеса А. П. Чехова). Режиссёр Г. Товстоногов, художник С. Юнович. БДТ, Ленинград. 1965 г.



Эскиз костюма Авроры к балету «Спящая красавица». Художник И. Всеволожский. Мариинский театр, Санкт-Петербург. 1890 г.

Костюм вбирает в себя символику традиционной культуры. Надеть чужую одежду — значит использовать облик другого человека. В пьесах Шекспира или Гольдони героиня переодевается в мужское платье — и становится неузнаваемой даже для близких людей, хотя, кроме костюма, она ничего не изменила в своём облике. Офелия в четвёртом акте «Гамлета» появляется в длинной рубашке, с распущенными волосами (по контрасту с придворным платьем и причёской) — и зрителю не нужно слов, сумасшествие героини для него очевидно. Ведь представление о том, что разрушение гармонии внешней — знак разрушения гармонии внутренней, существует в культуре любого народа.

Символика цвета (красный — любовь, чёрный — печаль, зелёный — надежда) и в бытовой одежде играет определённую роль. Но театр сделал цвет в костюме одним из способов выражения эмоционального состояния персонажа. Так, Гамлет на сценах разных театров всегда одет в чёрное.



Эскиз костюма Старухи к спектаклю «Маскарад» (драма М.Ю. Лермонтова). Режиссёр В. Мейерхольд, художник А. Головин. Александринский театр, Петроград. 1917 г.

242

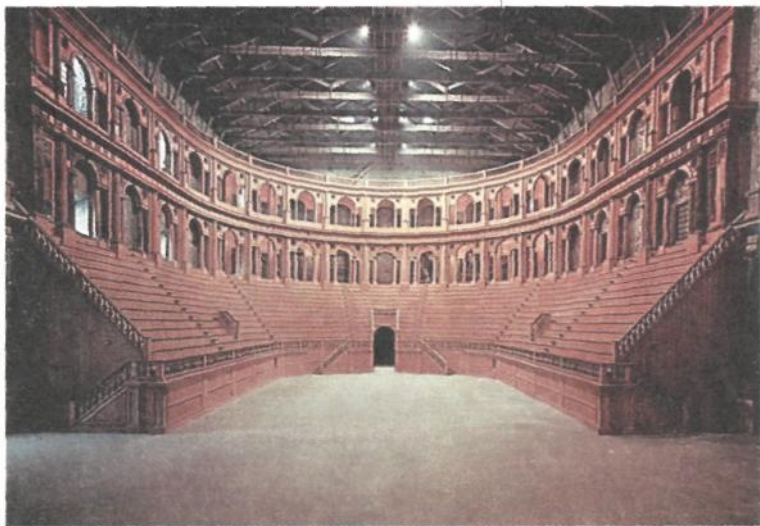
обычная одежда — театральным костюмом.

В XVI в. в городе Виченца на северо-востоке Италии выдающийся архитектор Возрождения Андреа Палладио (настоящая фамилия ди Пьетро ди Падова, 1508—1580) построил театр Олимпико (1580—1585 гг.). Закончил это здание последователь Палладио — Винченцо Скамоцци (1552—1616). В театре Олимпико был потолок и над игровой площадкой, и над зрительным залом. Пространство театра словно захлопнулось крышкой. За спинами актёров, в глубине сцены, были расставлены объёмные архитектурные декорации. Туда, в глубину, актёр войти не мог — иначе он разрушал иллюзорное пространство. Зато на наклонном полу своеобразных «улиц» можно было поставить плоские раскрашенные фигурки персонажей, вырезанные в нужном масштабе, и перед глазами зрителей, как и в античные времена, представал бесконечно длящийся мир. А на потолке зала живописец изобразил небо, попытавшись сохранить прежнюю связь с миром вокруг театра.

Очень многое из того, что придумали театральные архитекторы и художники в эпоху Возрождения, сохранилось в театре до наших дней. Линию *рампы* (фр. *rampe*), границы между зрительским и игровым пространством, до сих пор часто обозначают маленькими светильниками. Снабжённые специальными отражателями, они расставляются, чтобы ярче осветить сцену и лица актёров. На консольных креплениях, выдвинутых из стены, натягивали "тросы (верёвки), и при помощи особого устройства персонажи пролетали над сценой. Несмотря на новейшие достижения современной сценической техники, принцип этого устройства по-прежнему считается самым надёжным.

К концу XVII в. в театральной архитектуре окончательно оформилась сцена-коробка — такая же, какую можно встретить в театре сейчас. Особое внимание художники вплоть до конца XIX в. уделяли тому, каким способом сохранить у зрителя ощущение, что в этой коробке заключено огромное пространство. Эта так называемая *итальянская сцена стили* самой распространённой в европейском театре.

В пределах итальянской сцены-коробки художник, следуя указаниям драматурга, выстраивал декорацию по *планам*: от переднего плана (линии рампы) постепенно «растягивал» изображение и сводил его к заднему



Зрительный зал театра «Олимпико», Виченца.



Кулисная сцена. Театр во Флоренции.

*Консоль (*фр. console*) — балка, закреплённая одним концом в стене. Она служит опорой для чего-либо.



Декорации к «трагедии с машинами» П. Корнеля «Андромеда». 1651 г. Гравюра Ф. Шово.

плану — плоскому живописному заднику. На кулисах, выстроившихся по обеим сторонам сцены, на плоскостях *падуг* расположено изображение, например, леса. Стволы деревьев, написанные на кулисах, ветви, сплетающиеся над сценой в живописи падуг, образуют подобие арок, которые понижаются от плана к плану в глубину и сливаются с лесным пейзажем задника. Эта система декораций, сложившаяся в театре барокко (конец XVI — середина XVIII в.), так и называлась — *кулисно-арочная*.

Живописцы-декораторы творили на театральной сцене подлинные чудеса. Усложнившаяся со временем театральная техника позволяла устраивать на сцене пожары, наводнения, извержения вулканов... Один из величайших театральных художников конца XVIII — начала XIX в. Пьетро ди Готтардо Гонзаго (1751 — 1831) назвал театральные декорации «музыкой для глаз».

Как самостоятельный вид искусства театрально-декорационное складывается только к середине XIX в. Драматургия начала ставить перед театром новые задачи — не только обозначать место действия или историческую эпоху. Трудно представить события, происходящие в «Ревизоре» Гоголя, или в «Горе от ума» Грибоедова, или в «Борисе Годунове» Пушкина, без конкретных примет времени, без характерных деталей быта и костюма. Драматический театр стремительно двигался к созданию на сцене жизнеподобной среды.

В первой постановке пьесы А. Н. Островского «Поздняя любовь» в 1873 г. художник Малого театра П. Исаков в комнате на сцене поставил печку-голландку с изразцами, закопчёнными возле дверцы топки, как всегда бывает в реальной жизни. Эта деталь вызвала чуть ли не возмущение зрителей, привыкших к «красивому и возвышенному». Актёры же благодарили художника за то, что в его интерьере «не играть, а жить можно». Правдивость обстановки помогла им проникнуться конкретной атмосферой действия.

Рождение на рубеже XIX—XX столетий режиссёрского театра вызвало к жизни новые театральные эксперименты, и сценография начала XX в. пережила в своей истории период открытий.

Мелочи, отдельные предметы реквизита помогали решать всё ту же основную театральную проблему взаимодействия игрового и зрительского пространств. Разделённые линией рампы, спектакль и зрители воздействуют друг на друга, общее



Эскиз декораций к спектаклю «Месяц в деревне» (пьеса И. С. Тургенева). Режиссёр К.С. Станиславский, художник М.В. Добужинский. МХТ. 1909 г.

*Па'дуги — горизонтально вытянутые полосы ткани, подвешенные на штанге в верхней части сцены. Они скрывают от зрителя сценические механизмы и осветительные приборы над игровой площадкой.

244

В ДОМЕ И ВОКРУГ

В первой постановке пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» в 1904 г. К.С. Станиславский вместе с театральным художником Виктором Андреевичем Симовым (1858—1935) сочинил на бумаге план практически всего усадебного дома, хотя в спектакле зрителю были показаны только две комнаты. Но если актёры представляют себе дом целиком, знают, откуда они вошли в комнату на сцене, куда ведёт каждая дверь, где была «детская, милая моя прекрасная комната», их ощущения неизбежно передаются залу. У зрителя возникает чувство реальности того пространства, в котором перед его глазами проходит жизнь персонажей. Когда открывается занавес, согласно пьесе Чехова, на сцене никого нет. Потом входят Дуняша и Лопухин — и начинается действие. В Московском Художественном театре действие начиналось сразу же: рассвет, первые лучи солнца окрашивают белое морозное пространство за окнами комнаты. После темноты и тишины, нарушаемых только вспышками огня и треском поленьев за приоткрытой дверцей печки, сцену заливают солнечный свет, и на неё обрушивается, как это бывает весной на рассвете, птичье пение.



Эскиз декораций к спектаклю «Вишнёвый сад». Художник И. Я. Гремиславский. МХТ.

настроение рождается благодаря усилиям режиссёра, художника, актёров — и, конечно же, зрителя.

На протяжении первой половины XX в. режиссёры и сценографы последовательно анализировали все возможности сцены-коробки и экспериментировали со *сценой-ареной*. Они осваивали объём по вертикали, диагоналям, делая его трёхмерность всё более ощутимой, извлекая из сценического пространства максимум образной выразительности.

Вокруг режиссёров разных школ и направлений объединялись художники-единомышленники, которые приносили в театр новые пластические идеи. В качестве примера можно привести творческий союз Александра Яковлевича Таирова (1885—1950), главного режиссёра Московского Камерного театра, с живописцем Александрой Александровной Экстер (1882—1949) и архитектором Александром Александровичем Весниным (1883—1959).

Александра Экстер пришла в Камерный театр из станковой живописи. В поисках новых ритмов она превратила планшет сцены в разновысокие лестницы, выстраивая в таиловских спектаклях необычные пластические композиции.

Архитектор Александр Веснин создал для спектакля «Федра» (1922 г.; пьеса Расина) установку из наклонных площадок, на которые выходили персонажи в красочных костюмах и на котурнах, пришедших из античного театра в спектакль XX столетия.



Эскиз декораций к спектаклю «Саломея» (пьеса О. Уайльда). Режиссёр А. Я. Таиров, художница А.А. Экстер. Московский Камерный театр. 1917 г.



Эскиз декораций к спектаклю «Федра» (трагедия Ж. Расина). Режиссёр А. Таиров. Московский Камерный театр. 1922 г.

Актёры носили большие головные уборы, напоминавшие архитектурные завершения храма. В таком наряде невозможно быстро двигаться по наклонной плоскости, энергично жестикулировать, вертеть головой — словом, привычная бытовая пластика была художником исключена. Необходимость физического преодоления сценографических сложностей давала актёрам неожиданную силу для предельной эмоциональной и пластической выразительности. В начале 20-х гг. XX в. в Государственных высших театральных мастерских Вс. Мейерхольда учились и работали вместе актёры, режиссё-

ХУДОЖНИК В ТЕАТРЕ

Понятие индивидуальной творческой манеры художника в сценографии обретает особый смысл. Театральный художник сотрудничает с разными театрами и разными режиссёрами, и в каждой работе он как актёр на сцене — и не похож на себя, и обязательно узнаваем. Режиссёр, в свою очередь, выбирает в соавторы мастера, близкого ему по стилистике.

В русском театре второй половины XX в. одним из самых интересных стал творческий союз режиссёра Ю.П. Любимова и сценографа Давида Львовича Боровского-Бродского (родился в 1934 г.). Лучшие спектакли Боровского на сцене Театра на Таганке — «Гамлет» (трагедия У. Шекспира), «Дом на набережной» (по повести Ю.В. Трифонова) и «Зори здесь тихие» (по повести Б. Л. Васильева). Фантазия художника рождает в них сложные метафорические образы при помощи подлинных фактур и вещей. Земля, дерево, железо «сталкиваются» на сцене, и это конфликтное взаимодействие превращается в символ. Кованые клинки в «Гамлете» вонзаются в доски планшета сцены, почти раскалывая их. Могильщики выбрасывают на сцену настоящую землю. Огромный вязаный занавес перемещается по горизонтали, поворачивается вокруг оси — становится почти одушевлённым партнёром героев пьесы. В спектакле «Зори здесь тихие» кузов военного грузовика, в котором едут девушки в начале действия, позже «разносится» на доски, становясь то деревьями в лесу, то стенами дома в воспоминаниях героинь, то лагами, переброшенными через болотную топь.

Уникальность мышления этого художника проявилась в спектаклях МХАТа — в постановках пьес «Эшелон» М.М. Рощина и «Иванов» А.П. Чехова. Решения Боровского сродни математической формуле: спрятанная в две скобки, она может быть развёрнута на несколько страниц — и опять свёрнута в небольшую строчку. Его обра-



Эскиз декораций к трагедии «Владимир Маяковский». Автор и художник В. В. Маяковский. «Первый в мире футуристов театр», Санкт-Петербург. 1913 г.

зы, составленные из точно отобранных деталей, дают необыкновенный простор зрительскому воображению.

В «Эшелоне» рассказывается, как во время Великой Отечественной войны едут в тыл женщины, дети, старики. На сцене стоит конструкция, собранная из железнодорожных рельсов, телеграфных столбов, дверей теплушки. Стук колёс на стыках рельс, мелькающие за окном столбы, лязганье вагонной двери, монотонный ритм дорожных рассказов рожают сложный и выразительный, при внешней простоте и непритязательности, образ спектакля.

Художник Валерий Яковлевич Левенталь (родился в 1938 г.) много работает в музыкальном театре, и не только в России. Живописное мышление, абсолютный музыкальный слух, тонкое чувство стиля позволяют этому сценографу быть очень разным в спектаклях — и всегда узнаваемым.

246

ры и сценографы. Это было принципиально для его театра. В спектаклях Мейерхольда сценограф-конструктор строил для рабочего-актёра станок-декорацию. Все детали станка, «инструмент» актёра (его тело, голос) должны были работать в безукоризненной согласии.

Театральные традиции прошлого изучаются и используются современной режиссурой. В наши дни с режиссёром постоянно работают сценографы, роль которых в подготовке спектаклей продолжает возрастать.

Когда зритель сегодня приходит в театр, он отчётливо осознаёт условность театрального действия

и не требует абсолютного жизнеподобия. Публика ждёт впечатлений, которые разбудят чувства, вызовут ассоциации с тем, что было пережито каждым в собственной жизни.

Существуют спектакли, когда места для зрителей размещают прямо на сцене. Так режиссёру и сценографу удаётся заставить публику пересмотреть привычные представления о том, что «театр показывает, а зритель смотрит». (Подобные приёмы можно найти и в прошлом.) В спектакле 1998 г. режиссёра Валерия Владимировича Фокина (родился в 1946 г.) и художника Сергея Михайловича Бархина (родился в 1938 г.) «Татьяна Репина»

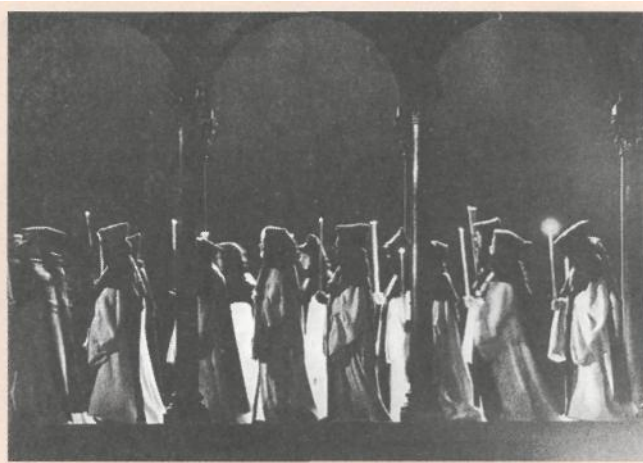
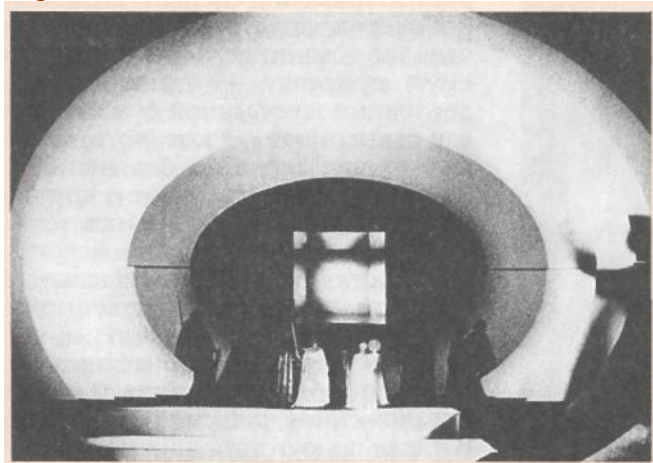
С режиссёром Б.А. Покровским Левенталь осуществил постановку опер С.С. Прокофьева. «Музыка для глаз» звучит со сцены в живописи, фактурах, пластике сценических форм. Чтобы передать сложные образы сочинений Прокофьева, художник привлекает все доступные для театра средства. В опере «Игрок» живопись буквально висит над сценой на тюлевых падушках. Сценический свет наполняет воздух, заставляет «звучать» эту живопись.

В современном театре взаимодействуют приёмы и методы разных видов искусства. Новаторским можно назвать опыт замечательного чешского художника Йозефа Свободы. На рубеже 50—60-х гг., использовав кино- и телепроекцию (т.е. технологию других искусств), он

создал знаменитую Латерну Магику — шоу, в котором актёр взаимодействовал с движущейся проекцией. Но всякого рода трюки на театральной сцене не новость. Свобода привнёс в театр понимание того, что необходимо художественно осмыслить любой приём, который применяет сценограф. Простые на первый взгляд сценические установки этого мастера таят в себе возможность неожиданных трансформаций, каждая из которых глубже раскрывает образное решение спектакля.

Стремление Свободы к разнообразию сценографического языка подталкивает к совершенствованию саму театральную технику. Световые и технические эффекты в его спектаклях, не становясь самоцелью, делают богаче и выразительнее «запас слов» художника.

Сценографические приёмы и методы работы современного театрального художника разнообразны. Живопись, свет, подлинные фактуры и вещи, новые аудио-, видео-, компьютерные технологии — всё может быть использовано для создания художественного образа спектакля.



Сиены из оперных спектаклей с декорациями Й. Свободы: «Золото Рейна» (музыка Р. Вагнера; слева), «Дон Карлос» (музыка Дж. Верди).

247

(по малоизвестной пьесе-пародии А.П. Чехова) действие происходит в церкви, во время венчания. Зрители могут сидеть на сцене, оказываясь в роли гостей на свадебном обряде или дне рождения. Восприятие публики обострено тем, что она находится в пространстве, предназначенном для актёрской игры.

Театральное пространство в наши дни может обозначать и Вселенную, и комнату в обыкновенной квартире. Это зависит от того, какие задачи ставят и решают создатели спектакля.

ВОЛШЕБНОЕ ЗАКУЛИСЬЕ

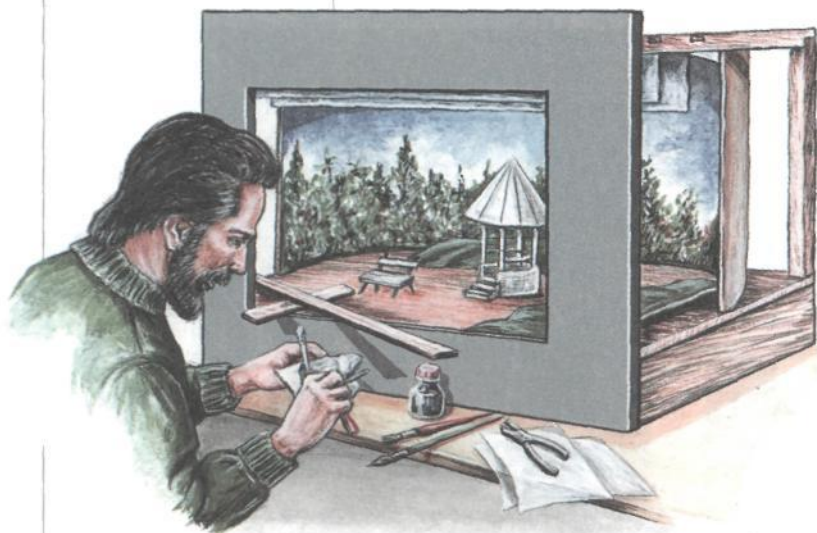
Прозвучал третий звонок Зал медленно погружается в темноту, бесшумно раскрывается занавес, и перед глазами зрителей из мрака постепенно возникает картина: солнечное осеннее утро, старый заросший парк, слева небольшая деревянная беседка, в центре — скамейка; вдаль, на пригорок, уходит тропинка, а за стволами деревьев, сквозь их поредевшие кроны видны лес и чистое голубое небо. Зал смолкает. Начинается Спектакль.

Этот почти реальный мир придумали режиссёр и художник. Средствами театра они сумели правдиво и поэтично передать прелесть осенней природы, настроить зрителя на нужный лад. А помогали им люди, которых зритель не видит, но которым наряду с актёрами, режиссёром и художником адресует аплодисменты.

Театральное закулирье — удивительный мир. Здесь всегда царит дух коллективного творчества. Множество людей самых разных, порой необычных и редких специальностей принимают участие в создании спектакля.

Сначала художник-постановщик, в течение длительного времени работавший вместе с режиссёром над художественным решением спектакля, приносит в театр эскизы декораций. Но эскизы — плоское, двухмерное изображение, а сцена — пространство трёхмерное. Поэтому результаты своего труда театральный художник может правильно оценить, только выполнив макет декораций. На этом необходимом и крайне важном этапе на помощь художнику приходит макетчик. Уникальность профессии театрального макетчика состоит в том, что он одновременно и художник, и столяр, и слесарь, и драпировщик. Работает мастер в определённом масштабе — 1:20. В каждом театре есть подмакетник — уменьшенное в двадцать раз изображение сцены. В этой «коробочке» и «колдует» макетчик. Сначала он обычно делает так называемую прирезку — «прикидывает» декорации из обычной бумаги. Это как бы черновик, с которого затем можно уже начисто, без ошибок, из дерева, картона, ткани и других материалов изготовить макет.

Макет, а также эскизы декораций, костюмов, мебели и реквизита представляются художественному совету театра. Ведущие актёры, режиссёры и другие авторитетные сотрудники обсуждают и утверждают предложенное решение спектакля. В числе присутствующих на заседании художественного совета всегда бывает и завпост. Так в театре сокращённо именуют заведующего худо-



Макетчик за работой. Макет позволяет увидеть решение художника в объёме, проверить размещение декораций по глубине, продумать, как лучше работать со светом. Режиссёр на макете может наглядно показать артистам мизансцены.

248

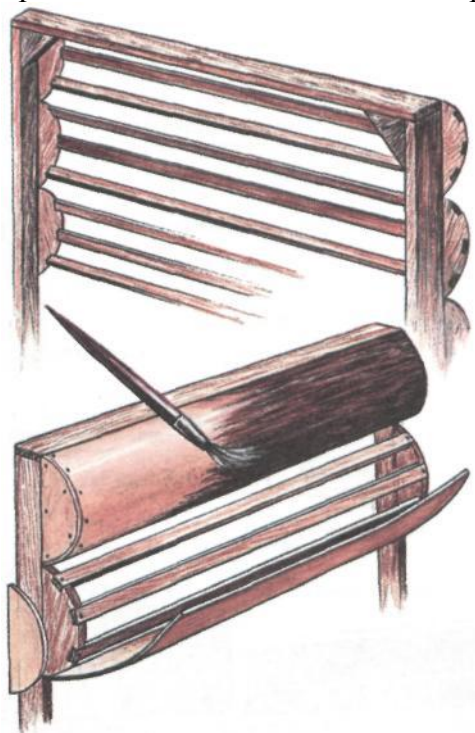
жественно-постановочной частью, т.е. группой художественно-технических работников, которые занимаются оформлением спектакля. Завпост — ответственная должность. Он и руководит процессом изготовления декораций, и следит за их дальнейшей эксплуатацией.

На техническом совещании, которое проводит завпост, составляют монтажную опись — подробное описание каждой детали декорационного оформления и технологию её изготовления.

Используют декорации нескольких видов. Жёсткие, или строганные, изготавливают из дерева (досок, брусков, фанеры) и металла. Они должны быть одновременно и прочными, и лёгкими, быстро устанавливаться на сцене. Жёсткие декорации делают разборными — чтобы было удобно хранить и перевозить во время гастролей. Мягкие декорации — это половик, которым затягивают планшет сцены (пол), кулисы, перекрывающие сцену по бокам, падуго, закрывающие верх сцены, а также задники, создающие фон. Мебель, осветительная арматура (люстры, настольные лампы, настенные и прочие светильники) и реквизит также тщательно описываются. Такая же подробная опись составляется и на костюмы.

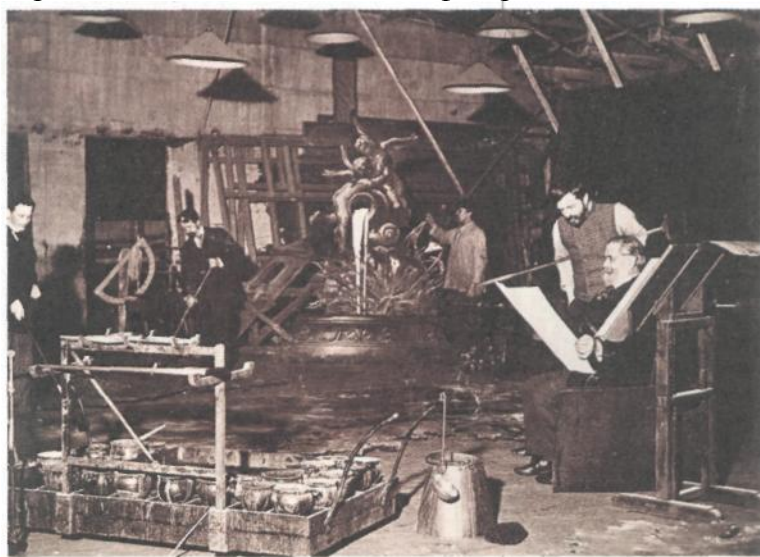
До начала работы на любом производстве, будь то завод или стройка, нужно определить, сколько денег необходимо потратить, т.е. рассчитать смету. То же и в театре. Этот документ составляет заведующий мастерскими. Он учитывает все предстоящие затраты и заказывает отделу снабжения материалы для декораций и костюмов.

С режиссёром завпост согласовывает график подачи декораций на сцену. Режиссёр указывает, какие детали оформления необходимы ему раньше, и завпост рассчитывает время работы. Чертежи декораций выполняет конструктор. Часто конструктору, а иногда и самому художнику приходится делать шаблоны — чертежи или точные рисунки в натуральную величину.

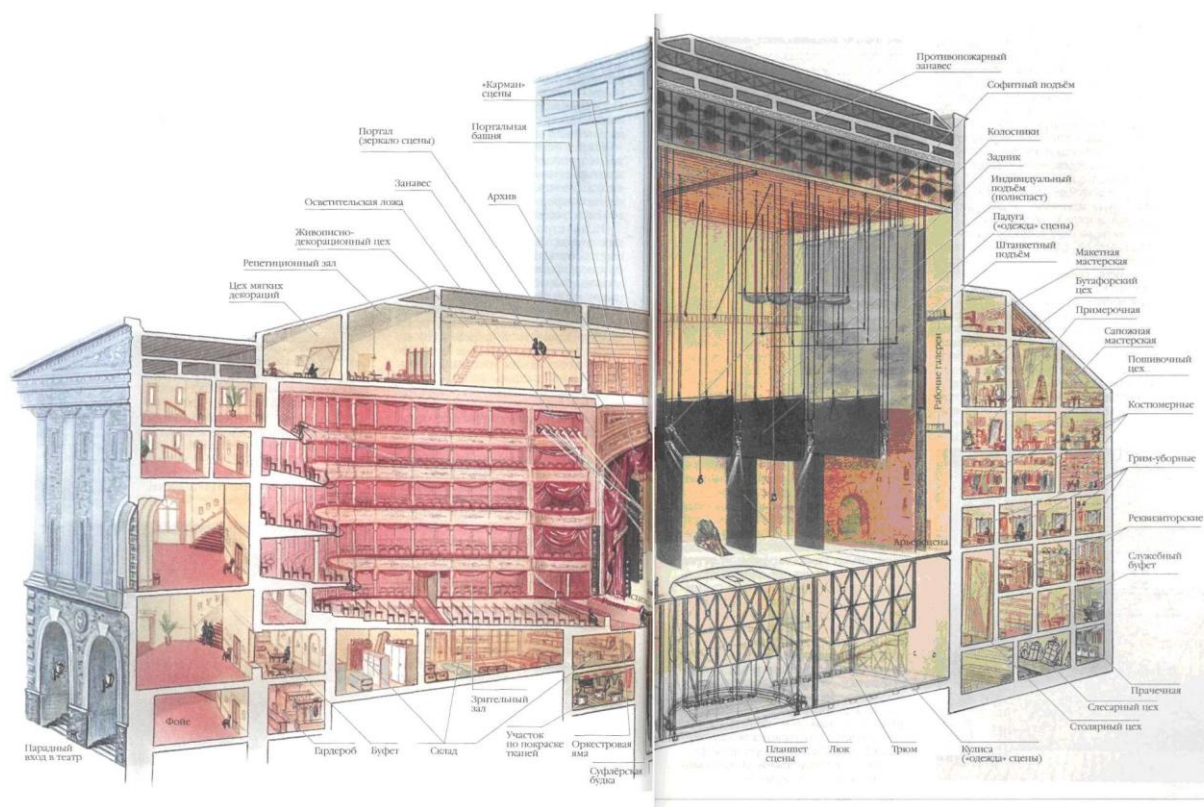


Изготовление «бревенчатой стены»

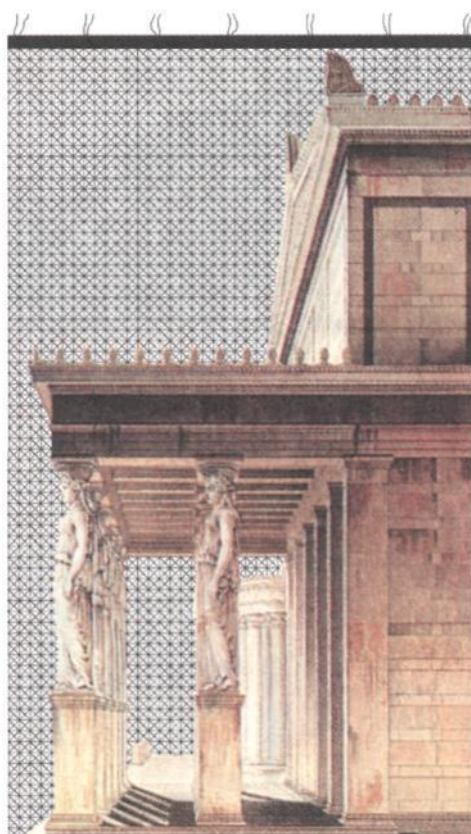
И, наконец, в художественно-производственных мастерских театра начинается изготовление декораций. Столярный цех оснащён станками, с помощью которых можно распилить и обработать доски, выпилить из фанеры детали со



Декорационные мастерские Мариинского театра, Санкт-Петербург. 1900 г.



250-251



Крепление декораций к сетке «жучок».

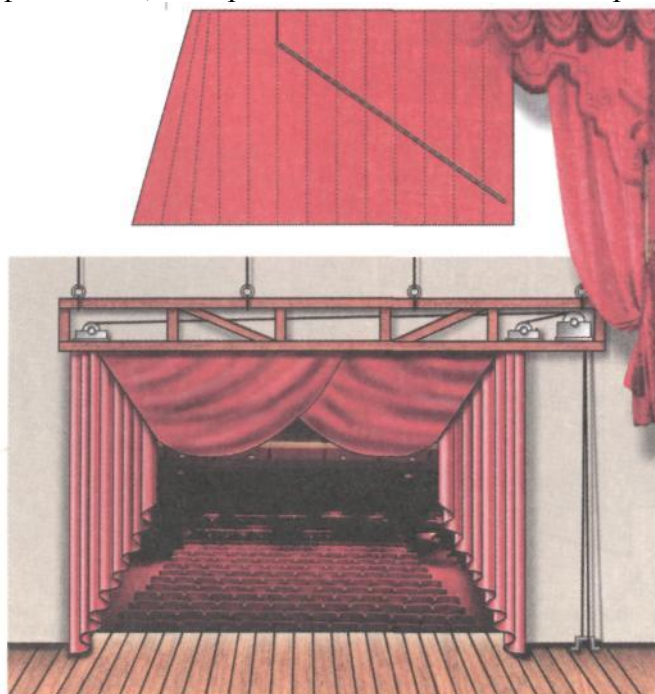
сложным контуром. Здесь делают декорационные стенки (рамы из брусков, затянутые тканью), лестницы, станки (разборные площадки разных высот на сцене), колонны, карнизы, двери, окна, рельефы и т. д.

Среди работников этого цеха есть столяры-краснодеревщики — так называют мастеров по изготовлению мебели. Помогают им токарь и резчик. Если для декораций используют в основном хвойные породы дерева, то мебель лучше получается из берёзы, дуба или бука, а для резных деталей хороша мягкая липа. Театральные столы, стулья, диваны отличаются от обычных домашних. Конструкция облегчена, но детали соединены очень крепко — ведь в театре мебель гораздо чаще, чем дома, переносят с места на место.

Если нужны особенно прочные декорации, то в слесарном цехе изготовят каркасы. Также здесь выполняют монтажную металлическую фурнитуру — «скобянку»: петли для соединения частей декораций, проушины для подвески, скобы, крючки и многое другое. В составе цеха кроме слесарей есть сварщик, жестянщик, токарь по металлу. Тут могут из проволоки спаять абажур сложной формы, сделать люстру, старинный кубок или бутафорские шпаги.

Задники, кулисы, падуго, скатерти, чехлы на мебель шьют в цехе мягких декораций. Работницы этого цеха делают аппликационные декорации на тюле, гардинной сетке. Здесь же на длинных, широких рамах плетут из толстой нити специальную сетку особого переплетения под названием «жучок». Она хорошо держит форму и тоже служит основой для аппликаций.

В цехе мягких декораций трудится мастер очень старинной специальности — обойщик-драпировщик. Он умеет обить и отделать тесьмой кресло в старинном стиле, затянуть шёлковой тканью и обшить бахромой абажур. Он знает, как скроить и сшить пышные драпировки с фестонами, ламбрекенами и кистями «для королевских покоев».



Эскиз театрального занавеса.

Обойщик-драпировщик прекрасно разберётся в эскизе занавеса со сложными подборами; работницы цеха мягких декораций под его руководством сошьют ткань, а драпировщик пришьёт на изнаночной стороне занавеса кольца и пропустит шнуры так, чтобы при раскрытии занавеса складки легли красиво.

*Фестоны — выступы зубчатой каймы по краям занавесок и пр.; ламбрекен — верхняя часть драпировки.

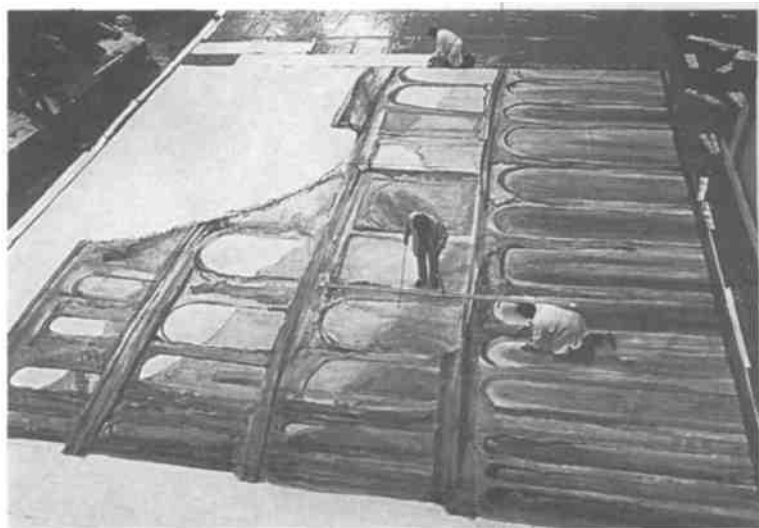
**В театре важно обеспечить пожарную безопасность, поэтому деревянные декорации также пропитывают огнезащитным составом.

Далеко не всегда можно приобрести ткани необходимого цвета, поэтому хорошо, когда в мастерских есть собственное оборудование для покраски тканей — большие котлы, в которых окрашивают ткани, ванна для полоскания, валики для отжима и сушильная машина. Кстати, одновременно с покраской материал для декораций обрабатывают специальным составом — огнезащитной пропиткой.

Для окончательной обработки детали оформления отправляют в живописно-декорационный цех. Наиболее ответственный этап работы — роспись мягких декораций по эскизам художника. Помещение цеха — просторное, светлое, с высокими потолками и галереями. Изображение с эскиза на задник удобнее всего переносить простым способом — «по клеточкам». Для этого задник сначала расчерчивают тонкими линиями на сетку, а на эскизе, чтобы не портить работу автора, линии в соответствии с масштабом намечают натянутыми нитками. В арсенале художников-исполнителей — кисти разных размеров. Все кисти — с длинными ручками: ведь мастера пишут стоя. В своей работе художники пользуются анилиновыми красками (на водной основе), клеевыми (типа гуаши) и др. Чтобы написать, например, облака с воздушными, размытыми краями, художник применяет электрический краскораспылитель. С близкого расстояния театральная живопись — сплошное нагромождение цветовых мазков, точек, линий. Увидеть работу издалека можно, лишь поднявшись на галерею, что и делают мастера время от времени.

Художники по росписи тканей творят чудеса. Дешёвую мешковину они превращают в парчу: ворс хлопчатобумажного бархата заглаживают крахмальным клеевым составом по узорному трафарету, прописывают «золотой» краской — и перед зрителем старинная драгоценная ткань. Такие искусственно созданные фактуры выглядят со сцены гораздо эффектнее, чем натуральные.

Важна работа и бутафорского цеха. Бутафория — это изделия, изображающие настоящие предметы, которые по тем или иным причинам сложно или невозможно использовать на сцене. Художник-бутафор — мастер на все руки. Он берёт для своей работы различные материалы: дерево, фанеру, проволоку, жёст, пенопласт, поролон, ткань, бумагу и т. п. Умеет лепить из глины



Живописно-декорационный цех.



Бутафория.

Сначала бутафор лепит предмет из глины или пластилина, заливает его гипсом.

Когда гипс застынет, его снимают, разрезав пополам.

Получается форма из двух половинок, которая затем с помощью мучного клея выклеивается кусочками бумаги во много слоёв.

Высохшие в форме половинки вынимают, соединяют клеем и тонкой проволокой, грунтуют и расписывают.



Мастера-закройщики прекрасно знают стили и крой одежды разных эпох, понимают специфику костюма для сцены.

и скульптурного пластилина, пилить и строгать, работать с проволокой и жестью, паять и шить. Цель работы — сделать такую вещь, чтобы от настоящей её сложно было отличить даже с близкого расстояния. Излюбленный бутафорский материал называется папье-маше. Это масса, которую получают из смеси бумаги или картона с клеем, крахмалом, гипсом и т. п.

В некоторых театральных мастерских по сей день сохраняется старинное ремесло изготовления искусственных цветов. Конечно, можно взять цветы, сделанные фабричным способом. А если нужно украсить шляпку? Тогда магазин не поможет. Маленький изящный букетик сделают в самом театре.

Швейный цех занимается театральными костюмами. Работа портных в этом цехе внешне похожа на работу в обычном ателье: те же швейные машины, манекены, гладильные доски, тяжёлые утюги, большие столы. Но на манекенах вместо модных современных костюмов — старинный камзол с золотыми пуговицами, роскошное длинное платье с пышными нижними юбками или необычный наряд сказочного персонажа.

В цехе есть и мастерская по изготовлению головных уборов. Модистки-шляпницы для отделки изделий выбирают перья, шёлковые ленты, тесьму, кружево, бижутерию, искусственные цветы и др.

В обувной мастерской на полках вдоль стен аккуратно расставлены деревянные колодки, по которым шьют сапоги, ботинки и туфли. Здесь есть специальный станок для обработки каблуков и подошв. Но большую часть работы сапожник делает вручную, сидя перед невысоким столом — верстаком — на низенькой табуретке.

Самый многочисленный цех — машинно-декорационное отделение, которым руководит главный машинист. Сцена оснащена разнообразными сложными механизмами (в старину их называли «машинерией»), и руководитель цеха должен знать, как они действуют. В его под-



В своей работе модистка-шляпница пользуется деревянной болванкой. Сначала делается бумажная модель-наколка, чтобы найти правильную форму. Для основы шляпки берут особый материал — лино. Он изготавливается из нескольких слоев марли, проклеенных крахмалом и натянутых на раму.

254

чинении — рабочие сцены, или монтировщики. Завпост вместе с художником готовит планировку (чертёж, показывающий размещение декораций), а рабочие устанавливают оформление. Прежде всего, набивают половику на планшет сцены. Затем опускают необходимые штанкетные подъёмы и привязывают к ним мягкие декорации. После этого выносят жёсткие декорации и крепят их к планшету.

Электроосветительский цех «заведует» аппаратурой, с помощью которой освещают сцену. Разнообразные прожекторы размещают в рампе, на софитных подъёмах, на порталных башнях, в осветительских ложах; используют переносную аппаратуру на штативах и проекционные установки. Также в ведении этого цеха электробутафория — люстры, настольные лампы, подсвечники и канделябры (пламя свечи имитируется светом маленькой лампочки). Перед спектаклем осветители расставляют по местам прожекторы, проверяют светофильтры (особые жаростойкие плёнки разных цветов), подключают электробутафорию. Для каждого спектакля составляют схему-планировку, фиксирующую расположение аппаратуры. Кроме того, каждый спектакль имеет свою световую партитуру, в которой записано, как изменяется свет в картинах. Осветитель ведёт спектакль за пультом-регулятором. Не менее важное значение, чем свет, имеет звукооформление. В специальном цехе под руководством режиссёра создают фонограмму спектакля. В фонотеке театра (собрание записей) можно найти всё, что угодно: и шум морского прибоя, и свист вьюги, и лай собаки. Готовые записи монтируют.

Пульт звукооператора обычно находится в ложе перед сценой. Звуковая партитура (запись, аналогичная партитуре света) подсказывает оператору те моменты в ходе спектакля, когда нужно включить и когда выключить фонограмму. Чтобы звук получался объёмным, динамики располагают и по обеим сторонам сцены, и в глубине, и в зрительном зале.

Есть в театре цех, где ничего не изготавливают, — здесь хранят мебель, ковры, большие оконные и дверные драпировки, карнизы к ним. Перед спектаклем работник расставляет всё это на сцене по местам. Чтобы не ошибаться, на половике делают небольшие метки — марки.

В ведении реквизиторского цеха — мелкие детали обстановки и те предметы, с которыми работает актёр. Они хранятся в удобных вместительных шкафах, на створках которых — этикетки с названиями спектаклей. Нередко возникает необходимость приобретать настоящие,

СВЕТОВЫЕ ЭФФЕКТЫ НА СЦЕНЕ

Не только с помощью электрических приборов в театре создают световые эффекты. Интересно применение некоторых тканей в сочетании со светом. Особенно необычные эффекты дают тюль и чёрный бархат. Тюль обладает замечательным свойством: он становится невидимым, если освещено пространство сзади, и превращается в непрозрачную «стену», будучи освещённым спереди. Посмотрите на обычные домашние тюлевые занавески. Мы прекрасно видим происходящее на улице, если глядим сквозь них в окно, когда в комнате темно. Но стоит зажечь свет, и занавески теряют прозрачность. Правда, нужно иметь в виду, что домашний тюль обычно белый, а театральный — чёрного цвета (белый тонируют в серый цвет или расписывают). Если перед живописным задником расположить на некотором расстоянии друг от друга несколько тюлевых задников и осветить их, то у зрителя усилится ощущение пространственной глубины: появится будто лёгкая дымка, что особенно важно в пейзажных декорациях. Чёрный бархат поглощает световые лучи и позволяет тем самым создать эффект невидимости. Например, персонаж легко «исчезнет» на фоне чёрного бархата, накрывшись той же тканью. Особенно хорош этот приём в сказочном спектакле.

ШУМЫ ЗА СЦЕНОЙ

И в наши дни в некоторых театрах используют приспособления для имитации звуков, придуманные много лет назад, — когда люди не имели звукозаписывающих и звуковоспроизводящих устройств. Свистульки разнообразных конструкций изображают пение птиц, удары по подвешенному на раме листу железа — раскаты грома, трение о натянутую ткань ребристого деревянного барабана — шум ветра... Всего и не перечислить. Теперь такие устройства применяют не так уж часто. Да и работа с ними — особое искусство. Но живой звук, создаваемый этими простыми приспособлениями, несравним по достоверности со звуком, идущим из динамиков.

255

ГРИМЁРНЫЙ ЦЕХ



Важная деталь сценического облика актёра — грим. Он позволяет исполнителю изменить внешность, помогает создать образ. Актёр ищет рисунок грима вместе с художником-гримёром. Особенно сложны так называемые портретные гримы, когда артист должен стать

похожим на известного человека. Но грим может быть и лёгким, просто подчёркивать черты лица, делать их более выразительными.

В обязанность работников гримёрного цеха входят также пастижёрные работы — изготовление париков и накладок (усов, бород, бакенбард). Накладки приклеивают на лицо специальным клеем, причём у каждого актёра «свои» борода и усы. Чтобы было удобно работать, пастижёр укрепляет на деревянной болванке «шапочку», сшитую из тюля по форме головы и прошитую узкой хлопчатобумажной тесьмой для прочности и поддержания формы.

не бутафорские вещи — ведь в каждом спектакле есть «исходящий» реквизит: продукты, спички, сигареты и многое другое, что по ходу действия «уничтожается». Кстати, «живой реквизит» — собака, кошка или попугай в клетке — тоже забота реквизитора.

Непосредственно перед спектаклем привозят костюмы из хранилища. Для этого существуют особые металлические тележки с рамой: внизу складывают обувь, а на раме на плечиках вешают костюмы. Мастера-костюмеры помогают артистам одеться.

Перед началом спектакля за кулисами волнуются актёры. На сцене сейчас только один человек. Он торопливо, но внимательно осматривает декорации. Нужно в последний раз всё проверить. Человек этот — помощник режиссёра. Он руководит ходом спектакля: даёт звонки к началу, открывает и закрывает занавес, вызывает актёров к выходу на сцену, оповещает работников сценических служб о предстоящей смене декораций.

Вот так в мастерских и за кулисами совместным творческим трудом профессионалов и энтузиастов своего дела создаётся и живёт искусство театра.

ЗАЧЕМ НУЖЕН РЕЖИССЁР

Зрители не видят режиссёра на сцене во время действия, он может появиться только после спектакля — чтобы поклониться вместе с актёрами и поприветствовать зал. Века театр жил, даже не пытаясь задать вопрос: зачем нужен режиссёр? А в наше время, собираясь посмотреть новый спектакль, люди часто интересуются, кто спектакль поставил.

В театре всегда был человек, который занимался с актёрами, худож-



Режиссёр репетирует с актёрами сцену из спектакля.



Всеволод Мейерхольд на репетиции оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Малый оперный театр, Ленинград. 1935 г.

никами, решал самые разные задачи — творческие и технические. Но долгое время этот «персонаж» оставался в тени, даже определение для него отыскивали не сразу. Лишь к началу XIX столетия в театральной среде стал упоминаться некто главный при подготовке спектакля — создатель сценического мира. На рубеже XVIII—XIX вв. на страницах немецких театральных изданий появилось новое понятие — «режиссура». Однако в разных странах новую фигуру театрального процесса называли по-разному, а от наименования на первых порах зависят и задачи, и формы работы.

В русский язык понятие «режиссура» пришло из немецкого: *regieren* — «управлять». Следовательно, режиссёр — тот, кто управляет, руководит. Во французском языке наименование имеет профессиональный оттенок: режиссёра называют «мастер мизансцены» (*фр. metteur en scene*). *Мизансцена* (от *фр. mise en scene* — «постановка на сцене») — это расположение актёров на сценической площадке в каждый момент спектакля. Чередование мизансцен в том порядке, в котором предписывает пьеса, и рождает сценическое действие.

В Англии режиссёром называли того, кто «производит» спектакль — выполняет организационную работу, предшествующую творческой. С появлением кино создателей театрального спектакля стали называть *director* — т. е. тот, кто направляет действие и отвечает за всё.

Иногда применяют ещё один термин — *постановщик*. Происхождение этого названия тоже имеет объяснение. Процесс работы над спектаклем предусматривает перевод, переложение литературного текста на особый язык сцены. Режиссёр воспроизводит, т. е. ставит, пьесу на сцене при помощи актёров, художника-декоратора, композитора и др.

У режиссёра много задач: он должен быть и организатором, и педагогом, и толкователем текста пьесы — своего рода вождём, «хозяином» спектакля. Главную роль режиссёра и люди театра, и публика осознали не сразу, а постепенно. На протяжении XIX в. само существование новой профессии подвергалось сомнению — и авторы, а иногда и актёры не хотели подчиняться режиссёру. Создатели спектаклей часто распределяли обязанности. Один работал с актёрами, второй решал, как будет оформлена сцена, третий объяснял труппе замысел драматурга и т. д. Не случайно в XIX столетии возникли такие понятия, как *изобразительная режиссура* (постановщики занимались решением сценического пространства) и *словесная режиссура* (превращение слова написанного в слово произнесённое).

Одни историки считают, что режиссёр существовал с момента возникновения театра, и отчасти они



Гордон Крэг.



Макс Рейнхардт репетирует сцену из пьесы У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Экранизирована в США в 1935 г.

257



В XX в. актёры подчиняются режиссёру. Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». Режиссёр Ф. Дзеффирелли. Театр «Олд Вик», Лондон. 1960 г.

правы: кто-то всегда занимался подготовкой спектакля. Существует и другое мнение: режиссура возникла лишь с появлением особого типа драматургии, которая потребовала

сложного построения сценического действия, работы с *ансамблем* (фр. ensemble — буквально «вместе») *актёров*, создания сценической атмосферы. Такая драма появилась в последней четверти XIX в., она так и называлась: *новая драма*. Именно тогда в театр пришли толкователи этой драматургии — режиссёры; они стремились создать на сцене особый художественный мир. Спектакль понимался теперь как нечто цельное, он должен был подтвердить единство замысла режиссёра и актёрской игры. Само понятие «замысел» тоже родилось в конце XIX в. Однако идея режиссуры появилась почти на век раньше: немецкие романтики конца XVIII — первой половины XIX столетия говорили о театральном спектакле как о самостоятельном мире, созданном художником-творцом. Русский писатель и драматург Николай Васильевич Гоголь (1809—1852) считал, что в театре кто-то должен «заведовать» и трагедией, и комедией. Он такого «актёра-художника» называл «хоро-вождём» (явная аналогия с режиссёром!). «Только один истинный актёр-художник может слышать жизнь, заключённую в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех актёров; один он может слышать законную меру репетиций — как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возмгла пьеса явиться в полном совершенстве своём перед публикой», — утверждал Гоголь, очень точно и развёрнуто определив смысл режиссёрской, постановочной работы. Но в русском театре тогда, в 40-х гг. XIX в., эти высказывания писателя казались лишь несбыточными мечтами, утопией. К самой мысли о необходимости режиссуры в России пришли позднее других европейских стран — лишь в самом конце XIX столетия.

Режиссёр творит спектакль — особое театральное произведение: такая мысль укоренилась в сознании теоретиков и практиков театра на рубеже XIX—XX вв. Хотя в музыкальном театре балетмейстер (или хореограф) появился значительно раньше. Создатели балетов XVIII в. и особенно XIX в., когда сцену завоевал романтический балет, — это явные предшественники современных режиссёров.

Конец XIX — начало XX в. — время появления крупных режиссёров.



Трагикам XIX — начала XX в. режиссёр был не нужен. В роли Гамлета — Александр Южин (слева) и Эрнесто Росси.

Теперь именно от режиссёрского замысла, понимания им пьесы начинает зависеть успех спектакля. Актеры, в конце концов, признают свою подчинённую роль. Однако парадокс (точнее, даже правило, не предусматривающее исключений) состоит в том, что удачный спектакль, истинно художественное произведение можно создать только в том случае, если актёр и режиссёр равны по степени таланта, по умению понять текст пьесы. И хороший актёр в итоге подчиняется воле режиссёра, потому что спектакль — это их общее творение.

С начала XX в. повсеместно, за исключением Италии и Соединённых Штатов Америки, где становление театра отличалось от общеевропейского, пути развития искусства сцены стали определять режиссёры. Очень быстро споры о необходимости режиссуры почти прекратились, но возникла иная полемика: о задачах режиссёрского искусства. В том, что это искусство, уже никто не сомневался. Один из создателей Московского Художественного театра — Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858—1943) считал: режиссёр должен умереть в актёре, т. е. свой замысел режиссёр должен вложить в сознание актёра, именно через него выразить всё, что намерен сказать сам. Для каждой пьесы постановщик обязан найти особую форму жизни на сцене, глубоко проникнуть в замысел автора и понять формы его мышления. С таким подходом спорил знаменитый экспериментатор в области театрального искусства Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он считал, что режиссёр — это «автор спектакля» и поэтому должен чувствовать себя свободным. Авторский текст, по Мейерхольду, налагает определённые рамки на свободу режиссёрского замысла, но рабом текста постановщик не может и не должен быть ни в коем случае.

Подобные споры продолжаются по сей день, так как с появлением фигуры режиссёра в театральном процессе большую роль стала играть интерпретация, т. е. понимание, объяснение пьесы постановщиком. Насколько режиссёр свободен в истолковании литературного текста? Что интересует постановщика спектакля в первую очередь: пьеса или возможность выразить свои идеи, переосмыслив или даже исказив замысел драматурга? Конечно, всё зависит от индивидуальности режиссёра, его воли, его понимания сущностных проблем бытия — следовательно, от его мировоззрения. Границы свободы интерпретации в режиссёрском искусстве, разумеется, существуют, но этот вопрос каждый решает сам.

Когда режиссура утвердилась в качестве сценической профессии и особой формы театрального мышления, неизбежно встал вопрос о стиле режиссуры. Какую роль в творчестве того или иного режиссёра играют принципы жизнеподобия, когда сцена становится «вырезом жизни»? Как часто и широко постановщик использует метафоры? Как он относится к театральной традиции? Понятие *метафоры* в сценическом искусстве достаточно сложно, отчасти запутанно. Однако язык сцены — это язык искусства; следовательно, режиссёр должен освоить формы именно художественного мышления, создать собственный образ мира.



Константин Сергеевич Станиславский.



Владимир Иванович Немирович-Данченко.



Гамлет. Гравюра на дереве Г. Крэга.

*Метафора (греч. «перенос») — оборот речи; употребление слова или выражения в переносном смысле для большей образности, т. е. перенесение на данный предмет или явление характерных признаков другого предмета (явления). Перенос значения в случае метафоры основан на сходстве или контрасте.

259



Михаил Чехов в роли Гамлета. МХАТ-2. 1924 г.



Владимир Высоцкий в роли Гамлета. Московский театр на Таганке. 1969 г.

Режиссёрское искусство, как и любое другое, — это, прежде всего образное мышление. В спектакле образы складываются из актёрской игры, ритма, темпа, зависят от построения сценического пространства. История сценического искусства XX в. знает впечатляющие режиссёрские образы мира, отразившие особенности художественного мировоззрения различных мастеров. Признанными творцами сценических метафор стали Генри Эдуард Гордон Крэг (1872—1966), Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Джорджо Стрелер (1921 — 1997), Юрий Петрович Любимов (родился в 1917 г.), балетмейстеры Морис Бежар (настоящая фамилия Берже, родился в 1927 г.) и Матс Эгк, а также успешно работающие на оперных сценах Роберт Уилсон и Люк Бонди.

Сценическая метафора, сочинённая режиссёром, помогает постичь



Джорджо Стрелер репетирует.



Юрий Любимов на сцене репетирует с актёром.

260

ОТ ВЫБОРА ПЬЕСЫ ДО ПРЕМЬЕРЫ

В разные эпохи спектакли подготавливали по-разному. Постепенно сложилась практика репетиционного процесса, общего для театров всех стран.

Всё начинается с выбора пьесы. Режиссёр читает текст актёрам, потом распределяет роли, и затем проходит читка по ролям. Следующий этап — «застольные» репетиции (от *лат. repetitio* — «повторение»). Параллельно режиссёр работает с художником-постановщиком: они обсуждают построение сценического пространства, в котором будет разворачиваться действие пьесы. Решающее слово всегда принадлежит режиссёру — актёры выполняют его указания.

Когда подготовлены декорации и костюмы, репетиции из специальной (репетиционной) комнаты переносятся на сцену. Участники спектакля, уже в гриме и костюме, обживают пространство сцены. Обычно спектакль готовят два-три, а иногда и пять месяцев. Нужно согласовать игру актёров с массовой, с шумовиками, продумать освещение. Монтировочные репетиции ведутся без актёров: устанавливают декорации, отрабатывают закрытие и открытие занавеса.

Наконец наступает день генеральной репетиции (иногда его называют представлением «для пап и мам»). Теперь спектакль можно показывать публике — впереди день премьеры.



«Застольная» репетиция.

суть какого-либо явления или события. На сцене метафоры, в отличие от литературных, чаще всего пространственные, они создаются постановщиком спектакля совместно с художником-

сценографом. Иногда бывает трудно определить, кому принадлежит то или иное пространственное решение: режиссёру или сценографу. Впрочем, это не имеет особого значения. Важен результат — воздействие на публику, наиболее яркое выражение сути режиссёрского замысла.

Так, в историю театрального искусства вошла золотая мантия-пирамида, которая превращала свиту короля в опасное чудовище. Она была специально придумана для спектакля Гордона Крэга «Гамлет», поставленного в Московском Художественном театре (1911 г.). Тяжёлый вязаный занавес в том же «Гамлете» в постановке Юрия Любимова 1971 г. символизировал судьбу.

Как только режиссёр обрёл главенствующее положение в театре, важной стала проблема взаимопонимания между участниками спектакля. На сценической площадке могут сталкиваться различные стили, разные творческие пристрастия. Режиссёр-постановщик призван соединить все элементы в одно целое, учитывая при этом особенности характеров актёров и вкусы художника, понимая двойственность их роли в подготовке спектакля. Актёры и художник-сценограф одновременно самостоятельны и подчинены воле режиссёра-постановщика. Он же в своей работе должен помнить о двойном, точнее, даже тройном подчинении актёра. Участник сценического действия должен руководствоваться текстом пьесы (во всяком случае, произносить слова, написанные драматургом), следовать режиссёрским указаниям и освоить пространство, построенное сценографом.

История театра XX в. показала, что по желанию режиссёра и при помощи актёров, воплощающих его замысел на сценических подмостках, может быть изменён даже жанр пьесы, положенной в основу спектакля. Комедийный текст по воле постановщика приобретает черты трагедии, трагический сюжет трактуется

261

В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

При постановке оперного спектакля тоже бывает этап сценических репетиций. Вначале — в классе, под рояль, в выгородках (ширмы, ступени, пандусы — наклонные площадки, станки — площадки, возвышающиеся над полом) с мебелью (столы, скамейки, диваны, кресла, стулья и т. д.), с реквизитом, бутафорией (самовар, букеты цветов, чернильница, бумага, таз для варки варенья, веера и пр.). *Реквизит* в переводе с латинского означает «необходимое». Вот теперь после долгих сценических репетиций под рояль начнётся новый этап репетиций с оркестром. Все споры, уточнения, поиски удобства для пения, слышимость текста, достоверность поведения завершаются главными репетициями, которые называются «прогонами», «генеральными репетициями». Теперь из костюмерных приносят костюмы, их «обживают». Перед генеральной репетицией проходит «световая», «монтажная».

В музыкальном театре все включения осветительных приборов (прожекторов, софитов) происходят точно по музыкальным фразам, и занимаются этим осветители. Вся подготовка освещения может проходить на декорациях с людьми и без. Смена оформления одной картины на другую совершается по команде помощника режиссёра под руководством машиниста сцены. Перемена места действия происходит либо при закрытом занавесе во время «сидячих антрактов», когда публика сидит на месте (это называется «чистая перемена»), либо во время большого антракта. Если заглянуть за закрытый занавес, то можно увидеть, как быстро выбегают все те, кто участвует в перестановке — реквизиторы, бутафоры, осветители, рабочие сцены. Для того чтобы они не сталкивались и каждый, не мешая друг другу, делал своё дело, и существуют монтажные репетиции.

В опере кроме актёров обязательно участвует хор, который состоит из нескольких групп голосов: женские — сопрано и альты, мужские — тенора, баритоны, басы. Они могут выступать одновременно и по голосам, т. е. так, как это предусмотрено композитором. Хормейстер готовит хор к спектаклю, разучивает с ними партии.

В результате совместных усилий рождается оперный спектакль, в котором слышимое соединяется с видимым.



Сцена из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Мариинский театр, Санкт-Петербург. 1890 г.

как сатирический, а драматический персонаж выглядит смешным.

Подлинное произведение театрального искусства рождается только в творческом содружестве всех участников сценического действия, но ведущая роль режиссёра непременно должна сохраняться.

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Понятие «античность» ведёт происхождение от латинского слова *antiquus*, что означает «древний». Античным театром называют сценическое искусство Древней Греции и Рима. Оно существовало в период с VI в. до н.э. по IV в. н.э.

ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

В Пантеоне греческих богов важное место занимал Дионис, или Вакх, — бог растительности, плодородия, виноградарства и виноделия. Как рассказывают греческие мифы, Дионис претерпел все превратности судьбы: потерял мать, скитался, побывал в руках у разбойников, а затем вернулся из Азии на Балканы, и вернулся не один, а с неистовой, буйной свитой — вакханками и сатирами. Спутники Диониса украшали себя виноградными листьями и плющом, плясали и пели во славу своего бога. В Аттике (область на юго-востоке Центральной Греции с центром в Афинах) в честь Диониса устраивались пышные праздники. По предположениям многих учёных, древнегреческий театр и возник из обрядов, посвящённых этому богу.

Историк Плутарх писал, что в 534 г. до н.э. человек по имени Феспид показал спектакль — диалог актёра, исполнявшего роль Диониса, и хора. С этого легендарного года театральные представления, видимо, стали обязательной частью праздников Диониса.

В основе древнегреческой драматургии лежат мифы. Они были известны каждому греку, и зрителям особенно интересна и важна была трактовка событий автором пьесы и актёрами, нравственная оценка поступков героев. Расцвет античного театра приходится на V в. до н.э. Именно в это время творили великие поэты-драматурги — Эсхил, Софокл и Еврипид. Персонажи их трагедий — Эдип, Антигона, Прометей — стали вечными образами мирового сценического искусства. К сюжетам античных пьес не раз обращались драматурги последующих эпох. До наших дней дошли и сочинения Аристофана — создателя политической комедии.

В повседневной жизни греков много места занимали различные



Театр в Оранже, Франция. Орхестра и амфитеатр сохранились с античных времён.



Сцена из трагедии «Ифигения в Тавриде» Вазопись. VI—V вв. до н.э.
263



Входными билетами на театральные представления в античном театре служили жетоны.

соревнования: состязались возницы колесниц и всадники, раз в четыре года проходили спортивные Олимпиады. Театральные представления тоже были организованы как соревнования — и авторов пьес, и актёров. Спектакли игрались три раза в год: на Великие Дионисии (в марте), Малые Дионисии (конец декабря — начало января) и Линеи (конец января — начало февраля). Трагические поэты представляли на суд зрителей и жюри три трагедии и одну сатировскую драму; комические поэты выступали с отдельными сочинениями. Обычно пьеса ставилась один раз, повторения были редкостью.

Театр в Древней Греции считался делом государственным, поэтому за организацию представлений отвечал архонт — высшее должностное лицо города. Он давал разрешение на постановку пьесы, по его распоряжению набирали хор. Все материальные расходы брал на себя богатый горожанин — хорег, которого также назначал архонт. У каждого поэта был «свой» хорег. На мраморных памятных досках выбивали не только имя драматурга-победителя, но и имя хорега. Спектакли были платными, но беднякам выдавались специальные деньги. «Билетами» служили свинцовые или бронзовые круглые жетоны, на которых обозначался только сектор, как теперь трибуны стадиона.

Тип театрального здания сложился в Греции под влиянием климатических условий и рельефа (гористая страна). Зрители первых спектаклей рассаживались по склонам холмов, внизу, на поляне, выступали актёры. Театр Диониса в Афинах, появившийся в конце VI в. до н.э., располагался на южном склоне Акрополя.

На склонах холмов были устроены театры и в других городах — Мегалополисе и Эпидавре. Театр в Афинах вмещал семнадцать тысяч человек, в Эпидавре — десять тысяч.

Огромные размеры театров привели к необходимости использовать маски. Черты лица актёра зрители просто не смогли бы разглядеть. Каждая маска выражала определённое состояние

(ужас, веселье, спокойствие и т. д.), и в соответствии с сюжетом актёр в течение спектакля менял собственные «лики». Маски были своеобразными крупными планами персонажей и одновременно



Маски древнегреческого театра.

*Акрополь — возвышенная и укреплённая часть древнегреческого города; использовался как крепость во время войны.

264



Театральное представление в Древней Греции.

служили резонаторами — усиливали звучание голосов. Маска меняла пропорции тела, поэтому исполнители вставляли на котурны (сандалии с толстыми подошвами), а под одежду надевали толщинки. Котурны делали фигуру выше, а движения — значительнее. До сих пор в театре существует выражение «на котурнах» — оно означает излишнюю величавость, даже выпренность игры.

Ярко окрашенные природными красителями ткани, из которых шили сложные костюмы, также укрупняли и подчёркивали фигуру. Цвет одежды наделялся символическим значением. Цари появлялись в длинных пурпурных плащах, царицы — в белых, с пурпурной полосой. Чёрный цвет означал траур или несчастье. Короткая одежда полагалась вестникам. Также символичны были атрибуты, например оливковые ветви в руках просящих.

Маски в комедиях были карикатурными или являлись шаржированными портретами известных людей. Костюмы обычно подчёркивали непомерный живот, толстый зад. Артистов хора иногда одевали в костюмы животных, например лягушек и птиц в пьесах Аристофана.

В древнегреческом театре использовали простейшие машины: экиклему (площадка на колёсах) и зорему. Последняя представляла

265



Персонаж греческой комедии. Терракотовая статуэтка. II в. до н.э.

собой подъёмный механизм (что-то вроде системы блоков), с помощью которого персонажи (боги, например) «взлетали под небеса» или опускались на землю. Именно в греческом театре родилось знаменитое выражение «Бог из машины». Позже этот термин стал означать немотивированную развязку, внешнее, не подготовленное развитием действия разрешение конфликта как в трагедии, так и в комедии.

Актёры в Древней Греции считались людьми уважаемыми. Только свободнорождённый мужчина мог играть в театре (они исполняли и женские роли). Сначала в спектаклях принимали участие хор и только один актёр; Эсхил ввёл второго актёра, Софокл — третьего. Один исполнитель обычно играл несколько ролей. Актёры должны были не только хорошо декламировать, но и петь, владеть отточенной, выразительной жестикуляцией. В трагедии хор состоял из пятнадцати человек, а в комедии мог включать двадцать четыре. Обычно хор не принимал участия в действии — он обобщал и комментировал события. В комедиях Аристофана появилась особая партия — *парабаза*, когда хор снимал маски и от своего имени обращался к залу.

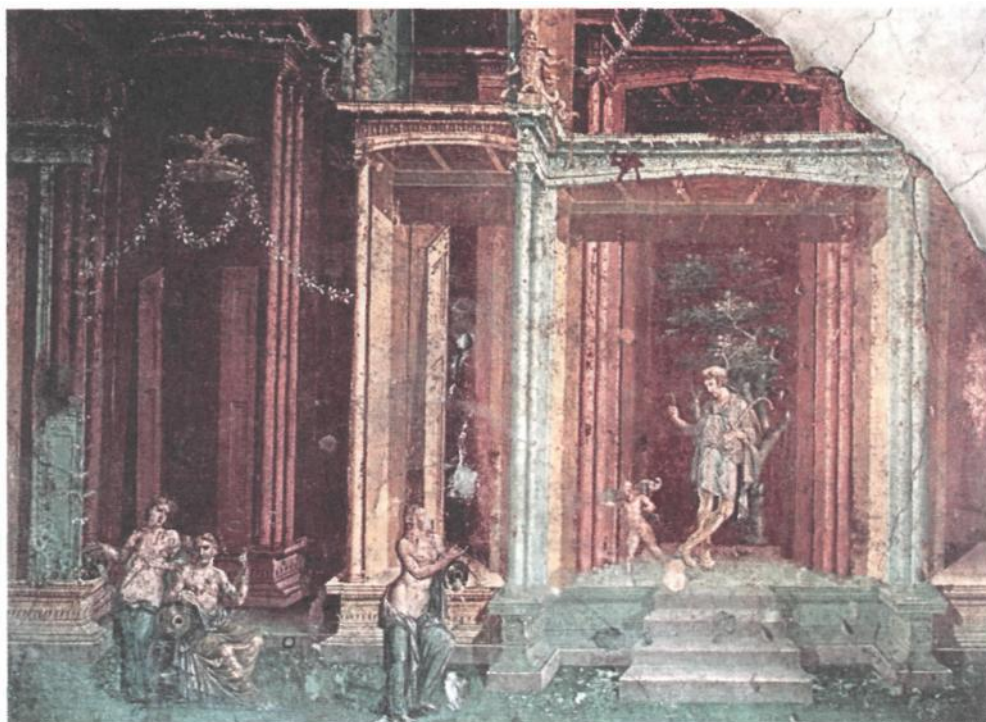
Искусство сцены, родившееся в Древней Греции, стало основой европейского театра. Именно в ту далёкую пору сформировались ведущие жанры драматургии, возник сам тип зрелища. На пороге III тысячелетия лучшие театральные режиссёры всего мира обращаются к древнегреческой драматургии, стремятся воссоздать формы античного театра, приспособив их к требованиям современной сцены. Яркий пример такого подхода — спектакль «Орестея». Это режиссёрская версия трилогии Эсхила, осуществлённая выдающимся немецким режиссёром Петером Штайном в 1979 г. в Германии и в 1998 г. в России.

ДРЕВНЕРИМСКИЙ ТЕАТР

Сценическое искусство Древнего Рима развивалось под влиянием греческого театра и собственно римских народных представлений. На праздниках в честь жатвы исполнялись *фесценины* — грубоватые сатирические песни. Были популярны *сатуры* — представления, ведущие своё происхождение от танцев плясунов из Этрурии (современная Тоскана). Сатуры включали в себя музыку, танцы, пение, драматические сценки бытового и комического содержания. Самая счастливая и долгая судьба оказалась у *ателланы*. Так называли представление (обычно комическое), в котором действовали маски-характеры. Именно маски ателланы стали одним из истоков итальянской комедии дель арте. Каждая маска обозначала определённый тип личности. Всего было четыре постоянных персонажа: Макк — обжора, дурак и простофиля (изображался лысым, с крючковатым носом и ослиными ушами), Буккон — смышлёный и болтливый обжора (в маске подчёркивались отвислые губы и раздутые щёки), Папп — богатый, скупой и глупый старик, и, наконец, Доссен — хитрый горбун, невежа и шар-



Старики — маски ателланы.



Просцениум древнеримского театра. Настенная живопись. Помпея.

латан. Текст ателланы сочиняли по ходу действия участники спектакля, и только в I в. до н.э. появились литературные обработки ателланы.

На рубеже новой эры наибольшим успехом в Риме пользовались комедии, написанные как подражание греческим образцам, — *паллиаты*. Сам термин произошёл от названия греческого широкого плаща — паллия; в таких одеждах ходили герои этих произведений. Действие пьес происходило в Греции, и соответственно персонажи были греками. Однако часто всё греческое — имена, названия городов и т. д. — становилось просто декорацией: герои занимали должности, существовавшие в Древнем Риме, упоминались римские монеты, а само поведение этих «греков» скорее напоминало поведение римлян. Создателем паллиаты был римский поэт Гней Невий (около 270—201 до н.э.), а расцвет жанра связан с именем Тита Макция Плавта (около 250—184 до н.э.). Своим творчеством он заложил основы европейской комедии нового времени.

Имя драматурга — Макций — указывает на то, что, возможно, он исполнял роль Макка в ателлане. «Плавт» в переводе с латыни означает «плосконогий», поэтому существует предположение, что Плавт был плясуном: такие актёры носили особую плоскую обувь.

Плавт в своих комедиях стремился, прежде всего, к занимательности.



«Билеты» для зрителей Древнего Рима.



Шкаф с масками для театральных представлений. Миниатюра. II в. до н.э.

Он широко использовал такой художественный приём, как *контаминация* (от лат. *contaminatio* — «соприкосновение», «смешение»): в одной пьесе «смешивал» фрагменты сюжетных линий пьес разных греческих авторов. В пьесах Плавта интересны не только главные герои, но и второстепенные. В «Хвастливом воине», например, появляется флейтистка, которая выдаёт себя за почтенную матрону. Здесь — прямая связь с небольшими забавными сценками ателланы, которые разыгрывались для развлечения и поучения простодушных зрителей.

Комический эффект рождал и приём *кви про кво*, что на латыни буквально значит «кто про что». Выразительный пример применения «кви про кво» — диалог Эвклиона и Ликонида из пьесы «Клад». Эвклион (кстати, первый скупой европейской драмы) рвёт и мечет по поводу пропажи горшка с золотом, а Ликонид пытается рассказать безутешному скупцу, что лишил невинности его дочь. Но юноша говорит не прямо, а иносказательно, и Эвклион решает, что тот признаётся в краже горшка. Соединение реплик, в которых не назван предмет обсуждения, и приводило к путанице, заставляло зрителей от души веселиться.

Большое место в комедиях Плавта занимали *контики* (от лат. *cantio* — «пою») — музыкальные номера, арии и речитативы, произносившиеся под музыку.

Самый деятельный и энергичный герой в пьесах драматурга — раб-наперсник. Плавт вывел на сцену типичные для римского общества того времени образы — нахлебника, сводника, хвастливого воина, ростовщика. Имена героев обычно значимы. Так, имя хвастливого воина — Пиргополиник — означает «башнеградо-разрушитель».

Другой известный римский драматург, писавший паллиаты, — Публий Теренций Афр (ок. 185—159 до н.э.) был рабом из-под Карфагена. Он получил имя Теренций по имени своего хозяина, выучившего его и отпустившего на волю. Слово «афр» означало происхождение (африканец). Образцом для Теренция (как и для Плавта) стали комедии древнегреческого драматурга Менандра. Теренций много внимания (и в этом чувствуется греческое влияние) уделяет обычному человеку, семейной тематике. Он сатирически рисует и нравы своего времени, и неизбежные конфликты отцов и детей, и ветреность молодёжи, и излишнее морализаторство старшего поколения, но делает это мягче, чем другие авторы. Идеал Теренция — взаимопонимание и взаимоуступки, он призы-



Римский мим. Бронзовая статуэтка. Начало новой эры.



Комическая сценка. Барельеф. I в. н.э.

268

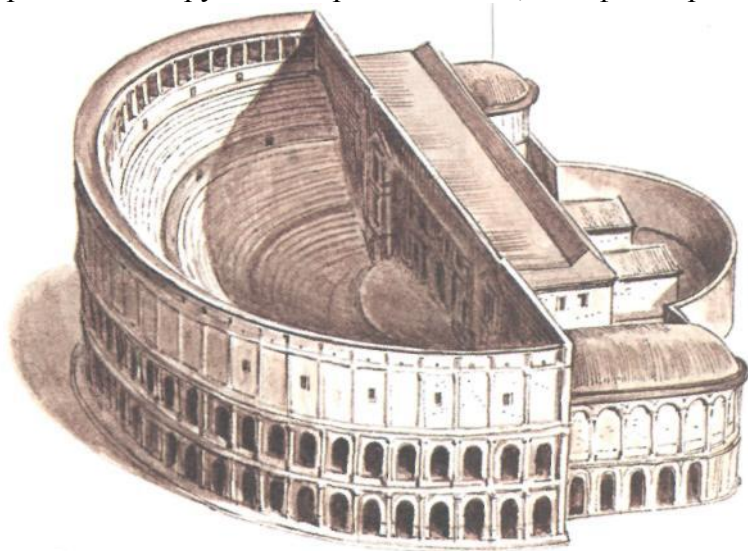
вадет к разумным компромиссам, умению слушать друг друга. Герои, как правило, исправляются, или их пороки оказываются не столь ужасными. Комедии Теренция проигрывают сочинениям Плавта в сюжетной остроте и динамичности, но знакомят зрителей с более сложными характерами. В комедии «Свекровь», например, важны не столько сюжетные хитросплетения, сколько драматические переживания героев. Как и у Плавта, у Теренция обязательно есть хитрый раб, он или ведёт интригу, или окончательно сбивает всех с толку. Большую роль играет случай, который помогает героям найти родных, получить приданое или наследство, а влюблённым — соединиться.

Долгое время в Риме не существовало постоянных театральных зданий. Римский театр не был связан с культом божества, как в Греции, поэтому не имел того же общественного значения. Актёры считались не уважаемыми, а презираемыми людьми. Их набирали из числа рабов и вольноотпущенников и за плохое исполнение могли побить. Представления давались в основном на общегосударственных праздниках, Римских сентябрьских играх (тогда-то и произошло в 240 г. до н.э. первое театральное представление), Плебейских ноябрьских, Аполлоновых июльских играх, во время Мегалесий — апрельских торжеств в честь великой матери богов Реи-Кибелы.

Спектакли могли ставиться и в любое другое время по инициативе знатного гражданина. Для представлений строились специальные сооружения, которые по окончании действия ломались. Сценической площадкой был деревянный помост, поднятый над землёй на половину человеческого роста. К нему вела узкая лесенка в несколько ступеней — по ней поднимались

персонажи, приехавшие (по сюжету) из другого города. Для зрителей ставили скамьи, но иногда смотреть спектакли разрешалось только стоя.

Первый постоянный каменный театр был сооружён около 55 г. до н.э. полководцем Гнеем Помпеем Великим и вмещал до сорока тысяч человек. К концу I в. до н.э. в Риме появилось ещё два театра — Вальба и Марцелла. Римский театр отличался от греческого. Размеры оркестры уменьшились наполовину, она превратилась в полукруг. Хора в римских пьесах не было, и места на оркестре занимали знатные зрители. Просцениум был поднят на полтора метра над оркестрой, а ширина его увеличилась до шести метров. Римский театр имел занавес; до начала спектакля его опускали перед сценической площадкой. Римские театры в отличие от греческих сооружали на ровном месте, и амфитеатр поддерживал мощный фундамент со



Театр Марцелла. Реконструкция.



Маска комического актёра. Фрагмент мозаики. I в. н.э.

* Римские игры включали спортивные состязания и театральные представления.

МЕЖДУ ТЕАТРОМ И ЦИРКОМ

Гораздо большим успехом, чем театр, пользовались в Риме бои гладиаторов, состязания колесниц, кулачные бои, публичные казни преступников. Подобные зрелища происходили в цирках и амфитеатрах, многие из которых сохранились до наших дней, например Колизей-амфитеатр Флавиев в Риме. Это сооружение в форме эллипса достигает в высоту 48,5 м, в длину — 189 м, в ширину — 156 м. Под ареной находились подвальные помещения глубиной до 9 м. Колизей вмещал около пятидесяти тысяч зрителей. Характер зрелища изменил вид амфитеатра: круглая арена была отгорожена от зрителей мраморной балюстрадой. Жестокие и примитивные развлечения больше соответствовали вкусам эпохи, чем гуманистическое

искусство театра. Именно тогда родилось знаменитое выражение римского плебса, требовавшего от властей «хлеба и зрелищ». Как правило, устройством зрелищ занимались сенаторы; для императоров такие представления были средством усилить свою популярность.



Колизей. Современный вид.

сводами. Описание идеального римского театра дано архитектором Витрувием (I в. до н.э.) в трактате «Десять книг об архитектуре».

История сохранила имена двух великих римских актёров — комика Росция и трагика Эзопа, живших в I в. до н.э. До этого времени актёры выступали без масок, Эзоп и Росций ввели маски в театральную практику.

Император Октавиан Август (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.) для воспитания нравов стремился возродить на сцене римского театра трагедию. В этом начинании Августа поддержал поэт Гораций (65 до н.э. — 8 до н.э.). Он изложил свои взгляды на трагедию и гражданские задачи искусства в стихотворном труде «Наука поэзии».

В тот же период был распространён *пантомим* — сольный мужской театрализованный танец. Актёр выступал в маске и играл сразу несколько ролей, в том числе женских. Содержание пантомима под музыку «рассказывал» хор. Любовью римлян пользовалась и *пирриха* — танцевальный спектакль в исполнении ансамбля танцовщиков; в качестве сюжета обычно выбирали мифологическую историю.

В V в. н.э. под натиском отрядов германцев Римская империя пала. Вместе с государством погиб и античный театр. Искусство сцены возродилось в новых формах и в другое время, уже в эпоху христианства.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

После падения Римской империи Европа долгое время не знала развитого театрального искусства. Художественные формы, существовавшие в античности, исчезли, а новые



Музыкант и жонглёр. Миниатюра. XI в.

270

появились лишь несколько столетий спустя. Единственным видом театральных зрелищ оставались представления странствующих актёров — наследников античных мимов. Называли таких артистов *joculator*, что в переводе с латыни означает «шутник».

В IX—X вв. на территории, которую сейчас занимает Франция, начали быстро расти города, и, соответственно, именно здесь стало развиваться искусство сцены. Городских жителей развлекали профессиональные «шутники»: без них не обходились ни ярмарки, ни праздники. На французских землях латинское *joculator* превратилось в *jongleur* — «жонглёр». Средневековые жонглёры были и дрессировщиками, и канатоходцами, и акробатами. Они показывали фокусы, рассказывали занимательные истории, пели и играли на разных музыкальных инструментах. Разыгрывали они и короткие сценки (чаще всего смешные) на бытовые темы. В немецкоязычных странах бродячих комедиантов и музыкантов называли шпильманами (*нем.* Spielmann, от Spiel — «игра» и Mann — «человек»), а в славянском мире — скоморохами.

Католическое духовенство не жаловало жонглёров: служители Церкви были уверены, что они язычники либо безбожники. Но публика с удовольствием принимала актёров, смеялась их шуткам, удивлялась фокусам, потешалась над дрессированными обезьянками. Однако театром в современном понимании такие представления ещё не были.

Средневековый театр зародился в лоне Церкви, и называют его, поэтому религиозным. В то время службы в храмах проводились на латинском языке, непонятном большинству прихожан. Духовенство решило приблизить богослужение к театральному действу — разыграть некоторые эпизоды Священного Писания. Так возникла первая форма религиозного театра — *литургическая драма*. Местом представления избрали алтарь. Сначала в пасхальные и рождественские дни

чтения религиозных текстов стали сопровождать нехитрыми действиями. Например, в Страстную пятницу заворачивали в чёрную материю крест и клали его на пол — это символизировало погребение Христа. На Рождество три священника изображали волхвов: по Евангелию, волхвы (мудрецы с Востока) увидели яркую звезду, вспыхнувшую при рождении Христа, и пришли поклониться будущему Царю мира; путь им указывала звезда. Постепенно в службы стали входить сценки, которые священники читали по ролям. Одна из первых —

приход ко Гробу Господню трёх Марий (Матери Иисуса Христа, матери Иакова и Марии Магдалины); диалог женщин с ангелом уже не повторял точно текст Евангелия. Действующим лицам полагались даже костюмы — мантии, плащи, шлемы для воинов, шкура зверя для Иоанна Крестителя.

Во второй половине XII в. возникла *полулитургическая драма*. Эти представления также включали в службы рождественского и пасхального циклов. Для спектаклей писался текст; сюжеты по-прежнему заимствовали из Священного Писания. В текстах уже встречаются ремарки, содержащие «постановочные» указания: «Сперва расположим места и жилища, а именно — во-первых, распятие, а потом гробницу. Там должна быть также и тюрьма,



Средневековые бродячие актёры.

271



Христос на осле. XIII в.

Такие деревянные раскрашенные скульптуры использовались в представлениях мистерий.

чтобы заключать узников. Ад будет с одной стороны, а дома — с другой, потом Небо, выше, на ступеньках». Действие полулитургических драм происходило на небе, на земле и в аду. На первых порах возникла непредвиденная трудность. По ходу спектакля иногда появлялся дьявол (он искушал праведников, например), а дьяволу положена свита — нечистая сила. Священники выступать в подобных ролях не могли, поэтому чертей играли светские лица. Костюм беса был несложен — исполнитель всего лишь выворачивал свою одежду наизнанку. Вопреки намерениям устроителей действ черти становились едва ли не самыми любимыми персонажами. Сценки с участием нечистой силы проходили под хохот зрителей. Играли полулитургические драмы уже не внутри храма, а снаружи, на ступенях.

В XIII в. появился новый вид представления на религиозную тему: инсценировались легенды о чудесах, творимых святыми и Богородицею. Такие спектакли называли *мираклями* не случайно: французское слово происходит от латинского *miraculum* — «чудо». Сюжеты мираклей очень разнообразны, но в них всегда есть назидание: за порочные поступки персонажи несут наказание, грешники раскаиваются, посланцы Бога посрамляют порок. Земная жизнь часто предстаёт как путь скорби и страданий, но герой надеется на чудо — и чудо происходит! Беды благодаря небесному вмешательству оказываются в прошлом, а в будущем — счастье праведной жизни. Исполнение мираклей не приурочивалось к какому-либо празднику.

Более всего средневековая публика любила *мистерию* — вид религиозного театра, достигший расцвета в XIV—XV вв. Мистерии были частью городских пасхальных и рождественских торжеств и обычно проходили на центральной площади. Городской совет и церковные власти назначали людей, ответственных за проведение празднеств. Те руководили строительством «сцены», сочиняли текст, подбирали исполнителей, работали с ними над ролями.

Мистерии писались на религиозные и исторические темы; иногда посвящались современным событиям. Патетические или драматические сцены чередовались с сатирическими. В таких эпизодах участвовали черти: они прыгали, кувыркались, выкрикивали смешные и даже непристойные фразы, но всегда бывали побеждены посланцами Бога. Иногда



Избиение младенцев. Миниатюра. XIII в. Один из мистериальных сюжетов.

272

в библейские сюжеты вставляли эпизоды, которых нет в Библии. Так, в английской рождественской мистерии «Вифлеемские пастухи», посвященной приходу трёх странников в хлев, где родился Иисус, главное действующее лицо — некий Мак. Он крал ягнёнка, дрался и дебоширил. И лишь к финалу воцарялась торжественная благодатная атмосфера, и раздавалось ангельское пение: «Слава в вышних Богу и мир на земле».

Действовали в мистериях не только библейские герои. Среди персонажей — девушка Иоанна, которая, по преданию, сумела занять папский престол в Риме; борец за свободу, защитник

бедных и обездоленных Вильгельм Телль. Текст представлений всегда утверждали церковные или светские власти.

Обязательным участником мистерий был шут. Его легко узнавали по яркому костюму: на голове — шапка с ушами, похожими на ослиные, а в руках — погремушка с горохом. Шут взбирался на подмостки в самые неподходящие моменты действия и нёс околесицу — эти шуточные монологи называли «толчёным горохом».

Для создания сценического эффекта применяли технические трюки. В бассейны с водой ставили скамейки — и Христос шёл по водам; чтобы в нужный момент из пасти дракона вырвалось пламя, использовали металлические трубки со спиртом. Персонажа, который должен претерпеть телесные мучения, незаметно подменяли куклой, а затем на глазах у потрясённой публики отрубали кукле руки. В представлении участвовали даже животные. Иногда их заменяли чучелами, которые могли двигаться благодаря механическим устройствам. Так, в сцене Рождества Христова чучело «склонялось» над младенцем и «дышало» на него (чтобы обогреть). Сложные трюки — полёты и прыжки — были небезопасны: актёры нередко получали увечья.

Организаторы представлений следили за тем, чтобы действие развивалось чётко, по сценарию. Впрочем, импровизации в мистериях



Бронзовая статуэтка, изображающая итальянского шута.

«ЧУДО О ТЕОФИЛЕ»

Один из самых известных мираклей — «Чудо о Теофиле» Рютбёфа (около 1230—1285) перевёл на русский язык А. А. Блок. В центре действия — история о том, как человек продал душу дьяволу. Теофил промотал богатство, и волшебник уговорил его подписать договор с Сатаной. Теофил получил и чины, и богатство, но теперь должен жить «не по правде». В конце грешник раскаивается и умоляет Мадонну простить его. Последний эпизод особенно нравился зрителям. Святая Дева ругает Сатану: «Вот я нагну тебе бока» — и прогоняет его, а Теофил возвращается к праведной жизни.



Сцена из спектакля «Чудо о Теофиле». Старинный театр, Санкт-Петербург. Режиссёр Н. Евреинов. 1907 г.

273

ПОТОП И ДРАКОНЫ

Большое внимание организаторы мистерий уделяли обустройству пространства, в котором следовало разыграть какое-либо действо. В Англии представления проходили на специальных повозках: актёры переезжали с одной городской площади на другую, их встречали всё новые и новые зрители. А во Франции играли либо в специально сооружённых домиках-беседках, либо на главной городской площади возводили большой помост в виде кольца. Такой помост с сидящими вокруг зрителями напоминал греческий амфитеатр.

Мистерии обходились городской казне недёшево. Публика любила театральные эффекты и ждала, что библейский Ной будет спасаться от потопа в настоящем ковчеге. Поэтому цех корабельщиков соорудил такой деревянный ковчег, а цех пожарных устраивал в городе настоящий потоп. В городе Бурж (Франция) в одной из мистерий участвовал дракон. Это было чудовище «...примерно 22 футов (около 7,5 м) длиной, непрерывно двигавшее головой и хвостом. С высунутого языка извергалось пламя. Между крыльями, которые шевелились, сидел дьявол, одетый в красный ворсистый узорчатый бархат, опоясанный длинной змеей и постоянно вертевший головой и хвостом».



Представление мистерии. Миниатюра. XV в.



Искушение Христа. Миниатюра. XIII в. Подобные сюжеты часто использовались в мистериях.

допускались; особенно часто «выходили» из роли черти и шуты. В одной руке организаторы обычно держали текст, в другой — палку-указку наподобие дирижёрской. Этой же палкой наказывали нерадивых участников спектаклей.

Исполнение мистерий превращалось в грандиозную игру, увлекавшую и актёров, и зрителей. Актёров (а их требовалось очень много) отбирали из числа горожан, обращая внимание больше на внешность, чем на талант. Игра в мистерии была занятием почётным, и желающих участвовать в спектакле, особенно в ролях святых и самого Христа, всегда находилось больше, чем действующих лиц. Порой даже устраивались торги — за роль следовало заплатить установленную властями сумму.

Представления готовились долго и шли не день и не два — иногда около месяца. Каждое утро зрители приходили на площадь, усаживались на деревянные скамейки, сколоченные специально к этому случаю, и смотрели благочестивые истории из жизни Христа и апостолов, которые перемежались сценками, напоминавшими о повседневном житье-бытье. Публику порой приходилось успокаивать, и тогда на площадку выбегал чёрт и грозил адскими карами тем, кто ведёт себя неподобающим образом.

Начиная с XV в. за присутствие на представлении ввели плату. Участники мистерий постепенно становились профессиональными актёрами. Возникли союзы, которые занимались подготовкой этих грандиозных спектаклей. В 1402 г. парижский парламент наделил монопольным правом «Братство Страстей Господних» показывать в столице Франции религиозные пьесы.

В XV столетии в Англии и Франции стали играть *пьесы-моралие*. Они обязательно содержали мораль (отсюда название жанра), т. е. нравоучение. Персонажи таких пьес олицетворяли определённые понятия и явления: Добро, Зло, Глупость, Разум, Веру, Распутство, Непослушание, Любовь, Войну, Голод, Покаяние,

274



Средневековая миниатюра из «Трактата о благоразумии». Аллегорический сюжет.

Пост и т. д. Герои вели себя как живые люди — спорили друг с другом, огорчались и радовались, побеждали или, наоборот, терпели поражения.

У каждого персонажа был характерный сценический облик, костюм. Любовь держала в руках сердце, Лесть — лисий хвост, Глупость «украшали» ослиные уши. Хаос изображал актёр, облачённый в свободный, колышущийся серый плащ. Скупость, одетая в отрепья, прижимала к

груди мешок с золотом. Историки театрального искусства спорят о том, что обозначало Зеркало — Совесть или Себялюбие. Наслаждение держало в руках апельсин. Разум вёл Человека к Вере за руку. Путь от Греха к Вере был короток: от одного конца сцены до другого, но публика, уже привыкшая к условности сценического действия, понимала, что это долгий и тернистый путь.

В Средние века развивался не только религиозный театр. В Европе были живы языческие обряды. Народные праздники (карнавал, майские игры) содержали элементы театрализации.

Сюжеты карнавальных

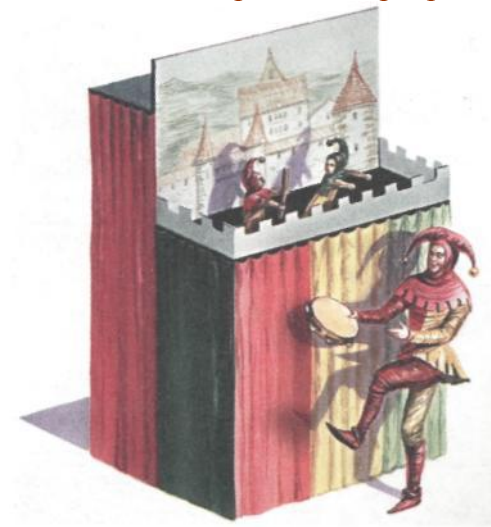
действ, например борьба жизни и смерти, стали основой особого вида театрального представления — *фарса* (фр. «фарш», «начинка»). Некогда обрядовым блюдом на празднике проводов зимы и встречи весны был фарш — разрубленное на мелкие части животное. Отсюда произошло название жанра.

На первых порах фарсы разыгрывали на обыкновенных столах; затем столы заменил специально сооружённый помост, поставленный на бочки. Если по сюжету персонажам следовало куда-то идти, то участники представления просто проходили по помосту круг. Фарсы игрались и на открытом воздухе, и в тавернах.

В фарсах действовала, как правило, пара героев: молодой и старый.

МОРАЛИТЕ «КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Наиболее известное моралите называется «Каждый человек» или просто «Каждый». В XX столетии оно было переработано, и по сей день его играют на театральном фестивале в австрийском городе Зальцбург. Существовали разные варианты сюжета, однако все они сводятся к утверждению спасительной силы раскаяния. Некий человек жил беззаботно, в своё удовольствие, не помогал бедным, забыл родных, а когда Смерть пришла за ним, остался один. И Богатство его бросило, и Родство и Дружба им пренебрегли. Но человек нашёл в себе силы покаяться, и добрые дела препроводили его к воротам рая.



На городских площадях часто игрались кукольные представления.



Актёры придумывали сюжет по ходу действия, но уже в XIII в. сюжеты начали записывать: им придавали литературную форму, убирали грубости и непристойности. Один из сохранившихся ранних французских фарсов — «Мальчик и Слепой» — рассказывает о вечном конфликте молодости и старости. Старик хочет обмануть мальчика, не заплатив ему за работу, но тот разгадывает обман и убегает, отобрав у старика все деньги. В XV столетии фарс превратился в короткую пьесу, яркую картину быта и нравов горожан. Сюжеты фарсов использовали в своих произведениях драматурги последующих эпох.

В XIII в. были сочинены и представлены так называемые *игры*. Автором текстов стал поэт и музыкант Адам де ла Аль из Арраса (см. статью «Музыка средневековой Европы»). Его небольшие пьески посвящены вполне житейским событиям. «Игра в беседке» автобиографична. Её герой Адам собирается в Париж на учёбу. На прощальный ужин приходят не только жители Арраса, но и шуты, тени умерших рыцарей. Фантастика, сатира, бытовые зарисовки — всё смешалось в этой игре. Из пьесы в дальнейшем разовьются новые жанры: бытовая пьеса, фантастическое представление — феерия и сатирические действия.

Ещё одна пьеска Адама де ла Аля, «Игра о Робене и Марион» (около 1283 г.), обыгрывает один из весенних обрядов. Она интересна, прежде всего, тем, что это первая музыкальная пьеса; здесь много танцев, песен, как и в народных играх.

К исходу Средневековья церковные и светские театральные формы сближаются; становится характерным заимствование художественных приёмов. А в конце XV столетия на юге Европы, в Италии, всё ярче и заметнее проявляются признаки нового театра — театра эпохи Возрождения. Театральное искусство Средних веков уходит в прошлое.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

На рубеже XV—XVI вв. начался новый период в развитии европейского театра. Искусство, которое создавалось во Флоренции и Венеции, в Лондоне и Мадриде, во многом отличалось от средневекового — прежде всего светским характером. Интерес к культуре Древней Греции и Рима, характерный для эпохи в целом, привёл к возрождению форм античного театра, в частности таких жанров, как комедия и трагедия. Истоки театра Возрождения — в Италии, но подлинных высот он достиг в других странах — Англии и Испании.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ПРОЛОГ

Национальное искусство сцены, не оглядывавшееся на античные образцы, создали комики-потешники, актёры и шуты. Они играли, ловя ре-



Сцена театра «Олимпико», Виченца. Перспективные декорации.

276

акцию зрителей, импровизировали, руководствуясь собственной интуицией. Разыгрывались чаще всего смешные, а иногда и грустные, драматические сценки из жизни современников — горожан и сельских жителей, купцов, ремесленников и бродяг.

Сюжеты представлений были просты. Молодые стремились жить, как хочется, не слушали старших, веря своей страсти. Старики заглядывались на юных красавиц, слуги плутовали и выкручивались кто как умел, богатые боялись потерять деньги, а бедные были не прочь жить получше и изобретали разные способы, чтобы разбогатеть.

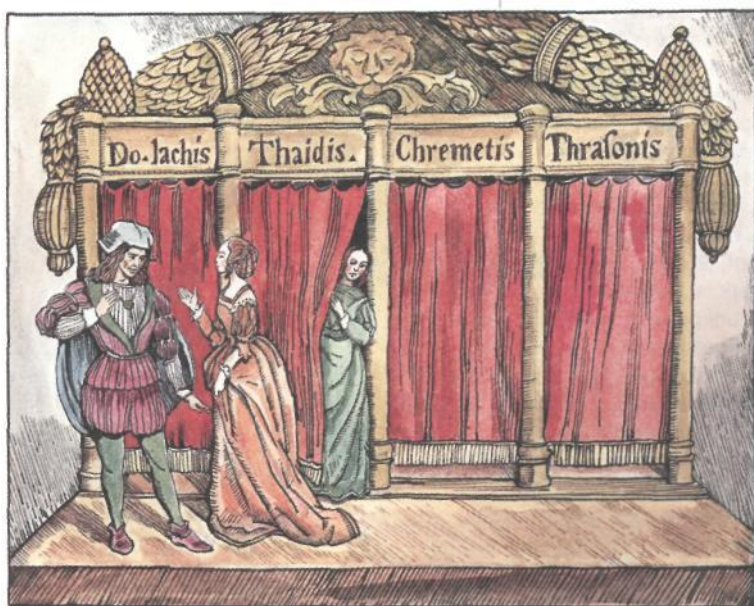
Постепенно в спектаклях появились постоянные персонажи — маски: Арлекин, Бригелла, Коломбина, Пьеро и др. Такой театр получил название *комедия дель арте* (*commedia dell'arte*), или *комедия масок*. Каждый персонаж имел свою маску-характер и настоящую маску, часть костюма. Последняя указывала на особые качества героя: профессиональную принадлежность (доктор, философ — обязательно в очках), социальный тип (хозяин, купец, иностранец). Маски, изготовленные из материи или папье-маше, обычно закрывали лицо до половины. Актёр, один раз выбрав героя, как правило, оставался верен ему на протяжении всей жизни на сцене.

Спектакли, заразные и трогательные, мастерски разыгранные, чаще всего смешные, смотрели зрители Апеннин, а позже — вплоть до конца XVIII в. — почти во всех городах Европы. У публики, по свидетельству очевидцев, «все челюсти болели от смеха».

Существовал в Италии и иной театр — представления так называемой *учёной комедии* (*la commedia erudita*). Датой её рождения считают 1508 г., когда поэт и драматург Лудовико Ариосто (1474—1533) показал во дворце герцога города Феррара «Комедию о сундуке». Пьесы писали художники и учёные, политические деятели и поэты. Образцом для подражания служила античная драматургия. Ситуации путаницы и неожиданных узнаваний, характерные для древнеримской комедии, дополнялись картинками современного быта. Сюжеты встречались самые разные, но всегда в выигрыше оказывались те, кто способен на искреннее и сильное чувство, не боится препятствий, бесстрашен и дерзок, готов рисковать и любит жизнь. Под влиянием античного искусства возник такой жанр, как *пастораль* (*фр. pastorale*, от *лат. pastoralis* — «пастушеский»). Источник пьес тоже античный — *буколическая* (от *греч. «буколико'с»* — «пастушеский») поэзия, повествующая о бесхитростных



Персонажи итальянской комедии дель арте. Гравюра Ж. Калло. XVII в.



Сцена из учёной комедии (подражание Теренцию).

277

забавах пастухов и пастушек. На зелёных лугах, под добрым и тёплым солнцем герои пасторалей пребывали во власти идеальной, чистой любви. Если в комедиях персонажи заботились об уладах тела, то здесь грезили о духовных пирах. Один из величайших поэтов эпохи Возрождения — Торквато Тассо (1544— 1595) подарил европейскому театру полную лиризма и светлого поэтического чувства пасторальную драму «Аминта» (1573 г.), в которой рассказал о благородной и жертвенной любви пастуха Аминты к нимфе Сильвии.

КВАРТЕТЫ МАСОК

На сцене комедии дель арте действовали десятки масок. Но главными оставались четыре — так называемый квартет. На севере и юге Италии сложились разные квартеты. В северный (венецианский) входили Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин, южный (неаполитанский) составляли Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. В игре неаполитанских масок, энергичных и шумных, было много смешных моментов, шутовства, трюков, не относящихся к содержанию сценок; северные маски более солидны и сдержанны, а в некоторых сюжетах даже драматичны. Венецианские маски часто использовались и позже — вплоть наших дней.

Душой комедий стали маски дзанни, т. е. слуг. Дзанни — искажённое имя Джованни, очень распространённое в Италии. (В России похожая пара имён — Иван и Ванька.) В северном квартете слуги — Бригелла и Арлекин. Бригелла — хитрый, злой, разговорчивый. Он расчётлив и из всех проделок извлекает пользу; умеет интриговать, водить за нос и надувать. Изначально Арлекин — простак, деревенский парень, не унывающий даже в очень трудных ситуациях;

иногда влюблённый. Со временем характер персонажа усложнился. Появился и соперник в любви — Пьеро, но изобретательный, а порой и нахальный Арлекин всегда побеждал мечтателя-вздыхателя Пьеро, уводил у него Коломбину. В эту женскую маску превратилась более ранняя — Серветта или Фантеска. Арлекин носил шапочку с заячьим хвостом и костюм в заплатках. Позже, не в Италии, а во Франции, лохмотья и заплатки превратились в праздничные треугольники и ромбики. Маску Арлекина избирали самые лучшие актёры.

Панталоне был предметом для насмешек. Это старик, который заглядывается на девушек либо — в другом сюжете — берёт себе молодую жену, а потом тиранит её. В прошлом отважный мореплаватель, он ведёт себя так, будто всё ещё является покорителем морских просторов.

Доктор тоже комический персонаж. Герой преисполнен уважения к самому себе: ведь он юрист, профессор старейшего европейского университета в Болонье. Однако «учённость» осталась в прошлом. Он понемногу забывает то, что знал: варварски перевирает латинские цитаты, путает имена и т. д. Доктор говорит грамматически правильно, но фразы иногда лишены смысла и вызывают насмешки.



Панталоне и Доктор.



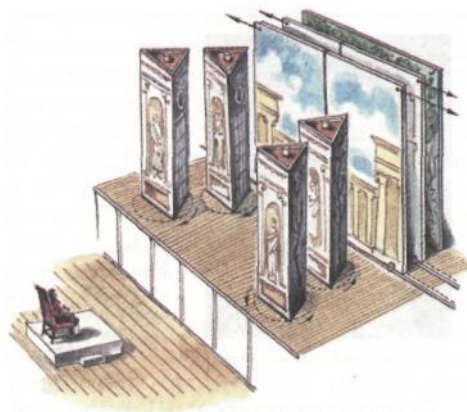
Арлекин и Коломбина.

Маски южного квартета оказались не столь популярны, как северные. Самая живучая и любимая — Пульчинелла, весёлый слуга, умный и саркастичный. Этот персонаж носил чёрную полумаску, говорил в нос. Иногда Пульчинелла был не молодым слугой, а комическим стариком наподобие «северного» Панталоне. На голове у него красовалась остроконечная

шапочка, а на боку — деревянная шпага. Для Пульчинеллы сочинялись специальные сценарии, называемые пульчинеллатами.

Актёры — творцы масок пользовались популярностью далеко за пределами Италии, например создатель маски Арлекина Тристано Мартинелли (1618—1688). По воспоминаниям видевших его игру, это был импровизатор-виртуоз, с богатой фантазией и почти балетной пластикой.

278



Сцена с телариями — трёхгранными призмами, которые поворачивались вокруг вертикальной оси. Это давало возможность быстро менять декорации.

Драматургия всегда требует сцены: персонажей зрители должны видеть и слышать. Учёные комедии разыгрывались во дворцах знатных вельмож. Примеры, как обустроить сценическую площадку, театр Возрождения находил в античности. На первых порах архитекторы и художники превращали декорации в украшение, монументальное и роскошное. Художники использовали открытые в эпоху Возрождения законы перспективы, стремились соединить античный амфитеатр с кулисами-щитами, на которых рисовали картины, обозначавшие место действия. Опыты эти не всегда были удачными: декорации становились самоцелью, существовали сами по себе и актёры терялись на их фоне. В спектаклях участвовали, как правило, аристократы и придворные либо горожане.

Первыми подлинными профессионалами стали исполнители комедии масок в середине XVI в. Как только появились актёры-профессионалы, был написан и первый в истории театра трактат под названием «Беседы о сценическом искусстве», где давались советы актёрам по поводу мимики и голоса.

АНГЛИЯ: ВЕСЬ МИР - ТЕАТР!

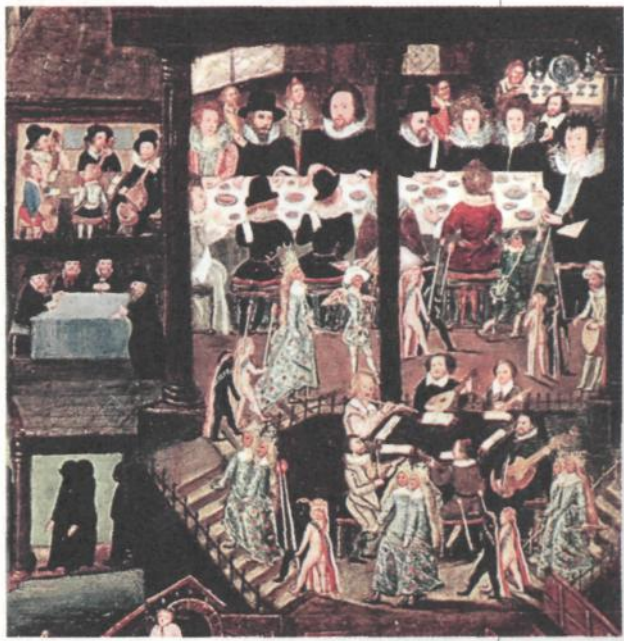
Театр английского Возрождения своим расцветом обязан Уильяму Шекспиру (1564—1616). Когда в 1575 г. в Лондоне был основан первый постоянно действующий театр, предназначенный не для придворных, а для горожан, будущему драматургу исполнилось всего двенадцать лет. Шекспир приехал в Лондон спустя полтора десятилетия, покинув провинциальный Стратфорд. В то время к драматургии не относились как к серьёзной литературе. Пьесы не издавали — они писались как рабочий материал, текст, который актёры должны произносить со сцены.

В английской столице работали публичные, частные и придворные театры. В 1594 г. Шекспир в качестве актёра вступил в труппу, которая называлась «Слуги лорда-камергера». Заглавные роли он не играл, зато стал драматургом труппы.

Много позже, размышляя об искусстве театра, А. С. Пушкин писал, что «народ требует сильных ощущений, для него и казни зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Вот этой тайной «драматического волшебства» и владел Шекспир. В его пьесах перед зрителем разыгрывались истории борьбы за власть и предательства («Гамлет», «Король Лир»), всепобеждающей любви и



Королева Елизавета.



Театральное представление на пиру сэра Генри Антона. Картина неизвестного художника. 1596 г.

279

«Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести её истинное лицо и её истинное лицо — низости и каждому веку истории — его неприкрашенный облик».

Уильям Шекспир. «Гамлет»



Уильям Шекспир.

разрушающей ненависти («Ромео и Джульетта»), кровавых преступлений, безумия и раскаяния («Ричард III», «Макбет»). Актёры играли и упоение радостями бытия, и страдание от «распавшейся связи времён».

В театре Шекспира поиски счастья и гармонии неотделимы от осознания трагизма жизни, а восхищение человеком, «венцом Вселенной, красой всего живущего», — от понимания двойственности человеческой натуры, сочетающей в себе свет и мрак, добро и зло, чёрное и белое. Светлые, жизнеутверждающие комедии («Укрощение строптивой», «Много шума из ничего») и философские пьесы («Гамлет», «Король Лир»), приправленные горечью мудрости, разделяют всего несколько лет. Однако именно эти перемены в драматургии великого англичанина отразили эволюцию идей Возрождения: от безоглядной радости до трагического осознания, что «век вывихнут» и обрушил на человека «целое море бед».

Будучи сам актёром, Шекспир никогда не забывал, что пишет для сцены. Драматическое действие должно быть зрелищным, динамичным и эффектным; важная роль отводилась слову. Шекспировский театр обходился без декораций. На площадку помещали предметы, необходимые по ходу пьесы (столы, кресла, скамейки, иногда бутафорские деревья).

Большое значение имела в театре Шекспира музыка: актёры играли на различных музыкальных инструментах: гобоях, скрипках, барабанах, лютнях, тамбуринах. В действие включались пение и танцы — это украшало спектакли, придавало представлениям праздничность.

Но главным в английском театре эпохи Возрождения оставался актёр. Его голос, пластика, мимика, темперамент завораживали зрителей, заставляли поверить в истинность происходящего на сцене. Своим ис-



Лондонский пейзаж с театром «Глобус». Акварель И. Висхера. 1616 г.



Ричард Бёрбедж — главный актёр шекспировской труппы.



Уильям Кэмп — главный комик и танцор в труппе Шекспира в 90-х гг. Гравюра. XVI в.

кусством актёры пробуждали воображение публики, заражали неподдельным весельем или, напротив, заставляли испытывать гнев и сострадание. Звездой труппы театра «Глобус» был Ричард Бёрбедж (около 1567—1619). Женские роли исполняли молодые мужчины, и некоторые из них достигали замечательных успехов.

Театр Шекспира стал вершиной развития художественной культуры Англии конца XVI — начала XVII в. Именно в английском театре был преодолён разрыв между литературной драмой и сценой, в отличие от театра итальянского, где эта пропасть сохранялась долгие годы.

ПОД ПИРЕНЕЙСКИМ СОЛНЦЕМ

Профессиональный театр Испании возник в 30-х гг. XVI в. В указе императора Карла V о создании театра (1534 г.) содержались советы актёрам и предостережения от чрезмерной роскоши костюмов. Сначала представления устраивались в кораллах (*исп. corral* — «задний двор»). Над двором, чаще всего гостиничным, натягивали брезент, защищаясь не столько от дождя, сколько от жаркого южного солнца, и устанавливали скамейки для зрителей. Театральные труппы на первых порах оставались кочевыми, переезжали из города в город. Репертуар был пёстрым: играли смешные сценки, перемежавшиеся музыкальными номерами и танцами; выступали и актёры-мимы, игравшие без слов.

Испанский театр Возрождения создал Лопе Феликс де Вега Карпьо (1562—1635), больше известный как Лопе де Вега. Уроженец Мадрида, он начал свою театральную деятельность в Валенсии, возглавив небольшую группу молодых драматургов. Сам Лопе де Вега писал много и очень быстро. Пьеса появлялась за пьесой, и вскоре драматург обрёл невиданную популярность. Ещё при жизни его слава была велика: зрители называли Лопе де Вегу поэтом «неба и земли» и «фениксом гениев». Пьесы шли в публичных театрах и на придворной сцене, на городских площадях и в деревнях во время сельских праздников. Жизнерадостные и поэтичные комедии внушали веру и оптимизм, утверждали—в духе идей Возрождения—способность человека к героизму и самопожертвованию независимо от происхождения. Зрители сочувствовали гордым крестьянам пьесы «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна»), так и не поступившимся своей честью и достоинством, а на представлении комедии «Собака на

сене» смеялись над притворщицей Дианой: они понимали, что, в конце концов, любовь победит спесь и отбросит все предрассудки.

Испанский театр доказывал, что именно в повседневной жизни рождаются сильные, светлые и высокие чувства — и герои отстаивали право на эти чувства, прибегая к всяческим уловкам, играя и плутуя.

Игра во имя жизни, празднество, творимое на глазах у публики, — вот что составляло суть театральных творений Лопе де Веги. Свои взгляды на задачи театра драматург высказал в пьесе «Вымысел, ставший истиной». Главный персонаж — древнеримский актёр играет по приказу



Представление в корале.



Лопе де Вега.

281

*Игра — служение. Она
Даётся нам не для забавы;
Игрой мы исправляем нравы,
Всех возвышать она должна.
Актёр — художник, и ученье
Ему потребно и талант.
Нет, не фигляр комедиант,
Мы ждём в нём*

к высшему стремленью.

Мигель де Сервантес. «Педро де Урдемалас»



Король и придворные в одной из сцен испанского спектакля XVI в. Гравюра. 1653 г.



*Эскиз костюмов к спектаклю «Валенсианская вдова»
(пьеса Лопе де Веги).*

Художник В. Козлинский. 1940 г.

императора роль мученика-христианина, а затем решает сам стать таким мучеником и идёт на страшную казнь. Актёр не может лишь притворяться, страдания героя должны стать и «страстями актёрской души».

Испанские актёры выполняли пожелания драматурга. Они не жалели себя, стремясь развеселить, увлечь или потрясти зрителя. Нередко артисты прямо обращались к публике за поддержкой и сочувствием и будто бы за советом.

Как и в шекспировском театре, зрители обступали площадку, а иногда даже сидели на самой сцене. Любя театр, они ощущали себя равноправными участниками сценического действия, подбадривали актёров. Громко сетовали по поводу неудач персонажей, свистели и швыряли на площадку всё, что подвернётся под руку, если были недовольны игрой. Публика приходила на спектакли самая разная. Порой возникали споры и даже драки, иногда весьма жестокие — всерьёз. Поэтому власти с опаской относились к той любви, которую испанцы испытывали к театральному искусству с момента появления на Пиренейском полуострове первых трупп. Случалось, представления запрещали, но каждый такой запрет вызывал столь бурный протест, что спектакли возобновлялись к всеобщему восторгу публики.

Постепенно на сцене испанского театра появились драматические мотивы — и актёры, и авторы пьес перестали видеть жизнь лишь как нескончаемый праздник, на котором если и встречаются препятствия, то их можно преодолеть легко, играючи.

Католическая цензура стала вмешиваться в театральные дела очень настойчиво — на каждом спектакле обязательно присутствовал представитель властей, он следил за порядком на сцене и среди зрителей. К 1625 г. в Мадриде остался лишь один театр, а спустя некоторое время

спектакли разрешили играть только раз в неделю. Всё это не могло не повлиять на настроение и авторское самолюбие первого испанского драматурга — Лопе де Веги, хотя он и продолжал писать для сцены.

Магию преобразования жизни испанский театр эпохи Возрождения завещал потомкам. Этот период развития испанской сцены называли «золотым веком».

НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ

Среди учёных до сих пор ведутся споры: можно ли считать немецкую и французскую сцену XVI в. театром новой эпохи или для французов и немцев Средние века ещё не закон-

282

чились? Таких ярких достижений и знаменитых имён, как в Италии, Испании и Англии, ни немецкий, ни французский театр этого периода не имеет. Во Франции драматурги подражали итальянцам; выпускники коллежей и студенты пробовали свои силы в написании «учёных комедий» — но сцена их опыты не приняла.

В Германии новый, отличный от средневекового, театр связан с именем Ганса Сакса. Энтузиастами театрального дела в немецких землях были мейстерзингеры (см. статью «Музыка эпохи Возрождения» в разделе «Музыка»). Они принимали участие в представлениях на библейские сюжеты. Постепенно появились спектакли на сюжеты из греческой мифологии, разыгрывались бытовые сценки.

Ганс Сакс написал свыше двухсот драматургических текстов. Это были трагедии и особый, германский, жанр — *фастнахтшпиль* (нем. *Fastnachtspiel*), что дословно означает «масленичная игра». Фастнахтшпили отчасти походили на итальянскую комедию масок, в них было много юмора, импровизации, смешных бытовых эпизодов. Персонажи брались из повседневной жизни: недоучившийся школяр вздумал поиграть с самим дьяволом — и, конечно, проиграл; священник, который не хотел лишать себя вполне мирских удовольствий, терял паству. Взятчики и пройдохи осмеивались и осуждались: эти персонажи выглядели нелепо, были даже уродливыми.

Диалоги в пьесах Ганса Сакса всегда остроумны, персонажи полны энергии, весёлые и озорные. Действие развивалось стремительно, и в этой стремительности и жизнелюбии героев ощущался дух нового времени, южные, средиземноморские влияния. Любимым персонажем немецкой публики стал шут — Ганс Вурст, что переводится как «Ганс-колбасник» (нем. *Wurst* — «колбаса», любимое кушанье немцев). Постепенно Ганс-колбасник заимствовал черты итальянского Арлекина, он стал менее грубым, тоньше шутил, немного похудел.

Сакс сам ставил свои пьесы; сохранились его указания и советы актёрам-любителям — подробные, иногда забавные. Так, драматург рекомендовал участникам спектаклей не топтать громко ногами, а если что-то не удаётся — ругаться про себя.

В германских городах во времена Сакса не существовало специальных театральных зданий — представления разыгрывались на деревянных площадках, построенных на скорую руку, иногда в харчевнях, часто и просто на улицах — в отгороженном месте. Никакого оформления не предполагалось, чаще всего даже занавес отсутствовал. Зрители смотрели спектакли преимущественно стоя, реагировали на происходящее на сцене живо и горячо, как в Испании.

Немецкий театр эпохи Возрождения в последующие века был почти забыт. Трагические события — сначала Крестьянская война (1524—1526 гг.), потом Тридцатилетняя война (1618—1648 гг.) — потрясли самые основы жизни: среди бедствий войны, «среди ужасов и горя» было не до сцены.



*Ганс Вурст — персонаж
ярмарочных
представлений.*



Ганс Сакс.
283

Театральное искусство европейского Возрождения вошло в историю как великая эпоха развития сцены. Пьесы Шекспира и Лопе де Веги стали основой репертуара мирового театра. Их трагедии и комедии заставили современников и потомков признать, что драматургия — полноценный род литературы.

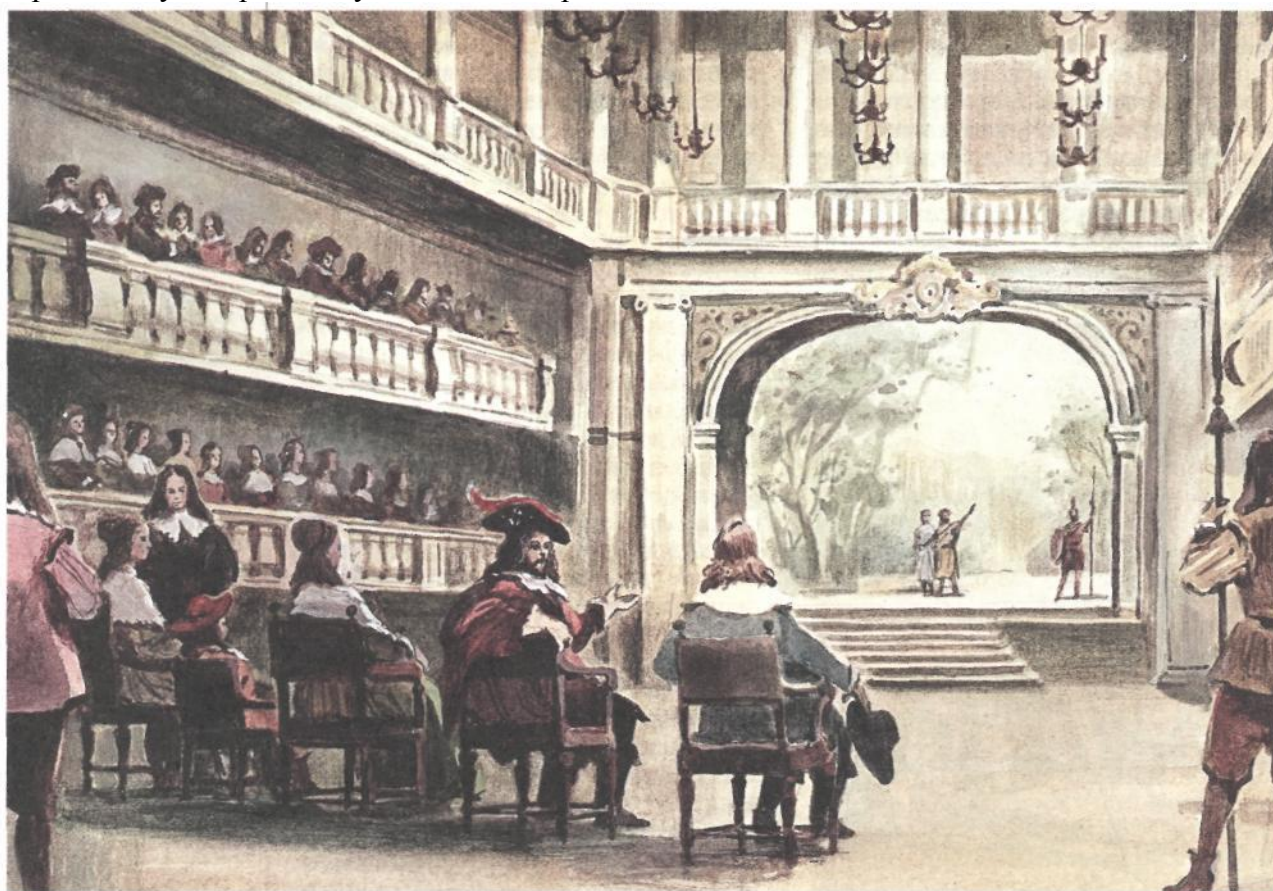
ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КЛАССИЦИЗМА И БАРОККО

Европейский театр в XVII — первой половине XVIII столетия развивался, примеривая к себе формы двух главных стилей эпохи — классицизма и барокко. Актёры могли играть в стиле барокко, а декорации напоминали о классицизме.

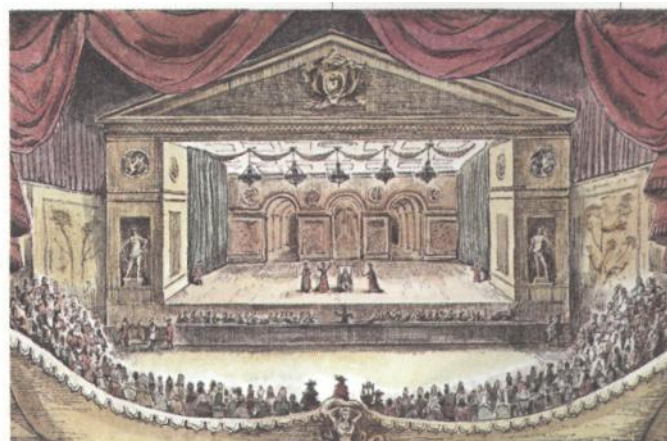
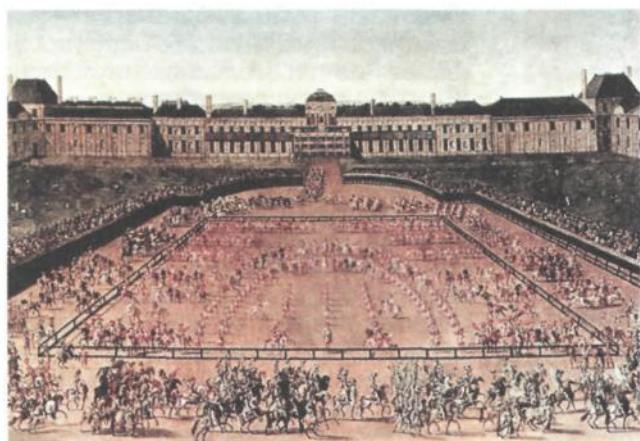
ТЕАТР КЛАССИЦИЗМА: НОРМА ПРЕЖДЕ ВСЕГО

Поэтика классицизма была тесно связана с искусством сцены. Этот стиль начал формироваться во Франции — в театральном сообществе, которым руководил актёр Мондори (настоящие имя и фамилия Гийом Дежильбер, 1594—1651). Первым основные принципы нового стиля

сформулировал Франсуа д'Обињак (1604—1676) в книге «Практика театра». Опираясь на воззрения Аристотеля и Горация на драматургию, д'Обињак изложил требования к образцовому театральному спектаклю. Произведение должно следовать за-



Внутренний вид театра «Пале-Кардиналь», Париж. XVII в.
284



Театральные представления времён Людовика XIV в парке Тюильри (слева) и в одном из залов Версаля.

кону трёх единств — иначе публика не воспримет сценическое представление, не «насытит» свой разум и не получит никакого урока. Первое требование — единство места: события пьесы должны происходить в одном пространстве, никакой перемены декораций не допускалось. Местом действия трагедии часто становился зал дворца; комедии — городская площадь либо комната.

Второе требование — единство времени, т. е. примерное совпадение (полного достичь не представлялось возможным) продолжительности спектакля и периода, в который разворачиваются события пьесы. Действие не должно было выходить за пределы суток.

Наиболее серьёзным оказалось последнее требование — единство действия. В пьесе должна присутствовать одна сюжетная линия, не отягощённая побочными эпизодами; ей надлежало разыгрываться последовательно, от завязки к развязке.

К теории классицизма во Франции XVII в. относились со всей серьёзностью. Позже новые драматургические правила разрабатывались Французской Академией (учреждена в 1635 г.). Театральному искусству придавалось особое значение. Актёры и драматурги призваны были служить созданию единого сильного государства, показывать зрителю пример идеального гражданина. Одна из основных идей классицизма — идея «облагороженной природы» на театральной сцене могла быть проиллюстрирована и представлена с необходимой наглядностью.

В 1637 г. Париж увидел премьеру трагикомедии «Сид» Пьера Корнеля (1606—1684). Герой пьесы — Родриго на долгие годы стал примером для подражания, образцом чести, благородства и рыцарской доблести. Отец Родриго был жестоко оскорблён. Чтобы защитить честь рода и выполнить сыновний долг, юноша должен вызвать обидчика на дуэль. Её исход предопределён: противник намного старше и слабее. Но драма в том, что этот противник — отец возлюбленной Родриго — Химены. Герой



Мадемуазель Шаммеле — актриса «Комеди Франсез».

285

Дон Родриго. Померяться любовь решила с долгом силой.

Чтоб за отца отмстить, проститься надо с милой.

Вот и возмездие за месть отцу Химены:

Меня родной отец толкает на измену!

Нет, нераздельна честь: предать любовь свою

Не лучше, чем сробеть пред недругом в бою».

Пьер Корнель. «Сид»

оказывается в неразрешимой ситуации, переживает глубокий внутренний конфликт. Он ищет смерти в бою, но выходит победителем — его смелость и воинское мастерство признают все. Невеста Родриго понимает, какие жестокие противоречия разрывают душу любимого. Она прощает Родриго и становится его женой. Для трагедии классицизма характерен культ разума, долг всегда побеждает чувство.

Второй трагический драматург эпохи классицизма — Жан Расин (1639—1699). Он пришёл в театр спустя три десятилетия после премьеры «Сида». В 1667 г. состоялась премьера пьесы «Андромаха», написанной на античный сюжет эпохи

Троянской войны. Один из современников писал, что этот спектакль «вызвал почти столько же шума, как „Сид“. Повар, кучер, конюх, лакей — все, вплоть до водоноса, считали нужным обсуждать „Андромаху"».

Снова в центре трагедии — конфликт между долгом и чувством. Андромахе предложен выбор: смерть или ответ на сильное и искреннее чувство Пирра, сына убийцы её мужа. Героиня решила сочетаться браком с Пирром и, взяв с него клятву, что он не погубит её сына, покончить с собой, чтобы не изменить памяти мужа. Андромаха спокойна, потому что сознаёт свой долг и правоту. В итоге Пирр гибнет. Андромаха побеждает, её спасает верность долгу и способность к самопожертвованию.

Произведения Расина требовали иной исполнительской манеры, чем пьесы Корнеля, — более тонкой, психологически выверенной, лиричной. В центре расиновских трагедий чаще всего стоит женщина. Именно ей, хрупкой и ранимой, предназначено сделать последний выбор перед лицом жестоких обстоятельств — как Федре (трагедия «Федра») и Беренике (трагедия «Береника»).

Расин сам работал с артистами, учил их правильно, продуманно и в то же время эмоционально произносить текст, понимать мелодику стиха. Сильные чувства следовало облекать в прекрасную форму — уметь сочетать ритм действия со звучанием александрийского, «двойною рифмой оперённого» стиха.

Постепенно для передачи на сцене различных чувств в театре французского классицизма выработалась система интонаций и жестов. Бытовые и некрасивые позы были запрещены — облик и пластика трагического героя или героини должны были всегда оставаться величественными и благородными.

Театральные идеи классицизма подытожил поэт, критик и теоретик искусства Никола Буало (1636—1711) в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674 г.), своеобразной священной книге французского театра XVII в. Некоторые положения



Жан Расин.



Сцены из трагедий Ж. Расина «Андромаха» (слева) и «Береника». Гравюра. 1678 г.
286

поэтики по стилю близки к эпиграммам и афоризмам, поэтому легко запоминаются. Основной принцип — преклонение перед разумом:

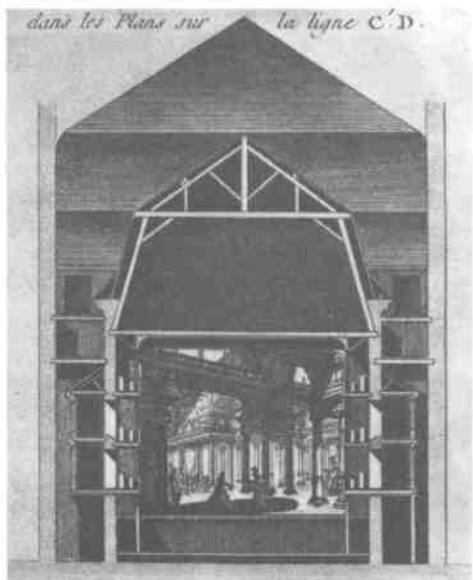
*Любите же разум вы;
 пусть он в стихах живёт
 Один и цену им, и красоту
 даёт.*

Репертуар французского театра эпохи классицизма наряду с трагедией включал и комедии. Создателем комедий стал Жан Батист Мольер (1622—1673). Мольер — это псевдоним, настоящая фамилия — Поклен. Актёр и драматург сменил имя, чтобы не позорить отца — почтенного королевского мебельщика и обойщика. Профессия актёра в XVII в. считалась греховной. В конце жизни актёры были вынуждены, покаявшись, отречься от своего ремесла. В противном случае Церковь не разрешала хоронить их на кладбище, и усопшие обретали последнее пристанище за церковной оградой.

Сценический опыт Мольер приобрёл в провинции. Под влиянием итальянского театра он писал фарсовые сценки. Осенью 1658 г. мольеровская труппа приехала в Париж и дала спектакли перед Людовиком XIV в одном из залов Лувра. Актёры Мольера имели огромный успех, «весь Париж» хотел посмотреть спектакли новой труппы. Сначала отношения драматурга с королём складывались хорошо, но постепенно они омрачились. Спустя шесть лет после переезда в Париж, в 1664 г., труппа сыграла перед королём новую комедию — «Тартюф,



Сцена из спектакля «Школа жён» (комедия Ж. Б. Мольера). Гравюра. XVII в.



Сценическая площадка «Комеди Франсез». Гравюра. XVII в.

Федра. Но тщетно было всё — и фимиам, и кровь:

Неисцелимая пришла ко мне любовь!

Я, вознося мольбы богине Афродите,

Была погружена в мечты об Ипполите,

И не её — о нет! — его боготворя,

Несла свои дары к подножью алтаря.

Тесей. Мой сын! Преемник мой!

Он сгублен мной самим!

Как страшен гнев богов, как неисповедим!..

Жан Расин. «Федра»

Тит. Так что же, Тит злосчастный? Ведь Береника ждет.

А ты придумал ясный безжалостный ответ?

Чтоб устоять в борьбе,

Найдёшь достаточно жестокости в себе?

Здесь слишком мало быть и стойким, и суровым —

К слепому варварству отныне будь готовым!

Жан Расин. «Береника»



Жан Батист Мольер.
287



Представление в Версале.

Пьеса Ж.Б. Мольера «Мнимый больной».

или Обманщик». Главный персонаж — пройдоха и обманщик, лицемер и сладострастник — носил сутану, и властимущие решили, что пьеса оскорбляет и саму Церковь, и влиятельную организацию «Общество Святых даров».

Пьесу запретили, и Мольер в течение пяти лет добивался её постановки в собственном театре. Наконец разрешение было получено, и спектакль прошёл с огромным успехом. Сам автор играл доверчивого Оргона — жертву плутней и козней обманщика Тартюфа. Лишь вмешательство короля (такой поворот сюжета был в духе XVII в., в духе классицизма) спасло семью несчастного Оргона от разорения и тюрьмы.

Опыт Мольера-драматурга неотделим от опыта Мольера-актёра. Взгляды на искусство сцены, на разницу в игре трагических и комических актёров были блистательно воплощены Мольером в собственной театральной практике.

После «Тартюфа» Мольер написал и поставил две комедии, ставшие бессмертными. В пьесе «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665 г.) драматург обработал известный сюжет о бурной жизни повесы аристократа и о справедливом возмездии, настигающем его за грехи и богохульство. Герой Мольера — вольнодумец и скептик, человек XVII столетия.

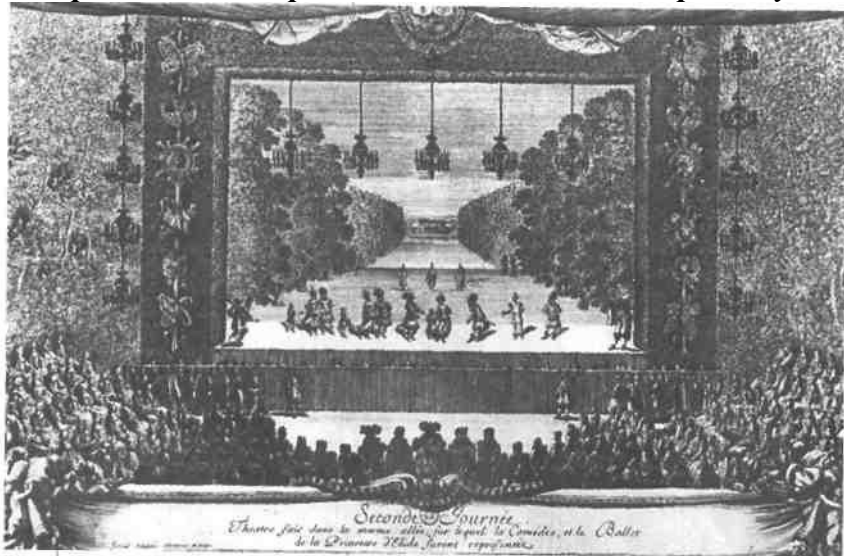
По-иному, чем в «Дон Жуане», мотив вольнодумства и свободной воли трактовался в «Мизантропе» (1666 г.). Здесь уже звучали драматические, даже трагические мотивы. Мольеровский смех стал «смехом сквозь слёзы» — ведь главная мысль пьесы сводилась к тому, что жить среди людей и сохранять благородство души невозможно.

Мольер в своих пьесах отвергал классицистическую теорию трёх единств, за что его не уставали критиковать, нарушал строгие правила. Умер Мольер на сцене. В последние годы жизни он задыхался, ему стало тяжело произносить стихи, поэтому для себя драматург писал роли в прозе. По распоряжению архиепископа Парижа Мольера хоронили так, как хоронят самоубийц, — за церковной оградой. Много позже Франция отдала своему гению почести, которых он так и не удостоился при жизни.

История классицизма не заканчивается в XVII столетии. В следу-



Актёр в костюме персонажа пьесы Ж.Б. Мольера «Плутни Скапена».



Представление в Версальском парке комедии-балета Ж.Б. Мольера «Удовольствия на очарованном острове». Гравюра. XVII в.

288

ющем веке некоторые его принципы стремились возродить драматург и философ Вольтер, актёры Лекен и Клерон, поэты и музыканты. Однако в XVIII в. классицизм уже воспринимался как стиль устаревший — и в преодолении классицистических норм родилось искусство века Просвещения.

ТЕАТР БАРОККО:

ИГРЫ СУДЬБЫ И СЛУЧАЯ

Театр Англии, Германии и Италии в XVII столетии отдал предпочтение иному художественному стилю — барокко. Название, возникшее позже, чем сам стиль, ведёт происхождение

ВОЛЬТЕРОВСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Французский писатель и философ-просветитель Вольтер (настоящие имя и фамилия Франсуа Мари Аруэ де Вольтер, 1694—1778) считал, что принципы классицизма отвечают национальному характеру французов, их пониманию роли государства и правителя. Великими драматургами он считал Корнеля и Расина. Большое значение Вольтер придавал театральному искусству, именно со сцены он намеревался проповедовать идеи нового века. В эпоху Просвещения идеи разума становились неотделимы от требования терпимости, в первую очередь религиозной. Следует уважать убеждения другого, даже в том случае, если они противоречат твоим собственным, — таким было кредо Вольтера. Аля сцены драматург писал в течение шестидесяти лет, сам занимался

с актёрами, стремясь привнести в манеру исполнения, сложившуюся в XVII в., больше чувства и даже чувствительности.

Тема вольтеровских трагедий «Заира» (1732 г.) и «Магомет» (1741 г.) традиционна для классицизма: в центре — борьба долга и чувства. Однако основная сюжетная линия — то самое требуемое «единство действия» — осложнена. Персонажи дольше, чем расиновские или корнелевские герои, пребывают в смятении, сомнениях, растерянности. Они страдают сильно и искренне, но их чувства не пронизаны той поэзией и лиризмом, которые свойственны произведениям Расина. Пьесы Вольтера имели успех благодаря не только гуманным идеям добра и терпимости, но в немалой степени и актёрам. Именно актёры, мучаясь и страдая на глазах у зрителей, сообщали драмам подлинный накал страстей. Одним из любимцев

публики был Анри Луи Лекен (настоящая фамилия Кен, 1729—1778). Его внешность не в полной мере отвечала требованиям, предъявлявшимся к трагическому герою, но он умел убеждать публику в своей страсти и значительности.

Ипполит Клерон (настоящие имя и фамилия Клер Жозеф Ипполит Лерис де Латюд, 1723—1803) не только своими ролями, но и поступками в реальной жизни являла пример служения долгу и истине. Клерон пыталась добиться гражданского равноправия для актёров, но, потерпев неудачу, в знак протеста в 1766 г. покинула сцену.

В историю театра XVIII в. Вольтер вошёл и как главный противник традиций Шекспира. Поклонник Корнеля и Расина, он был убеждён, что художник не должен слушать голос стихии — только трагедия, написанная по всем законам классицизма, может служить высоким общественным идеалам.



Вольтер и муза. Гравюра. XVIII в.



Иллюстрация к пьесе У. Шекспира «Буря». Офорт неизвестного художника. XVIII в.

*Мизантроп — человек, который не любит людей, отчуждён от них.

289



Спектакль в барочном театре.

от итальянского слова *barocco* — «причудливый», «странный». Хронологические рамки существования барокко в театральном искусстве размыты; нет и завершённой, как в классицизме, программы и теории барочной сцены.

В театрах разных стран черты этого стиля проявляются в разное время. Так, в Англии барокко возникает на излёте Возрождения, в Италии его признаки видны в пасторалях; не чужд барочности и испанский театр XVII в. Во Франции же драматическая сцена почти не знала барокко.

Барочный мир подвижен и чаще всего враждебен людям. Жизнь призрачна — то ли сон, то ли явь. Человек утратил цельность натуры: он бывает добрым и злым одновременно и за себя не отвечает — всё может случиться. Он игрушка в руках жестокой судьбы, а никак не проводник воли Всевышнего. В барочном театре царствует случай, а не закон, как на классицистской сцене.

В творчестве английских драматургов, пришедших в театр после Шекспира, появляются очень сложные, запутанные сюжеты. Нравственные оценки размыты: чёрное иногда может быть представлено как белое и наоборот. На сцене стали торжествовать злые силы, главной становится идея *vanitas* (лат.) — т. е. суетности и непостоянства мира. Человека подстерегают

несчастья и неожиданности. А раз так, то нужно жить, наслаждаясь, не подавляя страсти, а отдаваясь им. Персонажи трагедий Джона Вебстера (1580— 1625) и Джона Форда (1586 — около 1639) — драматургов, вошедших в театральную жизнь почти одновременно (чуть позже) с Шекспиром, — очень отличаются от шекспировских героев. Они способны на изощрённые преступления и испытывают особое удовольствие, нарушая нравственные законы. Театр эпохи Возрождения внушал зрителям, что человек вопреки всему — прекрасен. В постшекспировском театре человек ужасен, хотя, быть может, и велик. Персонажи сценических творений Вебстера (например, «Герцогиня Амальфи») и Форда («Как жаль её развратницей назвать») становятся врагами не только для других, они враги самим себе. Пьесы этих драматургов называют *маньеристскими*.

Действующие лица барочных маньеристских пьес ярки и красивы, но это дьявольская, нечеловеческая



Сцена Театра Герцога в Лондоне. XVII в.

*Маньеризм — направление в художественной культуре XVI — начала XVII в, сторонники которого заявляли о неустойчивости жизненных норм.

290

красота. И сценическая площадка, где происходит действие, тоже должна быть яркой, а краски — бить по глазам; поэтому не случайно драпировки и костюмы имели цвет, который принято называть «кричащим».

Нельзя не признать, что эти кровавые трагедии зрелищны. Вероятно, именно зрелищностью объясняется присутствие пьес Вебстера и Форда в репертуаре современного английского театра.

Путь к истине героев испанского театра извилист и осложнён непредсказуемыми событиями. В пьесах Тирсо де Молины (настоящие имя и фамилия Габриель Тельес, 1571 или около 1583— 1648) персонажи одержимы стремлением к одной цели. Цель эта — удовлетворение страсти, рождённой внезапно, без причин. Ради достижения желаемого герои обманывают, интригуют, переодеваются, часто изображают лицо другого пола. Персонажи Тирсо изобретательны, расчётливы и одновременно азартны и холодны. Они привносят в скучный и пресный мир момент игры, только не доброй и радостной, как у Лопе де Веги, а страшноватой. И никто не может понять, где высокое, где низкое, где трагедия, а где фарс, кто мужчина, а кто женщина. Что такое бескорыстие, герои Тирсо не знают, их ведёт по жизни эгоистический интерес. Любимый драматургами прошлого и сценически выигрышный сюжет переодевания у Тирсо де Молины всегда движим корыстью. Таковы персонажи пьес «Дон Хиль Зелёные штаны» и

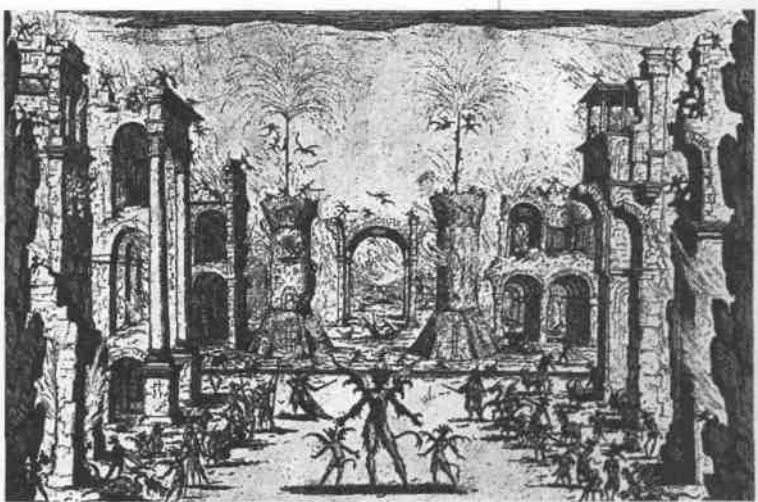
«Севильский озорник, или Каменный гость» (первая драматургическая обработка легенды о Дон Жуане).

Герои театра барокко постоянно устраивают некие представления, пишут сценарии собственной жизни, особенно в испанской драме. Подобные сюжеты есть и у Тирсо де Молины («Дон Хиль Зелёные штаны»), и у Педро Кальдерона де ла Барки (1600—1681) в пьесах «Стойкий принц», «Жизнь есть сон». Кальдерон соединил проникновенную и искреннюю религиозность с барочной зыбкостью понятий, с неверием в счастье — и на земле, и на небесах. Мир театра, фантастический и прекрасный, противопоставлен жизни, чаще всего скудной, без движения и поэзии. Стихии искусства подвластна жизнь — с помощью театра реальность даже можно слегка подправить. Эти общие идеи и мотивы, характерные для барокко, встречаются и у классициста Корнеля в пьесе «Комическая иллюзия», где эпизоды реальной жизни чередуются с разыгранными в театре.

Сторонники барочного театра создали свой стиль сценического действия. Представления проходили на открытом воздухе: актёры выступали



Перспективная декорация с использованием кулис.



В барочном спектакле часто появлялись черти — слуги дьявола.

291

ИЕЗУИТСКИЙ ТЕАТР

В католических странах Европы в середине XVI в. возник *иезуитский театр*. Такое название он получил потому, что появился при иезуитских коллегиях — закрытых средних учебных заведениях, образованных монашеским орденом иезуитов. Этому театру ближе оказались принципы барокко. Авторами пьес были педагоги коллегий, а участниками представлений

ученики — школяры. Они изучали азы театральной профессии по специально подготовленным программам, которые учитывали богатый опыт европейского театра — как барочной сцены, так и театра классицизма. Кроме того, школьный театр обращался к наследию средневековой сцены: в спектаклях действовали аллегорические фигуры, например, Правда и Богатство. Актёры играли очень старательно, продумывали каждое движение и выбирали реквизит. Так, исполнитель роли Совести держал в руках зеркало, а Смерть, как и в средневековых мистериях, появлялась перед зрителями в лохмотьях и с косой. Составители программ считали, что аллегорические персонажи необходимы, так как несут воспитательную нагрузку. Для изображения библейских событий часто использовали разного рода механизмы.

В Германии XVII столетия пьесы для иезуитских коллегий и придворных сцен писали поэты — приверженцы барочных форм в театре и литературе. Эти драмы больше подходили для чтения, чем для постановки в театре. Запутанный сюжет, фантастические существа, полные риторики монологи — всё это не очень привлекало немецких актёров. Они предпочитали пьесы Шекспира и французских драматургов, перекраивали их на барочный лад, добавляли аллегорические фигуры. Особенно популярной была фигура Ночи — с её помощью обозначали время действия.



Сложные сценические эффекты были очень распространены в театре XVII в.

в парках, садах и даже на воде, на плотках. Начали эти опыты итальянцы, позже подобные зрелища появились в Испании, а затем и при французском дворе. Во Франции признаки барокко соседствовали с классицистскими, что выражалось в чёткости сценических построений, в традиционной для классицизма нормативной практике. В XVII столетии пышные спектакли стали играть при дворе в Вене, столице империи Габсбургов.

В спектаклях использовалась сложная техника: рычаги и блоки, кулисы, двигавшиеся по специальным рельсам, люки, подвесные цепи для полёта волшебных существ. Сцену создатели барочных действий понимали как зримый образ прекрасного мира, полного чудесных превращений и потрясавшего душу зрителей фантастическими событиями и чарующей красотой. Публика должна была осознать и ценность прекрасного, и его бренность.

В дворцовом плавучем театре недалеко от Мадрида летом 1639 г.

была представлена пьеса-фантазия Кальдерона «Фаэтон — сын солнца». Площадку, сооружённую посреди дворцового пруда, освещали тысячи свечей. Король и придворные плавали вокруг сцены на лодках, а в перерыве между действиями ужинали. В XVIII в. барочные трагедии и оперные либретто писал итальянский поэт и либреттист Пьетро Метастазιο (настоящая фамилия Трапасси, 1698—1782). Он работал в Неаполе, а потом переехал в Вену, где всегда интересовались итальянским искусством. Метастазιο перерабатывал античные сюжеты, использовал исторические коллизии. Усложнённые сюжетные построения, бурные

страсти, запутавшиеся в своих желаниях и намерениях персонажи сочетались у Метастазия со стремлением к ясности и назидательности. Это и понятно: расцвет классицизма был уже в прошлом, но традиции французской сцены XVII столетия успели занять своё законное и прочное место в истории культуры.

* Коллизия (лат. *collisio* — «столкновение») — столкновение противоположных сил, стремлений, интересов.

292

МЕЖДУ РАЗУМОМ И ЧУВСТВОМ. ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Век Просвещения, как называют XVIII столетие, был эпохой научных открытий и временем создания первой энциклопедии. Сама жизнь пробуждала творческую фантазию и способствовала проведению реформ театрального искусства. На сцене, считали деятели Просвещения, должен предстать человек разумный и сильно чувствующий. Поэтому большие требования предъявлялись к актёрам — их впервые стали воспринимать не только как «слуг его величества короля», но и как творческих людей — художников, а не ремесленников. В XVIII в. появилось много сочинений, посвящённых театру. Это «Гамбургская драматургия» Готхольда Эфраима Лессинга (1729—1781) — развёрнутый дневник двух сезонов Национального театра в Гамбурге, «Заметки о театре» немецкого драматурга Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца (1751—1792), сочинения французских просветителей — Жана Жака Руссо (1712—1778), Луи Себастьяна Мерсье (1740—1814) и Дени Дидро и т. д.

В эпоху Просвещения во Франции и Англии, начиная с 30-х гг. зрителям уже не разрешали сидеть на сцене. В Англии отказались от театра открытого типа и стали строить, как в других европейских странах, закрытые здания. Уже в конце XVII в. здесь появились рисованные декорации и театральные машины для эффектных полётов и исчезновений. В отличие от шекспировской эпохи, когда женские роли исполняли юноши, в английском театре Просвещения женские роли начали играть актрисы.

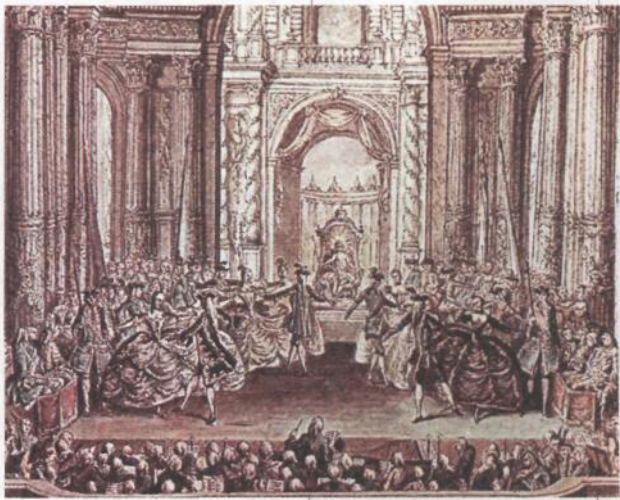
Серьёзные изменения произошли в драматургии. Возникли новые жанры, в частности драма (см. статью «Драматургия»). Зародился этот жанр в Англии, а теоретическое обоснование получил во Франции. Просветитель-философ Дени Дидро писал, что пьесы должны рассказывать о жизни современных людей. «Пусть сюжет будет важен; интрига простая. Семейная. Близкая к действительной жизни». Драматургу, по мнению Дидро, надлежит не просто изображать человека вспльчивого, доброго, решительного, но показывать ту общественную группу, к которой он принадлежит. Художник должен рассказывать о людях определённого звания: писателе, коммерсante, судье, адвокате, политике, магистре, финансисте, вельможе, интенданте и т. д. Однако пьесы самого Дидро оказались не столь удачны, как его теоретические рабо-



Легкомысленный родитель. Гравюра. Середина XVIII в.



Сцена из хроники У. Шекспира «Генрих IV». Картина У. Хогарта. XVIII в.



Сцена из спектакля «Принцесса Наваррская». Опера Ж. Ф. Рамо.
293



Сцена из спектакля «Любовь в деревне» (пьеса Биккерстафа). Лондон. 1768 г. Гравюра. XVIII в.

ты, актёры не находили в них интересных ролей.

Новый драматургический жанр был освоен в Германии. Профессиональный немецкий театр зародился позже, чем в других странах, и сразу представил примеры высокого искусства — и в актёрском творчестве, и в драматургии, и в решении сценического пространства.

В Англии развился новый музыкально-драматический жанр — *балладная опера*. В январе 1728 г. была поставлена «Опера нищего», созданная драматургом Джоном Геем (1685—1732) и композитором Иоганном Кристофом Пепушем. Песни и танцы здесь чередовались с разговорными сценами.

НОВЫЕ АКТЁРЫ

В XVIII столетии актёры начали осознавать себя просветителями и воспитателями. Часто при подготовке спектакля они играли роль и режиссёра, и педагога. Эпоха способствовала рождению художника мыслящего, образованного и эмоционального. Актёров занимала не только верность натуре, но и верность «высокому и прекрасному». Образцом истинной правды, драматизма и красоты в XVIII в. для европейского театра стал Шекспир. Однако нередко трагический финал пьес меняли на благополучный: философия эпохи Просвещения утверждала, что мир устроен разумно, а потому жизненные ситуации не могут разрешаться трагически.

Каждая крупная национальная театральная культура выдвинула крупных актёров, которые и определили сценический стиль эпохи. В 1741 г. на сцене «Друри-Лейн» (основан в 1682 г. по указу короля) в Лондоне дебютировал великий Дэвид Гаррик (1717—1779). Роль Ричарда III принесла ему всеобщее признание. О правдивости, естественности игры Гаррика ходили легенды, и зрители часто отождествляли любимого актёра с шекспировскими героями, которых он играл. В 1747 г. Гаррик возглавил «Друри-Лейн», и с этого момента театр вступил на путь революционных для XVIII в. перемен.

Много внимания Гаррик уделял работе с актёрами над текстом пьесы. Благодаря ему на английскую сцену вернулись сочинения Шекспира. (Сам Гаррик сыграл в тридцати пяти пьесах великого драматурга.) Шекспировский репертуар стал шко-



Сцена из балладной оперы Джона Гая «Опера нищего». Офорт У. Блейка по гравюре У. Хогарта. Конец XVIII в.

лой актерского мастерства для труппы «Друри-Лейн», а позже и для провинциальных трупп. В 1763 г. началось двухлетнее турне театра по Европе, превратившееся в актёрский триумф самого Гаррика. Перед тем как навсегда покинуть сцену, Гаррик в течение трёх месяцев попрощался со зрителями — он сыграл все созданные им роли.

Изменения в немецком театре связаны с именем Фридрики Каролины Нейбер (1692—1760). В противоположность буффонадам Ганса Вурста Нейбер ставила французские классицистические трагедии, которые, по мнению актрисы, развивали душу и нравственно воспитывали зрителя. В 1737 г. она совершила знаменательный поступок — публично сожгла на сцене чучело Ганса Вурста. Нейбер ввела новую, близкую классицизму манеру декламации стиха, много работала над выразительностью жеста. Во многом благодаря этой выдающейся женщине возникла лейпцигская школа актёрской игры.

Сценические реформы, уже в Гамбурге, продолжил Фридрих Людвиг Шрёдер (1744—1816). Он прошёл путь от уличного акробата до исполнителя высокой трагедии. Шрёдер впервые в истории немецкого театра сделал обязательным для участников спектакля подробный анализ текста пьесы. Актёры в своей игре должны были следовать художественному замыслу всей постановки. Шрёдер отрицал классицистическую декламацию, стремился к «правде жизни». Под влиянием его творческих принципов сложилась актёрская гамбургская школа.

«ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ»

Дени Дидро дружил с известнейшим английским актёром Дэвидом Гарриком, и однажды за дружеским столом между ними вышел спор о том, что же является главным в творчестве актёра — разум или чувство. Гаррик вышел из комнаты, затем заглянул в неё — и на его лице отразилась целая гамма чувств: удивление, потрясение, ужас, восторг, умиление, грусть, а затем то же самое — но в обратном порядке. Этот случай произвёл на Дидро огромное впечатление и стал поводом к созданию «Парадокса об актёре».

В этом трактате спорят два собеседника. Позиция самого автора объединяет точки зрения спорящих, хотя доводы каждого имеют существенные изъяны. Парадокс в том и заключается, что актёру, с одной стороны, необходимо иметь воображение, без которого творчество немислимо, а с другой — чувства актёра должны управляться разумом. «Слёзы актёра текут из его мозга» — эти слова Дидро стали своеобразным афоризмом в актёрской среде. Книга Дидро «Парадокс об актёре» стала впоследствии настольной книгой практиков и теоретиков театра.



Дени Дидро.



Готхольд Эфраим Лессинг.



Дэвид Гаррик в роли Ричарда III.

295

ФРАНЦУЗСКАЯ КОМЕДИЯ В XVIII ВЕКЕ

Театр французской комедии — «Комеди Франсез» — был создан королевским указом в 1680 г. В XVIII в. труппа состояла из первоклассных актёров, многие из которых помнили ещё наставления Мольера. Основу репертуара составляли трагедии Корнеля и Расина, мольеровские комедии. В первой трети XVIII в. на сцене «Комеди Франсез» блистали Мишель Барон (1653—1729) и Адриенна Лекуврёр (1692—1730). Игра Лекуврёр потрясала весь Париж. Она была подлинной трагической актрисой, искренней и глубокой. Очарованный игрой Лекуврёр, Вольтер писал: «Если она плачет, если она жалуется, она не исторгает, подобно большинству актёров, неистовых рычаний; она так трогательна, что заставляет проливать слёзы». Лекуврёр была любимой актрисой парижан, и, когда она внезапно умерла, молва настойчиво обвиняла в убийстве одну из великосветских дам. Церковь отказалась отпевать комедиантку, погибшую внезапно, без покаяния, без отречения от профессии.

Игра знаменитого актёра «Комеди Франсез» Анри Луи Лекена славилась лёгкостью, естественностью и одновременно настоящей страстью. Именно Лекену принадлежит заслуга в реформировании сценического костюма. Этот актёр вместе со своей партнёршей по сцене Ипполит Клерон создал театральный костюм, который впервые в истории театра отражал характер персонажа и его общественное положение.

В 1784 г. на сцене «Комеди Франсез» состоялась премьера «Женитьбы Фигаро» Бомарше. Эта комедия, хлёсткая и злая, рассказывает о столкновении цирюльника Фигаро (героя предыдущей пьесы Бомарше «Севильский цирюльник») с графом Альмавивой. Борясь за счастливый брак с Сюзанной, горничной графини Розины, Фигаро демонстрирует недюжинный ум и ловкость. В итоге он выходит победителем. Весь Париж цитировал эффектные остроты Фигаро, его резкие реплики в адрес властей предержащих; особенно привлекали публику тирады, осуждавшие произвол вельмож. «Женитьба Фигаро» пленила современников драматурга. Моцарт на сюжет пьесы написал оперу «Свадьба Фигаро».



Сцена из балета «Медeia и Ясон» в постановке Ж. Ж. Новерра. Офорт. 1781 г.



Актриса театра «Комеди франсез» Дюмениль в роли Федры.



Адриенна Лекуврёр.



Пьер Огюстен Бомарше.

296

РЕФОРМЫ

В ИТАЛЬЯНСКОМ ТЕАТРЕ

Большую роль в обновлении итальянской сцены сыграли драматурги Карло Гольдони (1707—1793) и Карло Гоцци (1720—1806). Они создали литературную драму. А уничтожить маски и актёрскую импровизацию в Италии было делом нелёгким: эта сценическая традиция оказалась слишком сильна и любима публикой.

Началось всё в Венеции. Карло Гольдони сочинял сценарии комедии масок для известной труппы актёра-импровизатора Антонио Сакки. В 1745 г. актёры блистательно выступили в спектакле «Слуга двух господ». Автор превратил сценарий в пьесу и с того момента стал настойчиво и неуклонно приучать и исполнителей, и зрителей к тому, что написанный текст и содержательнее, и умнее экспромтов. Актёры выучивали слова роли и тем самым освобождали свою фантазию — отныне она помогала им находить эффектные приёмы именно игры.

Плебейская интонация пьес Гольдони необычайно раздражала знатного венецианца, принадлежавшего к старинному роду, — Карло Гоцци.

Полемизируя с бытовыми комедиями Гольдони, он разработал необычный жанр — *фьябу*, сказку для театра. В 1761 г. одна из венецианских трупп сыграла «Любовь к трём апельсинам» по сценарию Гоцци. Спектакль имел ошеломляющий успех. Казалось, талант Гоцци вновь возродил комедию масок. Однако постепенно во фьябах Гоцци (а всего он написал их десять) доля авторского текста возросла, а импровизация свелась к минимуму.

ВЕЙМАРСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Венец Просвещения в Германии — творчество двух великих немцев: Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832) и Иоганна Кристофа Фридриха Шиллера (1759—1805). Драматургия Гёте и Шиллера завершает развитие европейской драмы в XVIII столетии. В их произведениях идеи Просвещения получили полное и исчерпывающее выражение. Репертуар немецкой сцены обогатился пьесами Шиллера «Разбойники» (1781 г.), «Коварство и любовь» (1783 г.), а мечта эпохи Просвещения о создании философской трагедии была воплощена Гёте в «Фаусте» (1832 г.).



Фридрих Людвиг Шредер в роли короля Лира. Гравюра. Конец XVIII в.



Итальянские комики.



Сиена из спектакля «Орлеанская дева» (пьеса Ф. Шиллера). Режиссёр А. Иффланд. Королевский театр, Берлин. 1806 г. Художник Ф. Бойтерс.

«ГАМЛЕТ» В ГЕРМАНИИ

Первый раз шекспировская трагедия была поставлена в Гамбурге осенью 1776 г. Гамлета сыграл актёр Иоганн Франц Брокман (1745—1812), а Призрака — Фридрих Людвиг Шрёдер. Герой Шекспира был похож на молодого немца, напоминал зрителям Вертера Гёте, так же страдал и плакал на сцене — даже носил с собой большой белый платок. Призрак и Гамлет общались, как отец с сыном, — мистика изгонялась со сцены XVIII столетия. Старший учил и наставлял младшего, не хотел, чтобы молодой человек погиб в жестокой борьбе. И брокмановский Гамлет слушал и внимал, чтобы действовать — покарать зло и восстановить справедливость. Но принц Датский в исполнении Брокмана был слишком чувствителен, сил для мести не хватало, и он погибал в неравной схватке с миром и судьбой.

После Брокмана роль Гамлета перешла к Шрёдеру, и герой Шекспира стал иным — не «книжным юношей», а борцом и философом. Этот Гамлет не хотел покоряться судьбе, он бросал вызов обстоятельствам, был смел и непреклонен. Шрёдер играл зрелого человека, вынужденного совершать убийства и понимавшего, что лишение жизни другого — грех, которому нет прощения.

Две трактовки «Гамлета» и положили начало разным традициям толкования образа принца Датского в последующие века.



Сцена из спектакля «Гамлет». В роли шекспировского героя — Иоганн Брокман. Гравюра А. Ходовецкого. 1778 г.

В 1791 г. Гёте принял руководство Веймарским придворным театром. По его приглашению в Веймар в 1799 г. приехал Шиллер. На сцене в Веймаре воцарился немецкий вариант классицизма. Сцена оформлялась, как во французском театре XVII столетия. В 1801 г. Гёте составил «Правила для актёров», которые неукоснительно соблюдались в его театре. Игра исполнителя, считал Гёте, должна быть строго продумана. Во время репетиций актёры мысленно делили сцену на равные квадраты, по которым они обязаны были перемещаться и застыть в красивых позах. «Правила» содержали немало плодотворных мыслей, но в них было и много требований, сковывавших свободу творчества. Не случайно труппа Веймарского театра не имела ярких дарований — большие актёры не выдерживали мелочной опеки директора.

ПОРЫВ ДУХА И СТРАСТИ ДУШИ В ТЕАТРЕ РОМАНТИЗМА

В последнее десятилетие XVIII в. Европа жила тревожно и бурно, смелые надежды сменялись растерянностью и тяжёлыми предчувствиями. Революция во Франции, казнь королевской семьи, стремительный взлёт Наполеона — все эти события поражали воображение европейцев жестокостью и одновременно величием. В литературе и живописи, музыке и театре появились новые идеи и формы, отражавшие перемены в сознании людей. В университетском городе Йена (Германия) молодые философы и по-



Эскиз декораций и планировка к постановке пьесы В. Гюго «Эрнани».
298



Сцена из спектакля «Гамлет» (трагедия У. Шекспира в переработке Ж.Ф. Дюсиса). В роли Гамлета — любимый актёр Наполеона — Тальма. Начало XIX в.

эты — Фридрих Шлегель, его брат Август Вильгельм, Новалис, Фридрих Вильгельм Шеллинг и другие усомнились и в правоте практического разума, и в авторитете классика из Веймара Иоганна Вольфганга Гёте. В своих статьях они заявляли, что задача художника — передать движения души человека, ибо внутренний мир выше и значительнее мира внешнего, материального. Новое направление в искусстве стали называть *романтизмом*.

Само понятие «романтизм» имеет долгую историю. Во Франции определение «романтический» использовали ещё в XVII в. — так именовали авантюрные сюжеты, известные в романском мире, прежде всего в Испании и в Италии. В Англии во второй половине XVIII столетия романтическим называли всё фантастическое, таинственное, необъяснимое. Постепенно это понятие стало толковаться очень широко: к романтическому искусству и философии относили

произведения, которые опровергали правила классицизма и отрицали преклонение перед разумом, свойственное эпохе Просвещения. Сторонники нового течения в искусстве считали, что «не Разум должен быть в центре внимания художника, а Дух, свободный и мятежный».

Судьба романтизма в театре сложилась необычно. Сюжеты и персонажи, характерные для романтической сцены, сначала возникли в литературе не самого высокого уровня. В 90-х гг. XVIII столетия во Франции и Англии появилась мелодрама. В таких пьесах герои страдали, часто находились на грани гибели, но заканчивалось всё, как правило, благополучно — добродетель торжествовала, порок был посрамлён. События в основном происходили в среде простых людей — ведь чувствовать и страдать умеют все. Встречались вполне правдоподобные сюжеты, однако они приобретали фантастическую окраску.

В немецком и австрийском театре в начале XIX в. мелодрама превратилась в *драму судьбы*. Страдания персонажей нередко связывались в этих пьесах с родовым проклятием. Человек был лишь игрушкой в руках случая. Нож и меч, ставшие когда-то орудием преступления, в роковую минуту оказывались под рукой героя, и зло множилось, пока проклятие не теряло силу с гибелью последнего представителя рода. Например, в пьесе Захарии Вернера «24 февраля» все трагические события происходят в один и тот же день — 24 февраля. Отец не узнаёт сына и убивает его, а затем выясняется, что тем же ножом



Декорации к постановке оперы К.М. Вебера «Волшебный стрелок».

*Слово «романский» произошло от *ит. Roma* — «Рим».

СТЕФАН ЦВЕЙГ О ГЕНРИХЕ ФОН КЛЕЙСТЕ

«...Персонажи Клейста как будто вырвались из его лихорадочной руки и помчались в беспредельность, пленённые могуществом чувств, неожиданным и непредвиденным в трезвом замысле. Он не владеет своими образами, как Шекспир; они уносят его за пределы реального. Они следуют демоническому зову, — каждый из них ученик чародея из баллады Гёте, они следуют наитию, а не плану, не предписанию: в высшем смысле Клейст не ответственен за них, как за слова, произнесённые во сне и непроизвольно выдающие затаённые стремления.

Это невольное подчинение, связанность господствует и в языке его драм: он подобен дыханию взволнованного человека, то искрится, рассыпаясь и разливаясь, то спотыкается в хрипах, выкриках и молчании. Неумолимо он бросается в крайности; иногда величественно образный в своём лаконизме, словно вылитый из бронзы в своей застывшей сдержанности, он порой гиперболически расправляется в пламени чувств».



Генрих фон Клейст.

он убил много лет назад своего соперника.

Создатели спектаклей пытались построить в театральном пространстве мир загадочный и чуждый человеку. Широко использовались разнообразные постановочные эффекты: таинственные тени пробегали по сценической площадке, неожиданно гас огонь в камине, раздавались крики и слышались шорохи и т. д. Такими театральными действиями, яркими и динамичными, была завоёвана европейская сцена. И это тоже стало проявлением романтического мышления — фантастических игр пробудившегося духа и потрясённой реальными трагедиями души.

Высокая романтическая литература осмыслила мотивы и сюжеты мелодрамы по-своему. В начале XIX в. рождается *романтическая драма*. Её герой — сильный и волевой человек, он противопоставил себя миру и расплачивается за это одиночеством и страданием. Таким персонажам посвятили драмы английские поэты: Джордж Гордон Байрон (1788— 1824) — пьесы «Манфред» и «Каин», Перси Биши Шелли (1792—1822) — «Освобождённый Прометей». Но эти произведения оказались скорее драматизированными лирическими поэмами, а их герои — обобщёнными образами авторов. Пространство поэм — проекция внутреннего мира, пространство души.

Романтическая драма переживала конфликт между словом и его сценической реализацией, между образами сознания и необходимостью их материального оформления на театральной площадке. Сцена реальна, материален актёр, а романтики говорили о душе, о зыбкой ткани сновидений, о призраках, что живут среди людей и являются поэту... Мир воображения, коллизии духа театр не освоил.

Драматурги переживали трагедию непонимания — ведь каждый автор пьесы хочет видеть своё детище на сцене. Драма предназначена для игры актёров, для слёз и смеха публики, а не для чтения, не для письменного стола.

Трагично сложилась судьба немецкого писателя Генриха фон Клейста (1777—1811). Клейст стремился понять тайны человеческой природы



Фонтене в спектакле «Роберт-Дьявол» (опера Дж. Мейербера). Офорт. XIX в.
300



Паоло и Мария Тальони. Художник Г. Леполь. Выдающиеся артисты балета изображены в костюмах из балета «Сильфида».



Сцена из спектакля «Принц Гомбургский» (пьеса Г. фон Клейста). Авиньонский фестиваль. 1949 г. В главной роли — Жерар Филип.

и причины трагедии, во все времена сопутствовавшей человеку. Он, как и другие романтики (за исключением Гюго), открывал для себя и для публики новую, порой путающую правду о жизни. Мир враждебен, золотого века не было (античность у романтиков мрачна), а люди блуждают в тумане, принимая ложь за правду. Утверждая своё «я», они губят других — и разрушают себя в этой жажде самоутверждения. Однако современники не поняли художника, Гёте отверг пьесы Клейста и не захотел ставить их в своём театре.

Судьба Клейста сходна с судьбой романтических персонажей. Осознание собственной значительности, конфликт с миром и людьми, разочарования, личные и творческие неудачи — и в финале театрализованное самоубийство. Натура поэта не могла смириться с жизнью — и Клейст бунтовал, рождая страстные исповеди и энергичные проповеди, образы лирические и очень театральные, зримые. Поэтическая энергия в его пьесах велика, и современники не без основания опасались, что театр просто рухнет (в прямом и переносном смысле) под этим мощным напором, не выдержит силы страстей, актёры не сумеют сыграть такие пьесы.

Сочинения романтиков часто губила бутафория и пиротехнические эффекты. Романтический мир пластичен, он не требует прямого материального воплощения. И в «Пентесилее», рассказывающей о царице амазонок и герое Трои Ахилле, и в пьесах «Принц Фридрих Гомбургский» и «Кетхен из Гейльбронна» клейстовские образы — проекция поэтического видения. Они и реальны, и условны, а потому трудны для сценического воплощения. Лишь во второй половине XX в. сцена освоила драматургию Клейста, и его произведения вошли в репертуар европейского театра.

Сходную трагедию пережил и другой немецкий писатель — Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822). Он был увлечён идеей театральности самой жизни, необъяснимого, но очевидного проникновения театра в действительность и наоборот. Свой фантастический мир Гофман

пытался сотворить на сцене театра музыкального — для романтиков «дух музыки» всегда значил очень много. Они считали, что музыка может перенести зрителя в нематериальные сферы, позволит забыть о грубой бутафории театра — о гипсе, дереве, крашеной марле и папье-

маше. В 1817 г. Гофман поставил в Берлине собственную оперу «Ундина» (1814 г.). Она была написана на излюбленный сюжет романтической литературы о сказочном существе, стремящемся в мир людей. Но действительность разрушала сказку так же, как сцена разрушала замыслы художников. Планы композитора наталкивались на неповоротливое мышление его коллег; воплотить замысел мешала и несовершенная театральная техника, тяжеловесность объёмных декораций, их несомненная материальность. Актёры музыкального театра к новым идеям относились настороженно. Романтические оперы были слишком необычны, они таили загадки, которые певцам, избалованным публикой, не хотелось разгадывать.

Часто актёры упрощали романтические идеи, снижали их до уровня мелодрамы — отсюда рождение театральных утопий и анекдотов одновременно. Гофман и Клейст (в статье «О марионетке») воспевали марионетку — деревянную куклу, которую можно дёргать за ниточки: она не будет капризничать, как своенравная примадонна. Потерпев неудачу в театральной практике, Гофман написал ироничный и горький диалог «Необыкновенные страдания директора театра» (1817 г.), в котором представляет идеальную актёрскую труппу — чемодан с марионетками. А актёр, если и станет участником рискованных романтических игр на грани фантазии и реальности, жиз-



Людвиг Девриент в роли короля Лира.

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ ОБ ЭДМУНДЕ КИНЕ. «ШЕКСПИР ПРИ БЛЕСКЕ МОЛНИИ»

Кин был одной из тех исключительных натур, которые неожиданным движением тела, непостижимым звуком голоса и ещё более непостижимым взглядом выражают не столько простые, общие всем чувства, сколько всё то необычное, причудливое, выходящее из ряда вон, что может заключать в себе человеческая грудь. Кин был одним из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то что из лучшего, но из совершенно другого материала, чем все мы; одним из угловатых чудаков с односторонним дарованием, но исключительных в этой своей односторонности, стоящих выше всего окружающего, полных той беспредельной, неисповедимой, неосознанной, дьявольски божественной силы, которую мы бы назвали демоническим началом...

Кин вовсе не был многосторонним актёром, правда, он мог играть много ролей, однако в этих ролях он играл всегда самого себя. Но благодаря этому он достигал всегда потрясающей правды. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его — огни, освещающие весь мрак души титана; в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырёхтомный комментарий.



Актёр Эдмунд Кин — первый романтик английской сцены.

302

ни и смерти, может умереть реально — как героиня гофмановской новеллы «Дон Жуан» (1813 г.), гениальная певица, переставшая различать сцену и реальную жизнь.

Творения драматургов-романтиков сцена не приняла — театр и драматургия разделились. Первыми романтиками в театральном искусстве Европы стали актёры. Они познакомили публику с персонажами, которые всегда были недовольны миром, хотели властвовать над ним. Своих героев актёры находили у Шекспира. Подвергнутый неоправданным переделкам в эпоху Просвещения, английский гений сцены вернулся неискажённым на европейские подмостки. В шекспировских сюжетах актёры черпали вдохновение, шекспировские страсти оказались ко времени.

В историю театра романтизма вошли актёры: англичанин Эдмунд Кин (1787—1833), французы Пьер Бокаж (1799—1862) и Фредерик Леметр (1800—1876), немцы Иоганн Флек (1757—1801) и Людвиг Девриент (1784—1832). В России великим романтическим актёром был Павел Мочалов. Актёрское романтическое искусство — это игра без правил, вдохновение и страсть, растрата себя. Конечно, в творчестве актёров разных стран были различия, но очень незначительные. Романтики походили друг на друга манерой исполнения — ярко выраженным личным началом. Часто и в жизни они продолжали играть роль, совершали экстравагантные, шокирующие поступки.

Театру свойственно свободное отношение к тексту пьесы, и актёры принесли на сцену новое понимание зла. Они играли злодеев как избранных. Их персонажи вступали на путь порока, потому что мир не принимал их. Неординарность, сильные страсти пугают обычных людей. Играя Шекспира (прежде всего Макбета и Ричарда III), актёры создавали гимны сильной воле, не стеснённой выбором между добром и злом. Свет и мрак царили в душах таких героев на равных, но чаще побеждал мрак. Актёры не только потрясали публику, но и искушали — соблазняли свободой. Быт требовал упорядоченности, следования законам будней, а романтики будни отвергали, им стало тесно на этой земле. Они бросали вызов небесам и затевали игры с дьяволом. В романтических персонажах всегда ощущалось нечто дьявольское — недаром актёры больше любили играть Мефистофеля, чем Фауста, предпочитали Яго, а не Отелло, и даже в Гамлете проступали демонические черты.

Наиболее благополучной оказалась судьба романтического театра во Франции, хотя начало было весьма бурным. В феврале 1830 г. на сцене театра «Комеди Франсез», цитадели классицизма, состоялась премьера пьесы «Эрнани» Виктора Гюго (1802—1885). Главный персонаж — благородный разбойник (правда, в финале выясняется, что он принц Арагонский). Действие разворачивалось динамично и стремительно шло к роковой развязке. Конфликт сильного, яркого человека с окружающими — в центре всех пьес Гюго.



Фредерик Леметр.



Виктор Гюго.



Сражение на премьере пьесы В. Гюго «Эрнани». Гравюра. XIX в.

Актёры первой сцены Франции с удовольствием и проникновенно играли трагедию героя — заложника долга, мученика чести.

На премьере разыгрался ещё один спектакль. В зрительном зале возникла настоящая драка между сторонниками нового романтического театра и приверженцами классицизма. Вокруг спектакля и драматурга кипели страсти, но Гюго победил — его пьесы утвердились в репертуаре французских (и не только французских) театров. Он сумел соединить в своих произведениях опыт высокой романтической литературы и мелодрамы — но это уже был упрощённый, или «укрощённый», романтизм.

Борьба между классицистами и романтиками продолжалась довольно долго; приверженцев разных направлений можно было отличить даже по одежде и гастрономическим пристрастиям. Однако французы — более ироничная нация, чем немцы, — подсмеивались над романтическими персонажами и ситуациями. Для немцев же новое направление стало проблемой жизни, связывалось с сокровенными тайнами творчества, с глубинами духа. Для французов победа романтического театра всегда оставалась фактом искусства, жизни художественной — и только. Французская романтическая сцена не отличалась глубиной и трагизмом немецкой, но она была более красочной и долговечной. На сценах Парижа драма и театр объединились. Драматурги-романтики — Виктор Гюго и Альфред де Виньи, Дюма-отец, Проспер Мериме и Альфред де Мюссе (двое последних быстро расстались с романтизмом) определяли репертуар театров, давали актёрам выигрышные, интересные роли.

Появились во Франции и художники-декораторы — сторонники романтизма. Они работали и в драматическом, но больше в музыкальном театре. При помощи освещения научились создавать особое пространство сцены — таинственное, тревожное. Здесь скользили тени, нависали тяжёлые своды, струился неверный лунный свет. Французские декораторы в 30-х гг. XIX в. освоили газовое освещение — менее опасное, чем свечи, и проявляли чудеса изобретательности: прикрепляли газовые рожки в верхней части сцены, размещали их вдоль линии рампы, подсвечивая лица актёров снизу.

Эпоха романтизма осталась в истории театра как одна из самых ярких страниц. Мотивы романтической драматургии переосмыслены



Сцена из трагедии В. Гюго «Лукреция Борджиа». Художник Л. Буданже. «Комеди Франсез», Париж. 1833 г.

*В 1825 г. вышел сборник Проспера Мери́ме «Театр Клары Гасуль». Пьесы, написанные в стиле старинных испанских комедий, были скорее пародией на романтическую драму.

304

ТЕАТР НА БУЛЬВАРЕ ТАМПЛЬ

Романтизм во Франции царствовал не только на сценах главных парижских театров, но и в так называемых театрах бульваров (здесь шли преимущественно мелодрамы). Однако один театр — на бульваре Тампль — превзошёл славу и «Одеона», и театра «Комеди Франсез». Назывался этот театр «Фюнамбюль» — «Канатные плясуны». Благодаря искусству мима-романтика Жана Гаспара Батиста Дебюро (1796—1846) пантомима (представление без слов) была очень популярна и любима французской публикой. Создав образ Пьеро, проникновенный и трогательный, полный лиризма и фантазии, Дебюро

изменил искусство пантомимы — в нём появились новые мотивы, свойственные романтизму. Персонаж Дебюро с его ранимой душой противостоял миру и в то же время был его частью, вступал в борьбу с насилием, несмотря на слабость. Пластика актёра отличалась яркостью, своеобразной грациозностью, отчасти свойственной и другим клоунам, но в ней была некая медлительность и печаль. Традиционный белый балахон Пьеро подчёркивал незащищённость героя, его открытость миру — но мир по-прежнему был полон мрака и зла, а герой Дебюро оставался добр. Черты Пьеро из «Фюнамбюля» угадываются в героях Чарли Чаплина — кинорежиссёра и актёра XX в.

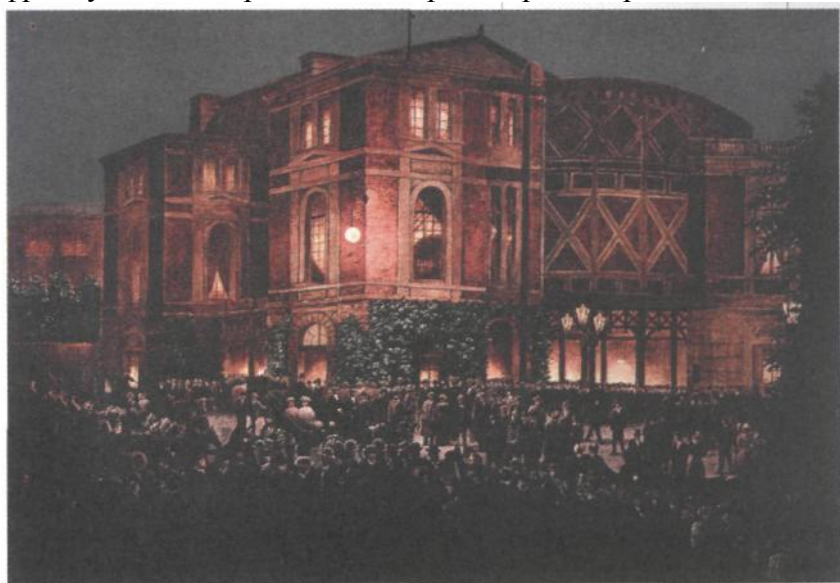


Жан Гаспар Батист Дебюро в пантомиме «Лунный свет». Шарж.

в пьесах более позднего времени. И главное, что романтическая драма, отвергнутая современниками, стала частью театрального репертуара мировой сцены.

ВЕК XIX — ВЕК XX. СОБЫТИЯ, СТИЛИ, НАПРАВЛЕНИЯ

К середине XIX столетия в истории театра наступила эпоха безвременья. Романтические пьесы с ужасными тайнами и бурными страстями перестали интересовать публику. В эти годы появилось огромное количество инсценировок Переложения произведений Диккенса и Дюма-отца, Эжена Сю и Бальзака составляли большую часть репертуара театров. Зритель хотел видеть обыкновенную жизнь, и в театре стали использоваться «павильоны»: на сцене очень подробно воспроизводилась повседневная обстановка. Действие часто происходило в комнате, заставленной предметами привычного обихода: стульями, креслами, шкафами и т. д. Главным жанром во французском и английском театре продолжала оставаться мелодрама; появилась «хорошо сделанная пьеса» (см. статью «Под крышами Парижа»). Создатели спектаклей понимали, что романтизм — прошлое театра, но многие актёры сохраняли верность этому стилю. Трагические героини французской актрисы Элизы Рашель (настоящие имя и фамилия Элиза Рашель Феликс, 1821 — 1858) напоминали публике о XVII в. — времени, когда французский театр считался первым среди европейских



Театральное здание в Байрёйте. В 1876 г. здесь прошёл первый оперный фестиваль.

305



Элиза Рашель.



Иозеф Кайиц.



Генрик Ибсен.

сцен. Стихийный темперамент в игре Рашель был неотделим от глубокого проникновения в сущность роли. Актриса предпочитала сильные и страстные — героические характеры.

«Пламенное выражение страстей» отличало игру итальянской актрисы Аделаиды Ристори (1822—1906), славившейся отточенной, «скульптурной» пластикой. Ристори снискала любовь зрителей и в самой Италии, и за пределами Апеннинского полуострова.

В 50-х — середине 80-х гг. возникло понятие *внестилевое мышление*. В одном спектакле могли соединяться разные стили. Например, пьесу сентиментализма актёры играли в стиле романтизма, а оформлен спектакль был в соответствии с правилами классицизма.

Однако принципиально новые сценические решения в это время найдены не были. Как всякому искусству, театру свойственно в определённые периоды своего развития пользоваться расхожими штампами — приёмами, из которых ушла жизнь. Причины могут быть самые различные: и отсутствие новой драматургии, и общественная усталость, обычно наступающая после бурных эпох, и естественный страх, что новое публика примет в штыки. Мешала развитию европейского театра и система «театральной монополии». До конца 60-х гг. новые сцены можно было создавать только под эгидой властей, центральных или городских. Королевские дворы теряли блеск, но многие театры продолжали существовать в качестве придворных сцен, и это препятствовало осуществлению интересных замыслов.

В середине века появились солидные труды по истории театра. Обращаясь к прошлому, авторы хотели найти пути обновления искусства сцены. Нетрадиционный подход к музыкальному театру предложил оперный композитор Рихард Вагнер в работе «Художественное произведение будущего» (1850 г.). А началом новой драматургии стали произведения норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828—1906). В пьесах Ибсена речь шла о делах семейных, но за супружескими ссорами и изменами вставали проблемы, связанные с устройством всего мира. За стенами комнаты угадывалась большая, полная тайн жизнь, ощущалось дыхание времени. Поступки героев Ибсен подвергал анализу, обнажая скрытые пружины людского бытия.

ОТ РОМАНТИЗМА К НАТУРАЛИЗМУ

«Человек — часть природы» — вслед за просветителями XVIII столетия любили повторять во второй половине XIX в. А значит, и законы природы распространяются на человеческое общество. Теории английского естествоиспытателя Чарлза Дарвина (1809—1882) заинтересовали не только людей науки, но и театра. Человек — существо биологическое, и большое значение имеет наследственность, считал учёный. Это своего рода судьба, от которой не уйти.

Под влиянием трудов Дарвина в театре возникло новое направление — *натурализм*. Всё происходящее на сцене, считали его сторонники, должно быть натурально, т. е. естественно, и не противоречить природе. Французский писатель Эмиль Золя (1840—1902) писал, что задача театра — «перенести на сцену какой-нибудь правдивый и оригинальный уголок... общества, искусно проанализированный».

У натурализма в театре была короткая жизнь — всего два десятилетия: с середины 80-х гг. до рубежа столетий. Однако с этим направлением связано значительное театральное движение 80-х гг. XIX в. — движение Свободных сцен (см. статью «Под крышами Парижа»). Его участники в Англии, Франции, Германии стремились проникнуть в самую суть человеческой натуры. Они призывали приблизить сцену к жизни, убрать театральные условности: зритель дол-



Сцена из спектакля «Западня» (по роману Э. Золя). Эта работа французских актёров была показана на гастролях в России в 1903 г.



Сцена из спектакля «Девушка Элиза» (пьеса Э. Гонкура). Режиссёр А. Антуан. Свободный театр, Париж. 1890 г.

жен видеть «жизнь как она есть», с подробностями не всегда приятными, иногда отталкивающими.

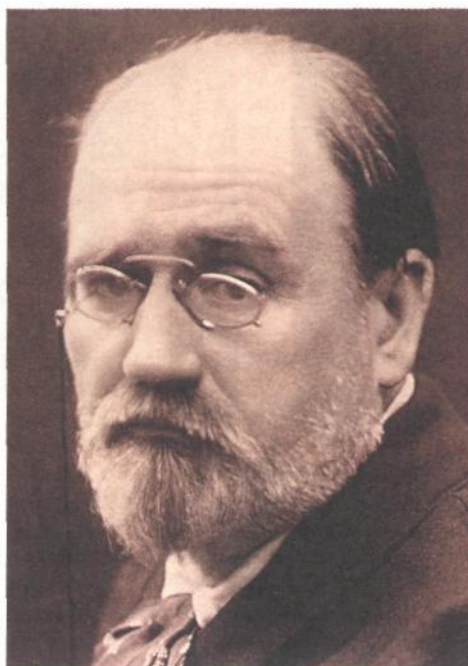
Одновременно с движением Свободных сцен возникла *новая драма*. Название, как это часто бывает в истории искусства, нашли позже. А сначала просто заметили, что в Европе молодые драматурги, восхищаясь пьесами Генрика Ибсена, пытаются создать некое подобие сценического натурализма. Трудно сказать, что чему предшествовало: пьесы — сцене или сцена потребовала новых форм. Развитие шло параллельно, драма и сцена на очень короткий период объединились. Но лучшие драматурги быстро почувствовали, что жёсткие натуралистические требования сковывают творческую свободу — человек гораздо шире своей биологической природы, ему дарована душа.

Представители новой драмы — Герхарт Гауптман, Август Стриндберг, Морис Метерлинк не столько следовали натуралистическим программам, сколько предлагали своё понимание человека и его места в обществе, роли среды и обстоятельств в судьбе людей. Драматурги научились передавать театральными средствами противостояние (или подчинение) личности среде. Персонажи новой драмы отличались и от героев Шекспира, и от героев французских трагиков, и от романтических страдальцев. Чаще всего они мирились с обстоятельствами — человек оказывался бессильным перед ударами судьбы.

У натурализма были и противники. Они объявили реальный мир лишь жалкой копией мира души, а людей — игрушками в руках потусторонних сил. Во Франции антинатуралистический театр стремились создать, приведя на сцену поэзию. Стихотворные тексты получили зримое воплощение. Границы сценического пространства виделись размытыми, а само пространство должно было стать призрачным, непохожим



*Герхарт Гауптман
с женой. 80-е гг. XIX в.*
307



Эмиль Золя.

на реальность, сказочным, фантастическим. Это направление в театральном искусстве называют *символизмом*. Сторонники символизма обратились к пьесам бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862—1949) и нашли в них то, что искали, — загадочный, зыбкий мир, который управляется некими недобрыми силами.

Немалую роль в обновлении искусства сцены сыграли драматургические опыты и теоретические работы крупного французского романиста и историка музыки — Ромена Роллана (1866—1944). Он выступал за народный театр. Только в массе, в единении с коллективом человек способен совершать большие дела, считал Роллан. Театр, по его мнению, призван служить «источником энергии» для зрителей, на сцене должны быть представлены

героические деяния, а сценическое пространство должно приобрести форму античного амфитеатра.

В конце XIX — начале XX в. многие мастера театра выступали за реформу пространства сцены: сцена-коробка, зрительный зал с ярусами и ложами казались устаревшими, а линия рампы, разделявшая сцену и зрительный зал, представлялась лишней. Авторы архитектурно-театральных проектов того времени предлагали по-новому организовать театральное пространство. Они обращались к опыту прежних эпох — к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе.

На рубеже веков в театральном искусстве утвердилась новая профессия — режиссёр. Выдающиеся постановщики спектаклей появились почти во всех европейских столицах: в Берлине и Париже, в Осло и Лондоне, в Варшаве и Вене. Теперь, оценивая спектакль, критики и зрители обращали внимание в первую очередь на режиссёрское решение. Знаменитые режиссёры — будь то Жан Копо или Макс Рейнхардт, Эдвард Гордон Крэг или Фирмен Жемье — имели собственный взгляд на роль и задачи театрального искусства, свои предпочтения при выборе драматургии, в работе с актёрами.



Жан Копо.

308

Актёры по-разному воспринимали происходящие перемены. Многие считали, что «режиссёрская горячка» — явление временное (они ошиблись!), и создавали собственные театры. В Англии для себя ставил спектакли Генри Ирвинг, во Франции любимцем публики был прославившийся в комедийных ролях Коклен-старший (1841 — 1909), также создатель театра. Огромным успехом в Европе пользовалась французская актриса Сара Бернар (1844—1923). Как и Коклен, она некоторое время играла на разных сценах, а в 1898 г. возглавила театр на парижской площади Шатле, который так и называли — Театр Сары Бернар. Однако время актёров-премьеров заканчивалось, наступал век режиссуры.

РОЖДЕНИЕ АВАНГАРДА

Понятие *авангард* (от *фр.* *avant* — «впереди» и *garde* — «стража») начали применять с середины 80-х гг. XIX в. Так называли явления искусства, в которых художественные средства были не просто новыми и необычными, но часто эпатазирующими. Со временем авангардистские формы усваивали крупные художники, и приёмы, казавшиеся ранее недопустимыми,

абсурдными, становились «буквами» театрального «алфавита». Восприняли авангард футуризм, дадаизм, сюрреализм и т. д.

К рубежу веков относятся поиски новых форм в драматургии. Подверглось сомнению устоявшееся деление пьесы на акты. Жизнь стремительна и изменчива, и сцена пыталась отразить каждое мгновение. В театрах Австрии появились короткие пьески-зарисовки, напоминающие моментальные снимки. Историки театра сравнивают такие спектакли с творчеством художников-импрессионистов.

В Италии возник *футуризм* (от *ит. futuro* — «будущее»). Глава движения — Филиппо Томмазо Маринетти (1876—1944) видел задачу искусства в приближении будущего. Маринетти был убеждён, что искусство будущего ничего не должно брать из прошлого. Слова на сцене надоели, слово лживо (недоверие к слову характерно для всего авангарда), а раз не нужно слово, то не нужен и актёр — такой, к которому привыкла публика. Актёра на сценической площадке заменит марионетка, похожая на механическую куклу. Обычный театр уступит место варьете (от *фр. variete* — «разнообразие»), где зритель станет участником действия — будет подпевать, отвечать на реплики актёров и т. д. Искусство прошлого (и не только искусство — жизнь) заслуживает осмеяния — так легче встретить новую эпоху. Впрочем, футуризм не задержался на итальянской сцене — он был подобием лабораторного опыта. Театр, в центре которого — актёр, больше других видов искусства сопротивлялся разложению формы и радикальным новациям.

Из разного рода «измов» наиболее приемлем для сцены оказался *экспрессионизм*. Первые футуристические манифесты появились до Первой мировой войны, экспрессионизм — явление военных и послевоенных лет. Новые, острые формы, рваные ритмы, надломленные позы и актёрские голоса, звучащие непрерывным криком, — следствие реальных переживаний, ответ молодого поколения европейцев, прежде всего немцев (нации, потерпевшей поражение), на ужасы, смерть и кровь. Авангардные приёмы мастеров



Сара Бернар в роли сына Наполеона в пьесе Э. Ростана «Орлёнок». Театр Сары Бернар, Париж. 90-е гг. XIX в.

Воображение парижан поразило спектакль «Король Убю», поставленный в 1896 г. на сцене театра «Творчество». Пьеса Альфреда Жарри (1873-1907) была не похожа ни на натуралистическую драму, ни на создания символистов. Позже исследователи увидели в этом опыте прообраз театра абсурда 50-х гг. XX в.



Рисунок А. Жарри на программе спектакля.

309

экспрессионизма не исключали сочувствия к человеку. Изломанные конструкции на сцене, неверный свет, оборотни вместо людей — это страшные видения, родившиеся в измученном сознании. Травмы войны, физические и душевные, требовали отражения в искусстве — и театральный экспрессионизм стал ответом на требование времени. Экспрессионизм просуществовал на сцене около десяти лет (с 1914 по 1924 г.) и особенно ярко проявился в театральном искусстве Германии и Австрии.

Постепенно стало очевидно, что глубинным переменам в театре мешает... актёр. Недаром многие экспериментаторы (кроме экспрессионистов) советовали обходиться без человека на сцене. «Актёрам-людям места не будет» — заявление парадоксальное, но точно отразившее суть театрального авангарда. Это был тупик...

Большинство экспериментов последующих десятилетий связано с актёром. Актёр XX столетия должен был обладать и традиционными профессиональными качествами, и стать иным, воспринять новшества, которые предлагала драматургия и режиссёрская мысль.

ПОСЛЕ БУРИ

Современная театральная система сложилась к середине 20-х гг. Многие смелые эксперименты были уже

ДАДАИЗМ

Сторонники авангарда не признавали традиций, считая, что классическое искусство безнадежно устарело. Свои программные выступления многие авангардисты превращали в забавные, иногда издевательские, а то и просто хулиганские зрелища. *Дадаизм* возник как форма отдыха от цивилизации. Это была наиболее безобидная по сравнению с другими направлениями форма протеста. «Не стоит впадать в отчаяние, — не уставали повторять дадаисты, — лучше придумывать собственные игры, а мир был плох во все времена».

К театральному искусству дадаизм имел самое прямое отношение — последователи и пропагандисты этого направления обыденную жизнь превращали в театральное представление. Слово «дада» ничего серьёзного не означает и не должно означать, потому что смысл жизни утрачен. Дадаисты творили «театр для себя». Так, в 1916 г. в цюрихском кабаре «Вольтер» — приюте дадаистов — состоялся вечер, организаторы которого хотели сделать его программным. На три голоса читались тексты так называемых симультанных (от *фр.* *simultane* — «одновременный») поэм, т. е. один и тот же текст следовало читать одновременно на трёх разных языках, иногда переходя на пение. Всё это сопровождалось свистом, барабанным боем и грохотом трещоток. В помещении кабаре были расставлены стулья, а на них положены листы картона со словами и буквами. Никаких манипуляций с этими листами не производилось — это была декорация. Время от времени в такого рода действиях использовались маски, как правило, африканские или японские. Порой участники надевали на голову большие колпаки, чаще всего изготовленные из фольги. Звуковое сопровождение было соответствующим — например, стук ключей о жестяные коробки.

В Париже забавлялись ещё более изобретательно, выдавая иронические издевательские акции за новое слово в искусстве. Так, в один из вечеров сцена театра представляла собой погреб, участники действия — все в белых перчатках — то появлялись, то исчезали. Раздавались беспорядочные крики, мяуканье, произносились фразы, лишённые смысла, а пара актёров играла то ли в салочки, то ли в прятки...

В дадаистских акциях участвовали в начале творческого пути известные французские писатели и поэты Луи Арагон (1897—1982) и Гийом Аполлинер (настоящие имя и фамилия Вильгельм Аполлинарий Костровицкий, 1880—1918), немецкие художники Жорж Грос (настоящие имя и фамилия Георг Эренфрид, 1893—1959) и Джон Хартфилд (настоящие имя и фамилия Хельмут Херцфельд, 1891—1968), французский композитор Эрик Сати (1866—1925).



Марионетка для постановки балета Игоря Стравинского «История солдата» Художник Л. Веронезе. 1942 г.

310



Эскиз декораций к спектаклю «Сын» (пьеса В. Газенклевера). Художник Г. Райгберг. Берлин. 1922 г.

позади. Натиск авангарда театр выдержал, взяв на вооружение то, что подходило сцене. Так, плодотворной оказалась идея «дематериализации» сценического пространства. Режиссёры научились показывать сны, видения, мечты героев. Для этого по-новому использовали свет на сцене, иначе делили сценическую площадку на участки — сочетали «пространство жизни» и «пространство души».

В 30-х гг. немецкий драматург, режиссёр и теоретик театрального искусства Бертольт Брехт заявил, что нужен принципиально новый подход к задачам театра. По мнению Брехта, театр не должен лишь подражать жизни, а должен «отстранённо, эпически» эту жизнь показывать. Зритель же превратится в наблюдателя: он будет размышлять, а не волноваться, руководствоваться разумом, а не чувством. Современные режиссёры и актёры умеют создавать «дистанцию» между ролью и исполнителем, т. е. пользуются приёмами *отчуждения* Брехта. Психологический театр — изображение на сцене «жизни в формах самой жизни» — нигде не исчез, хотя гибель ему на протяжении столетия предрекали очень многие.

Отношения сцены с драматургией в XX в. стали иными, чем в прошлые времена. Теперь режиссёр, а не актёр часто чувствовал себя хозяином. С приходом режиссёров авторы пьес вынуждены были признать умаление собственной роли.

Драма и сцена развивались очень часто независимо друг от друга. Драматурги *театра абсурда* (50-е гг.) объявили, что жизнь не имеет смысла, существенно лишь движение к смерти. Для сцены подобные утверждения оказались чрезмерно мрачными, и в постановках таких драм появлялись страдающие, вполне узнаваемые персонажи. Они были вовлечены в круговорот повседневной жизни, подавлены монотонным существованием, но продолжали жить и радоваться маленьким удачам и просто каждому новому дню — часто вопреки тексту.

В 60-х гг. на короткое время в театр пришли пьесы документалистов. Название говорит само за себя: авторы использовали письма, дневники, мемуары, судебные протоколы. При помощи документа люди театра хотели узнать правду о прошлом. Документализм, довольно быстро сошедший со сцены, обогатил театр новыми приёмами. Впоследствии фрагменты документов иногда стали включать в ткань пьесы.

С начала 70-х гг. развитие и сцены, и драмы определяют не стили, общие для многих стран, а участники театрального процесса. Уроки прошлого усвоены — и можно работать самостоятельно, предлагая своё понимание времени и истории.



Берт Брехт — шофёр грузовика. Художник Р. Шиндлер, 1926 г.

ИГРА СО СЛОВАМИ

Бертольт Брехт в молодые годы, в самом конце Первой мировой войны, решил пошутить и вместе со своим другом переделал в документах букву «д» в традиционном немецком имени Бертольд на «т» и с тех пор стал Бертольтом — подделку никто не заметил.

Своеобразную операцию Брехт совершил и с главным понятием своей теории — словом «отчуждение». Взяв за основу термин из экономической теории — *Entfremdung*, он изменил приставку *Ent* («от-») на *Ver* («о-»), и придумал название «фау-эффект» (*V* — буква «фау»), т. е. эффект отчуждения. Отечественные театроведы пытались передать разницу между приставками, используя слово «очуждение», но оно не прижилось.



Зрительный зал «Бургтеатра», Вена. Конец XIX в.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АВСТРИИ. ВЕНА ТАНЦУЕТ, РАЗМЫШЛЯЕТ И ГРУСТИТ

В наследство человечеству XIX и XX столетия оставили два разных образа австрийского театра. И не только театра, но и самой страны — сначала империи, а потом республики.

В конце XVIII в. на подмостках воцарилась венская народная комедия с забавными персонажами, занимательными сюжетами, лёгким диалогом. В театрах предместий столицы публика больше всего любила зингшпиль — предтечу оперетты. Всё XIX столетие на австрийской сцене торжествовали комедия и оперетта. Однако был в XIX в. венский драматург, который писал и трагедии. В произведениях Франца Грильпарцера (1791—1872) бал правила поэзия. Лиризм и красота стихов смягчали трагизм, и даже драматические финалы приносили успокоение.

Пьесы «Волны моря и любви» (1831 г.) и «Еврейка из Толедо» (1855 г., поставлена в 1872 г.) по жанру — лирические драмы. В них сыграл свои лучшие роли австрийский актёр Йозеф Кайнц (1858—1910; впоследствии работал в Германии). В первой пьесе Грильпарцер использовал античный сюжет. Юноша Леандр полюбил жрицу Афродиты Геро. Жрица связана обетом безбрачия, однако любовь оказывается сильнее верности богам. Чтобы увидеть возлюбленную, Леандр должен



Франц Грильпарцер.

312

переплыть бурный пролив Геллеспонт. Девушка ночью зажигает на башне огонь, который служит маяком Леандру. Но светильник гаснет, и утром волны выносят на берег мёртвое тело. Не перенеся потери, Геро умирает.

Кайнц в роли Леандра, согласно австрийской традиции, пел своего рода арию о любви и преданности; актёр покорял публику искренностью чувств и напевной манерой чтения стихов. Австрийский, особенно венский, вариант немецкого языка более плавный и напевный, чем традиционный немецкий. Кайнц растягивал гласные звуки, а согласные глухие превращал в звонкие. По свидетельству современников, звуки становились образами то ночи и темноты, то светлого дня.

В Вене в XIX в. по примеру Парижа была создана консерватория, где обучались и музыкальному, и драматическому искусству. Здесь поощрялась напевная манера произнесения не только стихотворных, но и прозаических текстов. Этому студентов специально учили. Правда, актёрам, усвоившим такой стиль, трудно было играть в комедиях, поэтому выпускники консерватории предпочитали Грильпарцера либо Шиллера и Шекспира.

Театральная жизнь Австрии протекала преимущественно в столице: здесь были расположены главные театры, жили подлинные ценители сценического искусства. Главным австрийским театром был «Бургтеатр» (*нем.* «городской театр»), созданный ещё в 1741 г. (в 1776 г. получил статус императорского). На его сцене шли в основном трагедии и драмы. Судьба театра сложилась так, что долгое время он напоминал большой и вполне профессиональный оркестр, но без дирижёра. Актёры превращались в солистов, как в опере. Переломить ситуацию попытался драматург, историк театрального искусства и один из первых австрийских режиссёров Генрих Лаубе (1806—1884). Переехав в середине XIX столетия из Германии в Австрию, Лаубе стал во главе «Бургтеатра»

(1849—1867 гг.) и перестроил репертуар. За восемнадцать лет работы он поставил почти все пьесы Шекспира. Грильпарцера Лаубе не любил: руководителю первой венской сцены его сочинения представлялись драматизированными лирическими поэмами.

В историю театра вошло понятие «словесная режиссура» — первым энтузиастом и создателем такого типа работы был именно Генрих Лаубе. Он любил работать над словом. Режиссёр считал, что оформление сцены — дело второстепенное, а главное — это актёр, который должен понимать, что он произносит. Только тогда рождается отклик зрительного зала. Лаубе сам оценивал и анализировал своё творчество. Написанная им история «Бургтеатра» — одно из первых научных театроведческих исследований.

Вторая половина XIX в. — это, прежде всего эпоха венской оперетты, затмившей и премьеры «Бургтеатра», и весёлые народные комедии, и пришедшую на австрийскую сцену итальянскую оперу. Оперетты шли в театрах венских предместий, хотя в XIX в. это название стало

условным: театры в Йозефштадте, Видене («Театр ан дер Вин») и Леопольдштадте находились теперь в черте города.



Любителей театра, спешащих на спектакль, дождь не останавливает.



Актёр и драматург Иоганн Нестрой (1801— 1862) в комической роли. Фарфоровая статуэтка.



Окрестности Вены.

Ещё танцевали *чардаш* героини оперетт Имре Кальмана (1882—1953), ещё звучали упоительные мелодии вальсов Иоганна Штрауса (1825—1899), а на сценах уже поселилась драма — и не захотела уходить с подмостков.

Так сложилось, что именно австрийские художники дали миру новых пророков и толкователей тайных и страшных снов Европы в преддверии нового столетия. В театре рубежа XIX—XX вв., который называют венским серебряным веком, поняли Зигмунда Фрейда.

Словно из мира оперетт пришли на австрийскую сцену персонажи пьес Артура Шницлера (1862—1931), но это обманчивое впечатление. Бес-

корыстное веселье сменилось неким всеобщим мороком — губительным туманом. И стало возможным всё — и нелепые дуэли, и предательство, и измена.

У Шницлера всегда страдает женщина. Именно женщины сохранили искренность чувств, но их открытость миру и доверчивость играют с ними злую шутку. Мужчины, с которыми героини безоглядно готовы связать судьбу, развращены, на них будто лежит печать порока. Они словно заражены какой-то непонятной болезнью: одновременно беспечны и расчётливы, слабы и жестоки. Одним словом, в спутники жизни эти люди не годятся. И под привычные звуки венского вальса вершатся трагедии, как в пьесе «Забава» (1895 г.). Юная Кристина влюбляется в блестящего военного, а он обманывает её, потом дерётся на дуэли из-за своей прежней возлюбленной — и погибает. Кристина выбрасывается из окна, не пожалев старого отца, для которого она была единственной радостью.

В цикле пьес под общим названием «Зелёный попугай» (1899 г.), появившемся на сцене на самом рубеже XIX—XX столетий, действие происходит во времена Великой французской революции (1792—1799 гг.). Однако историческим этот цикл назвать никак нельзя: персонажи похожи на современников Шницлера. Они продолжают свои забавы и взаимные розыгрыши, когда игры давно кончились и уже вполне реальны опасность, гибель, сломанные судьбы. Представленное на сцене убийство превращается в настоящее, а этого никто не замечает — ни сам убийца, актёр Анри, ни окружающие. Театр и жизнь, сон и явь перепутаны. Подобная двойственность была знаком эпохи, основной чертой культуры «на отмени времён».

По-своему выразил тревоги времени и предчувствие трагического XX столетия Гуго фон Гофмансталь (1874—1929). В его пьесах «Вчера» (1891 г.), «Безумец и Смерть» (1893 г.) герои живут то ли в реальности, то ли в мире грёз. Фантазии и меч-



Сцена из спектакля «Забава» (пьеса А. Шницлера). Режиссёр В. Либенайнер. Театр в Йозефштадте, Вена. 1981 г.

*Чардаш (от венг. csardas — «танцевать») — венгерский народный танец.

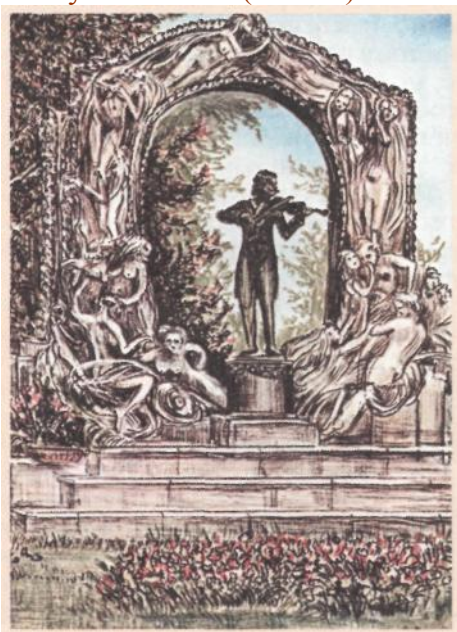
*Зигмунд Фрейд (1856— 1939) — австрийский невропатолог и психиатр, основатель психоанализа, метода психотерапии и психологического учения, ставящего в центр внимания бессознательные психические процессы и мотивации.

314

ВАЛЬС НА СЦЕНЕ

В австрийской оперетте, начиная с Иоганна Штрауса-сына, преобладал венский вальс. Имре Кальман позднее ввёл другой танец — чардаш, который изменил философию музыки, её лирическую окраску и эмоциональный тон.

Оперетты Штрауса возникли из атмосферы увеселительных заведений и маленьких уличных кафе, многолюдных праздничных гуляний и балов-маскарадов, из возбуждённых сборищ и городской суеты. Вальсы Штрауса — поистине душа его оперетт. Композитор соединяет героев в один большой круг: герцогинь и горничных, ловеласов и примерных отцов семейства, искательниц приключений и защитниц домашнего очага. Таков знаменитый вальс из оперетты «Летучая мышь» (1874 г.).



Памятник Иоганну Штраусу-сыну в Вене.

ты подменяют реальную жизнь, всё растворяется, дробится, множится в зыбкой, обманчивой атмосфере. Исследователи назвали манеру Гофманстала импрессионистской по аналогии с живописью. Однако эти пьесы драматичны, в них нет умиротворённости, и красота их

исчезающая, гибнущая. Опору поэт и драматург стремился найти в традициях и сюжетах прошлого — так родилась пьеса «Каждый» (1912 г.), переработка средневекового моралите. Для постановки этой пьесы Гофмансталя нужен был особый театр в особом городе, и такой город был найден — старый средневековый Зальцбург, где, по преданию, любил бывать доктор Фауст.

Традиции венской народной комедии, как будто совсем забытые, возродились в 30-х гг. в разоблачительной драматургии Эдена фон Хорвата (1901—1938). В пьесах Хорвата действовали те же персонажи, что и в старой венской комедии: портные и лавочники, продавцы игрушек и парикмахеры, горничные и модистки. Но атмосфера веселья и радости исчезла навсегда, герои утратили наивность и простодушие,



Справа налево: австрийский драматург Петер Хандке (родился в 1942 г.) и режиссёр Люк Бонди (родился в 1948 г.) на съёмках фильма.



Адель Сандрок с успехом выступала и в драме, и в оперетте.

научились хитрить, обманывать. Конечно, и в венской народной комедии тоже всё было не столь безоблачно, но добро всегда побеждало зло. Герои могли устроить свои дела за счёт других, но согрешивший в конце раскаивался.

После трагедии аншлюса (нем. *Anschluß* — «присоединение») в марте 1938 г., когда Австрия была присоединена к гитлеровской Германии, и Второй мировой войны театральное искусство несколько утратило национальную самобытность. На сцене «Бургтеатра» начали ставить спектакли режиссёры из всех стран мира. Зальцбургский фестиваль всё больше подчиняет свои программы интересам соседней Германии. Уже трудно стало определить, где немецкий актёр, а где австрийский. Последним настоящим австрийцем-романтиком на сцене — и по биографии, и по мироощущению, старомодному и пронизанному лиризмом, — был актёр Оскар Вернер (настоящие имя и фамилия Йозеф Виссмайер, 1923-1984).

ПРАЗДНИКИ ПОД СКЛОНАМИ АЛЬП

Каждый год, в конце июля, начиная с 1920 г. (перерыв пришёлся лишь на время Второй мировой войны) в Зальцбурге открывается театральный фестиваль. Этот праздник задумывался его создателями во славу австрийского искусства. У истоков стояли Гуго фон Гофмансталь и Макс Рейнхардт. «В Европе нет места более прекрасного, — утверждали организаторы праздника, — недаром сам Моцарт должен был родиться здесь».

Первый фестиваль открылся представлением моралите Гофмансталя «Каждый», и по традиции в первый день праздника играют именно этот спектакль, причём на паперти кафедрального собора. Меняются режиссёры, актёры — исполнители роли Каждого, но по-прежнему звонят колокола, возвещая о начале спектакля, и на центральной площади Зальцбурга собирается публика. Персонажи и сюжет определены раз и навсегда, как в пасхальных или рождественских представлениях. Всё известно заранее, но каждый год всё происходит будто бы впервые. Время размыто и бесконечно, и у каждого часа праздника своё значение. И это время вовлекает присутствующих в свой необратимый ход.

По традиции роль Каждого играли и играют наиболее известные актёры немецкоязычного мира. Среди исполнителей особенно выделяются Максимилиан Шелл (родился в 1930 г.) и Клаус Мария Брандауэр (родился в 1944 г.), знакомые зрителю не только своими театральными работами, но и киноролями. Эти два актёра прославились исполнением ролей согрешивших, сделавших ложный выбор сыновей Германии.

В 90-х гг. XX в. появились два новых исполнителя роли Каждого — на этот раз австрийские актёры Хельмут Лонер (родился в 1930 г.) и Герт Фосс (родился в 1950 г.). Различен стиль их игры, и принадлежат они к разным поколениям. Хельмут Лонер переиграл за свою жизнь все главные роли и в пьесах Шницлера, и в пьесах Шекспира. Несмотря на возраст, он по-прежнему красив и импозантен. Лонер вступал в пространство средневекового моралите в белом костюме, забыв закрыть дверцу дорогого автомобиля — будто явился с дипломатического приёма.

Герт Фосс намного моложе Лонера, это не шекспировский, а скорее чеховский персонаж. Он проигравший, всегда сутулится и выглядит усталым; герой Фосса заморочен надоевшим, хотя и комфортабельным бытом, газетами, телепередачами, Интернетом, измучен бессонницей. Общее неблагополучие, труднообъяснимая печаль проступали у Каждого в исполнении и высокомерного Хельмута Лонера, и усталого Герта Фосса.



Атилла Хёрбергер (справа) в роли Каждого.



Хельмут Лонер в роли Каждого.

*Эссе (фр. *essai* — буквально «опыт») — очерк.

316

НЕОБЫЧНЫЙ АВСТРИЕЦ

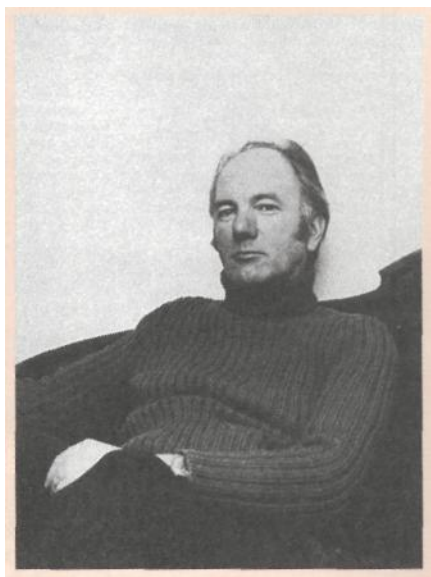
Последним крупным национальным драматургом стал Томас Бернхард (1931—1989), писатель, эссеист поистине мирового масштаба, едва ли не лучший автор, писавший на немецком языке. Пьесы Бернхарда ставились и продолжают ставиться во всём мире, хотя они сложны для постановки, в них много текста. Слова текут, сменяют друг друга, возвращаются — иногда драматург переходит на стиль с особым ритмом, и непонятно, то ли это белый стих, то ли музыкально организованная проза. Персонажи Бернхарда всегда имеют отношение либо к искусству, либо к каким-нибудь другим профессиям, связанным с духовной сферой. У него почти нет молодых героев, а если они появляются, то лишь в эпизодах. Перед зрителем — мир старости, но не мудрой и спокойной, а негодующей и взыскательной, обвиняющей. В Австрии Бернхарда ценили, даже гордились им, но не любили, потому что он был беспощаден к соотечественникам и говорил о них всё, что думает. Драматург не позволял им заблуждаться, вспоминая о славном прошлом, отмечая воспоминания о танцующей штраусовской Вене.

Персонажи Бернхарда всегда одержимы какой-нибудь манией, но чаще всего они терпят неудачу, как два старых актёра — герои пьесы «Лицедеи» и драмы под названием «Минетти». В первой из них актёр, терроризируя семью, постоянно говорит о своём большом таланте, великом даре, любви публики, творческих победах. А финал грустный и в то же время

издевательский. На тщательно подготовленный спектакль зрители не пришли. Что может быть большим ударом для актёра?

Бернхард изобрёл особый тип драмы — с действующими лицами, которые живут в одно время с ним и являются его знакомыми. Что-то бралось из их биографии, что-то сочинялось. Такова пьеса «Минетти», названная по фамилии одного из известнейших немецких актёров, ровесника XX столетия. В пьесе его образ — символ актёра, художника, вечно недовольного, одинокого, не понятого другими. Бернхард стремился возродить романтический взгляд на профессию, хотя сам актёр Бернхард Минетти (1905—1998) был артистом иного склада и удачной творческой судьбы.

Сходный опыт драматург проделал и с актёрами среднего поколения — они стали персонажами его пьесы



Томас Бернхард.

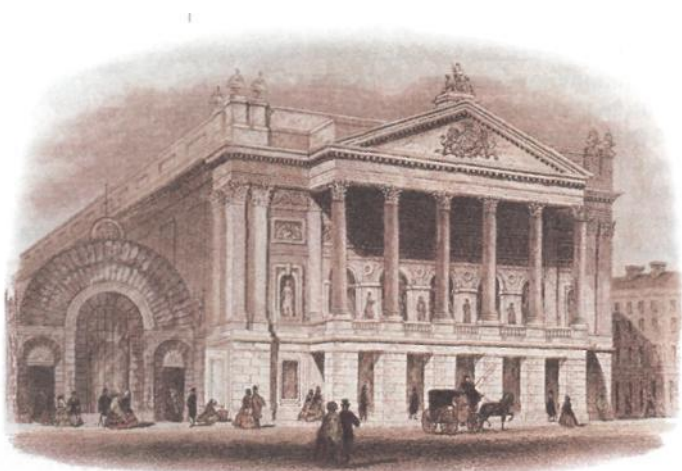
«Кирстен, Дене, Фосс». Реально существующие актёры «Бургтеатра» у Бернхарда повторяют судьбы сыгранных ими героев. События наслаиваются, множатся цитаты — мир жизни и мир сцены, как у Шницлера, неразличимы. По Бернхарду, любой актёр и в жизни играет роль, как на сцене, но это утверждение спорно...

В конце XX в. театральная география Австрии расширилась, популярность приобрёл фестиваль в городе Грац — «Штирийские игры». Проводятся театрализованные праздники и в другой австрийской земле — горном Тироле. Однако по-прежнему тон задаёт Вена, как в драматическом театре, так и в музыкальном, подтверждая слова, сказанные два века назад одним путешественником: «Всекие зрелища, представления, масленичные маскарады превратились здесь в настоящую страсть». Ему вторил Генрих Лаубе: «Театр — средоточие венской жизни, увлечение и наслаждение. Для сценического искусства Австрия — сказочная страна. Если бы театр не был уже изобретён, его обязательно изобрели бы австрийцы».

НАСЛЕДНИКИ ПО ПРЯМОЙ.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX—XX ВЕКОВ

В театральном искусстве Англии с 30-х гг. XIX в. начинаются перемены. В 1833 г. умер Эдмунд Кин, актёр-романтик, который своими шекспировскими ролями определил характер целой театральной эпохи. Со смертью Кина закончился период актёрского театра — сын Эдмунда Кина Чарлз уже пробует свои силы в режиссуре. Чарлз Кин (1811—1889) был актёром, играл главные роли, и сам же ставил спектакли, обращая



Здание театра «Ковент-Гарден» в Лондоне.

внимание в первую очередь на оформление.

Яркая зрелищность, пышность декораций, монументальность сценических решений призваны были отразить мощь и силу викторианской Англии.

Постановочный стиль Чарлза Кина вошёл в историю под названием «археологический реализм», так как в спектаклях должна была соблюдаться историческая точность в воссоздании примет эпохи, вплоть до мельчайших деталей (известен рассказ о подборе для спектакля «Венецианский купец» пряжек для обуви по моделям XV в.).

ПОСЛЕ РОМАНТИЗМА

Приверженцем викторианского стиля был Генри Ирвинг (настоящие имя и фамилия Джон Генри Бродрибб, 1838—1905), тоже совместивший в себе актёра и режиссёра. Он в течение двадцати лет возглавлял лондонский театр «Лицеум», ставя спектакли и исполняя в них ведущие мужские роли. Его партнёршей была знаменитая английская актриса Эллен Терри (1847—1928).

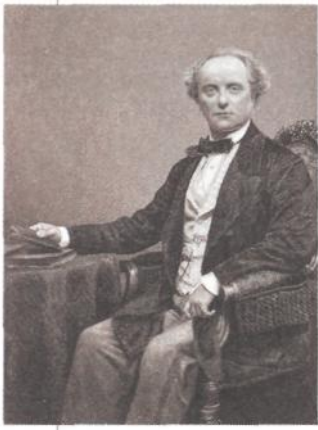
Сын Эллен Терри — Гордон Крэг с ранних лет не принимал помпезных спектаклей Ирвинга и его актёрскую манеру, полную пафоса и выпяченной приподнятости. Крэг хотел создать свой театр, в котором

главным должен стать режиссёр-творец.

Историю театра XX в. открывают в Англии два разных человека, обозначив тем самым два противоположных направления: Гордон Крэг и Джордж Бернард Шоу.

Свои первые роли будущий знаменитый режиссёр Генри Эдвард Гордон Крэг (1872—1966) сыграл на сцене театра «Лицеум» в спектаклях своего приёмного отца Генри Ирвинга. Фотографии донесли до нас романтический образ юноши в ролях никому не ведомых персонажей давно забытых пьес.

Первые спектакли Крэга совпали с началом XX столетия: «Дидона и Эней» (1900 г.) и «Маска любви» (1901 г.) — оба на музыку любимого Крэгом английского композитора Генри Пёрселла (около 1659—1695). Чуть позже (в 1903 г.) режиссёр поставил «Много шума из ничего» Уильяма Шекспира и «Воителей в Хельгеланде» Генрика Ибсена. В обоих спектаклях в главных ролях выступила Эллен Терри, но даже её имя не спасло дерзкие и непонятные публике эксперименты молодого режиссёра от провала. После этих неудачных опытов Крэг никогда больше не работал в английском театре и покинул родину навсегда. Он уехал в Германию, где вёл переговоры о работе в «Дойчес-театре». Потом отправился в Италию, где встретился с великой актрисой Элеонорой Дузе. А дальше



Чарлз Кин. Гравюра. 1859 г.



Сцена из спектакля «Гамлет». Режиссёр Г. Крэг. МХТ.

В. И. Качалов — Гамлет, Р. В. Болеславский — Лаэрт.

*Виктория (1819—1901) — королева Англии с 1837 по 1901 г.

318

была Москва и знаменитый, уникальный эпизод в истории мирового театра XX в.: английский режиссёр поставил «Гамлета» в Московском Художественном театре (премьера состоялась 23 декабря 1911 г.).

Однако ведущим направлением английского театрального искусства стал не условно-символистский, а реалистический театр, лидерами которого являлись драматург Джордж Бернард Шоу (1856—1950) и его соратники — режиссёр и драматург Харли Гренвилл Баркер (1877—1946) и один из самых влиятельных театральных критиков Англии рубежа XIX—XX вв. Уильям Арчер (1856—1924). Шоу, подобно Крэгу, зачитывался Ибсеном, родоначальником течения, названного впоследствии новой драмой. Однако его интересовали не утончённые символистские образы и сюжеты, которые так волновали воображение Крэга, — его влекли реальные, правдивые, без прикрас, истории.

Шоу-драматург (до того он был известен лондонской публике как весьма едкий, острый и нелицеприятный критик, вначале музыкальный, затем театральный) впервые заявил о себе в 1892 г., когда на сцене Независимого театра в Лондоне была поставлена его первая драма «Дома вдовца». Однако настоящий зрительский успех принесла Шоу пьеса «Оружие и человек» (1894 г.). Она вошла во второй драматический цикл, который назывался «Пьесы приятные». (Первый носит название «Пьесы неприятные», третий — «Пьесы для пуритан»; все три цикла созданы в 1892—1899 гг.) В «Пьесах приятных» Шоу, ничуть не изменив своему язвительно-критическому настрою, учёл все привычки и пристрастия лондонского зрителя.

Однако, несмотря на успех отдельных пьес, для того, чтобы драматургия Шоу нашла полноценное сценическое воплощение и была признана драматургией принципиально нового типа, необходим был театр, который бы этой драматургии соответствовал. Таким театром стал для Шоу «Ройял Корт» — им в 1904—1907 гг. руководили Гренвилл Баркер и Дж. Ю. Ведренн. Драматург обрел, наконец, свой театральный дом, подобный тому, каким был Художественный театр для А.П. Чехова. Однако вскоре союз с театром «Ройял Корт» распался. Самые знаменитые творения Бернарда Шоу появились позже. Например, премьера пьесы «Пигмалион» в Лондоне состоялась 11 апреля 1914 г. Роль Элизы Дулитл была написана для знаменитой



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». Театр «Лицеум», Лондон. 1895 г. Д.Ф. Робертсон — Ромео, Стелла Кэмпбелл — Джульетта.



Макет к постановке пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра». Художник Р. Гейлинг. 1912 г.

319

английской актрисы — Стеллы Кэмпбелл (настоящие имя и фамилия Беатрис Стелла Тэннер, 1865—1940). Роль профессора фонетики Генри Хиггинса сыграл Герберт Бирбом Три (1853—1917).

В пьесе «Дом, где разбиваются сердца» (1919 г.) отчётливо слышится чеховское звучание, недаром автор назвал её «фантазией в русском стиле на английские темы». Сам Шоу писал в

предисловии: «У русского драматурга Чехова есть четыре прелестных этюда для театра о Доме, где разбиваются сердца...». Совсем другим историческим традициям следует драматург в пьесе «Святая Иоанна» (1923 г.), используя уже не чеховские, а ибсеновские художественные принципы. И по сей день считается непревзойдённой первая исполнительница роли Жанны д'Арк — английская актриса Сибил Торндайк (1882 — 1976). Это произведение принесло его создателю Нобелевскую премию (1925 г.).

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР XX ВЕКА. ТРАДИЦИИ И БУНТАРСТВО

Драматургия Шоу, с исходившим от неё яростным протестом против обыденности и настойчивым стремлением разбудить, расшевелить зрительный зал, при всех своих неоспоримых достоинствах не стала определяющей в английском театре между двумя мировыми войнами. Это двадцатилетие на сцене Англии можно было бы назвать «странным». С одной стороны, появилось и достигло расцвета целое созвездие изумительных актёров, навсегда ставших символом театра XX в.: Лоренс Оливье (1907—1989), Джон Гилгуд (1904—2000), Ральф Ричардсон (1902—1984), Майкл Редгрейв (1908—1985), Вивьен Ли (1913—1967), Эдит Эванс (1888—1976), Пегги Эшкрофт (1907—1991), уже упоминавшаяся Сибил Торндайк. Список можно было бы продол-

РЫЦАРЬ АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЫ

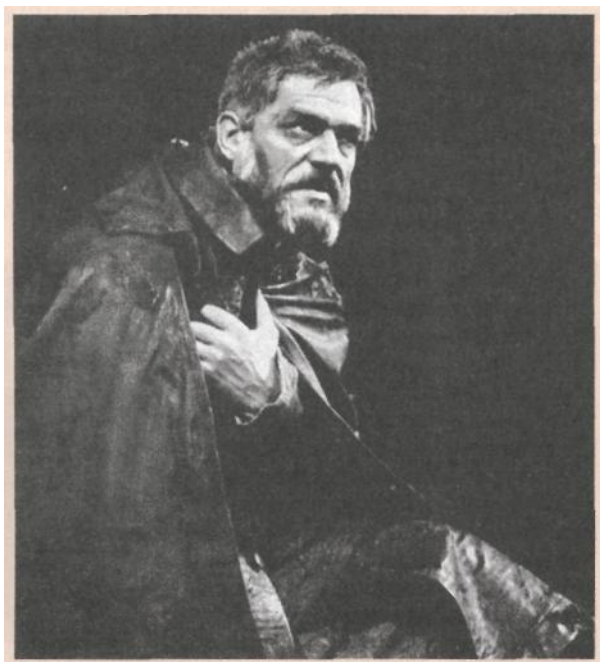
Пол Скофилд (родился в 1922 г.) — последний из рыцарей английской сцены XX в. Самые известные роли актёра — Гамлет и король Лир в спектаклях Питера Брука. После гастролей в Советском Союзе Королевского Шекспировского театра в 1957 и 1963 гг. известный российский театровед Б. И. Зингерман писал: «Скофилд создал образ вполне современный. Он наделил своего Гамлета смятенными раздумьями послевоенного поколения. Он сыграл принца Датского в понятиях современной психологической драмы».

«Глаза Пола Скофилда, их помнит каждый, видевший его Гамлета, — большие, открытые, с блеском пытливой и тревожной мысли. И взгляд Лира... Говорят, что глаза нельзя заgrimировать, но актёру можно преобразить весь строй своей души, и тогда другими становятся его глаза».

Г.Н. Бояджиев, историк зарубежного театра



Пол Скофилд в роли Гамлета. 1957 г.



Пол Скофилд в роли короля Лиры. 1963 г.

320

РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН...БЕЗ ГАМЛЕТА

Один из самых необычных мастеров театра конца XX столетия — Том Стоппард (родился в 1937 г.). Он начинал театральную деятельность как критик (написал более ста рецензий), но подлинная известность пришла после дебюта в качестве драматурга. В 1966 г. на Международном фестивале в Эдинбурге зрители увидели на сцене первую пьесу Стоппарда — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Годом позже она была поставлена лондонским Национальным театром и опубликована. Традиция шекспировских парафразов (от *греч.* «пара'фрасис» — «пересказ»), столь прочно утвердившаяся в европейском театре второй половины XX в., ведёт свой отсчёт именно с этой работы. Драматург как бы дописывает Шекспира. Он раскрывает «закулисы» знаменитой трагедии, представляя историю принца Датского глазами его незадачливых друзей — Розенкранца и Гильденстерна. Эти персонажи у Стоппарда — типичные герои литературы нашего времени, так называемые маленькие люди, которым не дано постичь природу страданий Гамлета и которые становятся невольными жертвами своего непонимания. В этом недоумении по поводу происходящего, в этой растерянности они проживают на наших глазах всю пьесу и в финале умирают, так ничего и не поняв.

Пьеса Стоппарда сразу после премьеры обошла подмостки многих театров мира. Несколькими десятилетиями позже (но, по странной прихоти, в один и тот же, 1990 гол) она появилась на экране (режиссёром стал сам автор) и вышла на русском языке (перевод Иосифа Бродского). Фильм получил высшую награду Венецианского фестиваля — «Золотого льва святого Марка». В том же году на сцене Московского театра имени Вл. Маяковского впервые в России режиссёром Евгением Арье был поставлен спектакль по Стоппарду.

В пьесах 90-х гг. («Аркадия», 1993 г.; «Изобретение любви», 1997 г.) словесно-театральная игра Стоппарда стала ещё более утончённой и изощрённой. При чтении подчас кажется, что пониманию рядового зрителя такие сочинения почти недоступны. Это скорее интеллектуальные шарады, чем пьесы. Автор с лёгкостью перемещает своих героев (писателей ушедших эпох) во времени и пространстве. Однако ошеломляющий успех обеих пьес — не только в самой Англии, но и за её пределами — подтверждает, сколь велика театральная интуиция их создателя.

жить. Но, с другой стороны, их самые яркие актёрские удачи связаны преимущественно с классическим (в первую очередь шекспировским) репертуаром.

Эпоха отражалась в зеркале шекспировской сцены: в напряжённых, мучительных поисках актёров и режиссёров, пытавшихся через классические тексты великого поэта передать мироощущение людей XX столетия. Однако на сцене шла и другая жизнь: персонажи пьес современных драматургов Ноэла Пирса Каурда (1899—1973), Теренса Рэттигена (1911—1977), Уильяма Сомерсета Моэма (1874—1965) были легкомысленными, иногда обаятельными, но далёкими от реальности. Они повествовали о весьма увлекательных событиях, но — чужих, придуманных. На их достаточно однообразном, несмотря на всю внешнюю изобретательность, фоне выделялась лишь драматургия Джона Бойнтона Пристли (1894—1984).

Это своеобразное «межсезонье» продлилось на целое десятилетие и после Второй мировой войны. Событие, обозначившее начало принципиально нового этапа, оказалось связанным с театром «Ройял Корт». Именно здесь 8 мая 1956 г. труппой «Инглиш Стейдж компани», руководимой Джорджем Девином (1910—1966), была сыграна пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе». Вместе



Вивьен Ли в роли Лулу Д'Арвиль в спектакле «Присматривай за Лулу» (пьеса Н. Каурда). Режиссёр Т. Ричардсон. Театр «Ройял Корт», Лондон. 1959 г.

321

ПРИТЧИ ПИНТЕРА И БОНДА

Элементы абсурда исследователи находят даже в пьесах Шекспира и в поздних драмах Шоу. А в конце 50-х гг. XX столетия в Англии появился драматург, который заставил говорить об особом английском варианте театра абсурда. Гарольд Пинтер (родился в 1930 г.) учился в Королевской Академии драматического искусства и начинал как актёр и режиссёр. Его первые драматургические опыты — пьесы «Комната» (1957 г.), «День рождения» (1958 г.), «Кухонный лифт», «Сторож» (обе 1960 г.) — обозначили особую грань в драматургии «осборновского поколения». Пьесы Пинтера, как и произведения заявивших о себе несколькими годами ранее Эжена Ионеско и Сэмюэла Беккета, могут оцениваться как абсурдистские притчи.

Присущая сочинениям Пинтера «абстрактность» вовсе не означает отвлечённость от реального мира. Лишённые поверхностной злободневности, сюжеты драматурга поистине годятся «на все времена». Многие болезненные проблемы XX в. — одиночество, разобщённость, разрыв человеческих связей, равнодушие к чужим бедам и страданиям — нашли в Пинтере тонкого,

подчас изощрённого исследователя. Филигранный психологический рисунок, глубина подтекста,

внешняя неброскость, неспешный ритм (знаменитые «пинтеровские паузы») — все эти свойства драматургии Пинтера роднят её с творчеством А. П. Чехова.

Произведения Пинтера часто пьесы-воспоминания, их герои стремятся вернуть прошлое и вернуться в него. Такова одна из самых тонких пьес — «Былые времена» (1971 г.). Трое героев пытаются уйти в прошлое — но каждый видит и помнит свою былую жизнь по-своему...

Не менее характерен для сочинений английского драматурга и детективный подтекст. Он, например, проступает в пьесе «Измена» (1977 г.). Это семейная хроника, в которой герои, пытаясь найти истину, возвращаются на многие голы назад, но даже в самом финале остаётся множество неразрешённых загадок.

Форму притчи часто использовал Эдвард Бонд (родился в 1934 г.). Известность драматургу принесла постановка в 1965 г. первой его пьесы «Спасённые». Реакция зрителей и критики оказалась резко полярной: произведение либо превозносили, либо категорически не принимали, однако вначале противников было явно больше, нежели сторонников. В те далёкие 60-е гг. в «Спасённых» усмотрели надругательство над общепринятой моралью, демонстрацию жестокости ради жестокости.

Обострённое ощущение человеческой боли стало определяющим в большинстве написанных Бондом пьес. В драме «Лето» (1982 г.) речь идёт об уроках и итогах Второй мировой войны, причём уроках не политических и военных, но нравственных и психологических.

Многие произведения Бонда — это притчи о художнике. Например, герой пьесы «Бинго» (1974 г.) — удалившийся на покой Шекспир; в «Узкой дороге на дальний Север» (1968 г.) автор обращается к фигуре японского поэта XVII в. Мацуо Басё, а в пьесе «Шут» (1976 г.) рассказывается об английском крестьянском поэте XIX в. Джоне Клэре. Шекспировские мотивы возникли в творчестве Бонда ещё до «Бинго» — в пьесе «Лир» (1972 г.), ставшей при своём появлении подлинной сенсацией — это парафраз на темы шекспировской трагедии. Однако к тому моменту Бонд уже «приручил» и зрителей, и критиков: реакция на «Лира» несравнима с тем неприятием, с каким были встречены «Спасённые».

Миру, вселенной, которые видятся Эдварду Бонду средоточием зла, насилия и жестокости, в ряде пьес противопоставлены герои-одиночки, гибнущие в тщетной попытке что-то исправить, кого-то излечить и спасти. Таков Лир, такова Гекуба — героиня пьесы «Женщина» (1979 г.).

с пьесой, с целой плеядой молодых актёров, режиссёров, драматургов, критиков в театр Англии вновь ворвалась жизнь, шокирующе живая, неприглаженная, непричёсанная. Было сметено всё: фальшивые традиции (настоящие сохранились), придуманные сюжеты, не существующие в реальности герои. Новые таланты отвергли салонную манеру игры, ставшую отличительным признаком «хорошо сделанной пьесы», где всё абсолютно правильно, но мертво.

Джон Осборн (1929—1994) начинал карьеру в качестве репортёра, затем в течение нескольких лет был актёром одного из маленьких лондонских театров. Цинизм, внешняя грубость, постоянная озлобленность сочетаются в Джимми Портере — герое пьесы «Оглянись во гневе» со щемящей чистотой и незащищённостью. Выброшенный из жизни, в свои двадцать с небольшим лет уже никому не нужный, безмерно страдающий от сознания собственной нереализованности, он мечтает создать книгу «высотой в милю», книгу, написанную «огнём и кровью». Именно с таким настроением писал свою пьесу Джон Осборн, вложив в образ её главного героя многое из того, что пережил, понял и перестрадал сам.



Джон Осборн.

В исторической драме «Лютер» (1961 г.) Осборн вывел героя, внешне совсем не похожего на волевого, мощного, подлинно ренессансного персонажа. Лютер — маленький монах, физически слабый, даже немощный, подчёркнуто болезненный. И тем большее впечатление производит его несгибаемость: «...я не могу и не хочу ни от чего отречься, ибо не подобает поступать против совести. На том я стою... Я не могу иначе». Осборн не скрывает, насколько Лютер бывает подчас и несимпатичен, и беспощаден, и даже страшен, однако его бескомпромиссность и бескорыстие кажутся автору неизмеримо важнее и значимее всего остального. Ибо в этом видится ему несвойственный XX столетию и оттого особенно драгоценный Знак Личности.

Лучшие творения, созданные Осборном после «Лютера», — это вариации на тему уничтожения личности современной жизнью. В пьесе «Неподсудное дело» (1965 г.) отчуждение и одиночество главного героя Билла Мейтленда оказываются ещё более вопиющими, мучительными и безнадежными, нежели у Джимми

«РУССКИЙ ПАЦИЕНТ» РЕЙФА ФАЙНЗА

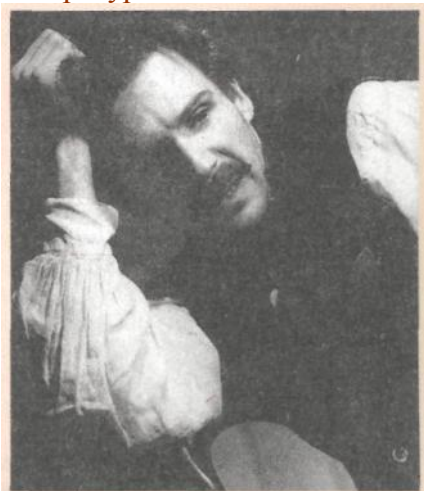
Английский актёр Рейф Файнз (родился в 1962 г.) широко известен в основном по фильмам «Список Шиндлера» (1994 г.), «Английский пациент» (1996 г.) и «Онегин» (1999 г.). Но на самом деле Файнз — актёр по преимуществу театральный. Одна из самых интересных его работ — роль Иванова в спектакле (по пьесе А. П. Чехова) лондонского театра «Алмейда».

Глядя на Иванова в исполнении Файнза, зритель в какой-то момент осознавал, что герой просто болен. И тогда сразу обретали и смысл, и объяснение, и оправдание его бесконечные, мучительные монологи — монологи человека, почти маниакально сосредоточенного только на себе самом, постоянно испытывающего неутолимую потребность говорить о себе. Не важно с кем — но всякий раз доводя себя почти до истерики, до изнеможения, чуть ли не до припадка. Играя Иванова, Файнз словно играл и гоголевских безумцев, и «идиотов» Достоевского... Играл «русского пациента», которого равно сводят с ума и иступлённая ненависть доктора Львова, и придуманная, «книжная» любовь Саши, и «заботы» друга университетской молодости Лебедева, и хамство управляющего Боркина. Каждый из этих персонажей пытался на свой лад объяснить Иванову его самого. Но это никому из них не дано, ибо Иванов — «русский пациент» с гамлетовскими корнями, и безумие его — это безумие человека, загнанного в ловушку, затравленного, доведённого до предела отчаяния.

Однако Иванов Файнза — Гамлет, лишённый стержня. И потому не осталось у него больше желаний, кроме одного — кончить этот балаган, в который превратилась жизнь! В сцене финального выстрела было и в самом деле что-то пародийно-балаганное, почти юродство.

Знакомый, казалось бы, чеховский персонаж неожиданно оказался интригующе интересным — странный «русский пациент», сыгранный английским актёром, который обладает голосом,

заставляющим по-новому расслышать слова и монологи трагического героя русской литературы.



Рейф Файнз в роли Иванова. Театр «Алмейда», Лондон. 1997 г.

323

Портера. Ещё более впечатляющими оказываются его внутренняя дисгармония и опустошённость.

Драматурги «осборновского призыва», получившие почти сразу звучное название *молодые рассерженные* (это направление вновь, как и в начале XX в., нарекли новой драмой), на много лет вперёд определили лицо английского театра. У каждого из них оказался собственный путь, своя тема, своя интонация: подчеркнутая прозаичность Арнольда Уэскера (родился в 1932 г.), интерес к истории Джона Ардена (родился в 1930 г.) и Роберта Болта (1924—1995) и лиризм Шейлы Дилени (родилась в 1939 г.).

Новое и старое поколения встретились во многом неожиданно. Первым, кто пересёк казавшуюся непреодолимой границу, обозначив тем самым её надуманность и искусственность, был Лоренс Оливье. Великий артист сыграл маленького неудачливого актёра музык-холла Арчи Райса — главную роль в пьесе Джона Осборна «Комедиант» (1957 г.). Её поставил Тони Ричардсон (1928—1991) в театре «Ройял Корт».

Не случайно, наверное, именно Лоренсу Оливье, наконец, удалось то, о чём на протяжении нескольких столетий мечтали выдающиеся мастера английского театра: в 1963 г. в старинном здании легендарного

ХЕЛЕН МИРРЕН

Творческая судьба знаменитой английской актрисы театра и кино Хелен Миррен (родилась в 1946 г.) сложилась счастливо с самого начала. Она заставила говорить о себе уже в девятнадцать лет, сыграв Клеопатру в Национальном молодёжном театре. Через два года, после окончания Королевской Академии драматического искусства, Миррен была принята в ведущий театр страны — Королевский Шекспировский. В нём в течение пяти сезонов она играла «звёздные» женские роли мирового репертуара, в том числе шекспировских героинь — Офелию («Гамлет»), Крессида («Троил и Крессида»), леди Анну («Ричард III»). Быстро выдвинувшись в число самых ярких и одарённых актрис своего поколения, Миррен и в дальнейшем с блеском выступала на лучших сценах Англии, чередуя классические роли с современными, драматические с комедийными. Так, выступив в 1975 г. в роли чеховской Нины Заречной («Чайка»), актриса затем сыграла в фарсе, действие которого происходит в 30-х гг. XX столетия, и в пьесе о рок-музыкантах. Она работала с самыми известными английскими режиссёрами, в том числе с Питером Бруком, когда он занялся экспериментами в области театра, собрав международную труппу.

Юную актрису рано заметили и кинорежиссёры — Миррен начала сниматься в конце 60-х гг., — но в отличие от театра настоящего успеха и признания в кино она добилась не сразу. Популярность пришла к Миррен в 1980 г. благодаря участию в скандально известном фильме

«Калигула». Однако подлинные достижения в кино были впереди: роли в картине знаменитого режиссёра Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и её любовник», в телесериале «Главный подозреваемый», где она блистательно сыграла офицера полиции Джейн Теннисон, получив за это высшую телевизионную премию «Эмми».

Как театральная актриса Миррен, прежде всего великолепная исполнительница шекспировского репертуара. Её героини наделены силой и богатством натуры, естественностью, неотразимым женским обаянием. Такими же выглядят в исполнении Миррен и знаменитые шекспировские злодейки: леди Макбет и королева Маргарита из «Генриха VI»; тем больший шок испытывает зритель, когда перед ним открываются тёмные, жестокие стороны их души. К ролям в современных пьесах Миррен подходит так же, как к классическим, создавая яркие, многогранные и обаятельные женские характеры. Это нашло своё выражение и на экране: благодаря выдающейся работе актрисы полицейский сериал «Главный подозреваемый» превратился в волнующую историю о драматической судьбе талантливой и благородной личности.



Хелен Миррен в роли королевы Маргариты в спектакле «Генрих VI». Режиссёр Т. Хэндс. Королевский Шекспировский театр, Лондон. 1977 г.

324

ОДЕРЖИМЫЙ ШЕКСПИРОМ

Иэн Маккеллен (родился в 1939 г.) ещё в студенческие годы, учась в Кембриджском университете, пробовал свои силы на театральной сцене. Но его настоящий актёрский дебют состоялся в 1964 г., а годом позже Маккеллен вступил в труппу Национального театра. За прошедшее время он сумел сыграть очень разные роли — в пьесах классических и современных авторов. Однако, как и для многих других английских актёров, «венцом» драматургии для Маккеллена является Шекспир. Можно сказать, что он старился вместе с героями Шекспира: в молодые годы был Ромео и Гамлетом, а позже — Кориоланом и Яго.

Едва ли не самым примечательным спектаклем начала 90-х гг. был «Ричард III», поставленный художественным руководителем Национального театра Ричардом Эйром. Иэн Маккеллен исполнил в нём главную роль. Режиссёр не случайно перенёс действие в XX столетие: он хотел показать, как человек, оказавшийся на вершине власти, превращается в хладнокровного убийцу и диктатора. У Ричарда Маккеллена не было традиционного горба — лишь неподвижная левая рука в кармане шинели. Режиссёр и актёр лишили героя магнетизма, некой дьявольской обольстительности. Напротив, и в Яго, и в Ричарде актёр выявил заурядность зла, изобразил убийцу из толпы. Однако, как отмечали и сторонники спектакля, и его противники, сыгранный Маккелленом «феномен зла» — в чистом виде, лишённый романтических котурнов — оказался более страшным именно из-за повседневности, банальности. В финале спектакля Ричарда убивал не одиночка Ричмонд, но разъярённая толпа — словно стихия народного гнева обрушивалась в порыве очищения на того, кто принёс скверну. Интересны шекспировские монопрограммы, созданные Маккелленом, — «Слова, слова, слова» (1966 г.) и «Играя Шекспира» (1977 г.). Первая прошла относительно незамеченной, зато со второй актёр объехал весь мир. На фестивале Театра наций в Париже (1984 г.) программа игралась по-английски, но

желающих попасть «на Маккеллена» оказалось так много, что устроителям пришлось перенести выступления с малой сцены театра «Одеон» на большую. Эти представления были не просто чтением стихов и знаменитых монологов, но настоящими спектаклями, автором и исполнителем которых был Иэн Маккеллен. В 2000 г. актёр был удостоен премии К. С. Станиславского, которая ежегодно присуждается деятелям театра за выдающиеся заслуги в развитии сценического искусства.



Иэн Маккеллен.

театра «Олд Вик» открылся первый в истории Англии Национальный театр. Пригласив в качестве помощника по литературной части молодого театрального критика Кеннета Тайнена (1927—1980), Оливье тем самым дал понять, что главное назначение Национального театра — быть не театром-музеем, но отражать в постановках дух нации, её современные проблемы. В XX в. Генри Ирвинг первым среди английских актёров был возведён в рыцарское звание. Незадолго до своей кончины Лоренс Оливье стал первым актёром, удостоенным титула лорда и пэра Англии. Это была не только высокая оценка личных заслуг, но и признание профессии. Английский театр XX в. — театр режиссёрский; одним из выдающихся представителей этой профессии является Питер Брук (родился в 1925 г.). Брук не любит и не ставит пьес своих английских сверстников. Наиболее известным его спектаклем можно назвать постановку в 1964 г. пьесы «Марат/Сад» немецкого писателя и драматурга Петера Вайса (1916—1982). Современность мышления, театрального языка, ощущения жизни Брука воплощается через произведения Шекспира. Среди его знаменитых постановок — «Гамлет» (1955 г.) и «Король Лир» (1962 г.); в обеих главные роли сыграл один из самых значительных актёров послевоенного мирового театра — Пол Скофилд. Широко известна также постановка «Сон в летнюю ночь» (1971 г.).

Творческий путь режиссёра чётко делится на два периода: английский, в основном связанный с Королевским Шекспировским театром, и второй, парижский. Он начался

325

в 1974 г., когда Брук создал в столице Франции Международный центр театральных исследований — интернациональную труппу-лабораторию.

Век расшатался, и скверней

всего,

что я рождён восстановить

его! —

вновь и вновь провозглашает, вступая на сценические подмостки, очередной принц Гамлет. И то, как актёр произносит эти бессмертные, бесконечно многозначные слова, как и во времена Шекспира, определяет суть и смысл не только искусства театра, но и жизни Англии.

СУМРАЧНЫЙ ГЕРМАНСКИЙ ГЕНИЙ. НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР XIX—XX ВЕКОВ

Искусство сцены и драматургия в Германии в XIX в. часто существовали независимо друг от друга. Одним из драматургов «без сцены» стал Георг Бюхнер (1813—1837) — художник, намного опередивший своё время. Его творчество открылось театру только в XX столетии.

Первой пьесой Бюхнера стала «Смерть Дантона» (1835 г.) — историческая драма о Великой французской революции. Двадцатидвухлетний автор размышлял в своём произведении о судьбах Дантона, Робеспьера и других вождей революции, о роли народа и отдельной личности в истории. Молодой драматург открыл для себя роковую природу любого насилия: революция захлёбывается кровью, проливаемой «во благо людей», а её самые верные рыцари в ужасе отшатываются от ими же содеянного.

Второе знаменитое произведение Бюхнера — пьеса «Войцек» (1836 г.; не окончена). В основе сочинения лежит подлинная история цирюльника Иоганна Христиана Войцека, из ревности убившего свою возлюбленную и казненного за совершенное преступление. В реальной жизни Войцек был психически нездоров, но Бюхнер приглушил мотив болезни как объяснения убийства и создал драму о столкновении человека и враждебного мира. Творчество драматурга подводило итоги целой эпохи. В «Войцеке» на смену романтическому герою пришёл «маленький человек», бедный, неграмотный, косноязычный, который боится всего на свете. В обыденном течении жизни Бюхнер сумел увидеть трагическое. Не случайно эта пьеса, не оценённая в XIX в., была понята в XX столетии как гениальное предвидение.

НОВАЯ ДРАМА И НОВАЯ СЦЕНА

Если середина XIX в. отмечена в немецком театре относительным затишьем, то последняя треть столетия — время расцвета сценического искусства Германии. В немалой степени достижениям в области театра способствовало объединение страны (1871 г.) и начавшееся бурное политическое и экономическое развитие. Как и в других европейских государствах, обновление сцены пришло вместе с постановками новой драмы (см. статью «Век XIX — век XX. События, стили, направления»).

В Германии создателем новой драмы стал Герхарт Гауптман (1862—



Сцена из спектакля «Смерть Дантона» (пьеса Г. Бюхнера). Режиссёр А. Ланг. «Дойчестеатр», Берлин. 1987 г.



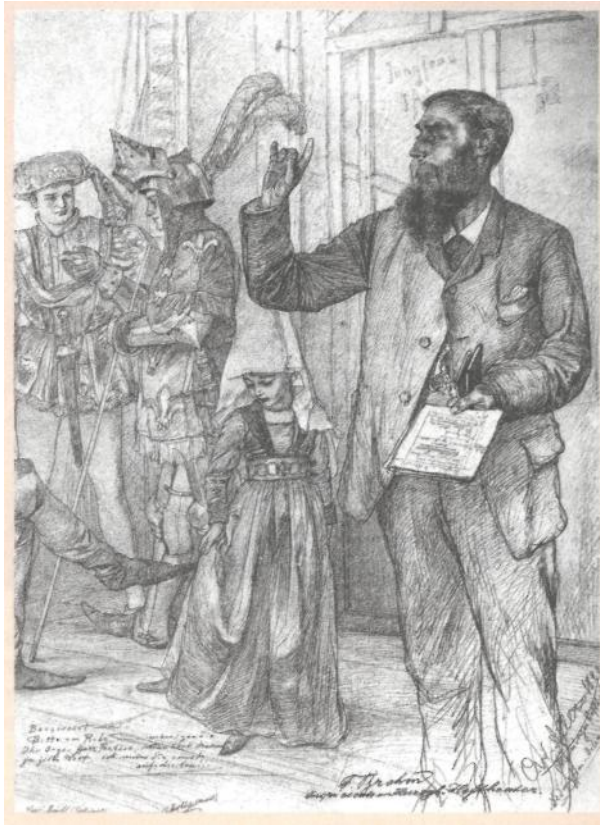
Георг Бюхнер.

326

МЕЙНИНГЕНЦЫ

В немецком городе Мейнинген в середине XIX столетия проживало всего восемь тысяч человек, однако местный театр был известен по всей Европе. В 1866— 1891 гг. труппу возглавляли режиссёр Людвиг Кронек и герцог Георг II (1837—1891). Именно при нём были выработаны художественные принципы мейнингенской труппы. Кронек был для актёров руководителем и учителем — деспотичным и властным, ему подчинялись беспрекословно. Он создал единый ансамбль исполнителей; ведущие актёры при необходимости участвовали в массовых сценах. Большое значение режиссёр придавал исторической достоверности материальной среды: костюмам, декорациям, бутафории. К тексту пьес при постановке всегда относились бережно. Особенно тщательно Кронек разрабатывал массовые сцены — продумывал звучание реплик, партитуру шумов; массовка распределялась по группам, к каждой из которых прикреплялся опытный артист (старшина). Антракт в спектаклях мейнингенского театра длился всего семь-восемь минут: декорации меняли очень быстро; в этой работе принимали участие и актёры. Репертуар театра складывался из классических пьес Шекспира («Макбет», «Венецианский купец», «Укрощение строптивой»), Шиллера («Разбойники»), Ибсена. Первый триумф мейнингенцев — постановка (1876 г.) «Юлия Цезаря» Шекспира.

Однако в жёсткой системе мейнингенцев были и недостатки. Прежде всего «вызубренность» эмоциональных реакций и мизансцен. На сцене всё было достоверно, размечено, выверено, но со временем осталась только великолепная форма, а суть утратилась. Спектакли по-прежнему отличались яркой зрелищностью, но уже не волновали сердца зрителей. В течение шестнадцати лет театр непрерывно гастролировал по Европе (в 1885 и 1890 гг. приезжал в Рос-



Герцог Георг II на репетиции. Рисунок К. В. Аллерса. 1881 г.

сию), и годы «бродячей» жизни не могли не породить трудности, бытовые и творческие. И всё же следует сказать, что работы мейнингенцев оказали большое влияние на европейский театр, и в частности на сценическое искусство России.

1946). Одна из его первых пьес — семейная драма «Одинокие» (1891 г.). Жизнь героя — молодого учёного Фокерата внешне вполне благополучна, но в глубине души Фокерат тяготится мещанским окружением. Одинокий среди близких, он мечется между двумя женщинами, каждую из которых по-своему любит, и, в конце концов, не сумев сделать выбор, совершает самоубийство. Йоганнес Фокерат — удивительно точный портрет европейского интеллигента конца XIX в. с его нервозностью, одиночеством, растерянностью перед меняющейся действительностью.



Герхарт Гауптман.



Отто Брам — постановщик пьес Г. Гауптмана на сцене «Дойчес-театра», сторонник сценического натурализма.

В «Одиноких» ярко проявились черты новой драмы. На сцене показано течение самой обыкновенной жизни: люди обедают, погружены в повседневные заботы, разговаривают о незначительном, однако именно в это время решаются их судьбы. Гауптман открыл новый сценический приём — напряжённость действия при кажущейся бездейственности. Многие не выражены словами, но прочитываются в паузах, жестах. Стилистика «Одиноких» близка стилистике А. П. Чехова.

В 90-х гг. XIX в. имя Герхарта Гауптмана обрело европейскую известность. В этот период драматург написал пьесы «Ткачи» и «Бобровая шуба» (обе 1892 г.), «Потонувший колокол» (1896 г.), «Михаэль Крамер» (1900 г.). Его встреча с режиссёром Отто Брамом (1856—1912) положила начало новой театральной эпохе в Германии. День премьеры первой пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца» (1889 г.), поставленной Брамом, вошёл в историю немецкой сцены.

Произведения Гауптмана рубежа веков наряду с пьесами Ибсена стали основой нового европейского театра. Во Франции к пьесам Гауптмана обращался знаменитый режиссёр Андре Антуан; пьесы немецкого драматурга шли и в русских театрах. В начале XX в. Гауптман уже считался признанным классиком немецкой литературы, а в 1912 г. был удостоен Нобелевской премии.

За два года до прихода нацистов к власти Гауптман создал пьесу «Перед заходом солнца» (1932 г.). История о том, как взрослые дети, испугавшись за судьбу наследства, стали преследовать семидесятилетнего отца, полюбившего молодую девушку, и, в конце концов, довели его до самоубийства, выходила далеко за рамки семейной драмы. Главный герой, тайный коммерческий советник Маттиас Клаузен, владелец большого книгоиздательства и подлинный ценитель искусства, олицетворяет лучшие черты немецкой нации и культуры. Не случайно дух великого Гёте — символа этой культуры — витает над пьесой: Клаузен — поклонник и знаток творчества Гёте. В конфликте поколений отразилась модель современной Гауптману Германии. Название произведения символично. Драматург, начавший творческий путь пьесой «Перед восходом солнца», предупреждал: путь от восхода солнца до заката пройден, впереди — ночь, сон разума.

С приходом к власти Гитлера Гауптман оказался вместе с теми немногими художниками, которые остались на родине. Произведения, написанные им в последний период творчества, были, по словам Томаса Манна, «не что иное, как бегство из мёртвой немоты гитлеровского ада».

Высшее достижение немецкого театра XX в. — творчество Бертольта Брехта (1898—1956). Драматург и режиссёр, Брехт создал теорию *эпического театра*, одну из основополагающих театральных систем столетия.

Главной задачей театра Брехт считал воспитание в зрителе классового сознания. По мысли драматурга-

МАСТЕР РЕЖИССУРЫ

Тридцать лет истории немецкого театра связаны с творчеством Макса Рейнхардта (1873—1943) — актёра, режиссёра, основателя новых театров. Спектакли Рейнхардта — это примеры грандиозных возможностей театрального искусства, волшебства сцены. В своих работах режиссёр сочетал различные стили и манеры, его собственный почерк проявлялся в красочности, изобретательности мизансцен, необузданности фантазии. Рейнхардт экспериментировал с театральными приёмами и формами разных эпох. Спектакли мастера напоминали одновременно импровизацию комедии масок и причудливый стиль барокко.

Казалось, вдохновение не покидало Рейнхардта. Он любил работать, и работал много, иногда готовил спектакль меньше чем за неделю. В «Дойчес-театре», которым режиссёр руководил в течение двадцати пяти лет, появлялось пятнадцать, а то и двадцать премьер за сезон — это была норма. Рейнхардт ставил спектакли на разных площадках, иногда и в не театральных помещениях — изо дня в день он творил праздник театра на городских площадях, в цирке, в залах замков и дворцов. Он успевал работать и за пределами Германии — в Англии и Италии. В истории театра XX столетия Макс Рейнхардт стал одним из немногих режиссёров, у которых не было не только провалов, но и просто неудач. Он восхищался актёрами и самой идеей лицедейства, и каждая постановка Рейнхардта представляла собой торжество режиссуры театра.

328



Агнес Зорма в роли Дездемоны в спектакле «Отелло». «Дойчес-театр», Берлин. 80-е гг. XIX в.



**Людвиг Барнай — актёр,
прославившийся
в трагедиях Шиллера
и Шекспира.**



Александр (Сандро) Моисси в роли Гамлета. «Дойчес-театр», Берлин. 1909 г.

га, традиционный театр, заставляя человека сопереживать, поработал его иллюзией правдоподобия, не давал возможности увидеть происходящее как бы со стороны. Такой театр Брехт называл «драматическим» или «аристотелевским». Аристотелевский театр — это действие, которое каждый раз происходит словно впервые, и публика становится его невольным свидетелем, эмоционально целиком погружается в события.

Эпический театр — рассказ о событиях, уже когда-то происходивших. Такой театр обращается не к эмоциям, а к разуму людей, позволяет спокойно анализировать пьесу; анализ же влечёт за собой поиски выхода из ситуации, в которой находятся герои. Знакомое, предстающее незнакомым, стимулирует, как считал драматург, критическую позицию и побуждает зрителя к действию — это и есть проявление эффекта отчуждения (см. дополнительный очерк «Игра со словами»). В результате воспитывается активная жизненная позиция, ведь только размышляющий и находящийся в поиске человек может, по Брехту, включиться в работу по изменению мира.

Собственные пьесы Брехт называл «параболы». Это притчи, сюжет которых, с одной стороны, отвлечен от конкретной эпохи, а с другой — обязательно содержит намёк на современные проблемы. Большую роль в сочинениях драматурга играют *зонги* — песни, чаще всего не связанные с сюжетом. Они выражают отношение к происходящему не персонажа, а автора пьесы и актёра, исполнителя роли.

Первый большой успех Брехту принесла пьеса «Трёхгрошовая



Рудольф Риттнер в главной роли в спектакле «Возчик Геншель» (пьеса Г. Гауптмана). Режиссёр О. Брам. «Дойчес-театр», Берлин. 1899 г.

329

опера» (1928 г.). Спектакль шёл на сцене «Театра ам Шиффбауэрдамм». Зонги «Трёхгрошовой оперы», положенные на музыку Курта Вейля, специально написанную для спектакля, уже после первых представлений сделались всемирно известными шлягерами. Показав своего героя, откровенного бандита по кличке Мэкки Нож, почти что добропорядочным буржуа, а добропорядочных буржуа — настоящими уголовниками, Брехт вывел на сцену стихию дна большого города, дал широкую картину общества, где всё продаётся и всё покупается. Накануне прихода нацистов к власти драматург указал на опасность, которую представляет собой общество, готовое жить по законам бандитской шайки.

В 1939 г. появилась одна из лучших пьес Брехта — «Мамаша Кураж и её дети». Действие происходит в XVII в. (во время Тридцатилетней войны), но история для Брехта лишь способ познать современность.

В 1948 г. драматург, находившийся с 1933 г. (как большинство немецких писателей-антифашистов) в эмиграции, вернулся на родину. Год спустя он и его жена, актриса Елена Вайгель (1900—1971), создали театр «Берлинер ансамбль».

В первое десятилетие после Второй мировой войны в драматургии Германии главной стала тема «расчёта с прошлым». Беспощадный анализ причин и условий, приведших немцев к катастрофе, утверждал мысль о вине целой нации и каждого отдельного человека. Своего расцвета драматургия «преодоления прошлого» достигла в 60-х гг. в так называемой *документальной драме*. Авторы-документалисты отказывались от

«МАМАША КУРАЖ» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ»

От даты премьеры пьесы «Мамаша Кураж и её дети» в постановке Эриха Энгеля (1891—1966) принято отсчитывать историю театра «Берлинер ансамбль». Однако первые спектакли нового коллектива были показаны на сцене «Дойчес-театра»; в помещении «Берлинер ансамбля» «Мамаша Кураж» идёт с 1954 г. Меняются исполнители, но неизменной остаётся постановка.

В режиссёрском решении Энгеля почти космический масштаб сочетался с натуралистическими деталями. Полукруглый горизонт сцены и поворотный круг, по которому перемещалась

повозка мамыши Кураж, стали одновременно символом нового театра и образом мира, погружённого в хаос войны. Этот новый театр предстал перед зрителем как беспощадный — и человечный, метафорический — и предельно конкретный. В историю мировой сцены вошли исполнители главных ролей в брехтовском спектакле: Елена Вайгель и Эрнст Буш (1900—1980). Зонги немецкого композитора Пауля Дессау (1894—1979), особенно «Песня о великой капитуляции», показали зрителям, что такое приёмы отчуждения (они проясняли смысл происходящего), дали почувствовать новую сценическую поэтику. Московские гастролы театра пробудили интерес к драматургии Брехта в нашей стране. Появились такие интересные спектакли, как «Добрый человек из Сезуана» (1964 г.) в постановке Юрия Любимова, «Кавказский меловой круг» (1975 г.), поставленный Робертом Стурра, и др. Эти работы создавались в полемике с брехтовским методом, но влияние традиций эпического театра в них, тем не менее, очень ощутимо.



Елена Вайгель в спектакле «Мамаша Кураж и её дети».

330

ХАЙНЕР МЮЛЛЕР. БЕЗ НАДЕЖДЫ

На протяжении более чем трёх десятилетий театральный репертуар не только в Европе, но и в мире определяли пьесы немецкого драматурга Хайнера Мюллера (1929—1995). Эти произведения идут на сценах Франции и Мексики, Польши и Бельгии, Скандинавских стран и Италии.

Попытки разобраться в трагедиях XX столетия и проблемах немецкой истории привели Мюллера к необходимости использовать приёмы гротеска, параболы и ярмарочного балагана, экспрессионизма и сюрреализма. Мир у Мюллера погружён в хаос, из которого человечеству выбраться не суждено. Чёрный туман, клубящийся у истоков времён, окутывает и нынешнюю эпоху. В своих сочинениях — будь то пьесы с самостоятельным сюжетом или версии шекспировских и античных трагедий — драматург отрицает прогресс. Он считает, что человечество заблудилось на своем историческом пути, существует в ситуации вечно длящегося заката.

Зеркало, которое Мюллер держал перед миром, отнюдь не кривое, оно — бесстрастное и беспощадное. Европа часто узнавала себя в нём. В апреле 1991 г. драматургу присудили престижную театральную «Премия Европы», которую вручили в 1994 г. в итальянском городе Таормин.

На российской сцене драматургия Мюллера не прижилась, и причины здесь разные. Немецкая публика привыкла, в отличие от русской, к сложным словесным пассажам, к логическим парадоксам. Сравнительно благополучной Европе есть на чём отдохнуть после мрачных мюллеровских гротесков, а у нас в России чаще всего отдыхать не на чем. И в насторожённом отношении к творчеству Мюллера играет немалую роль чувство самосохранения. Ещё романтики предупреждали: нельзя безнаказанно заглядывать в бездну — можно упасть. Хайнер Мюллер не только заглянул в эту бездну — он прожил там жизнь, что и сократило его земные дни. Драматург ушёл из жизни, а театры снова и снова обращаются к его пьесам.



Хайнер Мюллер.

ПЕТЕР ШТАЙН

Немецкий режиссёр Петер Штайн (родился в 1937 г.) широко известен в Европе и в России. Он начал свою творческую деятельность в конце 60-х гг., в 1970—1990 гг. возглавлял основанный им в Западном Берлине театр «Шаубюне». С 1985 г. режиссёр работал в других городах Германии, а также в Италии и России.

Штайна всегда интересовала современная драматургия: сочинения немца Бото Штрауса (родился в 1944 г.), француза Кольтеса (1948 г.) занимают важное место в репертуаре «Шаубюне». Однако основа творчества режиссёра всё-таки классика. Убеждённый в том, что «европейский театр покоится на трёх китах: античной трагедии, Шекспире и Чехове», Штайн обращался в 1979 г. к «Орестее» Эсхила, в 1998 г. к «Гамлету» Шекспира, в 1985 г. к «Трёх сестрах» Чехова. К русской драматургии Петер Штайн всегда испытывал особый интерес.

В его чеховских и горьковских спектаклях чувствуется прекрасное знание традиций К. С. Станиславского и Московского Художественного театра.



Сцена из спектакля «Пер Гюнт»

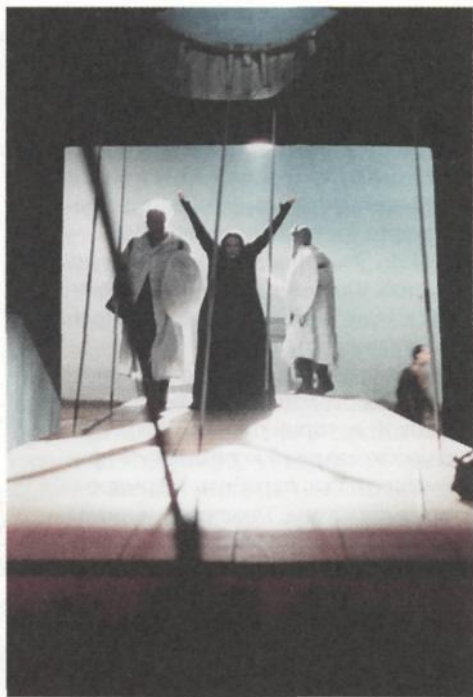
*(драма Г. Ибсена).
Режиссёр Петер Штайн.
Театр «Шaubюне»,
Западный Берлин. 1971 г.*
331



Густав Грюндгенс (1889—1963) в роли Комического Актёра в спектакле «Фауст» (трагедия И. В. Гёте). Режиссёр Г. Грюндгенс. Национальный театр, Гамбург. 1959 г. В этой постановке Грюндгенс сыграл ещё одну роль и прославился как лучший Мефистофель мировой сцены.

вымысла и опирались лишь на свидетельства эпохи, подтверждённые документально, тем самым, исключая возможное искажение истины. Обнаружилось, что голые факты, на первый взгляд сухие и бесстрастные, обладают огромной силой эмоционального воздействия и позволяют чётко выразить авторскую позицию.

Одно из высших достижений немецкой документальной драмы — пьеса-оратория Петера Вайса (1916— 1982) «Дознание» (1965 г.), построенная на подлинных материалах судебного процесса над палачами Освенцима. Действующие лица — безымянные судьи, представители защиты, подсудимые и свидетели. Ритмизированная проза и жанр оратории создают своеобразный эффект отчуждения, близкий брехтовскому. О самых низких деяниях говорится в высоком стиле, и такой контраст ещё больше обнажает чудовищные преступления нацистского режима. Многообразны искания немецкого театра последней трети XX столетия. Увлечение политическим теа-



Сцена из спектакля «Нибелунги» (трилогия Фридриха Хеббеля, 1813—1863). Режиссёр Юрген Флимм. Театр «Талия», Гамбург. 1988 г.

ПИНА БАУШ

В XX столетии в театре Германии развился *театр танца* — новый сценический жанр, в котором соединились приёмы балета и других видов искусства. Расцвет жанра связан с творчеством одного из крупнейших хореографов страны — Пины Бауш (настоящая фамилия Филиппине,



Пина Бауш.

родилась в 1940 г.). В 1973 г. она создала известный сегодня во всём мире Вуппертальский театр танца. С 1983 г. Бауш руководит танцевальной студией Фольквангской высшей школы в Эссене, которую она окончила как танцовщица. Спектакли Пины Бауш — «Весна священная» (1975 г.), «Кафе Мюллер» (1978 г.), «Гвоздики» (1982 г.) и другие — своеобразные коллажи отдельных танцевальных картин. Здесь классические па заменены на первый взгляд простыми, обыденными, а на самом деле глубоко символичными жестами и движениями. Эпизоды из повседневной жизни, переданные языком танца, в сочетании с элементами оперы и кино создают образ странного, но очень современного мира. Работы Бауш передают разные чувства — страх и надежду, отчаяние и радость, любовь и презрение; в них смешаны сны и явь.



Сцена из спектакля «Легенда о непорочности». 1979 г.

332

тром в конце 60-х гг., неонатURALизм 70—80-х гг. с его вниманием к судьбе и подробностям существования «простого человека», постоянный интерес сцены к классике, через которую исследуются сегодняшние проблемы, — все эти явления составляют пёструю картину театра современной Германии.

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

Собственный театр в Ирландии появился только на рубеже XIX— XX вв. — парадокс, подобного которому не было во всей Европе. Это тем более удивительно, что Ирландия — страна высочайшей древней культуры. Фантастические и героические саги (сказания) Ирландии, поэзия её средневековых бардов принадлежат к лучшим достижениям мировой литературы. Можно сказать, что ирландцы — прирождённая театральная нация: саги и поэмы отличаются ярким и напряжённым драматизмом сюжета и диалогов, а искусством устного рассказа владеет чуть ли не каждый житель этой страны, превращая обычную беседу в театрализованные монологи и сценки. Многие знаменитые драматурги Великобритании были по происхождению ирландцами; среди них Оскар Уайльд и Джордж Бернард Шоу. Ирландия дала плеяду блистательных актёров, сам великий Дэвид Гаррик был сыном ирландки. Однако все эти замечательные таланты творили для английской сцены, а ирландского театра как такового не было.

Причина столь необычной ситуации — в том, что Ирландия с очень давних времён систематически подвергалась нашествию чужеземцев: сначала датчан, позднее английских завоевателей, и собственная городская культура, в том числе театральная, не успела развиваться. После того как Англия окончательно завоевала Ирландию, страна почти утратила собственный (гэльский) язык; образованная часть общества стала говорить и писать на английском. Ирландия — официально колония — превратилась в отсталую провинцию Великобритании и теряла таланты, естественно тяготевшие к метрополии, где они формировались в лоне английской культуры и становились её частью.

Однако желание сохранить культурную самобытность и самостоятельность не было истреблено. На протяжении столетий английского владычества Ирландия впитывала и перерабатывала английскую культуру, соединяла её со своими традициями — и в конце XIX в. произошёл настоящий взлёт в литературе и искусстве, названный «Ирландским возрождением». Высшим его достижением стали драматургия и театр.

В 1899 г. в Дублине открылся Ирландский Литературный театр, просуществовавший три сезона. В 1902 г. он уже был преобразован в Ирландский Национальный театр, получивший в 1904 г. второе имя — Театр Аббатства (по названию улицы, где находилось театральное здание). Он существует до сих пор, оставаясь главной сценой и академией театрального искусства страны.

Первые пьесы национального репертуара писались одновременно с организацией нового театрального дела. Для постановок Литературного театра были приглашены английские актёры — собственных



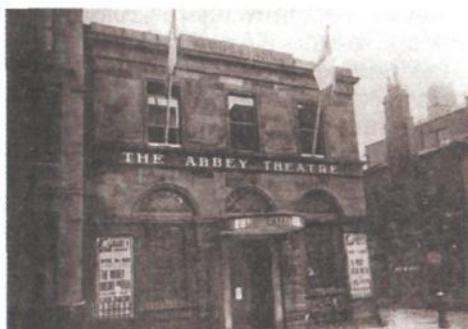
Дэвид Гаррик в роли Гамлета на сцене театра «Друри-Лейн», Лондон. 1775 г.



Ирландский замок.

*Метрополия (греч. «метро'полис», от «ме'тер» — «мать» и «полис» — «город») — государство, которое имеет колонии.

333



Старое здание Театра Аббатства, Дублин. Оно было уничтожено пожаром в 1951 г. Современное здание театра выстроено на том же месте в 1966 г.

профессиональных трупп в Ирландии не было. Однако существовало множество театральных обществ, где сценическим искусством занимались по-настоящему одарённые энтузиасты-любители. Члены одного из таких обществ, которым руководили братья Фэй — Уильям и

Фрэнк, стали первой труппой Ирландского Национального театра. Возглавили его литераторы, создавшие и прославившие национальную школу драмы: Уильям Батлер Йейтс (1865—1939), Джон Миллингтон Синг (1871 — 1909) и Августа Грегори (1852-1932).

Театр Аббатства возник и утвердился как театр поэтического слова. Недаром его основатели, и, прежде всего Йейтс, остановили свой выбор на труппе братьев Фэй. В этом любительском театрике, сочетавшем черты студии и театрального училища, огромное внимание уделялось голосу, ритму речи и чистоте дикции, музыкальности. Для будущей труппы Ирландского Национального театра как нельзя кстати пришлось творческие уроки французских гастрольных трупп, особенно Театра Сары Бернар: напевная декламация стиха, далёкая от обыденной бытовой речи; скупость движений, благодаря которой всё внимание зрителей сосредоточивалось на говорящем, на слове.

Поэтическая культура была необходима актёрам Театра Аббатства для исполнения стихотворных драм Уильяма Батлера Йейтса, одного из величайших поэтов XX в. Он был удостоен Нобелевской премии в области литературы в 1923 г. В своих пьесах драматург выражал, по его

словам, «поэзию духовных сущностей», поэтому реальная жизнь и быт не составляли предмет его творчества. Йейтс брал сюжеты и персонажей из легенд и саг, чтобы придать сценическому действию условный, обобщённый, далёкий от повседневности характер. Его герои воплощают разные начала, идеи, «голоса» души. Так, Дейрдре, героиня одноимённой пьесы, поставленной в 1906 г., олицетворяет любовь, её возлюбленный — благородство, а старый муж Дейрдре, губящий влюблённых, — деспотическую волю. Мировосприятие Йейтса было трагическим. Отношения человека с окружающим миром, с другими людьми представлялись ему сотканными из непримиримых противоречий, а главное, такими он видел различные начала человеческой души.

В конце творческого пути Йейтс пришёл к трагическому стоицизму. Его любимый герой Кухулин, взятый из ирландских саг, отважно сражается в неравном бою с врагами и мужественно встречает смерть («Смерть Кухулина», 1939 г.).

Поэзией были проникнуты и пьесы из народной жизни, занявшие значительное место в репертуаре ирландского театра, в том числе произведения Джона Синга. Своих героев писатель нашёл среди простых людей: крестьян, рыбаков, бродяг. Персонажи Синга — дети природы, живущие по её законам. Когда стихия грозит им гибелью, они готовы помериться с ней силами и даже в поражении обретают спокойствие и величие. Высоким примером темы «человек и стихия» служит одноактная трагедия «Скачущие к морю» (1903 г.) о судьбе рыбацкой семьи. Героиня пьесы, старая мать, теряет всех своих сыновей — их забирает море.

В самом знаменитом произведении Синга «Удалой молодец — гордость Запада» (1907 г.) краски яркие и резкие, всё пронизано парадоксальностью. Робкий, забитый парень Кристи превращается в силача и храбреца, покорителя женских сердец — в «гордость Запада» (имеются



Уильям Батлер Йейтс. Гравюра О. Джона. 1907 г.

*Фрэнк Фэй (1870—1931), Уильям Фэй (1872—1947) — ирландские актёры, педагоги.

****Стойцизм** — направление в античной философии, согласно основным положениям которого человек должен, освободившись от страстей, жить, повинаясь разуму, стойко и мужественно переносить невзгоды и испытания.

334



Сцена эпилога из спектакля «Смерть Кухулина». Режиссёр Томас Мак-Анна (художественный руководитель Театра Аббатства). Торонто. 1968 г. На первом плане — Анджела Фаско в роли Уличной Певицы.

в виду западные области Ирландии). Парадокс состоит в том, что юноша столь чудесно преображается благодаря восторгу, который вызвал в деревенских жителях его рассказ о драке с отцом и её роковом исходе. Но — ещё один парадокс — Кристи всё это придумал, сам увлечённый собственным вымыслом, а его слушатели не столько верят ему, сколько восхищаются красочной выдумкой, потому что в них живёт страстная жажда необычайного.

Драматурги начала XX в. открыли для сцены речь крестьянской Ирландии — особый диалект английского языка, донёсший до XX столетия лексику и звучание исконного гэльского языка. Эта речь, творчески преобразованная писателями, не была ни прозаической, ни бытовой, и овладение ею потребовало большой работы от исполнителей и режиссёров. В итоге речь актёров производила впечатление абсолютной естественности, потому что эта манера своими корнями уходила в народную традицию. Актёры не только любили слово — они изображали на сцене людей, страстно любящих слово, живущих им, как герои «Удалого молодца...» Синга, сотворившие целый красочный мир из одних только слов. Ирландским актёрам с самого начала в высшей степени было свойственно то, что получило название *словесное действие*; действие же внешнее, т. е. перемещение по сцене, сводилось к минимуму. Эти особенности стали традицией ирландского театра, прошедшей через весь XX век.

Театр не порывал связи с бытовой реальностью, — более того, из неё вырастала поэзия сцены. Ирландские актёры существовали как бы в двух сферах: поэтической и бытовой. Диапазон ролей почти каждого артиста был поразительно широк. Все известные актёры раннего Театра Аббатства славились тем, что были одинаково сильны в драме и комедии. Среди них — Уильям Фэй, блестящий исполнитель труднейших ролей в пьесах Синга; его брат Фрэнк, игравший основные роли в поэтических драмах Йейтса и персонажей крестьянских комедий; Сара Олгуд, которая прославилась и в трагических, и в комедийных ролях. Гибкость и разносторонность, воспитанные у актеров, прежде всего на произведениях национальной драмы, стали неотъемлемыми чертами ирландского сценического искусства, которое ценится во всём мире. Ирландских артистов приглашают для работы крупнейшие современные режиссёры театра и кино.

Ирландский Национальный театр был первым театром нового типа в англоязычных странах именно на скромной дублинской сцене воплотились в жизнь такие понятия, как художественный репертуар, актёрский ансамбль, культура движения



Драка на премьере пьесы «Удалой молодец — гордость Запада» (руководитель постановки — автор. Театр Аббатства. 1907 г.).

Националистически настроенные зрители сочли трагикомедию Синга оскорбительной для ирландского народа и пытались сорвать спектакль. Между ними и остальной частью публики завязалось настоящее сражение.

335



Сара Оллгуд. Рисунок Р. Грегори.

и слова. В нём не было режиссёров с мировым именем, но исповедовались принципы, характерные для самых выдающихся мастеров того времени, например англичанина Гордона Крэга. Художественное руководство в этом театре принадлежало драматургам, и эта традиция, установленная в самом начале, продолжалась вплоть до последнего времени.

Если в начале XX в. крупнейшие драматурги были связаны с Театром Аббатства, то в настоящее время театральные и национальные рамки для них расширились. Брайан Фрил (родился в 1929 г.), драматург из Ольстера, завоевал международную известность ещё в 60-х гг. Продолжая национальную традицию, Фрил сочетает драматизм и юмор, правду жизни и поэзию. Его «Почётные граждане» (1973 г.), возможно, лучшее произведение о трагических событиях в Северной Ирландии, памятник жертвам гражданской войны, вспыхнувшей в 70-х гг., и страстный призыв к человечности. Обращаясь к жизни простых людей, Фрил с тонким лиризмом раскрывает красоту их души, сопереживает им в их мечтах о лучшей доле, в невзгодах и разочарованиях («Пляски на празднике Луга», 1990 г.). Ему близка русская классическая литература: драматургу принадлежит перевод пьесы А.П. Чехова «Три сестры» и инсценировка романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». На протяжении всего XX века театр Ирландии сочетал поиски нового в искусстве с опорой на глубокие национальные традиции. Он

по сей день остается самобытным явлением и в то же время неотъемлемой частью мировой художественной культуры.

ОТ СЕВИЛЬИ ДО ГРЕНАДЫ... ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИСПАНИИ XIX—XX СТОЛЕТИЙ

После блистательной эпохи, названной золотым веком (конец XVI — начало XVII в.), в истории испанского театра наступил долгий период затишья. На Пиренейском полуострове происходили разные события: Испания вела многолетние войны, обычно неудачные, беднела, теряла колонии. Иберийский гений, подаривший мировой сцене творения таких мастеров, как Лопе де Вега, Педро Кальдерон де ла Барка и Тирсо де Молина, как будто отдыхал, чтобы пробудиться в XX столетии.

Национальные традиции мощно и разнообразно проявились в театре Федерико Гарсия Лорки (1898—1936) и Рамона Марии дель Валье Инклана (1869—1936). Драматурги вместе со своими героями философствовали и играли, погружая зрителя в водоворот страстей. Но в отличие от старых времён сумрачный трагизм не растворялся под лучами пиренейского солнца, а, напротив, подчинял себе действие пьес.

В пьесах Лорки герои идут навстречу опасности, дерзают бросить вызов миру. Они могут склониться перед статуей святого, а могут, встретив соперника или обидчика, не раздумывая схватиться за нож. Персонажей Лорки ведёт по жизни



Сцена из спектакля «Плуг и звёзды» (пьеса Шона О'Кейси, 1880—1964). Театр Аббатства, Дублин. 1926 г.

Шон О'Кейси выражал поэзию реальной жизни, не боясь «низких» сюжетов и резких контрастов. Трагикомедия «Плуг и звёзды» (1926 г.) — третья часть так называемой дублинской трилогии, рисующей жизнь обитателей городских трущоб во время трагических событий 1916—1922 гг., от Пасхального восстания, которое было прологом освободительной борьбы против английского владычества, до гражданской войны.

*Ольстер — историческая область на севере Ирландии. Согласно англо-ирландскому договору 1921 г, большая часть Ольстера (Северная Ирландия) отошла к Великобритании, другая часть вошла в состав Ирландского государства (с 1949 г. провинция Ольстер Ирландской Республики).

**Иберия — древнее название Испании.

страсть, а героев Валье Инклана — фантазия, желание достичь свободы при помощи игры, поэтому они рассудочнее и осторожнее. Для национальных подмоштов более приемлемой оказалась драматургия Гарсия Лорки. Именно Лорка возродил испанский поэтический театр, пробудил сцену от многолетнего сна. Поэт, как и его герои, бросил вызов судьбе — и как художник преодолел сопротивление недоброжелателей, переломил настроения публики, отвыкшей от театральных триумфов.

Гарсия Лорка начинал с комедий и фарсовых зарисовок в студенческих спектаклях. Уже в ранних опытах в комедийный мир автора проникала тень трагедии, что заставляло публику по-

новому воспринимать комические сюжеты. Например, с давних пор известен сюжет о женитьбе старика на молодой красавице. В пьесе «Любовь дон Перлимплина» (1931 г.) «про беду и любовь в саду», как говорил сам Лорка, красавица Белиса, скучающая со старым мужем, без памяти влюбляется в прекрасного незнакомца. Тот пишет ей письма, в которых — страсть и поэзия. Этим незнакомцем оказывается муж Белисы, играющий для неё роль прекрасного юноши. Когда дон Перлимплин понимает, что развязка близка, то сочиняет трагический финал. Он вонзает себе в грудь кинжал и, накрывшись плащом, раненный, приходит к Белисе; она узнаёт мужа не сразу. Но истина открывается — истина настоящей любви, которая жила в сердце старого, некрасивого человека. Так фарс обретает черты трагедии.

В 1931 г. Лорка стал руководителем передвижного студенческого театра под названием «Ла Баррака». Сначала участники труппы намеревались познакомить публику с испанской драматургией золотого века. Однако Лорка понял, что необходим и современный репертуар — новая поэтическая трагедия.

Свои взгляды на театральное искусство Лорка изложил в «Беседе о театре» (1935 г.). Это своеобразная лекция, с которой драматург выступил в Мадриде перед показом своей трагедии «Йерма» (1934 г.). Спектакль играли ночью, зрителями были артисты, люди театра, художники. Так что с программным выступлением Лорка обращался к коллегам. Он стремился убедить их, что нужен новый театр — театр с «развёрнутыми крыльями». А если сценическое искусство вместо крыльев обладает копытами — тогда беда, тогда нацию не пробудить, а можно лишь погрузить в спячку.

Взгляды Лорки на искусство сцены помогает понять и одна из его ранних лекций, прочитанная в Гренаде в 1922 г. Эта лекция была посвящена особенностям народного пения. Для Лорки главное в актёре — даже не мастерство исполнителя, а некая загадочная способность, которую драматург именовал «игрой беса». Это вдохновение, пробуждающееся в актёре, им самим не осознанное, но безотказно воздействующее на публику. Спустя более чем десять лет Лорка разработал своеобразную теорию творчества и вдохновения и назвал её «Теория и игра беса».



Эскиз декораций к спектаклю театра из Барселоны. Художник Б. Планелла. 1815 г.



Рисунок Лорки.



Федерико Гарсия Лорка.

«Театр, который выдерживает все испытания временем, — это поэтический театр. Поэты всегда владели театром. И чем выше был поэт, тем лучше был театр. Я говорю, конечно, не о лирическом поэте, а о драматическом. В этом смысле поэзия в Испании — явление непреходящее. Народ у нас привык к драматическому театру в стихах».

Федерико Гарсия Лорка. «Об искусстве»

337

«Мой бес, темный и трепетный, ведёт свою родословную от веселого демона — яркого, как мрамор и соль, запальчиво оцарапавшего Сократа, когда тот принимал ад цикуты; и от меланхоличного, маленького, как зелёный миндаль, демона, который уводил уставшего от прямых и окружностей Декарта слушать на каналах песни пьяных матросов».

Федерико Гарсия Лорка. «Об искусстве»



Сцена из спектакля «Донья Росита». Пьеса Гарсия Лорки. Режиссёр И.Москвичи. Театр в Йозефштадте, Вена. 1981 г.

Драмы Лорки, с их завораживающим стихотворным ритмом, затягивающим в воронку неразрешимых проблем, тоже словно нашептал этот таинственный испанский бес.

Трагедии Лорки созданы в переломное для Испании время. Весной 1931 г. монархия была свергнута, сторонники республики одержали полную победу на выборах. Многим казалось, что с реакцией покончено навсегда, но через пять лет началась гражданская война, и в результате установилась диктатура Франко.

В трагедиях испанского драматурга всегда льётся кровь, смерть и убийство ужасающи и в то же время обыденны. Одна из пьес названа «Кровавая свадьба» (1933 г.), и уже в самом названии заключено противоречие: свадьба — это праздник, а не кровь... У Лорки природа не союзница героев: право следовать голосу природы и страсти персонаж обретает ценой преступления. Свадьба кончается кровавой драмой, потому что Невеста выходит замуж за нелюбимого, а за радостным событием притаился призрак родовой вражды. И Невеста срывает с головы венок и убегает с тем, кого любит.

В этой пьесе чередуются стихи и проза. Когда герои, пусть и вопреки закону, обретают свободу, со сцены, по замыслу драматурга, звучит поэтическая речь, наполненная фольклорными образами. Но луна — символ Смерти, ночной соловей слеп, он поёт не песнь любви, а реквием. Погоня настигает беглецов — гибнет молодость, гибнет любовь. И поэт устами Матери Жениха произносит «проклятие ножам», проклятие орудию смерти.

Последовавшие за «Кровавой свадьбой» трагедии «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы» (1936 г., опубликована в 1945 г.) тоже утверждают главную для Лорки мысль: нельзя сопротивляться зову жизни, нельзя не слушать голос природы. Натура разумна, а люди извращают естественные законы, закрывая ставни в домах, враждуя друг с другом, проводя жизнь в бесплодном ожидании. Борьба с природным началом ведёт к трагедии — и гибнут лучшие, молодые и прекрасные, полные сил и энергии. В ответе за их гибель те, кто установил ложные законы, противоречащие голосу земли и Неба.

Пьесы Лорки трудны для постановки, и ключ к ним в испанском театре нашли не на драматической сцене, а в балете. Недаром сам автор говорил, что «проблема новизны театра связана в большей мере с пластикой. Половина успеха зависит от ритма, цвета, декораций». Эту поэзию пластических и ритмических метафор Лорки разгадал танцовщик и хореограф Антонио Гадес (родился в 1936 г.). Его постановка «Кровавой свадьбы» воплотила магию пьесы: и её жестокость, и поэтическое богатство. В наваждении страсти движутся по сцене



Испанская актриса Мари Гай — знаменитая Кармен начала XIX в.

*Франсиско Франко Баамонде (1892-1975) — глава испанского государства (каудильо) в 1937—1975 гг. Будучи диктатором, осуществлял политику жёсткого подавления инакомыслия.

герои, чтобы в момент выбора — момент истины — бросить вызов всем и вся и заплатить жизнью за мгновения счастья и свободы.

Самому поэту не удалось увидеть достойных сценических воплощений своих творений, действительно тяготевших к музыкальной сцене. В августе 1936 г. Лорка был арестован и расстрелян солдатами Франко.

Во времена франкистской диктатуры в развитии испанской сцены наступил явный застой. Мешала цензура, жестокий контроль со стороны властей. Центр театральной жизни из Мадрида постепенно переместился в Барселону.

В конце 80-х гг. XX в. в Барселоне, столице Каталонии, появилась очень интересная театральная труппа с экстравагантным названием «Канализационные крысы». Актёры именовали себя так потому, что хотели ставить спектакли, идущие вразрез с традициями. Однако «подпольное» существование было недолгим — «Крысы» пригласили поставить церемонию открытия XXV Олимпийских

БАЛЕТ АНТОНИО ГАДЕСА

Основой хореографии Антонио Гадеса стало искусство фламенко — своеобразный исполнительский стиль, включающий танец, музыкальное сопровождение и особый способ пения. Зародился этот стиль на юге Испании. Спектакли Гадеса наполнены звоном гитары, щёлканьем кастаньет, стуком каблучков и сопровождаются особым типом пения — кажется, что голос певца идёт изнутри.

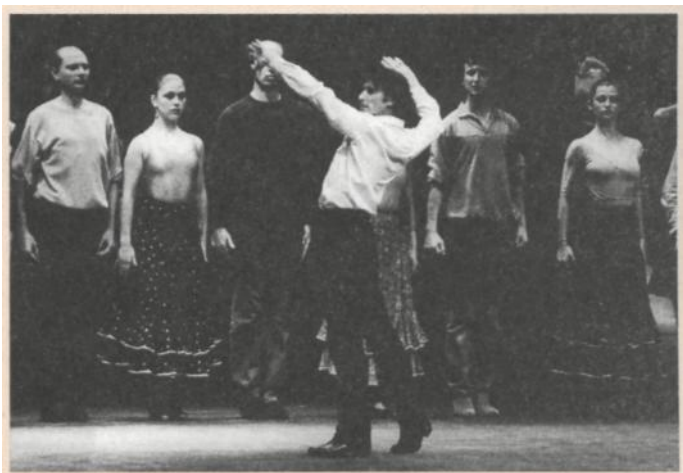
Танцы фламенко драматичны сами по себе, но особый трагизм обретают в том случае, если используются в сюжете фильма или спектакля. Антонио Гадес и его труппа — главные участники фильмов «Кровавая свадьба» (1981 г.) и «Кармен» (1983 г.), поставленных известным испанским режиссёром Карлосом Саурой (родился в 1932 г.). Это фильмы о театре, о том, как готовят спектакль. О том, как непостижимым образом соединяются волшебство сцены с прозой жизни, поэзия жизни — с театральным бытом. И о том, как трагично в своей основе такое соединение. Репетиция поединка в кинокартине «Кармен» превращается в реальную борьбу — не на жизнь, а на смерть. Измена в жизни карается так же, как в сценическом сюжете. И в жизни, и на сцене людьми правит страсть. Актёры непримиримы, горды и неуступчивы, подобно своим персонажам. Всё это передано в танце, темпераментном, предельно эмоциональном и завораживающе красивом.



Репетиция танца фламенко.



Антонио Гадес.



Сцена из спектакля «Кармен».

*Каталония — область на северо-востоке Испании, на побережье Средиземного моря.

339

НУРИЯ ЭСПЕРТ

Доказать, что пьесы Лорки могут столь же впечатляюще выглядеть на драматической сцене, как и в балетной постановке, решила выдающаяся испанская актриса и режиссёр Нурия Эсперт (родилась в 1936 г.). В шестнадцать лет она впервые выступила на сцене, сыграв роль Джульетты в «Ромео и Джульетте» Шекспира. Лорка и Шекспир — драматурги, с которыми связана вся творческая биография Эсперт. С подлинно трагическим накалом она исполнила роль Йермы в пьесе Лорки «Йерма». Героиня Эсперт, обаятельная и страстная, заслужила счастье, но жизнь оказалась жестока к ней, и Йерма принялась безжалостно мстить. Вслед за драматургом актриса оправдывала героиню, ибо женщине самой природой предназначено любить, быть любимой, иметь детей.

Эсперт предложила интересную трактовку поздней пьесы Шекспира «Буря». Мага Просперо актриса превратила в добрую волшебницу, которая была не властной хозяйкой острова и духов, обитающих на нём, а матерью, направляющей всех на путь истинный.

Нурия Эсперт обрела общеевропейскую известность. Она работает не только в театре, но и на телевидении, снимается в кино.

игр 1992 г. в Барселоне. С тех пор этот театр — один из наиболее активных участников различных международных фестивалей. Летом 1999 г. труппа показала в рамках Зальцбургского фестиваля две версии сюжета о докторе Фаусте, используя новейшие технологии: компьютерную графику и голографию.

Оба спектакля — яркие и необычные зрелища, которым свойственна игра с пространством не только сцены, но и зрительного зала.

Барселона всегда соревновалась с Мадридом — и в области театра часто побеждала. Южная «окраина» европейского континента превратилась в равноправную участницу сценических открытий и новаций.

МАСКИ, ПРИЗРАКИ И ДУХ МУЗЫКИ. ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР XIX—XX ВЕКОВ

В XIX в. итальянское искусство сцены славилось не драматическими спектаклями, а оперными.

В Европе восхищались итальянской оперой, а времена триумфов драматических актёров были забыты — их затмили тенора и сопрано. Воспоминания об актёрах-импровизаторах растаяли, публика увлекалась ариями Джузеппе Верди и увертюрами Гаэтано Доницетти.

ВЕЛИКИЕ ТРАГИКИ

Лишь в конце XIX столетия драматический театр Италии вновь напомнил о себе. На разных сценических площадках Европы выступали выдающиеся итальянские актёры. Зрители, затаив дыхание, внимали мощным певучим голосам Эрнесто Росси (1827—1896) и Томмазо Сальвини (1829—1915), Эрмете Цаккони (1857—1948) и Эрмете Новелли (1851—1919). Это были великие трагики, которые менее всего стремились показать обычного человека. Их героями владели страсти, они страдали и боролись, любили и погибали. Горячее солнце родной страны было в крови этих актёров, мелодии итальянской оперы рождали особые интонации. Приземлённые чувства, обыденную жизнь трагики не признавали — они вели за собой зрителей в мир бурных пе-



Сиена из спектакля «Йерма» (пьеса Лорки). Театр комедии, Мадрид. 1971 г.



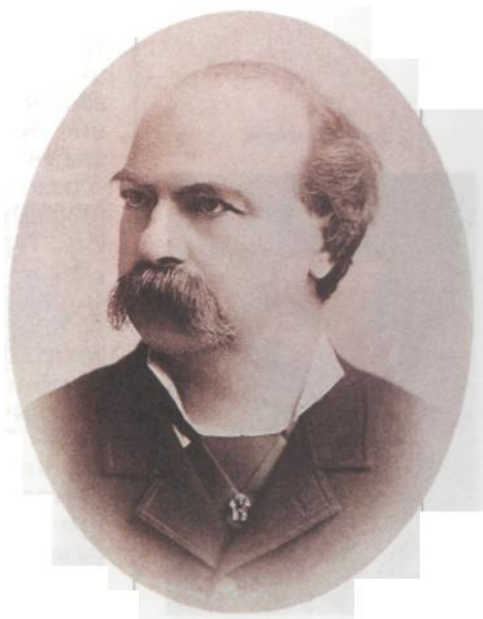
Венецианский карнавал.

реживании, но, тем не менее, оставались правдивыми в своей игре. Эти мастера хотели быть на сцене величественными (и были таковыми), но никогда не забывали об истине и справедливости. Они не противопоставляли себя простым людям, в одинаковой мере сочувствуя всем.

В итальянской драматургии не оказалось персонажей, по масштабу равных таким актёрам, — и на помощь приходил Шекспир. Росси и Сальвини потрясали Европу страданиями старого короля Лира, обманутого бессердечными дочерьми. Любимой ролью был шекспировский Отелло. К.С. Станиславский так писал о Сальвини в роли Отелло: «Сальвини... сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом, — протянул, не смотря, руку в публику, зажёб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмёт кулак — смерть; раскроет, дохнёт теплом — блаженство... Отелло — Сальвини — это монумент, памятник, воплощающий в себе какой-то неизменный закон».

Манера игры Эрнесто Росси была не столь монументальна, как у Сальвини. В каждом персонаже актёр стремился увидеть не идеального героя, а человека — со всеми его добродетелями и пороками. Тончайший знаток человеческой психологии, Росси с поразительным мастерством мог раскрывать тайны души своего героя, передавать нюансы его характера. Психологическая разработка персонажа иногда казалась даже слишком изощрённой, а внешний рисунок образа — слишком броским. Трагедии Шекспира — основа репертуара Росси, им он отдал сорок лет жизни.

В 70-х гг. в Италии возникло художественное направление *веризм* (от *ит. verismo* — «истинность», «правдивость»). Художнику, согласно веристской теории, следует изображать только факты, показывать жизнь без прикрас; он должен быть беспристрастным и объективным, воздерживаться от оценок и комментариев. Наиболее известные произведения веризма принадлежат перу Джованни Верги (1840—1922), хотя именно он



Томмазо Сальвини.

341

ТРАГИЧЕСКАЯ АКТРИСА

На рубеже столетий европейские зрители восхищались итальянской трагической актрисой Элеонорой Дузе (1858—1924). На сцене Дузе появлялась всегда как-то незаметно — хрупкая, не привлекающая внимания, совсем не похожая на примадонну. Однако проходило мгновение — и зал забывал обо всём. Даже самую слабую пьесу Дузе умела наполнить такой глубиной чувства, что произведение начинало казаться значительным. Видевшие актрису на сцене писали об одухотворённости и музыкальности, о прозрачности и полутонах, о поэтичности, безыскусности и подкупающей простоте игры. Её героиня — женщина, страдающая от окружающей пошлости и жестокости, обманутая, любящая, способная к самопожертвованию. Дузе всегда находила в облике героини черты, вызывающие сострадание, наделяла её светом собственной души. Она была тончайшей психологической актрисой, искусство которой казалось чем-то большим, нежели искусство перевоплощения. Актриса всегда искала в пьесе подтекст и стремилась донести его до зрителя. Необыкновенная одарённость сочеталась в ней с высочайшим профессионализмом: истинные переживания, настоящие слёзы и вместе с тем полный контроль над эмоциями.



Элеонора Дузе в спектакле «Дама с камелиями» (пьеса А. Дюма-сына). 1884 г.

чаще других нарушал предписания теории. Две его пьесы — «Сельская честь» (1884 г.) и «Волчица» (1896 г.) до сих пор входят в репертуар итальянских театров. По жанру эти сочинения можно назвать трагедиями из народной жизни.

Сторонником веризма был Эрмете Цаккони. «Игра Цаккони... стояла на грани реализма и натурализма, — вспоминал современник, — она затрагивала и воспроизводила такие затаённые чувства и ощущения человека, что у вас создавалось впечатление, будто вы сидите в зале некоего анатомического театра». С огромным успехом Цаккони играл в произведениях Генрика Ибсена, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Паоло Джакометти (1816—1882) — соотечественника актёра.

Крупной фигурой итальянского театра был и старший современник Цаккони, Эрмете Новелли, актёр чрезвычайно широкого диапазона — блистательный комик, признанный исполнитель мелодрам, трагедий, психологических драм. Его творческая манера совмещала разные пласты театрального искусства: от комедии дель арте до высокой трагедии и натурализма.

В конце XIX в. появился драматург, чья известность перешагнула границы Италии. Габриеле Д'Аннунцио (1863—1938), прозаик и поэт, написал полтора десятка пьес, которые назвал трагедиями. Все они переведены на европейские языки. Среди наиболее известных — «Мёртвый город», «Джоконда» (обе 1898 г.), «Слава» (1899 г.), «Франческа да Римини» (1902 г.), «Дочь Йорио» (1904 г.), «Корабль» (1908 г.).

Драматургию Д'Аннунцио обычно связывают с символизмом и неоромантизмом, хотя есть в его пьесах и черты неоклассицизма. В центре всех произведений — ситуация любовного треугольника. Тема страсти соединена с темой рока (неотвратимой судьбы), так как, по мысли Д'Аннунцио, в страсти есть нечто роковое. Драматург признавал неограниченную власть инстинктов над человеком. Его любимый герой — сильная личность с чертами сверхчеловека, эгоистичного, жестокого, способного выйти за рамки нравственности.

По мнению многих исследователей, лучшее произведение драматурга — пасторальная трагедия «Дочь Йорио». Создавая её, Д'Аннунцио



Эрмете Цаккони.

342

обратился к фольклору своей родной Абруцци. Пьеса, «простая, как народная песня», рассказывает старинную легенду о трагической любви пастуха к дочери колдуна.

Для Италии характерна *диалектная* (от греч. «диа/лектос» — «нарекание», «говор») *культура*. Это явление объясняется тем, что в разных областях страны говорят по-разному: на Сицилии иначе, чем в Пьемонте, в Венеции иначе, чем в Милане. *Диалектный театр* — детище комедии дель арте, от неё он воспринял импровизацию в актёрской игре и любовь к буффонаде. Наиболее популярные маски стали главными персонажами спектаклей местных трупп. Диалектный театр тесно связан с народным искусством и музыкальным фольклором своей провинции, поэтому спектакли исполнялись на местном наречии.

Во второй половине XIX в. собственно диалектная драматургия ещё только начала обретать литературную основу. Диалектный театр той поры, прежде всего театр актёрский. Хорошо

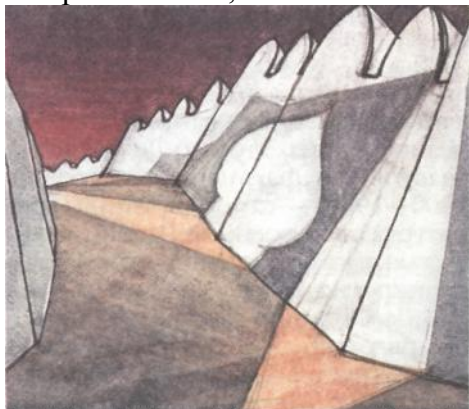
известен не только в Италии, но и за её пределами был сицилиец Джованни Ди Грассо (1873—1930) — «первобытный трагик», актёр стихийного темперамента, гениальный исполнитель кровавых мелодрам.

ПОСТИГАЯ НОВЫЙ ВЕК

Выдающийся итальянский драматург XX столетия Луиджи Пиранделло (1867—1936) для театра начал писать в 1910 г. В его первых пьесах отчётливо ощущается влияние веризма. Они посвящены жизни на Сицилии, персонажи говорят на местном наречии. Комедии Пиранделло живописно изображают быт и нравы сицилийской деревни и маленьких захолустных городков. Лучшая комедия этого времени — «Лиола» (1916 г.). Сам автор писал о ней так: «Герой — крестьянский поэт, пьяный от солнца, и вся комедия полна песен и солнца. Она так жизнерадостна, что кажется, что это не мое произведение».

В дальнейшем тематика и настроение произведений драматурга резко изменились. Собственно театру Пиранделло положила начало пьеса «Право для других» (1915 г.). В центре творческих интересов драматурга — вопрос о том, как соотносятся иллюзия и реальность, маска и лицо. Пиранделло считал, что нет и не может быть объективной истины, — истин столько же, сколько людей в мире, поэтому познать истину человеку не дано. Жестокость жизни нередко заставляет героев предпочитать иллюзорный мир настоящему. Вопрос о том, что же есть истина — иллюзия или реальность, в театре Пиранделло остаётся открытым. У человека множество лиц, но ни одно из них не может считаться настоящим. В некоторых пьесах герои «меняют» лицо, надевают маску, чтобы защититься от ударов окружающего мира. Порой герой не только не хочет, но уже и не способен сбросить надетую когда-то маску, теряет собственное лицо навсегда. Создаётся ощущение, что образ персонажа распадается, личность исчезает. Так драматург выразил смятение и боль людей своей эпохи, переживших Первую мировую войну.

В 20-х гг. Пиранделло написал самые значительные драмы, вошедшие в репертуар мирового театра: «Это так, если вам так кажется» (1917 г.), «Генрих IV» (1922 г.), трилогию



Эскизы декораций к спектаклю «Великаны гор» (пьеса Л. Пиранделло). Художник В. Марчи. 1921 г.



Луиджи Пиранделло.

* Абруцци — область в Италии на Апеннинском полуострове, у берегов Адриатического моря.

****До 1817 г. Италия не была единым государством и в каждом герцогстве или княжестве говорили на своём диалекте.**

343

ПОЭТ ТЕАТРА

Джорджо Стрелер (1921—1997) пришёл в театр после Второй мировой войны. Пережив трагедию войны, он навсегда решил для себя, что сиена должна отличаться от будней, обладать магической красотой. Режиссёр, по мнению Стрелера, — это поэт и волшебник, творец красоты, одухотворяющий сценическое пространство. Спектакли самого Стрелера пронизаны музыкой — не только звуками, но и особой музыкальностью пластических построений.

В 1947 г. режиссёр создал в Милане «Пикколо-театр» (*ит. piccolo* — «маленький»), заявив, что это «театр для людей», для всех — независимо от социального положения и уровня культуры. Красота чарует и возвышает душу, подобно операм Моцарта. Критики часто пишут о моцартианстве стрелеровской режиссуры. Таковы спектакли «Слуга двух господ» (1947 г.), «Буря» (1972 г.), «Перекрёсток» (1974 г.). Запоминаются мизансцены Стрелера — он создаёт своеобразный театр теней — сцену силуэтов. Такое решение связано и с традицией венецианской гравюры, и с современным итальянским кинематографом (пластическими композициями Феллини и Висконти).



Марчелло Моретти в роли Арлекина в спектакле «Слуга двух господ» (комедия К. Гольдони). Режиссёр Дж. Стрелер. «Пикколо-театр», Милан. 1960 г.

«Шесть персонажей в поисках автора» (1921 г.), «Каждый по-своему» (1924 г.) и «Сегодня мы импровизируем» (1929 г.). Некоторые пьесы построены по принципу двойного или тройного сюжета, когда один вложен в другой. Излюбленный приём драматурга — «театр в театре».

В 1925 г. Луиджи Пиранделло создал свой театр и стал его режиссёром. В 20-х гг. к нему пришла мировая известность. В 1934 г. он получил Нобелевскую премию. Первой актрисой театра была Марта Абба, для которой драматург сочинил многие пьесы.

После Второй мировой войны диалектный театр обрёл второе дыхание. Сцены мира завоевали пьесы неаполитанца Эдуардо Де Филиппо (настоящая фамилия Пассарелли, 1900—1984) — самого крупного драматурга послевоенной Италии, великого актёра, создателя театра. В «инсценировке реальной жизни», как сам Де Филиппо называл свои пьесы, рядовой неаполитанец узнавал себя. В грустных комедиях («Призраки», 1946 г.; «Филумена Мартурано»,

1947 г.; «Ложь на длинных ногах»,

1948 г., и др.) речь идёт об отношениях в семье, о нравственности и назначении человека, о проблемах войны и мира. Искусство драматурга своими корнями уходит в комедию дель арте с её импровизациями и буффонадой. В театре Де Филиппо произошло естественное слияние драмы и комедии, мелодрамы и фарса, гротеска и лиричности, достоверных бытовых картин и условных персонажей-масок.

Значительной фигурой в театре Италии стал Дарио Фо (родился в 1926 г.) — блистательный актёр, известный режиссёр, один из самых популярных драматургов Италии. В 1997 г. он был удостоен Нобелевской премии в области литературы. Дарио Фо — яркий представитель политического театра. Его интересует человек как социальный тип, с яркими, заострёнными,

преувеличенными чертами, оказавшийся в острой, фарсовой, парадоксальной ситуации. Искусство Фо связано с традицией комедии дель арте. Это театр масок, а не характеров, театр политической сатиры. Среди наиболее известных комедий Фо — «Архангелы не играют во флиппер» (1959 г.), «Изабелла, три каравеллы и болтун» (1963 г.), «Случайная смерть анархиста» (1970 г.), а также моноспектакли. Лучшим творением Фо многие критики признают пьесу «Мистерия-буфф», в которой использованы в основном евангельские сюжеты. Впервые она была поставлена в 1969 г., и с тех пор автор внёс немало дополнений. В пьесе много персонажей, но все роли, по замыслу Фо, должен играть один актёр. «Мистерия-буфф» — это моноспектакль, непревзойдённым исполнителем которого был и остаётся Дарио Фо.

Крупнейший режиссёр современного итальянского театра — Лука Ронкони (родился в 1933 г.). В 1969 г. он поставил спектакль по поэме Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд». Сценические открытия Ронкони оказали серьёзное влияние на развитие мирового театра.



Эдуардо Де Филиппо в спектакле «Неаполь — город миллионеров». «Труппа Эдуардо Де Филиппо», Неаполь. 50-е гг.

344

Своеобразны работы Кармело Бене (родился в 1937 г.) — признанного главы итальянского авангарда второй половины XX в. Бене называют великим актёром. Он сам пишет, ставит и исполняет главные роли в своих произведениях. Однако Бене много работает и с классическими произведениями мировой литературы. Спектакли «Фауст и Маргарита» (1966 г.), «Ричард III» (1978 г.), «Отелло» (1979 г.), «Макбет» (1983 г.) созданы по мотивам известных сочинений, но напоминают первоисточники очень отдалённо. В своём театре режиссёр отказался от традиционной драматургической формы: в спектаклях нет причинно-следственной связи между событиями, нет сюжета и диалога в обычном понимании. Слово порой заменяется звуком, а образ буквально распадается на отдельные части, становится неодушевлённым предметом или просто исчезает. Главный герой театра Бене — в каком-то смысле лирический герой автора. Реквием по человеку и самому себе — так можно было бы определить основное содержание искусства этого итальянского мастера.

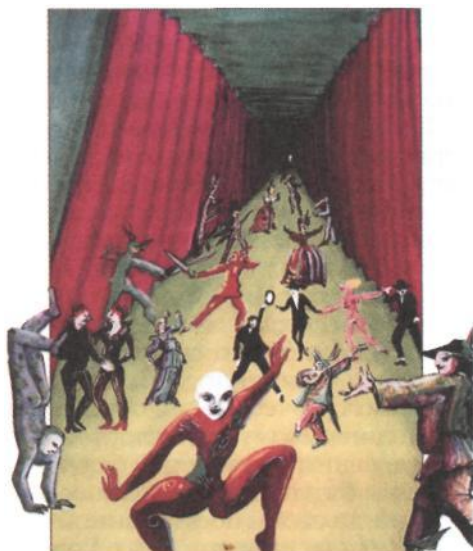
В последние годы крупные драматические режиссёры Италии часто обращаются к опере. Маскам сцена предпочла дух музыки.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СКАНДИНАВСКИХ СТРАН

Первые сведения о профессиональном театральном искусстве Скандинавии появились в конце XVII в. Признанной театральной державой на Скандинавском полуострове в то время считалась Дания. С середины XIX столетия она постепенно уступила первенство своим «соседкам». Европейскую сцену начали завоёвывать шведские и норвежские драматурги — Август Стриндберг, Генрик Ибсен и Кнут Гамсун.

В ДАНИИ

Датский театр развивался под влиянием искусства сцены Франции и Германии. Иностранные труппы получали финансовую поддержку от королевского двора и потому оседали в стране. Знали в Дании



*Двадцать персонажей
в поисках автора.
Фантазия
на театральные темы.
Художник
Ильзе Мария Баумгарт.*
ВИТТОРИО ГАССМАН

Выдающийся итальянский актёр Витторио Гассман (1921—2000) продолжил в театре традицию великих трагиков конца XIX в. — эпохи, когда на сцене царствовал актёр. В Гамлете и Оресте он подчеркнул байронические черты. Его герои — избранники, они выше окружающего мира. Актёр в своих ролях был исторически достоверен, и в то же время он сумел создать образ романтика, вдохновенного артиста, художника на все времена. Режиссёрские опыты Гассмана оказались не совсем удачными. Персонажи, сыгранные актёром на сцене и в кино, остались в памяти современников.



*Зрители
называли актёра «всемирным Витторио».*
345

«Из всех моих трудов видно, что я стремлюсь к нравственному поучению.
В моей истории героев, сочинённой по образцу Плутарха, заключается высокая мораль.
В моих сатирах есть соль и перец.
Мои комедии веселы и содержат истины, которые люди постигают, смеясь».
Людвиг Хольберг



Интерьер одного из залов Дrottингхольма — замка в Стокгольме, где давались театральные представления.

и Шекспира, — правда, в переработках. В конце XVI столетия здесь выступал со своей труппой современник великого драматурга — английский комик Уильям Кэмп (активно работал в 1585—1600 гг.).

Основателем национального театра Дании стал Лудвиг Хольберг (1684—1754), норвежец по происхождению. Он окончил Университет в Копенгагене, много путешествовал, слушал лекции в Оксфорде и Лейпциге. Постепенно Хольберг пришёл к идее создания национального театра. Прежде всего, нужна была драматургия на родном языке, и требовались актёры, прошедшие профессиональную подготовку. Хольберг пробует силы в комедии — и успешно. В своих сочинениях он соединил художественные приёмы, разработанные Мольером, и принципы итальянской комедии масок — так возникла самобытная национальная комедия.

В 1722 г. Хольберг открыл театр, который так и назвал: Датский театр. Судьба его оказалась сложной и драматичной: театр закрывали власти, он переживал финансовые неурядицы, пострадал от пожара.

Основой репертуара Датского театра стали комедии самого Хольберга. На них воспитывались целые поколения актёров. Драматург написал тридцать шесть пьес, как оригинальных, так и представляющих собой переработки сочинений Плавта и Мольера. Сюжеты в этих произведениях различны, а конфликты и персонажи напоминают друг друга: чаще всего герой ставит перед собой цель, например, разбогатеть, уехать в дальнее путешествие и др. Хольберг считал, что главное для комедии — «истинная весёлость». Рисуя комические характеры, автору не следует бояться преувеличений — часто именно они рожают комический эффект. Любимые герои Хольберга — слуги Генрик и Пернила. Эти комические образы пришли на датскую сцену из итальянской комедии масок; некоторые реплики Генрика напоминают о мольеровском Сганареле (слуга в «Дон Жуане»).

«Чародейство» — наиболее известная комедия Хольберга. Драматург изложил в ней собственную художественную программу. В пьесе идёт спор о театре: ханжи и лицемеры считают это искусство безнравственным и вредным. На сцене появляются персонажи предыдущих комедий Хольберга: они обижены на автора, протестуют против того, как он изобразил их — нелепыми и смешными. Защищает театр актриса Апеллона (её имя напоминает о боге Аполлоне). Героиня высказывает мысли самого драматурга о роли комедии в исправлении нравов, она говорит о высокой миссии театра: искусство сцены и есть истинное чародейство.

После кончины Лудвига Хольберга в развитии датского театра наступила пауза. Новое дыхание национальная сцена получила с появлением пьес драматурга-романтика Адама Готлоба Эленшлегера (1779—1850).

Взгляды Эленшлегера на искусство театра и поэзию сложились под влиянием немецкого романтизма. В своём творчестве он обращался к скандинавскому фольклору — сагам (древним сказаниям), балладам скальдов (поэтов), народным песням. Первой пьесой, поставленной на сцене, стала трагедия «Ярл Хокон»

*На протяжении нескольких веков Норвегия и Швеция были частями датской державы. Швеция обрела независимость в XVI столетии, а Норвегия стала полностью независимой только в начале XX в.

346

(1808 г.). Произведение посвящено событиям скандинавской истории, но в столкновении язычников и христиан драматурга, прежде всего, интересовала проблема добра и зла, а также характер правителя-тирана. Столь ценимая романтиками свобода в сочинении Эленшлегера может быть куплена только ценой предательства, т. е. ценой нового рабства. Но романтический герой такую свободу принять не мог.

Несмотря на запутанные сюжеты, усложнённость интриги, драмы не чужды психологической тонкости, характеры отдельных персонажей тщательно разработаны. С пьесами Эленшлегера на датскую сцену пришёл героический репертуар, актёры учились играть трагедии.

Яркий след в театральном искусстве Дании оставил великий сказочник Ханс Кристиан Андерсен (1805— 1875). Кстати, он не только писал, но и выступал на сцене как танцовщик и драматический актёр. Во время путешествия по Италии Андерсен познакомился со фьябами Карло Гоцци и позже использовал некоторые сюжеты, но переосмыслил их, ввёл новых персонажей. Пьесы Андерсена похожи на его сказки, которые не всегда кончаются хорошо, но в которых обязательно есть добрые люди, готовые помочь, спасти попавших в беду, пожертвовав собой.

Самые известные пьесы-сказки — «Агнета и Водяной» (1834 г.) и «Дороже жемчуга и злата» (1849 г.). Агнета, жена Водяного, живёт в подводном царстве и скучает по людям. Возвратившись на землю, героиня узнаёт, что все, кто ей был близок и дорог, давно умерли. А в море плачут её дети, оставленные одни. Услышав их жалобный плач, спеша на помощь, Агнета бросается в воду и разбивается о прибрежные скалы.

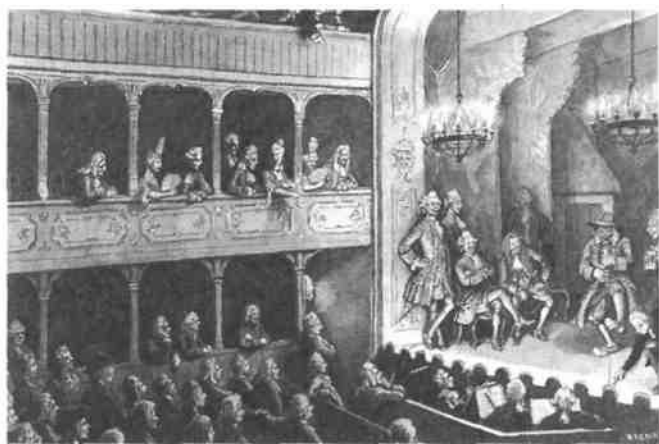
В пьесе «Дороже жемчуга и злата» появляется традиционный персонаж комедий Хольберга — слуга Генрик. Он помогает своему хозяину, юному Элимару, найти жену, сердцем чистую и добрую, ту, которая «дороже жемчуга и злата». После многочисленных приключений, пребывания

в Стране Обезьян и в Стране Истины поиски героев увенчиваются успехом. В этой пьесе Андерсен мягко и ненавязчиво полемизировал с романтиками — ведь их героям так и не суждено было найти «голубой цветок» истины.

Более поздние пьесы Андерсена похожи на комедии Хольберга — в них царствует не добрый юмор, а злая сатира.

ГЕНРИК ИБСЕН — ПРОРОК И ПРАКТИК

В последнюю треть XIX столетия облик европейского театра во многом определяла драматургия норвежца Генрика Ибсена (1828—1906). Детство и юность Ибсена прошли в маленьком городке Шиене, потом будущий драматург переехал в столь же крошечный Гримстадт (там он работал учеником аптекаря), в двадцать два года перебрался в столицу страны — Кристианию (с 1924 г. Осло) и, наконец, поселился в Бергене. Именно в этом городе открылся первый национальный театр, в котором драматург работал с 1851 г., а с 1852 г. возглавил его. Затем, с 1857 по 1862 г., Ибсен руководил Норвежским театром в Кристиании; значительную часть репертуара составляли его пьесы. Острая критика современных нравов, нетерпимость к лицемерию, непримиримый характер Ибсена-человека привели



Зрители на представлении одной из комедий Л. Хольберга. 40-е гг. XVIII в. Каждая премьера радовала публику, подтверждая успешное существование национальной сцены.
347

«По сути дела, сегодня может считаться интересной только та пьеса, в которой затронуты и обсуждаются проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное отношение к зрительской аудитории».

Бернард Шоу

к конфликту с властями, и в 1864 г. драматург надолго покинул Норвегию (вернулся лишь в 1891 г.). Премьеры пьес, принёсших Ибсену европейскую известность, состоялись на сценах Германии и Австрии.

Центром спектакля, считал Генрик Ибсен, должен стать актёр, но такой, который обладает и природным дарованием, и необходимыми профессиональными навыками. Актёр — выразитель «духа истинного искусства», он должен понимать своё призвание как высокий нравственный долг, подвижничество.

Исследователи делят творчество драматурга на периоды — это их право, но различие сюжетов, героев и конфликтов, места и времени действия не отменяет единства творческого мира драматурга и его художественных принципов. Ибсен — аналитик, он исследует природу человека и природу общества, будь то в незапамятные времена «Воителей в Хельгеланде» (1857 г.), либо в полусказочное-полубалладное время «Пера Гюнта» (1867 г.), либо в XIX столетии — как в «Кукольном доме» («Нора», 1869 г.), «Привидениях» (1881 г.) и «Строителе Сольнесе» (1892 г.). Вокруг ибсеновских драм часто возникала бурная полемика. Непривычной оказалась пронизательность драматурга, его знание человеческой натуры — до глубин, до самых скрытых,

потайных уголков. Ничто не укрывалось от взгляда автора: ни фальшь семейных отношений, ни столь свойственное людям желание добиваться своих целей за счёт окружающих, ни ложь, замаскированная под правду. Ни в одной из своих пьес Ибсен не даёт ответа на вопросы, им же поставленные, но упорно продолжает эти вопросы задавать.

Генрик Ибсен одарил актёров поистине звёздными ролями. Благодаря его пьесам обрели славу артисты разных стран. Итальянка Элеонора Дузе, проникновенно и поэтично сыгравшая ибсеновскую Нору, женщину, которая не пожелала быть игрушкой, домашней кошечкой и ушла из дома — в никуда. Австриец Йозеф Кайнц (1858—1910) и немецкий актёр Александр Моисси (1880—1935) — исполнители роли Освальда в «Привидениях». Обречённый на безумие талантливый молодой человек, без вины виноватый, расплачивается за грехи родителей, обман, лицемерие матери. Но Кайнц играл надежду, а Моисси — безнадёжность. «Мама, дай мне солнца» — эта фраза в певучей, затухающей интонации Моисси и в прерывистой, задыхающейся — Кайнца долго оставалась в памяти зрителей.

Ибсен создал драму идей. Бернард Шоу, строгий к коллегам, поставил



Сцена из спектакля «Росмерсхольм» (пьеса Г. Ибсена). Национальный театр, Осло. 1963 г.



Сцена из спектакля «Кукольный дом». Театр на Офицерской, Санкт-Петербург. 1906 г. В роли Норы — В.Ф. Комиссаржевская.

348

его на первое место среди современных драматургов.

После смерти Генрика Ибсена норвежская драматургия уже никогда в XX столетии не достигала европейского уровня, новых авторов интересовали исключительно местные проблемы. В начале XX в. почти вровень с Ибсеном встал лишь один норвежец — Кнут Гамсун.

В ШВЕЦИИ

В театральной жизни Европы Швеция начала играть заметную роль почти одновременно с Норвегией. Младшим современником Ибсена был Август Стриндберг (1849— 1912). Интересы Стриндберга не ограничивались лишь театром — он писал повести, романы и эссе, рисовал. Его влияние на искусство театра почти сравнимо с ибсеновским, а как личность, конфликтная и глубокая, Стриндберг привлекал даже больше внимания, чем мудрый, рассудительный и уравновешенный Ибсен. Он в реальной жизни играл страдая и страдал играя — словно был своеобразным режиссёром собственной биографии. Создавал себе трудности и препятствия, объявлял их непреодолимыми — но всё-таки преодолевал. И немедленно придумывал новые, чтобы снова томиться и страдать.

Таковы и герои Стриндберга — люди сильных страстей и необъяснимых порывов. Поступки персонажей драматурга полны противоречий, они и неразумны, и одновременно точно рассчитаны. В его героях словно накопилась усталость веков, и в то же время они энергичны — дети только что родившегося XX столетия.

Подобно Ибсену, Стриндберг — аналитик и психолог. От тончайшего анализа художественная мысль и собственная натура ведут драматурга к лирической исповеди, пугающим символам и безжалостным сравнениям. Таковы все его пьесы, начиная от самых ранних, не всегда удачных драматургических опытов, и заканчивая поздними драмами.

Ибсен подытожил в европейском театральном искусстве век XIX — Стриндберг, как и Чехов, начал век XX. Недаром режиссёры и актёры на протяжении всего столетия обращались к его драматургии.

В пьесах «Отец» (1887 г.) и «Фрёкен Жюли» («Фрёкен Юлия», 1888 г.) рассказывается об отношениях мужчины и женщины. Исследователи обычно пишут о женоненавистничестве драматурга и объясняют такую позицию отчасти событиями личной жизни Стриндберга, неудачной, полной срывов и ссор. Однако борьба мужчины и женщины — это и следствие их разной природы. Они разные, мужчины и женщины, и потому отношения между ними не могут быть лёгкими: от нежности легко перейти к жестокости, от любви — к ненависти. Герои Стриндберга проходят этот путь необыкновенно быстро.

Обращался драматург и к историческим событиям Швеции. В пьесе «Эрик XIV» главный герой страдает и мечется: он не создан для того, чтобы править, он привык щадить людей, а быть жестоким и практичным не может. Доброта и поэтичность души приводят героя к гибели.

В поздних пьесах Стриндберга переплетены подлинное и мнимое, мечта и реальность, сны и явь, призраки и люди. Характерны названия этих драм: «Игра сновидений» (1898 г.), «Соната призраков» (1907 г.). Герои странствуют во



В.И. Качалов в роли Карено — героя пьесы К. Гамсуна «У врат царства». Московский Художественный театр. 1904 г.



Михаил Чехов в роли Эрика XIV в спектакле «Эрик XIV» (пьеса А. Стриндберга). Режиссёр Е. Вахтангов. Первая студия МХАТ. 1921 г.

Евгений Вахтангов писал о герое пьесы Стриндберга: «...Пылкий поэт, острый математик, чёткий художник, необузданный фантазёр — обречён быть королем... То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в Бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся — он, сотканный из контрастов, неотвратимо должен уничтожить себя».

349

времени в поисках высшей истины, а не благополучия. Но истина ускользает, и они остаются на грешной земле друг с другом.

В 1889 г. Стриндберг написал статью «О современной драме и современном театре». Драматург выступал против театра-арены, где присутствует много возбуждённых зрителей, и ратовал за камерный, интимный театр. Именно под таким названием — «Интимный театр»

(1907—1910 гг.) — открылась в Стокгольме новая сцена. Театр возглавил молодой актёр Август Фальк (1882—1938). Зрительный зал вмещал сто шестьдесят мест, сцена была продолжением зала — всего шесть метров в ширину и четыре в глубину. Актёрам пришлось осваивать особую манеру исполнения (в такой близости от зрителя нельзя фальшивить) — работали над мимикой, следили за выражением глаз, не фор-

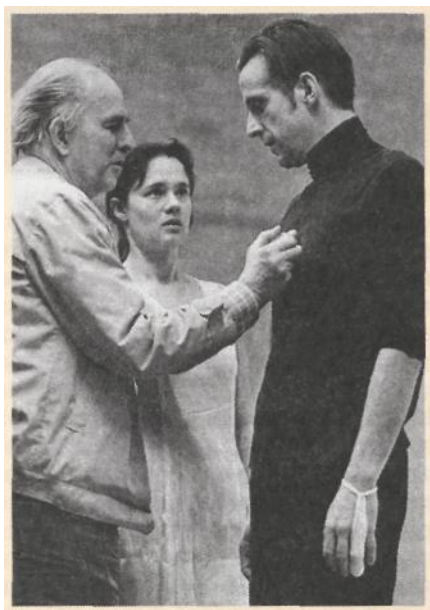
СОМНЕНИЯ И КОНТРАСТЫ. ТЕАТР ИНГМАРА БЕРГМАНА

Шведского режиссёра Ингмара Бергмана (родился в 1918 г.) во всех уголках мира зрители знают в первую очередь как выдающегося мастера кино, однако свой творческий путь Бергман начинал на театральной сцене. В далёком 1940 году он стал ассистентом режиссёра в Королевской опере Стокгольма, а в 1943 г. уже руководил небольшим театром. Потом были фильмы, и среди них «Вечер шутов» (1953 г.), знаменитые «Земляничная поляна», «Седьмая печать» (оба 1957 г.) и многие другие, но театр Бергман никогда не оставлял. Он работал на разных сценах — не только в Швеции, но и в Германии. В начале 60-х гг. был директором лучшего театра Швеции — «Драматен» в Стокгольме; именно здесь он создал наиболее яркие спектакли. Интересы и вкусы Бергмана всегда отличались завидной широтой: он обращался к Шекспиру и Гёте, Стриндбергу и Ибсену, Мольеру и Чехову, немецкому драматургу Петеру Вайсу (1916—1982) и американцу Эдварду Олби (родился в 1928 г.).

Режиссёрская мысль Бергмана остра и беспощадна, он требователен к актёрам и к самому себе. Мастер видит границы человеческих возможностей и знает опасности, которые таятся в натуре людей. Он почти физически ощущает враждебность окружающего мира — и в то же время умеет показать этот мир (и в театре, и в кино) завораживающе красиво. Критики назвали

Бергмана недобрым колдуном, что не совсем справедливо. Он не колдун, а аналитик, подобно своему скандинавскому соседу и предшественнику Генрику Ибсену, строгому судье и одновременно адвокату. Такое сочетание придаёт спектаклям шведского режиссёра необычность, даже загадочность, пугающую откровенность. Бергман стремится дойти в понимании жизни и человека до самой сути, до сокровенных глубин. Он не щадит зрителей даже тогда, когда ставит комедии, например «Двенадцатую ночь» (1975 г.) Шекспира или «Дон Жуана» (первая постановка в 1955 г.) Мольера. Комедийные персонажи страдают, потому что любят, а любовь у Бергмана всегда очень сильное чувство, неподвластное человеку и оттого ранящее. «Двенадцатая ночь» заканчивается хорошо, но Шут в том спектакле пел грустную песню, а на голове у него стояла свеча, которая постепенно угасала. Наступал рассвет, зрители слышали шум дождя, и по окнам дворца в Иллирии текли струи, словно смывая и горе, и радость.

Главным спектаклем (как это часто случалось в истории театра) стал для Бергмана «Гамлет» (1986 г.). К этой работе режиссёр шёл долго, будто примеривался к Шекспиру, стремясь понять английского драматурга по-своему, найти совпадения с мотивами собственных фильмов. Конфликты у Бергмана всегда неразрешимы — с жизнью примиряет лишь само искусство, безупречно высокий уровень бергмановских спектаклей и фильмов. Но мир не хочет быть доб-



Ингмар Бергман на репетиции «Гамлета» с исполнителями главных ролей Пернилой Этергрэн и Петером Стурмаре. Театр «Драматен», Стокгольм. 1985 г.

рым и пригодным для человеческого счастья, люди бьются, словно мухи в паутине, не в силах решить, как жить, что делать, как любить... Эти проблемы не разрешил для себя и сам Бергман, человек и художник.

Изысканно красив танец с факелами в первом действии «Гамлета»: подобно парусу, развевается плащ принца, эффектны парики и маски. Однако этот красивый мир в процессе действия обнаруживает своё уродство, ибо все, кроме Гамлета, живут во лжи, не по совести. В конце концов, и сам принц вовлекается в порочный круг.

350

сировали голос даже в самых напряжённых сценах. «Интимный театр» просуществовал три с небольшим года, но за этот срок на его сцене было сыграно свыше тысячи спектаклей; репертуар состоял преимущественно из пьес Стриндберга.

После смерти Августа Стриндберга шведский театр умолк, сцена будто набирала силы, чтобы к концу века поразить мир открытиями режиссёра Ингмара Бергмана.

НА СЦЕНАХ НОВОГО СВЕТА. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО США

Профессиональный американский театр родился одновременно с возникновением на карте мира новой страны — Соединённых Штатов Америки (1776 г.). Правда, и раньше переселенцев развлекали разного рода зрелищами, гастролировали английские труппы. Однако власти никогда не поощряли подобные увеселения, поскольку нравы тогда проповедовались строгие. Участники спектаклей нередко представляли перед судом, их всячески порицали и преследовали. Невзирая на чинимые препятствия, ростки театрального искусства всё же пробивались: шли любительские постановки, появлялись пьесы — очень часто подражавшие европейским образцам. Публика постепенно привыкала к театральному искусству, зрители всё больше интересовались новыми пьесами, игрой актёров, обсуждали увиденные спектакли. Власти пристально следили за репертуаром, и участники постановок вынуждены были идти на различные уловки — одна из трупп взяла название «Театральная академия», а представления именовала «диссертациями». На афишах, прежде всего, упоминали, что театральные представления даются в воспитательных целях. Даже трагедия Шекспира «Отелло» была названа «моральным диалогом»; на афише особо подчёркивалось, что Дездемона, несмотря на молодость, обладает высокой нравственностью.

У ИСТОКОВ

В XIX столетии американский театр прошёл тот же путь, что и европейская сцена. Особенно горячо и с пониманием восприняли за океаном всё, что было связано с романтизмом, — и пафос протеста, и пестование личной самостоятельности, и полный страсти и темперамента актёрский стиль. Среди американских актёров-романтиков наиболее выдающийся — Эдвин Форрест (1806—1872). Именно он первым из американских актёров занял заметное место в истории мировой сцены, приобретя широкую известность не только в США, но и в Европе. Он дважды выступал в Англии, а в 1834 г. играл перед московской публикой. Форрест дебютировал в четырнадцать лет в Филадельфии и, несмотря на преследовавшие его болезни, работал до самой кончины, сыграв в свой последний сезон шекспировского короля Лира. Современники



*Зрители на представлении американской мелодрамы.
Нью-Йорк. 1878 г.*



Мерси Отис Уоррен (1728—1814) вошла в историю как первый американский драматург.

351

ЭДВИН БУТ

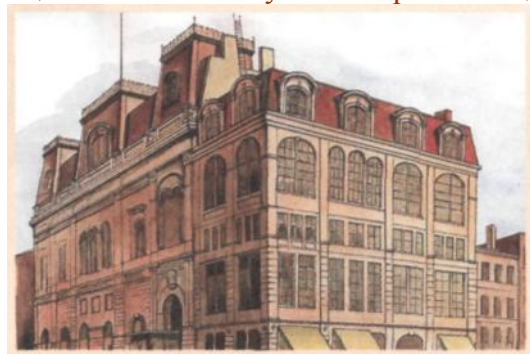
Последним великим американским трагиком XIX в. стал актёр Эдвин Бут (1833—1893). Впервые он появился перед зрителями в середине столетия в городе Бостон на северо-востоке США. Главный его триумф пришёлся на начало 60-х гг. В 1864 г. Бут сыграл роль Гамлета. Спектакль не сходил со сцены сто вечеров подряд — и сто вечеров подряд публика страдала

вместе с принцем Датским. Зрители, как потом признался один из них, в самом деле надеялись, что отравленная рапира минует шекспировского героя и не будет похоронного марша, не будет «дальнейшего молчания».

Судьба Бута сложилась неудачно, — правда, не по его вине. В 1865 г. был застрелен американский президент Авраам Линкольн, а убийцей оказался не кто иной, как брат Эдвина Бута — Уилкс. Естественно, выступать на сцене после этого трагического события актёр не мог, однако Эдвин сумел доказать, что не причастен к преступлению, и американцы простили его. Как и Айра Олдридж, всем драматургам Бут предпочитал Шекспира и никогда не позволял себе отступать от текста пьесы, что иногда случалось у актёров-романтиков. Он придерживался романтической манеры игры, искренне страдая, растрачивая свой мозг и своё сердце.

В 1869 г. Буту удалось открыть в Нью-Йорке собственный театр. К тому времени в США уже начала складываться система звёзд — спектакль предполагалось ставить так, чтобы в центре был один исполнитель, из-за которого публика штурмовала бы здание театра. Несмотря на то, что явной звездой в труппе был Бут, он ратовал за равноценный актёрский ансамбль, переживая на этом пути и успехи, и неудачи.

С творчеством Бута была знакома не только американская, но и европейская публика, высоко оценившая его искусство перевоплощения.



Театр Бута.

Все как один писали о «нечеловеческих страстях» и мощной энергии, которая, казалось, могла «разорвать изнутри» актёра в самые драматичные моменты пьесы.

Иным, чем у Форреста, стилем исполнения отличалась игра другого талантливого актёра XIX столетия — Айры Олдриджа (1805—1867). Чернокожий актёр не был признан в Америке, а прославился на сценах европейских театров. В 50-х гг. он предпринял длительную гастрольную поездку по Европе; наибольший успех сопутствовал ему в России и Германии. Особенно горячо зрители принимали актёра в шекспировских трагедиях. Олдридж сыграл короля Лира, Отелло, Макбета, сочетая пламенный темперамент и тонкий психологизм. Он был более сдержан и мягок, чем Форрест; его персонажи сохраняли простоту и естественность даже в самых проникновенных эпизодах.

На рубеже XIX—XX столетий в американском театре утвердилась отличная от европейской система театрального дела — позже эта форма организации сценической жизни стала называться *бродвейской*. Постепенно вошло в обиход так называемое прокатывание спектаклей, чтобы получить коммерческую прибыль. Одна и та же постановка шла день за днём, из вечера в вечер, а когда сборы падали, сходила со сцены. Тогда же, на рубеже веков, театральная жизнь США разделилась на два направления: коммерческий бродвейский театр и *малые театры*. Эти малые сцены на первых порах следовали европейскому опыту, а во второй половине XX в. открыли путь театральному авангарду.

ПЕРВЫЙ ОПЫТ ШОУ-БИЗНЕСА

На протяжении всего XX века люди театра в Америке сверяли свой опыт с Бродвеем. Появились *оф-бродвейские* (от *англ.* off — «прочь», «без»)

*Бродвей (*англ.* Broadway) — улица в Нью-Йорке, главная магистраль (длина свыше двадцати пяти километров) острова Манхэттен, пересекающая его застройку по диагонали. Помимо банков и других финансовых учреждений на Бродвее расположено множество торговых,

увеселительных и зрелищных заведений (в том числе большинство театров Нью-Йорка), что сделало Бродвей символом индустрии развлечений.

352

сцены, а потом *оф-оф-бродвейские*. Наиболее дерзкие экспериментаторы, бросившие вызов самой природе театрального искусства и, конечно, Бродвею, готовы были повторить это «оф» и более двух раз.

Что представляют собой театры Бродвея?

Прежде всего, они не являются театрами в традиционном, европейском, понимании. Бродвейские коммерческие театры не имели (и не имеют) постоянной труппы — это здания со зрительным залом, который вмещает большое число зрителей. Зал сдают в аренду устройщику спектакля — антрепренёру. Нередко и сюжеты сыгранных спектаклей зависели от вкусов антрепренёров. В истории остались бродвейские, говоря современным языком, хиты, или «боевики». Как правило, это были *мюзиклы*, особый тип спектакля, родившийся на американской сцене в 20-х гг. XX в. Бродвейские мюзиклы, сошедшие со сцены, нередко экранизировали, например: «Моя прекрасная леди», «Иисус Христос — Суперзвезда» (оба 1972 г.), «Волосы» (1979 г.).

Бродвейские спектакли — особый вид театрального искусства, рассчитанный, конечно, в первую очередь на успех, на вкусы массовой публики. Однако это отнюдь не означает, что бродвейский театр — плохой. Просто он совершенно иной, чем европейский, и сравнивать их нельзя.

Сочетание песен и танцев, острый сюжет, обаятельные, дерзкие и темпераментные герои, мелодии, которые легко запомнить, — всё это привлекало и до сих пор привлекает публику. В течение нескольких лет не сходили с подмостков такие мюзиклы, как «Вестсайдская история» (1957 г.) А. Лоренса и Л. Бернштейна — о современных Ромео и Джульетте. Участие в мюзикле требует от актёров разносторонних дарований, и они работают всегда с полной отдачей. Жёсткий отбор актёров для игры в бродвейских мюзиклах рождает трагические ситуации и в то же время позволяет выявить суть национального американского харак-

тера — жажду риска, упорство, упоение успехом. Недаром процедуре отбора актёров оказались посвящены два популярных американских фильма: «Весь этот джаз» (1979 г.) режиссёра Боба Фосса и «Кордебалет»



Мюзикл прочно обосновался и на киноэкране. Кадр из музыкальной комедии «Пение под дождём». Режиссёр Дж. Келли. 1952 г.



Теннесси Уильямс (настоящие имя и фамилия Томас Ланир, 1911—1983). Пьесы этого драматурга продолжают идти по всему миру, в том числе и в России. Мир Уильямса — жестокий и одновременно хрупкий, несколько призрачный, несмотря на указанные в ремарках приметы реальной жизни. Происходящие в пьесах события овеяны поэтической дымкой и чаще всего разъясняются при помощи какого-нибудь известного образа, мифологического или библейского.



Артур Миллер (родился в 1915 г.), в отличие от Теннесси Уильямса, не лирик, а аналитик. Он исследует жизнь и характер своих персонажей без жалости и сочувствия, будто препарируя. Все герои Уильямса — «без вины виноватые»: так неудачно сложилась их судьба, а у Миллера вина каждого очевидна. За несправедный поступок, ложный выбор, ошибки — за всё без исключения нужно отвечать.

353

режиссёра Майкла Беннета. Это одновременно и экранизация бродвейского спектакля, и драматичный рассказ об актёрской судьбе.

Лучшие мюзиклы Бродвея поэтичны, однако им свойственно очень активное, даже агрессивное воздействие на публику — актёры непосредственно обращаются к зрителям, прозаический диалог неожиданно сменяют пение и танцы, всё представление отличает повышенная эмоциональность.

«РАЙ — СЕГОДНЯ!»

«Ливинг тиэтр», созданный ещё в 1951 г., резко противопоставил себя Бродвею. С этого времени можно вести отсчёт истории оф-бродвейских сцен. Возглавили новую труппу Джулиан Бек (родился в 1925 г.) и Джудит Малина (родилась в 1926 г.). Этот театр представил сначала американской, а потом и европейской публике наиболее дерзкий и последовательный вариант театрального авангарда. Спектакли поражали откровенностью, нарушением всех запретов,

необычной манерой игры актёров, которые то ли что-то изображали, то ли оставались самими собой. Главным мотивом спектаклей (что и определило их форму), был всеобъемлющий протест — против привычного быта, против самодовольной непогрешимости, против претензий властей на установление мирового порядка. И не имело значения, какова эта свобода и кого ею следует одарить: чёрное население Америки или корейцев и вьетнамцев, чехов или русских, молодых ребят, жаждущих любви без брака, любителей ночных увеселений... Свобода сейчас! Без оговорок!

На первых порах спектакли «Ливинг тиэтр» играли на чердаке дома на углу Бродвея и Сотой улицы. Джулиан Бек не соглашался с толкованием системы Станиславского в Актёрской студии, ему были необходимы более значительные перемены. По мнению Бека, нужно добраться до самой сути театрального зрелища. Понадобились новые образцы и новые театральные боги. Вспомнили об Антонене Арто и об эстетике «театра жестокости» (см. статью «Актёрское искусство»), непосредственно воздействующего на психику зрителя. Власти были недовольны работой труппы — «Ливинг тиэтр» закрыли, как всегда бывает в таких случаях, «по финансовым причинам», а его создатели ненадолго попали в тюрьму.

Выйдя на волю, Бек и Малина навсегда покинули США. Их труппа стала первым авангардным театром на европейском континенте после Второй мировой войны. С 1964 по 1968 г. «Ливинг тиэтр» выступил в двенадцати европейских странах. В Европе в то время набирало силу молодёжное движение протеста.

ВСЛЕД ЗА СТАНИСЛАВСКИМ

В начале 1923 г. на гастроли в США приехал Московский Художественный академический театр. Американский зритель был поражён, потрясён и очарован, а профессионалы сцены и по сей день пытаются (с большим или меньшим успехом) разгадать тайну театральной магии актёров МХАТа, проникнуть в суть системы Станиславского. Успех оказался поистине фантастическим. Главным энтузиастом и пропагандистом метода работы Станиславского с актёрами стал Ли Страсберг (1901—1982). Созданная в 1947 г. Актёрская студия, в которой он преподавал с 1948 г., а с 1951 г. руководил ею, стала своего рода колыбелью, подарившей Америке и миру многих выдающихся актёров. Они прославились, — правда, не столько на театральной сцене, сколько в кино: это Марлон Брандо (родился в 1924 г.) и Род Стайгер (родился в 1925 г.), Джейн Фонда (родилась в 1937 г.) и Аль Пачино (настоящее имя Альберто, родился в 1940 г.).

Изучение трудов Станиславского (особенно его книг «Работа актёра над ролью» и «Работа актёра над собой») помогли Ли Страсбергу и его соратникам Роберту Льюису и Элиа Казану (настоящая фамилия Казанжоглу, родился в 1909 г.) при постановке пьес таких выдающихся американских драматургов, как Артур Миллер и Теннесси Уильямс. Два этих автора, подобно их предшественнику — первому американскому драматургу с мировым именем Юджину О'Нилу (1888—1953), предложили свой вариант реалистического психологического театра. И система Станиславского помогла постановщикам пьес О'Нила, Уильямса, Миллера отыскать ключ к их сценической интерпретации.

Главным в постижении сути происходящих событий и характеров действующих лиц стал не рассудок, а «чувственное знание». Оно основывалось на жизненном опыте и эмоциональной памяти актёров. Знанию через чувство трудно было обучить, но создатели Актёрской студии стремились это сделать — и такая попытка им нередко удавалась. Однако к американским актёрам успех приходил в кино, в то время как драматическая сцена США так и не смогла встать вровень с европейской.

Противоречия, накопившиеся за два с лишним десятилетия, которые прошли с окончания войны, проявлялись очень бурно. Студенты захватывали университеты, молодёжь уходила из городов, создавая поселения, а весной 1968 г. на ухоженных улицах Европы выросли

баррикады. В такой атмосфере бросившие вызов общепринятым моральным и политическим нормам спектакли «Ливинг тиэтр» пришлось очень кстати.

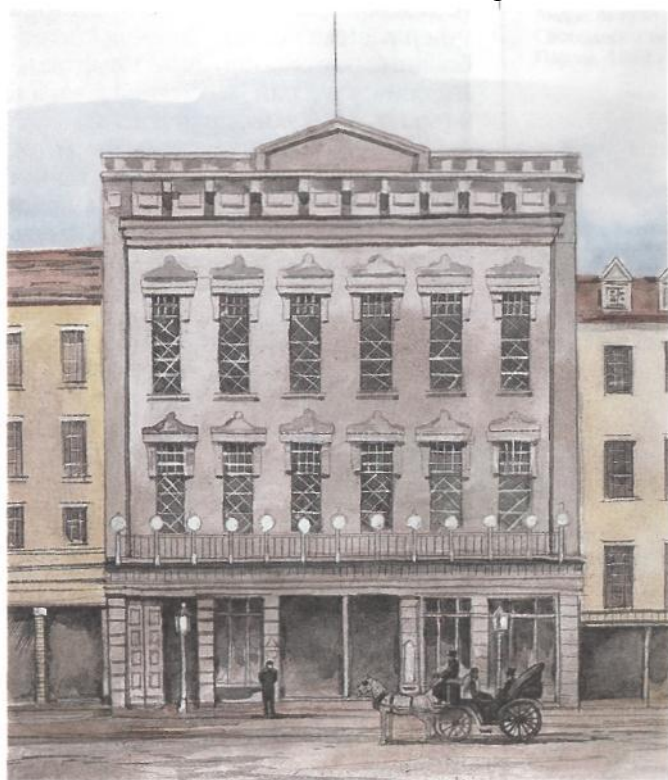
Бек предложил работать по-новому, методом коллективного творчества, импровизируя. Так был создан спектакль «Мистерии и семь отрывков» (1964 г.).

Сцену заменяла площадка — на ней появлялся актёр, который долго, не говоря ни слова, разглядывал зрителей. Потом среди публики оказывались другие актёры; видя общее недовольство, они «подогревали» наиболее возмущённых зрителей. На площадку выходила новая группа актёров, они держали в руках доллары и монотонно читали напечатанные на банкнотах слова, а одна актриса сидела в позе лотоса и произносила текст на санскрите. Естественно, зрители ничего не понимали и начинали негодовать, шуметь. Тогда их приглашали на площадку, чтобы смешаться с актёрами и самим стать участниками действия. А в финале спектакля, помня работы Арто, актёры изображали людей, поражённых страшной болезнью. Они корчились; молили зрителей о помощи, подползали к их ногам, стонали в предсмертных муках — и будто умирали. «Оставшиеся же в живых» складывали «трупы» в штабеля. Актёры играли так натурально, что их «смерть» приводила публику в состояние шока, и она покидала помещение, унося в памяти страшную картину всеобщей гибели.

Однако подлинной программой театра, которую поддерживали и другие, как европейские, так и американские авангардные труппы — «Оупен тиэтр» Джозефа Чайкина, «Перформанс труп» Ричарда Шехнера, стал спектакль «Рай — сегодня!» (1967 г.). После успеха этой работы в Европе

«Ливинг тиэтр» простили, и труппа вернулась в США.

Спектакль «Рай — сегодня!» состоял из нескольких не связанных между собой эпизодов. Участники действия называли их «обрядами». Как



Старый Бродвейский театр, Нью-Йорк. 1850 г.



Сцена из постановки трагедии Софокла «Антигона». «Ливинг тиэтр», Нью-Йорк. Конец 60-х гг.

355

и прежде, главным становилось утверждение полной свободы и требование эту свободу дать немедленно, сейчас же рай — сегодня! А жизнь в раю — это свободная жизнь.

Актёры, как на рок-концертах, «заводили» публику. И под выкрики «Мне не разрешают жить так, как я хочу!», «Мне не разрешают снять одежду!» наиболее впечатлительная и подверженная внушению часть зрителей действительно устраивала некий коллективный стриптиз. Рай, как провозглашали создатели спектакля, — это возврат к природе. Это новый праздник в честь бога Диониса. Недаром другой программный спектакль театральных авангардистов из США так и назывался: «Дио-нис-69» (1969 г.).

Поставил это необычное действо Ричард Шехнер со своей труппой «Перформанс груп». Актёры разыгрывали сцены, используя монтаж фрагментов из античной классики — из пьес Еврипида «Вакханки» и Софокла «Антигона». Шехнер поставил спектакль во имя весёлого, буйного, ликующего, но и жестокого бога Диониса, обращаясь к незапамятным временам античной сцены. Актёры с удовольствием включились в эту игру. Опять свобода — свобода духа и тела — противопоставлялась всяким преградам, придуманным законам, очень часто враждебным и не нужным людям.

Американский авангард породил новую форму представления — так называемый *вневербальный* (от лат. *verbalis* — «устный», «словесный») *театр*. За последние тридцать лет XX в. этот тип театра распространился по всему миру — от Скандинавии до Италии, от Бразилии до Индонезии. Причин тому много, но одна из них, со свойственными американским театральным новаторам резкостью и прямолинейностью (правда, с опорой на научные труды), была сформулирована в середине 60-х гг. XX в.: слова врут, речь лжива, а тело говорит правду. И сегодня новаторы театра по обе стороны океана проповедуют похожие лозунги.

ПОД КРЫШАМИ ПАРИЖА

В 1822 г. в театре Гранд-опера впервые в Европе ввели газовое освещение. Оно изменило глубину сцены, позволило усовершенствовать и сделать более разнообразными световые эффекты. Живописные холсты декораций в Гранд-опера заменили объёмными конструкциями. С их помощью на сцене можно было выстроить ущелье или дворец, древние развалины или крутой обрыв.

Воцарившаяся во французском театре романтическая драма, казалось, надолго заняла сцену. Но уже во второй половине XIX в. театр Франции завоевала так называемая *хорошо сделанная пьеса*. Её отличали занимательная интрига, яркий диалог и воспевание здравого смысла французского буржуа. Реформировать французский театр взялся не драматург и не актёр, а писатель — Эмиль Золя (1840—1902). Он настаивал на предельно точном изображении людей

и событий. Перед зрителем должны предстать городские рынки и заводы, шахты и вокзалы, т. е. сама действительность, подлинная, неприукрашенная.

Идеи Золя воплотил французский режиссёр Андре Антуан (1858— 1943). В 1887 г. в Париже он открыл Свободный театр. Новая сцена была



Главная лестница театра Гранд-опера, Париж.

356

свободна, прежде всего, от коммерческой деятельности, которая подчинила себе большинство парижских театров того времени, и независима от цензуры.

Антуан провозгласил свободу творческих экспериментов. Он создал новый тип спектакля, в котором главным был актёрский ансамбль. Труппа Антуана возникла на основе любительского театрального кружка, поэтому актёры не владели чеканной декламацией и отточенной жестикуляцией профессионалов из «Комеди Франсез». Поэтика Свободного театра связана с принципами натурализма (см. статью «Век XIX — век XX. События, стили, направления»). Исполнители старались жить на сцене, а не играть.

Режиссёр отказался от условностей поведения на сцене, основное внимание уделялось психологической разработке роли. Он решительно отменил деление на амплуа — артисты должны были уметь воплощать любые характеры. Сам Антуан, будучи прекрасным актёром, сыграл немало главных ролей в спектаклях своего театра. Лучшие его работы — Аким во «Власти тьмы» (1888 г.; по Л. Н. Толстому) и Освальд в «Привидениях» (1890 г.; по Г. Ибсену). Свободный театр Антуана повлиял на театральную жизнь Европы. Похожие театры стали создаваться и в других странах. Возникло целое художественное направление, которое называли движением «свободных», «независимых» театров Европы. Подобно Антуану, их создатели придерживались натуралистических принципов.

В начале 90-х гг. XIX в. в Париже и других городах Франции возникли студийные театры. Самый крупный — театр «Эвр» был открыт в 1893 г. режиссёром Орельеном Мари Люнье-По (настоящая фамилия Люнье, 1869—1940) совместно с поэтом К. Маклером.

ТЕАТР «СТАРАЯ ГОЛУБЯТНЯ»

В 1913 г. знаменитый режиссёр и актёр Жак Копо (1879—1949) открыл собственный театр. Он получил



Сара Бернар в роли испанской королевы в постановке пьесы В. Гюго «Рюи Блаз». Художник Жорж Кларин. Театр «Комеди Франсез». 1879 г.



Андре Антуан на сцене Свободного театра, Париж. 1892 г.



Бенуа Констан Коклен (1841—1909) в роли Сирано де Бержерака. Автор пьесы Эдмон Ростан (1868—1918) стремился возродить на сцене романтические традиции. Коклен играл бесстрашного офицера-гасконца, поэта и рыцаря «с солнцем в крови».

***Андре Антуан был первым, кто обратил внимание на русскую драматургию; он ввёл в репертуар европейского театра пьесы Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева.**

357



Репетиция комедии Ж.Б. Мольера «Скупой». Жак Копо предпочитал готовить спектакли на природе.

название по наименованию улицы, на которой располагался: «Вьё коломбье» — «Старая голубятня». В канун Первой мировой войны Копо поставил спектакль «Ночь королей» (1914 г.) по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». В этом изящном спектакле — а посмотреть его съезжались профессионалы со всей Европы — режиссёр будто предсказал конец того периода в истории культуры, который французы называли *la belle époque* («прекрасная эпоха»), и наступление мрачного XX века. Предчувствия Копо оправдались: в 1914 г. началась война, была объявлена всеобщая мобилизация, и театр закрыли.

В 1915 г. уцелевшие актёры собрались вокруг учителя, и Копо увёз вновь объединившуюся труппу в деревню, подальше от Парижа. Он хотел воспитать творчески мыслящего артиста, чтобы ставить лучшие произведения мировой классической и современной драматургии. «Вся оригинальность нашей интерпретации, — заявлял Жак Копо, — будет вытекать из глубокого знания текста». Главным выразительным средством сценического искусства он считал актёра:

через него, по мнению режиссёра, и должно идти обновление театра. Кстати, Копо и сам был превосходным актёром.

Спектакли Копо и его труппы — «Скупой», «Ревность Барбулье», «Плутни Скапена» Мольера, «Обмен» Поля Клоделя (1868—1958), инсценировка «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского, «Ревизор» Н. В. Гоголя — были хорошо известны театральному зрителю. Но в 1924 г. неожиданно для всех, в самый расцвет популярности «Старой голубятни», Копо покинул театр. Рыцарь, верный однажды выбранным идеалам, Копо не мог допустить, чтобы творчество превратилось в простой источник дохода. Он увидел лишь начало этого превращения — и без сожаления покинул своё детище. Копо хотел заниматься искусством, а не решением финансовых вопросов. Режиссёр набрал учеников и уехал в провинцию — воспитывать новое поколение актёров для французского театра.

Когда Жак Копо покидал «Старую голубятню», в Париже уже прославились его ученики — Шарль Дюллен и Луи Жуве, которого сам Копо назвал своим наследником.

В 1926 г. Ш. Дюллен и Л. Жуве объединились с Гастоном Бати и Жоржем Питовым (настоящее имя Георгий Иванович, 1884—1939). Четыре театра решили создать единую



*Сцена из спектакля «Братья Карамазовы»
(по роману Ф.М. Достоевского).*

*Режиссёр Ж. Копо. Театр «Старая голубятня»,
Париж. 1914 г.*

358

«КАРТЕЛЬ»

Шарль Дюллен (1885—1949) начал актёрскую карьеру у Жака Копо. В «Старой голубятне» были блистательно сыграны такие его роли, как Смердяков в «Братьях Карамазовых» и Гарпагон в мольеровском «Скупом». Опираясь на школу Копо и натуралистические опыты Антуана, Дюллен создал собственный метод работы над ролью.

Самые значительные спектакли его театра «Ателье» (возглавлял в 1922—1940 гг.) — постановка «Братьев Карамазовых» (перенесена без изменений со сцены «Старой голубятни»), а также «Вольпоне, или Лис» (1928 г.) английского драматурга Бенджамина Джонсона (1573—1637), «Птицы» Аристофана (1928 г.) и «Земля кругла» (1939 г.) французского автора Армана Салакру (1899—1989). В 1943 г. в парижском Городском театре Дюллен поставил пьесу Жана Поля Сартра «Мухи». Это был подлинно гражданский поступок — призвать людей к борьбе с тиранией в фашистском Париже.

Луи Жуве (1887—1951) в 1922 г. возглавил театр «Комедии Елисейских Полей». Уже в 1923 г. он выпустил комедию-гротеск французского писателя Жюльа Ромена (1885—1972) «Кнок, или Торжество медицины», где сыграл главную роль. В этом спектакле сформировался особый строгий и лаконичный стиль Жуве: графичность мизансцен, резко очерченные характеры. В 1928 г. режиссёр поставил драму Жана Жироду (1882—1944) «Зигфрид», которую автор переделал из собственного романа. Впоследствии в постановке Жуве шли почти все произведения этого писателя, в частности знаменитая пьеса «Троянской войны не будет» (1935 г.). Сыгранная за четыре года до начала Второй мировой войны, она пророчески предсказала её. Гастон Бати (1885—1952) начал творческий путь в Зимнем цирке Парижа. Наиболее известная работа Бати этого периода — постановка драмы Анри Рене Ленормана (1882—1951) «Самум» (1920 г.), посвященной пребыванию французской армии в Алжире. Именно тогда определился острый интерес режиссёра к сложным политическим темам. В 1921 г. Бати открыл театр «Барак Химеры». В манифесте театра были точно сформулированы эстетические пристрастия: режиссёр стремился к поиску синтетических форм. Он экспериментировал со светом и цветом, использовал скульптуру и живопись. Они оказывались у Бати не просто деталями оформления, а включались в общее художественное решение, помогали раскрывать смысл постановок. В 1930 г. Бати возглавил театр «Монпарнас-Бати» и в 1930—1931 гг. поставил здесь один из лучших своих спектаклей — «Трёхгрошовую оперу» Брехта.

Жорж Питоев был родом из Тифлиса (ныне Тбилиси). Бывший актёр Передвижного театра Павла Павловича Гайдебурова (1877—1960), после Первой мировой войны он оказался сначала в Швейцарии, а затем во Франции. Познакомившись со своей будущей женой, актрисой Людмилой Яковлевной Смановой (1895—1951), он создал собственную труппу. В 1921 г. по приглашению антрепренёра, владельца театра «Комедии Елисейских Полей», труппа Питоева переехала в Париж. Театр Жоржа Питоева открыл Франции драматургию А. П. Чехова и традиции русского психологического театра. Самые известные спектакли 20-х гг. — «Дядя Ваня», «Чайка» (оба 1921 г.), «Три сестры» (1929 г.).



Театр «Барак Химеры», Париж. Начало 20-х гг.



Создатели «Картеля» на загородной прогулке. Слева направо: Питоев, Дюллен, Бати, Жуве. 1927 г.

359



Сцена из спектакля «Антигона». Режиссёр Андре Барсак. Театр «Ателье», Париж. 1944 г.



Жан Ануй — один из тех драматургов Франции, чьи пьесы широко идут на сценах всего мира.

корпорацию с общей материальной базой, управлением, афишей и рекламой. Так возник знаменитый «Картель». Целью такого союза, с одной стороны, было противостояние коммерческому театру, с другой — борьба с академическим стилем «Комеди Франсез». Объединение художников просуществовало более двадцати лет.

В 30-х гг. на французской сцене появляются произведения Жана Ануй (1910—1987). Его комедии изящны, написаны безупречным языком. В пьесе «Дикарка» (1934 г., поставлена в 1938 г.) отразилась судьба целого поколения молодых французов, не принимающих пошлого, мещанского существования. В 1942 г. была написана яркая и талантливая пьеса «Антигона» (поставлена в 1943 г.). В бескомпромиссности и бесстрашии героини современники увидели

выражение духа французского Сопротивления. Лучшим сочинением Ануя считают историческую драму «Жаворонок» (1953 г.).

РАЗНЫЕ СТИЛИ, РАЗНЫЕ ИМЕНА

В послевоенные годы на сценах Франции мирно соседствовали разные стили и формы. В 50-х гг. это ин-

теллектуальный театр: постановки пьес Жана Поля Сартра (1905—1980) и одновременно пьесы драматургов-абсурдистов. Эжен Ионеско (1912— 1994) и Сэмюэл Беккет (1906—1989) стали классиками этого типа. Пьесы Беккета с успехом ставил Роже Блен (1907—1984), создавая на сцене мир без Бога и законов. Человеку в этом мире неуютно и одиноко. Именно так, неприкаянно и безнадежно, жили на сцене персонажи пьес Беккета «В ожидании Годо» и Ионеско «Носорог» (обе 1951 г.).

С конца 50-х гг., после выступления в Париже «Берлинер ансамбля»,

НОВЫЙ ПЬЕРО

Одна из самых ярких фигур французского театра XX столетия — Жан Луи Барро (1910—1994). Он начинал у Дюллена, снимался в замечательных фильмах, был актёром и режиссёром в «Комеди Франсез». Барро можно назвать «синтетическим» актёром: на сцене он мог всё. Казалось, Барро сам по себе целый театр. Блестящее исполнение роли Скапена в спектакле Луи Жуве «Проделки Скапена» вошло в анналы французского театра. С 1958 по 1968 г. Барро возглавлял парижский театр «Одеон», в котором шли его известные спектакли «Нумансия» (по Сервантесу), «Искушение святого Антония» (по Флоберу). В 1968 г. в дни майских студенческих волнений бунтующая молодёжь выгнала режиссёра из театра, а в помещении «Одеона» организовала штаб восстания, разгромив декорации и гримуборные.

Пережив эти события, Барро снова начал работать, уже на разных площадках. Так, спектакль «Рабле» (1968 г.) он поставил на боксёрском ринге. Фактически, с 1946 г. Барро работал с труппой, которая называлась «Мадлен Рено — Жан Луи Барро». Мадлен Рено, жена Барро, часто была его партнёршей по сцене. Последней их совместной работой стала постановка пьесы Беккета «Счастливые дни» (1979 г.).



Жан Луи Барро.

360

АВИНЬОНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

В 1947 г. в старинном городе Авиньон (юго-восток Франции) Жан Вилар провёл первый фестиваль драматического искусства. С тех пор каждый год театры из разных стран привозят сюда лучшие драматические спектакли. В конце XX в. встречи в Авиньоне считаются самым крупным и престижным театральным фестивалем.

Организуя фестиваль, Вилар, по собственному признанию, хотел просто бежать из Парижа — в поисках нового театрального искусства и нового зрителя. В бывшем парадном дворе Папского дворца (XIV в.) режиссёр построил сцену и расположил места для зрителей амфитеатром.

Вечерами, под бархатно-чёрным средиземноморским небом, на фоне средневековых стен, актёры и сегодня играют спектакли.

На весь мир прославился «Сид» Пьера Корнеля (поставлен Виларом в 1949 г.) с Жераром Филипом в главной роли. В этом спектакле ярко выразился героический и свободный дух Франции, что было характерно для послевоенных настроений. Роль Сиды сделала Жерара Филипа национальным героем.

В программу Авиньонского фестиваля включаются работы ведущих режиссёров мирового театра. У стен дворца были показаны спектакли Роберта Стурюа и Юрия Любимова, Питера Брука и Хайнера Мюллера.



Зрительный зал у стен Папского дворца, Авиньон.

в репертуаре французских театров стали появляться драмы-притчи Бертольта Брехта. Однако наиболее значительным явлением театрального искусства не только Франции, но и Европы того времени стал театр Жана Вилара (1912—1971), актёра и режиссёра.

В 1951 г. Вилар возглавил Национальный народный театр (*фр.* Theatre National Populaire, сокращённо TNP; основан в 1920 г. в Париже). На огромную сцену дворца Шайо Вилар попытался перенести дух авиньонских фестивалей — дух свободного искусства. Он стремился создать подлинно народный театр. Цены на билеты были снижены, и люди с невысоким достатком могли посетить любой спектакль TNP. Театр превратился в огромный просветительский центр. Его двери открывались задолго до начала представления, чтобы зрители могли посетить выставки, посвящённые спектаклям, идущим на сцене TNP. Заканчивались представления не поздно, и домой можно было добраться на городском транспорте, а не на дорогом такси. TNP выпускал журнал и газету, в которых знакомил читателей с мировыми театральными новостями. По субботам и воскресеньям труппа устраивала выездные спектакли и концерты в рабочих предместьях Парижа. Словом, было сделано всё для приобщения широкой публики к театральной культуре.

На афише TNP шедевры драматургии сменяли друг друга: «Дон Жуан» Мольера, «Мария Тюдор» Виктора Гюго, «Принц Фридрих Гомбургский» Генриха фон Клейста, «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе, «Антигона» Софокла, «Саламейский алькальд» Кальдерона, «Мир» Аристофана, «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» Бертольта Брехта. И почти во всех спектаклях царил звёздный дуэт — Жерар Филип (1922—1959) и Мария Казарес (настоящая фамилия Касарес Кирога, 1922—1996).

Жан Вилар в 1963 г. ушёл из TNP. Власти сократили денежные субсидии, цены на билеты поднялись — театр, по мнению Вилара, перестал быть прежним. Через год после смерти режиссёра, в 1972 г., правительство закрыло TNP.



Жан Вилар — Дон Жуан.

Исполнитель главной роли был и постановщиком пьесы Мольера. ТНР, Париж. 1951 г.

361

МОРИС БЕЖАР

Определение «великий» как нельзя лучше подходит к хореографу Морису Бежару (родился в 1927 г.). Природой этот невысокий коренастый человек не был предназначен к занятиям балетом, но он с детства хотел стать артистом — и достиг своей цели. Бежар не учился в престижных балетных школах, а брал уроки у частных педагогов, однако это были мастера первой величины. Сценическую карьеру Бежара-таниовщика трудно назвать выдающейся — он выступал в Марсельской опере, но стать танцовщиком-премьером из-за физических данных не мог. Зато стал премьером в хореографии.

В 1960 г. Морис Бежар основал в Брюсселе труппу «Балет XX века» и с тех пор с коллективом этого часто гастролирующего театра создал много интересных спектаклей. Режиссёрский почерк Бежара настолько оригинален, что его постановки любители балета могут «опознать», даже не зная автора. В спектаклях сильны восточные мотивы. В 60—70-х гг. многим европейцам казалось, что где-то там — в Индии, Тибете, Японии — люди лучше знают, как жить и как танцевать. Но для Бежара увлечение Востоком продиктовано и голосом крови.

В 1960 г. появился самый знаменитый балет Бежара, одновременно западный и восточный, — «Болеро». Солист-танцовщик ведёт свою партию на круглом столе, вокруг которого на стульях сидят артисты-мужчины. По мере нарастания мощи в музыке они встают — сначала несколько, затем все, образуют вокруг стола плотное кольцо и начинают танцевать. Главный герой — одновременно и жрец, и жертва. Он повелевает не отрывающей от него глаз массой людей, и он же поглощён ею в финале, когда падает вниз после безумного прыжка. Ведущие партии в «Болеро» исполняли Майя Плисецкая и аргентинский танцовщик Хорхе Донн (1947—1993).

В «Болеро» хореограф использовал мотивы индийских танцев. Ещё более «индийским» можно назвать балет «Бахти» (1968 г.), действующими лицами которого были индийские боги и герои. В «Бахти» также танцевал Хорхе Донн. Этот талантливый артист с восточной мягкостью движений стал звездой бежаровского театра. Спектакли «Ромео и Юлия» (1966 г.), «Нижинский, клоун Божий» (1971 г.), «Триумфы Петрарки» (1974 г.) были поставлены специально для Донна. Бежар часто ставил балеты о людях — талантливых и необыкновенных: о Петрарке, Нижинском, Айседоре Дункан (эту партию танцевала Майя Плисецкая). Вечной темой для хореографа стала скорбь по тем, кто умер от СПИДа, этой «чумы XX века».

В 1970 г. Бежар открыл хореографическую школу с индийским названием «Мудра». Хореограф считал, что артисты должны изучать также философию и историю искусств. Из этой школы вышло много хороших танцовщиков. Окончила её и одна из самых интересных хореографов Франции — Маги Марэн (родилась в 1951 г.). В 90-х гг. Бежар основал школу «Рудра»; сейчас хореограф руководит труппой «Балет Бежара в Лозанне».

В 1964 г. в Париже возник «Театр дю Солей» (Театр Солнца). Его руководителем была Ариана Мнушкина (родилась в 1939 г.), крупнейший театральный режиссёр Франции. Труппа

Мнушкиной складывалась как особый художественный союз, объединявший студентов. Будущие филологи, сценографы, юристы, психологи превратились в актёров и актрис, художников по костюмам и администраторов. Все вопросы с первых шагов нового коллектива решались совместно.

Самые знаменитые работы Театра Солнца — «1789» и «1793». Первый спектакль был сыгран в 1970 г., второй — в 1972 г. Представления давали в цехе заброшенного патронного завода в Венсене. Там на пяти сценических помостах актёры рассказывали о великих событиях истории Франции. Рассказ перемежался песнями и танцами, чтением подлинных документов тех лет. Зрители становились не только очевидцами, но и участниками необычного спектакля, задуманного Арианы Мнушкиной.

Её актёры для создания художественного образа используют различные приёмы. Они придумывают театральные маски, как в спектакле «Золотой век» (1975 г.), применяют гротеск, импровизацию, клоунаду. Шекспировские постановки Мнушкиной 80-х гг. — «Ричард II» и «Двенадцатая ночь» — имели большой успех и у зрителей, и у критиков.

Париж конца XX столетия можно назвать оживлённым перекрёстком национальных театральных культур. Здесь проводятся крупные международные фестивали театров Европы. Именно во французской столице под руководством Джорджо Стрелера работал Театр Европы, собравший ведущих режиссёров мира.

*Гротеск (*фр.* grotesque — «смешной», «забавный», «из ряда вон выходящий») — изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде.

362

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Страны Восточной Европы долгое время в силу разных исторических причин не могли обрести государственность. Вероятно, поэтому деятели культуры особое значение придавали национальному своеобразию собственных сочинений. Наиболее удачные работы в области театра были пронизаны пафосом борьбы за независимость родины. Иногда такая направленность вела к уходу в местную проблематику — и тогда сцена оставалась в кругу частных вопросов, а иногда приводила к рождению произведений высокого искусства, глубоких, человечных и поэтичных.

На мировой уровень польскую сцену вывела романтическая драматургия. Пьесы Юлиуша Словацкого, Адама Мицкевича и Зигмунда Красиньского по сей день играют театры не только Польши, но и других стран. Сочинения этих авторов были поставлены позже, чем написаны, но в тексте словно заложены рекомендации для будущих актёров и режиссёров — и в ремарках, и в необычной ритмической интонации, и в характерах персонажей.

Над поэмой «Дзяды» Адам Мицкевич (1798—1855) работал несколько лет, но так и не завершил её. В польской народной культуре словом «дзяды» (буквально «деды», «предки») называют обряд поминовения усопших, в котором слились христианские и языческие элементы. Первая и вторая части поэмы написаны в драматической форме и представляют собой реконструкцию обряда. Третья часть, наиболее приспособленная для сцены театра, состоит из девяти сцен. Это один из первых опытов своеобразной документальной драмы: автор воспроизводит эпизоды следствия по делу об оппозиционных Российской империи студенческих обществах в 1820 г. Для куска четвёртой части автор избрал форму диалога; остальные фрагменты по жанру приближаются к средневековой мистерии.

Современные режиссёры используют в основном монолог героя-романтика из третьей части — «Импровизацию Конрада». В Конраде соединены черты Гамлета и Фауста, он неутомимый искатель истины, счастья для себя и своего народа. Преодолевая собственный эгоизм, стремясь заглушить боль утраченной любви, герой вступает в борьбу и в этой борьбе обретает цель жизни. Роль Конрада играли лучшие польские актёры. В историю национальной сцены вошла постановка поэмы «Дзяды» Казимежем Деймеком (1968 г.). Своеобразно трактована поэма Мицкевича в фильме Тадеуша Конвицкого «Лава» (1982 г.).

Все драматические произведения Юлиуша Словацкого (1809— 1849) были созданы в Париже. Он писал трагедии, подражая одновременно классицистам и романтикам, и исторические драмы. Главной для Словацкого стала пьеса «Кордиан» (1834 г.). Эта романтическая историческая драма рассказывает о заговоре против русского царя. Юный герой мечтает о великих деяниях — о бунте во имя освобождения родины. Он видит себя цареубийцей, но не может осуществить свои намерения. Подойдя к царской спальне, Кордиан теряет сознание; его видит Николай I и приказывает арестовать и расстрелять.

Резко отличается от «Кордиана» другая пьеса драматурга — «Балладина» (1834 г.). Автор рассказывает историю «польской леди Макбет». Помимо обычных людей в произведении действуют сказочные персонажи. Нимфы и феи вмешиваются в дела людей, но не могут никому помочь. Балладина, добываясь короны, совершает преступление за преступлением, делая окружающих несчастными. Как и в традиционной сказке, в финале пьесы зло карается — преступницу поражает молния.

В начале 70-х гг. XX столетия в варшавском «Театре Народовы» «Балладину» поставил режиссёр Адам Ханушкевич (родился в 1924 г.). Этот



Адам Мицкевич.
363



Адам Ханушкевич (слева) и Мариуш Дмоховский в спектакле «Небожественная комедия». Режиссёр А. Ханушкевич. «Театр Народовы», Варшава. 1969 г.

спектакль вызвал острые споры. Злая героиня напоминала современного главаря мафиозной группировки или террористку. По сцене разъезжали мотоциклы, персонажи были одеты в кожаные куртки и брюки. Но, в конце концов, добро торжествовало — приговор выносился и

сказочным, и современным героям. Ханушкевич считал, что, смешав приметы разных эпох, он окажется более понятным и доступным молодому польскому зрителю.

Зигмунд Красиньский (1812— 1859) вошёл в историю польского театра одной пьесой — драмой «Небожественная комедия» (1833 г.). Он обратился к самому болезненному вопросу литературы XIX столетия: какова цена исправления мира и крови, пролитой во имя светлого будущего? После Великой французской революции, Июльской революции во Франции, выступления декабристов в России и восстания в собственной стране польские драматурги, часто в иносказательной форме, поднимали эту проблему. У Красиньского два главных героя: аристократ граф Генрих и вождь крестьян Панкратий. Генрих — поэт, а Панкратий — практик, он хочет изменить существующие порядки. Панкратий понимает, что за Генрихом — традиция, поэзия, культура, а потому с его гибелью из жизни уйдёт нечто важное и наступит «царство без гения». Восставшие ничего этого знать не хотят и берут замок графа приступом — Генрих бросается в пропасть, а Панкратий напрасно ищет его, надеясь, что поэт спасся. В финале, вопреки названию «небожественная», появляется Христос и укоряет героя, нарушившего заповедь «Не убий», — победитель, сражённый угрызениями совести, падает замертво. Постановка «Небожественной комедии» стала одной из удач варшавского «Театра Народовы». Генрих (Адам Ханушкевич) и Панкратий (Мариуш Дмоховский) были достойными соперниками, равными и сильными. С их гибелью мир стал духовно беднее — цена восстания оказалась преступно высокой. В этом спектакле, созданном в последней трети XX в., отразился горький и трагический опыт польской истории.

В XX столетии польский театр прославился экспериментами в области театра абсурда. Задолго до появления сочинений Беккета и Ионеско собственный вариант драматургии абсурда предложил Станислав Игнаций Виткевич (1885—1939). Он создавал в своих произведениях странный мир — и похожий на обычный, и отличающийся от реальной жизни. Виткевич творил, по его словам, «жизненную симфонию», однако ноты в этой симфонии были перепутаны; люди порой переставали походить на самих себя, превращались то ли в монстров, то ли в недочеловеков, то ли в полуживотных. В пьесе «Янулька, дочь Фидзейко» (1923 г.) герой умирает потому, что... у него под костюмом лопнул воздушный шарик. А в пьесе «Безумный локомотив» (1923 г.) обыденная ситуация на железной дороге оборачивается кошмаром, и поездка на поезде превращается в дорогу в никуда. Человек у Виткевича — марионетка; персонажи иногда не имеют имён, порой обозначены только буквами. Произведения драматурга лишены весёло-



Даниэль Ольбрыхский (родился в 1945 г.). На польской сцене (как и в польском кино) всегда появлялись актёры, которые олицетворяют душу и культуру своей страны. Д. Ольбрыхский — один из них. Актёр-романтик, актёр-скептик, польский Гамлет и герой фильмов Анджея Вайды он выразил сомнения и тревоги целого поколения поляков — тех, что родились сразу после войны и зрелыми людьми встречают новое тысячелетие.

сти — это чёрный юмор по-польски. Пьесы Виткевича очень театральны. Самой удачной постановкой считается спектакль Тадеуша Кантора «Водяная курица» в театре «Крико-2».

Интересны пьесы абсурда Славомира Мрожека (родился в 1930 г.). Его сатирические произведения идут на сценах Польши и других стран, в том числе в России. Наиболее известна пьеса «Танго» (1967 г.), в которой автор говорит о том, что люди не управляют собой, втягиваются в жестокие игры, теряя не только собственное «я», но и жизнь.

Изображая обыденность, Мрожек беспощаден; по его мнению, автоматизм быта чреват трагедиями и преступлениями.

Польская сцена завоевала авторитет и благодаря режиссёрам Конраду Свинарскому, Юзефу Шайне, Анджею Вайде. Особое место в европейской театральной культуре занимал Ежи Гротовский.

В XX столетии чешский театр прославили сначала драматург Карел Чапек, потом сценограф Йозеф Свобода и, наконец, режиссёр Отомар Крейча.

ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ И «БЕДНЫЙ ТЕАТР»

Долгие годы экспериментальный театр послевоенной Европы жил под влиянием Ежи Гротовского (1933—1999). Гротовский окончил актёрский факультет Государственной высшей театральной школы в Кракове, затем приехал в Москву, где посещал занятия по режиссёрскому искусству в ГИТИСе. Потом много путешествовал, в разных странах смотрел спектакли, знакомился с актёрами и режиссёрами, посещал семинары и репетиции.

Современный европейский театр Гротовского не устраивал, он считал, что необходимо обновить палитру выразительных средств, а начать следует с актёра. Уже с середины 50-х гг. польский экспериментатор стал разрабатывать собственную систему подготовки актёра. Он обращался к опыту Станиславского, к трудам Арто и, что очень важно, к принципам восточного театра.

Первые самостоятельные режиссёрские опыты были осуществлены в городе Ополе (1959 г.). Здесь возник Театр 13 рядов. Гротовский долго занимался с актёрами, тренируя их мозг, душу и тело — изнуряюще, часами напролёт. Актёры ставили дыхание, работали по программам гимнастов и даже акробатов. Спустя три года театр переименовали в Театр-лабораторию. Сменилось не просто название — отныне всё, что делал режиссёр, превращалось в дерзкие, иногда заводившие в тупик опыты. В 1965 г. Ежи Гротовский и его труппа переехали во Вроцлав. Постепенно коллектив обрёл мировую известность. Теперь он называется Институт изучения актёра, занятия посвящены исполнительской технике.

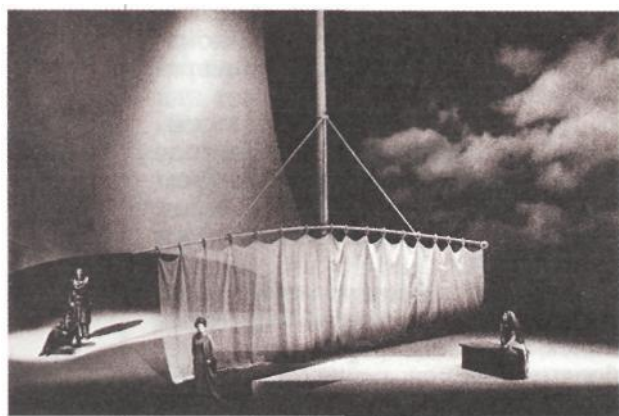
Наиболее известные спектакли Гротовский поставил в Ополе. Это «Кордиан» (1962 г.; по Словацкому), «Фауст» (1963 г.; по Марло), «Стойкий принц» (1965 г.; по Кальдерону). Действие, как правило, происходило в комнате, сравнительно небольшой, оформления не было. Сценический мир творился голосами и телами актёров, которые играли на грани человеческих возможностей. Наибольшую известность Гротовскому принесла постановка «Apocalipsis cum figuris» (1968 г.; на тему евангельского сюжета). Это необычное действо трудно назвать спектаклем в привычном смысле слова. Актёры разыгрывали практически у ног зрителей притчу о втором пришествии Христа. Бог оказывался людям не нужен, и его изгоняли. В притчу были включены эпизоды иступлённых радений, ритуальных обрядов (например, преломление хлеба). Актёры бились в судорогах, обливались потом, физически страдая от неспособности обрести веру и покой...

Свои взгляды на искусство сцены Гротовский изложил в книге «Бедный театр». Такое название автор выбрал не случайно: «бедным» театр именуется потому, что в нём есть только актёр, и именно актёр, без помощи сценографа, композитора и костюмера, силой своей личности, страстей и эмоций, должен передать замысел драматурга. Постепенно Гротовский отошёл от обычной театральной практики — он начал создавать некие действия на грани театра, психотерапевтического сеанса и ритуала. Принципы подготовки актёра и разработанные Гротовским сценические средства выразительности, найденные в «бедном театре», всё чаще используют в обычных театрах. Ученики и последователи Гротовского работают во многих странах мира.



Ежи Готовский.

365



Сцена из спектакля «Тристан и Изольда». К этой опере Р. Вагнера Йозеф Свобода обращался несколько раз.

Театр Карела Чапека (1890— 1938) — это восемь пьес (три Чапек написал совместно с братом Йозефом Чапекком), которые по сей день не сходят со сцен театров Чехии и Словакии. Будущий драматург окончил гимназию, изучал философию в университетах Берлина и Парижа, в 1915 г. защитил в Пражском университете диссертацию и получил степень доктора философии. Человек в первой комедии Чапека «Разбойники» (1920 г.) предстаёт как мир в себе. Старость и молодость — два прямо противоположных отношения к жизни: примиренческое, построенное на отстаивании незыблемости сложившихся устоев, — и дерзновенное, смело разрушающее их. Этой дерзновенной силой автор наделяет главного героя.

В пьесе «R.U.R.» («Россмусовские универсальные роботы», 1920 г.) Карел Чапек открыл очень важную для XX столетия тему: взаимоотношения человека и машины. Разум

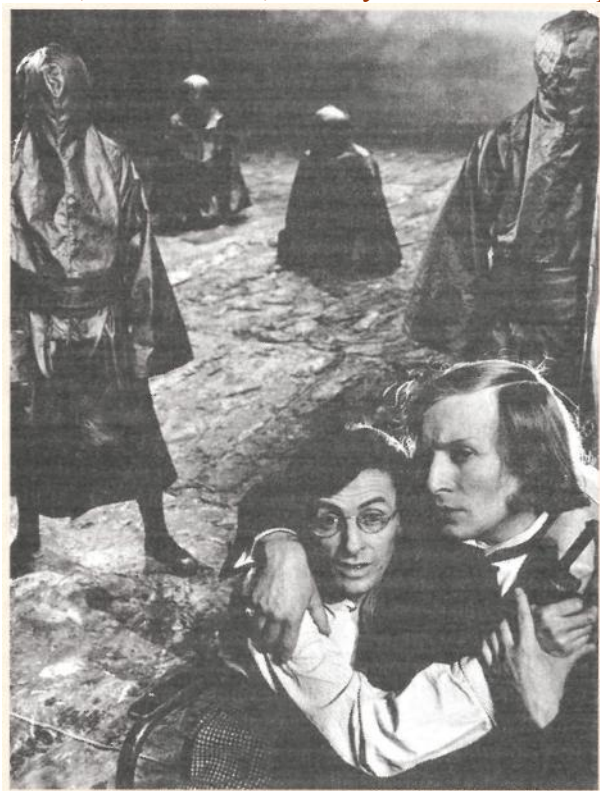
СЦЕНА АНДЖЕЯ ВАЙДЫ

Польского режиссёра Анджея Вайду (родился в 1926 г.) широкая публика знает больше по кинофильмам, чем по работам в театре. Однако благодаря Вайде на польской сцене появились оригинальные интерпретации романов Ф.М. Достоевского. Трагизм и психологическая изощрённость прозы русского писателя привлекали и других режиссёров, но именно Вайда сумел открыть в произведениях Достоевского особую театральность, превратить литературный текст в захватывающее сценическое зрелище.

Несколько раз Вайда обращался к роману «Идиот»; известен опыт работы с японским актёром, который сыграл сразу две роли: и князя Мышкина, и Настасью Филипповну. В спектакле

«Бесы» (1971 г.) на сцене Старого театра в Кракове Вайде удалось создать мрачную и тревожную атмосферу, соответствовавшую духу одноимённого романа. Перед зрителем предстал мир в предчувствии катастрофы, поражённый неизвестной болезнью. Ритм действия был лихорадочен и взвинчен, персонажи балансировали на грани бездны. Общее построение дополняло художественное решение спектакля: тёмные облака, поле с увядшей травой, комья серой, грязной земли на досках сцены...

В театре Вайда использовал кинематографические приёмы: «кадрирование» пространства (на площадке высвечивался небольшой участок), монтаж эпизодов, резкую стыковку разных по настроению фрагментов. По свидетельству самого режиссёра, он столь же охотно работает на сцене, как и в кино, потому что любит литературу и актёров.



Сцена из спектакля «Бесы». На переднем плане: Войцех Пшоняк в роли Петра Верховенского и Анджей Козак в роли Кириллова. Этот спектакль вызвал полемику среди польских критиков, но у зрителей пользовался неизменным успехом.

366

живой и разум сконструированный, как показала история, отнюдь не существуют в гармонии — робот способен присвоить себе функции человека и может стремиться к власти, господству над миром. Ранняя пьеса Чапека — предупреждение бездумному экспериментаторству.

Сходные проблемы поставлены в пьесе «Средство Макропулоса» (1922 г.). Автор задаёт вопрос: стоит ли изобретать средство, дарующее вечную жизнь, принесёт ли эликсир жизни счастье своему владельцу и окружающим его людям? Чапек ироничен, он посмеивается над своей героиней, обречённой на молодость, но за этой иронией стоят серьёзные философские размышления о роли и месте человека в мире.

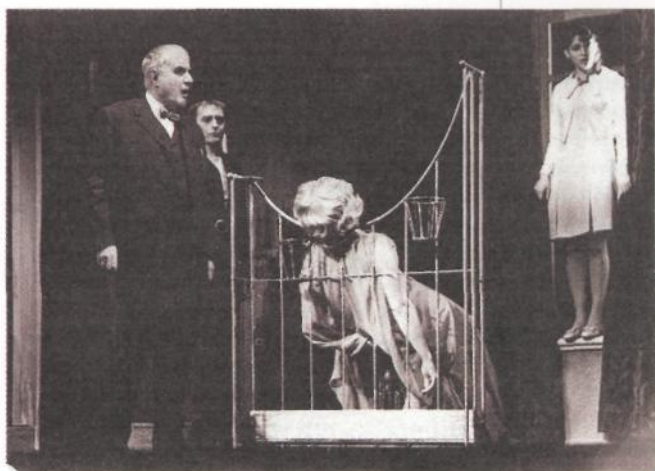
Приход фашистов к власти в Германии оказался переломным моментом в творчестве Чапека. С 1934 г. он активный антифашист. В 1937 г. была написана пьеса «Белая болезнь», а в 1938 г. — «Мать».

Доктор Гален в первой пьесе изобрёл лекарство от загадочной болезни, охватившей население страны. Условия лечения — отказ соотечественников во главе с Маршалом от военной агрессии. Доктор Гален — воплощение гуманизма, мужества и бескорыстия. Ему противопоставлены Маршал и барон Крюге, которых современники соотносили с Гитлером и

Крупном. Не случайно посольство Германии в Праге потребовало запретить спектакль «Белая болезнь».

Завершает путь философских исканий Чапека пьеса «Мать». Это вершина творчества чешского драматурга. Суть пьесы — в поисках смысла человеческого существования. Сыновьям главной героини Долорес свойственны героизм, отвага и честность. Эти черты — в традициях семьи. И Долорес теряет четырёх сыновей: они погибают, выполняя свой долг. Однако высокие идеалы близких людей кажутся героине искусственными, выдуманными и даже бессмысленными по сравнению с чувством материнской любви. Но в час испытаний, когда отчизне грозит беда, мать, сорвав со стены винтовку, вручает её последнему оставшемуся в живых сыну.

В 60-х гг. интерес к чешскому театру вновь пробудили спектакли маленькой пражской сцены «За воротами». Руководитель группы Отомар Крейча (родился в 1921 г.) обратился к творчеству А. П. Чехова. Крейча вернул сценическим трактовкам пьес русского драматурга лиризм, главное внимание он уделял потаённым чувствам персонажей, подтексту сочинений. Умение актёров передать тончайшие движения души, особая откровенность



Сцена из спектакля «Средство Макропулоса». Малый театр, Москва. 60-е гг.

БИТЕФ

Белградский интернациональный театральный фестиваль (БИТЕФ) родился в Югославии в 1967 г. В белградском театре «Ателье-212» решили организовать международный фестиваль, на котором будут представлены лучшие экспериментальные спектакли. Превратить фестиваль в один из самых авторитетных и представительных смотров мирового театрального искусства удалось не сразу. Но за три с лишним десятилетия в рамках БИТЕФа были показаны спектакли Брука и Штайна, Товстоногова и Гротовского, Крейчи и Ронкони, Эфроса и Любимова.

Спектакли БИТЕФа составили своеобразную антологию мирового театра: здесь можно было увидеть работы не только европейских мастеров, но и режиссёров из США и Японии, из ЮАР и Латинской Америки. В программу фестиваля организаторы включают различные выставки. Проходят дискуссии и обмен опытом актёров, режиссёров и драматургов.





Танцующая девушка. Бронзовая статуэтка. Мохенджо-Даро. III тысячелетие до н.э.

эмоций принесли успех постановкам «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада». В этих спектаклях режиссёр пользовался символами: например, в финале «Вишнёвого сада» персонажей будто сметало со сцены, как листья, рассыпанные по площадке. Лучшие спектакли режиссёров из стран Восточной Европы включались в программу фестиваля БИТЕФ.

ТЕАТР ВОСТОКА

Индия, Китай и Япония, о театре которых пойдёт речь, не похожи друг на друга. Их населяют разные народы, и у каждого народа свой язык и культура. Тем не менее, есть нечто общее, что роднит искусство, и в частности театр, этих стран.

Культура Индии, Китая и Японии складывалась на протяжении тысячелетий, и культурный процесс развивался как непрерывный, сохраняя на последующих этапах главные элементы предыдущих. Не случайно театральное искусство называют традиционным, ибо и сейчас в нём узнаваемы черты, присущие театру более раннего времени.

На заре человечества в Индии, Китае и Японии сложились схожие представления об окружающем мире и о человеке. На искусство трёх стран глубокое влияние оказал буддизм. Буддийские сюжеты обогатили китайскую и японскую литературу и поэзию, а затем были поставлены на театральных подмостках. В жестах рук китайских и японских актёров легко угадывались жесты буддийских божеств, в буддийской философии театры Китая и Японии черпали законы игры.

Эти законы продиктовали единство пения, танца и слова, и возникла особая форма театра — музыкальная драма. Синтез искусств предполагал создание строгого художественного канона — правил, которым и подчинилось театральное искусство. Основа такого искусства — символ.

Каждое чувство, намерение, реакция персонажа в театре Востока

всегда символичны. Зритель, воспитанный в духе буддийской культуры, понимает и текст, и символы. На традиционной символической пластике и по сей день строятся театральные представления в Индии, Японии и Китае.

ТЕАТР ИНДИИ

Театральное искусство Индии зародилось несколько тысячелетий назад. Бронзовая статуэтка танцующей девушки, найденная при раскопках в городе Мохенджо-Даро, датируется III тысячелетием до н.э. Именно ритуальный танец стал тем стержнем, вокруг которого сформировался индийский классический театр.

В Древней Индии театральные представления были обязательной частью праздников, посвящённых богам. Например, центральным событием праздника в честь Индры (бога-громовержца) являлось водружение «знамени» Индры. Знамя символизировалось деревом, которое приносили из леса и украшали. После церемонии дерево торжественно топили в реке,

чтобы придать силу воде и земле. В действе принимали участие борцы, фокусники, канатоходцы, музыканты и забавники, которых называли «ната» (в дальнейшем так стали именовать профессионального актёра). Упоминание о ната встречается в памятниках индийской литературы уже со второй половины I тысячелетия до н.э.

Задолго до новой эры в Индии сложился народный театр, представления которого и сейчас пользуются в стране большой популярностью. Одна из самых распространённых форм такого театра в Северной Индии — музыкально-танцевальная драма, которая называется *лила*.

Представления длятся иногда более месяца. Обязательные персонажи лилы — злые и добрые демоны, животные. Так, в сражениях со злыми демонами герою Раме всегда помогала отважная и хитрая обезьяна Ханума. Исполнители спектаклей выступают в красочных костюмах

*Слово «лила» в переводе с санскрита означает «игра». Согласно традиционным представлениям индусов, все действия бога — это игра.

368

и масках. Действие происходит без декораций. Между эпизодами иногда играют весёлые интермедии — *шомы*. Актёры, готовясь к выступлению в следующих эпизодах, переодеваются или отдыхают на виду у зрителей.

На юге страны развивалась другая форма — *мистерияльный театр*. Он отчасти похож на северные лилы, однако есть и различия. Театральные представления юга связаны с искусством храмовых сказителей — *чакиаров*, которые читали стихи на санскрите (классическом языке древности), а затем объясняли текст на языке местных жителей. При этом чакиар использовал мимику и жесты. Со временем вместе с чтецом в храме стали выступать актёры. Они читали санскритские тексты и сопровождали декламацию танцами. Представление получило название *кутияттам* (санскр. «коллективный танец»). В кутияттаме одинаково значимы были и слово, и танец.

В середине I тысячелетия до н.э. возник *классический индийский театр*. Многие спектакли представляют собой инсценировки мифов и легенд. Однако в Индии была создана и классическая драма на санскрите. Её расцвет пришёлся на I—IX вв. Самые известные драматурги — Бхаса, Калидаса и Шудрака. Даты их жизни весьма приблизительны, сведения исследователей иногда расходятся на века. Из тринадцати произведений Бхасы (II или III в.) лучшим считается «Явившаяся во сне Васавадатта» — пьеса о любви царя к своей жене Васавадатте.

Авторство знаменитой «Глиняной повозки» приписывают царю Шудраке (предположительно IV в.). Пьеса намного пережила своего создателя: она шла на сценах театров мира даже в XX в. Сочинение рассказывает не о богах и демонах, не о царях и их верных жёнах (что традиционно),



Рам — персонаж индийского эпоса «Рамаяна».

«НАТЬЯШАСТРА»

В древнеиндийском памятнике «Натьяшастра» («Трактат об искусстве актёра») излагаются принципы, на которых должна основываться игра актёра. Появление трактата учёные относят к III— IV вв., но с тех пор правила, установленные в этой книге, остаются законом для индийских актёров всех поколений. «Натьяшастра» называет четыре основных выразительных средства — ангика, мудра, вачика и ахарья. *Ангика* — язык жестов, т. е. движения рук, пальцев, губ, шеи и ног. Для каждой части тела существует свой комплекс движений: для головы — тринадцать движений, для глаз — тридцать шесть, для шеи — девять и т. д. Актёру следует тщательно отработать позиции ног и различные типы походки: величавую поступь, семенящий шаг и др. Сложны и многообразны жесты рук — *мудры* (их двадцать четыре).

Определённое настроение создаёт у зрителя *вачика* — дикция, интонация и темп речи. Комические и любовные пьесы надлежит исполнять просто, естественно, а героические — с пафосом.

Костюм и грим именуются в трактате *ахарья*. Для богов и небесных дев обязательны оранжевый грим, для Солнца — золотой, для Гималаев и Ганга — белый. Демоны и карлики носят рога. У представителей высших каст, брахманов и кшатриев, грим красный, у шудр — тёмно-синий, у царей — нежно-розовый, у мудрецов и отшельников — лиловый. Бутафория и реквизит бывают вполне реалистичны, но и символичны также. Вполне узнаваемы миниатюрные модели повозок, колесниц, гор. Но коня, например, может обозначать уздечка, а колесницу — бич.

Самое важное, по «Натьяшастре», — это *самтвика* (творческое состояние). Актёр должен глубоко вжиться в роль, проникнуться чувствами, которые ему предстоит выразить. Очень важно передать тончайшие нюансы душевного состояния героя — слёзы, изменение цвета лица, дрожь... Без этого актёр не сумеет вызвать у зрителя состояние, обозначаемое ёмким словом «раса». Раса — это особый настрой, который остаётся у зрителя после спектакля. А жесты (мудры) означают разное. Например, мудра патака может означать жару, дождь, ветер, толпу людей, бой барабана, ночь, лошадь и полёт птиц; трипатака — корону, дерево, брак, огонь, дверь и царя.

369

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР НО

Япония сама похожа на театр. Домики с раздвижными стенами напоминают ширмы-декорации, среди которых босиком ступают люди, одетые в многоцветные кимоно.

Первоначально театральные представления являлись частью ритуальных празднеств. Самые пышные церемонии были приурочены ко времени посадки ростков риса. Над залитым водой полем сооружался помост, к которому вёл мостик, чтобы танцоры и танцовщицы не запачкали свои роскошные наряды. Разные танцы связывались по два — сюжетно и зеркально: один начинался в правой части площадки, другой — в левой. Если первая пара танцоров изображала мужчину и женщину, облечённых властью, то вторая пара в ответном танце высмеивала их. Эти попарно объединённые сценки дали начало двум разным, но неразрывно связанным театральным формам — *Но* и *Кёгэн*.

Смысл иероглифа «но» можно передать как «умение», «мастерство». Пространство в театре Но устроено так: узкий деревянный помост чуть под углом примыкает к небольшой квадратной площадке. Четыре угловых столба поддерживают вогнутую крышу. Светлый настил из японского кипариса отшлифован до матового блеска, на нём нет ни малейшей пылинки. По настилу скользящим шагом двигаются актёры в белоснежных носках. На заднике сцены изображена могучая раскидистая узловатая сосна — символ неизменности и вечности.

Под помостом установлены пустые глиняные кувшины. Они усиливают звук шагов актёров, когда нога, проскользив на пятке, с силой ступает на носок. Поступь, флейта и три разных барабана задают ритм спектакля. Вместе с музыкантами у задней стены сидит помощник актёров — *кокэн* («смотрящий сзади»). Он условно считается невидимым и по ходу спектакля поправляет исполнителям маски и костюмы. Слова пьесы не произносятся, а распеваются

речитативом. Причём не только ведущими персонажами и хором, но и всеми зрителями. В пустоте сцены ярче высвечиваются цветастые кимоно, раскрашенные маски, парики и веера. Прорези для глаз в масках очень небольшие, поэтому актёр почти не видит сцену, и лишь умение, выработанное годами, позволяет ему встать точно в определённое место помоста. А вот в масках слепых прорези увеличены, словно зрителю хотят сказать, что не всё можно увидеть глазами. В отсутствие декораций важна каждая точка на помосте, и передвижение означает перемену места действия. Освещается сцена горящими вязанками хвороста. У масок, вырезанных из кипариса, всегда одно выражение. Чтобы изменить гамму чувств: придать маске образ то скорби, то гнева, то радости, актёр слегка наклоняет или поворачивает голову, он знает, как и какой должен лечь на маску свет пламени — прямой или отражённый от помоста.

На масках, которых в спектаклях Но используется более двухсот, сохранились черты лиц эпохи Муромати (начало XIV—XI вв. до н.э.): сбритые и вновь нарисованные у самых корней волос брови — у девушек, начернённые зубы — у молодых воинов-самураев. Независимо от маски актёр не меняет свой голос, и молодая девушка может петь хриплым мужским голосом (все роли играют мужчины). К женским маскам надевается длинный чёрный парик, к личинам демонов — ниспадающий на пол красный, к образам стариков — белый. Выбор костюма тоже задаёт характеристику персонажа. Благородный белый и красный цвета — к лицу божествам, высокородным особам и красавицам. Сочетание этих цветов означает молодость и силу. Бледно-голубой вместе с коричневым подойдут спокойному персонажу незнатного происхождения. Символика масок и костюмов дополняется символическими жестами, которые обозначают и состояние героя, и место действия. Так, плач выражается медленным движением руки с закрытым веером к опущенному лицу. По касанию раскрытым веером левого плеча, если лицо поднято и обращено вправо вверх, зритель узнаёт, что действие происходит лунной ночью. Веер в театре Но обыгрывают всеми возможными способами. Это и пишущая кисть, и меч, и сосуд с вином, и кнут. Взмах «кну́та» — «всадник скачет по дороге».

Драмы Но излагают известные легенды, религиозные притчи и военные повести. Почти весь текст произносят главный персонаж — *ситэ* («действитель») и *ваки* («боковой» персонаж).

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР КАБУКИ

Пьесы кукольного театра *Бунраку*, возникшего в XVI в., стали основой сюжетов для появившегося в XVII в. (в эпоху Эдо) театра *Кабуки*. Смысл глагола «кубуку» («катабуку») можно выразить словами «отклоняться», «выходить из ряда вон». Ключевым понятием эпохи Эдо, когда в религии и философии преобладало конфуцианство, было «укиё» («быстротечный мир наслаждений», но также и «мир скорби»). Из этого понятия и возник новый театр.



Сцена театра Но.

Зародился Кабуки в труппе танцовщицы Окуни из синтоистского храма, где танцы в основном были связаны с погребальным обрядом. Актрисы выступали в мужских одеяниях с короткими самурайскими мечами и с огромными христианскими крестами, раскачивавшимися на шее (тогда, в 1604—1629 гг., крест служил ультрамодным украшением). Они выделяли неожиданные, зачастую нескромные движения. Оригинальность и смелость костюмов и

поведения переносились со сцены в жизнь. Влияние Кабуки распространялось и через гравюру якуся-э (изображение актёров).

В 1629 г. женский Кабуки был закрыт по соображениям морали, но юношеский Кабуки — *Вакасю* — продолжал дразнить публику экстравагантностью и чувственностью. Он тоже был запрещён. В 50-х гг. XVII в. его место занял *Яро-Кабуки*, где все роли исполняли мужчины.

Актёрам театра Кабуки не позволялось выходить за определённые кварталы и жить в роскоши. Находясь на самой нижней ступени сословной лестницы, актёр должен был кланяться всем встречным на улице; при подсчёте актёров в числительных использовали тот же суффикс, что и при подсчёте животных.

Однако, несмотря на гонения, Кабуки развивался. Постепенно появились специальные здания для представлений Кабуки. Помост для выхода актёров переместился в зал и получил название «ханамити» — «цветочная тропа». Когда актёры проходили по ханамити, зрители вручали им подарки и подобранные строго по сезону букетики цветов. Сцена стала просторной и широкой, с деревянным задником. Повесили задёргивающийся занавес, закреплённый с одной стороны, — хикимаку. Другой занавес — асагимаку — не просто опускался, а именно падал сверху. Разукрашенные задники во время спектакля часто менялись. По обеим сторонам сценической площадки протянулись галереи, прикрытые бамбуковыми шторками. За ними размещались певцы и музыканты. Главная тема музыкального сопровождения стала задаваться игрой на трёхструнном сямисэне.

Драматический эффект происходящего на сцене усилил поворотный круг, освоенный в Японии задолго до Европы. Само название «Кабуки» постепенно стало передаваться другими иероглифами, означающими «пение», «танец», «мастерство».

Самое необычное амплуа актёров Кабуки — оннагата, т. е. женская роль. Мужчины, исполняющие такие роли, стараются не только подражать женщинам, но и превзойти их в женственности. Вне сцены они носят ту же одежду, так же ведут себя и отмечают все женские праздники. В повседневной жизни оннагата часто становятся законодателями мод и манеры поведения для девушек.

Исходное состояние актёра на сцене Кабуки — неподвижность. Он оживает только тогда, когда наступает его черёд играть. Движение состоит из перехода от одних поз — миэ — к другим. Когда в миэ застывает целая группа, на сцене образуется живописная картина. Зритель должен спокойно созерцать миэ, подобно тому, как он любит изменчивую неподвижность сада камней. Сцена миэ сопровождается ритмичными хлопками деревянных брусков — хёсиги — друг о друга. В наиболее драматичные моменты удары хёсиги учащаются.

В Кабуки актёры стали впервые выступать без масок. Традиционный грим — кумадори — напоминает черты масок Но и маски кукольного театра. Основные цвета кумадори — красный, синий и чёрный. Красные полосы обозначают страсть, справедливость и доблесть; синие — зло, страх и потусторонность; чёрные и алые — божественность и колдовскую силу. Символика цвета дополняется чуть утрированной мимикой: зрачки, сведённые к переносице, означают устремление; поднятые углы губ — надменность или усмешку; приподнятые внешние концы бровей — гнев.

Пьесы для театра Кабуки бывают различного содержания: трагическая история двух влюблённых, принадлежащих к враждующим семействам самураев; бытовая мелодрама из жизни очаровательной гейши и рябого торговца и т. д.

Как и в других традиционных японских театрах, актёры Кабуки годами готовятся к выходу на сцену. Часто амплуа переходит от отца к сыну, и начинающему актёру со стороны практически невозможно пробиться в труппу. Меняя амплуа, актёр меняет и имя, а начинающий актёр часто носит имя своего учителя. Начинать приходится с «амплуа» задних лошадиных ног (лошадь — бутафорская). Иногда проходит двадцать-тридцать лет, прежде чем актёр приобретает право на собственное имя. Наиболее известные актёры провозглашаются «живым национальным сокровищем».



Здание театра Кабуки.

371



Демон над занавесом. Театр катхакали.

а об актрисе-куртизанке. Героиня полюбила брахмана Чарудатту — человека, принадлежавшего к высшей касте и, кроме того, женатого. Много испытаний выпало на долю влюблённых, пока они не воссоединились.

В труппу классического индийского театра непременно входили *сухтрадхара* (ведущий актёр, одновременно и постановщик, и руководитель театра), *нати* (жена первого актёра и ведущая актриса), *стхапака* (первый помощник, гримёр и костюмер), *приперсвика* (второй помощник, выполнявший различные поручения).

Особая форма театра Индии — *классический танец*. По существу это не танец в чистом виде, а танец-драма, в котором соединены танец, слово, иногда пение. Один из самых древних стилей — *бхарат натьям* сохранился до наших дней благодаря храмовым танцовщицам, посвятившим жизнь служению божеству. Готовят будущих танцовщиц с детства: их отдают в храм, и там девочки растут под неусыпным наблюдением жреца.

Танцовщица, одетая в яркий, расшитый костюм, сначала кланяется гуру (учителю) и зрителям, потом на короткое время словно застывает, прислушиваясь к звукам цимбал и пению, и, наконец, начинается сам танец-спектакль. Он представляет собой сочетание *нритья* (танец-рассказ) с *нрита* (танец в чистом виде). Затем следует интермедия — *падам*: певец исполняет песню, а танцовщица передаёт её содержание подчёркнуто выразительной мимикой и жестами рук. Одна и та же строка звучит снова и снова, и каждый раз танцовщица даёт ей разное толкование.

В XVI столетии в Северной Индии процветал стиль *катхак*. К тому времени сложилось мусульманское государство, в рамках которого происходило взаимовлияние индуистского и мусульманского искусств. Катхак — результат слияния двух культур: танцы исполняли в персидских костюмах, но рассказывали при этом индийские легенды о любви Радхи и Кришны.

В XVII в. на юге Индии, в краю прозрачных озёр и лагун, песчаных пляжей, рисовых полей и плантаций пряностей, складывается пантомимическая танцевальная драма — *катхакали*. Представление даётся либо во дворе храма, либо под открытым небом. Драма, рассказывающая о богах и демонах, их любви и ненависти, обычно разыгрывается на чёрном фоне ночи. Актёры в ярком гриме (зелёный, красный и чёрный) и масках появляются из тьмы и исчезают во тьме. На протяжении всего действия они не произносят ни слова. Прологом спектакля служит яростный бой барабанов, который призван наполнить актёра энергией.



Маски персонажей театра катхакали.



Актёр театра катхакали накладывает грим.

**Кришна — один из богов в индуизме.*

Радха — пастушка, влюблённая в Кришну.

Мастерство исполнителя катхакали постигают с детства под руководством гуру. Актёр должен понимать внутреннюю суть изображаемого — будь то люди, цветы, птицы и т. д. Особое внимание уделяется точности и выразительности движений.

КИТАЙСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР

Китайская модель мира трактует его как единое целое, где каждый предмет, человек или художественное явление суть части «единого тела Вселенной». Такое миропонимание делает едва уловимыми границы жизни и искусства. Художник лишь передаёт уже сказанное языком

природы, подчиняет своё творчество общим закономерностям Вселенной, поэтому искусство (и, конечно, театр) обладает способностью воздействовать на жизнь. Иероглиф «си» (театр, зрелище, игра) состоит из двух частей. Левая — элемент «сюй» (пустота). Пустота — фундаментальная категория китайской культуры. Это не абсолютное ничто, а средоточие огромной внутренней энергии, «глубочайшее начало» всего на земле. Правая часть иероглифа — «гэ» (боевой топор). И получается, что театр есть манипуляция актёра топором (или любым другим предметом) в пустоте. Так появляется в театре закон сочетания достоверного факта и вымысла, реального пространства и театрального действия космических масштабов.

Китайский традиционный театр включает пение, танец, речь, движение, приёмы боевых искусств. Каждый из этих элементов имел самостоятельную историю развития, пока, соединившись, они не образовали завершённую форму китайской классической драмы.

Истоки китайского театрального искусства берут начало в ритуалах эпохи императорской династии Шан (1766—1122 гг. до н.э.). В период Чжоу (1027—256 гг. до н.э.) религиозный ритуал и дворцовые празднества шлифовали танцевальную технику, вырабатывая законы сценического движения. Уже тогда различали поющих и танцующих актёров — чан-ю — и шутов, лицедеёв и комиков — пай-ю.

Мощный стимул развитию театра в эпоху Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.) дала простонародная музыка. Большой популярностью тогда пользовались *бай си* («сто игр»). Зрители с замиранием сердца следили за шпагоглотателями, канатоходцами, за состязаниями силачей, любовались танцами и красочными играми «драконов». Нередко разыгрывались и отдельные сценки: исполнители обычно изображали известных людей, копируя их облик и манеры. К этому же времени относится рождение *театра марионеток*. Театральная кукла связана с погребальными фигурками, которые клали вместе с умершим. В представлении древних китайцев, такая фигурка соединяла покойника с миром живых и была наделена магическими свойствами.

В VII—X вв. рост городов и ремёсел расширил торговые связи Китая с Западом и Индией. При дворе большим успехом пользовались танцы на буддийские сюжеты. Один из них назывался «Платье из радужных перьев»; он рассказывал о прекрасной фее-небожительнице.

Были популярны небольшие пьески-диалоги комедийного и сатирического содержания — *цаньцзюнь си*. В них появились первые амплуа — находчивый острослов и его партнёр. С развитием формы речевые



Уличные музыканты, акробаты, танцоры. Раскрашенная глина. Провинция Шаньдун, Китай. III в. до н.э. — I в. н.э.



Музыканты на верблюде. Раскрашенная глина. Провинция Шэньси, Китай. 618—907 гг.

диалоги стали перемежаться пением и танцами.

В период Сун (960—1279 гг.) совершенствуются устоявшиеся драматические формы — представления народных рассказчиков с пением под аккомпанемент музыкальных инструментов. Тексты пьес утрачены, но названия (около двухсот) сохранились — историко-бытовая пьеса «Сон Чжуанцзы», любовные «Сыма Сянжу и Вэньцзюнь», «Об Ин-ин» и др. В городах появились театры-балаганы для простолюдинов и большие театры, в которых была предусмотрена комната для актёров; зрительные залы иногда вмещали до нескольких тысяч человек

Эпоху Юань (1280—1367 гг.), период монгольского владычества, считают золотым веком китайской драмы. Именно в этот период возник национальный профессиональный театр. Завоеватели притесняли образованные слои населения, прежде всего учёных, поэтов, литераторов, и театр стал самым востребованным видом искусства. Слава первого драматурга юаньской драмы закрепилась за Гуань Ханьцином (около 1230 — около 1300). Его пьеса



Актёры. Глина. Провинция Хэнань, Китай. 960—1279 гг. н.э.

ГРИМ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ

Актёры пекинской музыкальной драмы большое значение придают гриму. Искусству наложения грима они учатся с детства и владеют им мастерски. Грим хуалянь часто называют маской, хотя собственно маска встречается в китайском театре крайне редко. Цветовая гамма имеет символический смысл: красный означает верность и честность, белый — коварство, чёрный — храбрость, фиолетовый — хладнокровие, синий и зелёный — жестокость и строптивость; золотая и серебряная краска — для оборотней и небожителей. Орнамент грима также символичен. Зелёный вензель на переносице в виде стилизованной летучей мыши

означает отвагу и жестокость героя. Изображение чёрной летучей мыши на лбу говорит о храбрости; чёрная тень у глаз, делающая их похожими на глаза сказочной птицы феникс, свидетельствует о готовности героя воспользоваться всей полнотой власти.

В женских ролях с помощью грима подчёркивают полноту губ, красоту глаз. «Тучи волос», причудливо уложенные в пучки, удерживают шпилькой изящной отделки. (В Китае шпилька считается символом женщины; шпильками обменивались влюблённые.) Красоте мелких предметов в китайской традиции уделяется большое внимание.



Сунь У-кун — царь обезьян. Персонаж сказки, которая уже несколько столетий пользуется популярностью.

374

«Обида Доу Э», которая рассказывает о безвинной гибели молодой вдовы, взявшей на себя чужую вину, сохранилась в репертуаре театра по сей день.

В XVI в. на юге Китая сложился особый вид театрального искусства — *куньцзюй*. А к концу XVII в. драмы куньцзюй завоевали столичную публику и двор императора. Куньцзюй стал аристократическим видом театрального искусства и постепенно потерял массового зрителя.

В XVIII столетии появился новый вид театра — *цзинси*. Он сформировался в столице Китая Пекине, поэтому его часто называют *пекинской музыкальной драмой* (*пекинской оперой*). Особенностью новых мелодий, сопровождавших спектакли, был чёткий ритм, который обуславливал напряжённое развитие действия и обилие батальных мизансцен. Цзинси черпал репертуар в куньцзюй, а со временем авторы стали переделывать для сцены популярные романы-эпопеи. Так возникли циклы пьес по романам «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на Запад». В моду входили спектакли-сериалы, которые шли несколько дней подряд, обрываясь каждый раз на самом интересном эпизоде.

Женские роли долгое время исполняли актёры-мужчины. Считалось, что только мужчина до конца понимает женскую красоту и может рассказать о ней. Существовали и женские труппы, в которых, наоборот, женщины исполняли мужские партии. Актрис причисляли к женщинам лёгкого поведения, поэтому они выступали отдельно от мужчин. Смешанные труппы появились лишь в XX столетии.

С середины XIX в. пекинская музыкальная драма стала одной из самых популярных театральных форм, в которой слились два потока китайского театрального искусства — придворное, «изящное» (ябу), представленное театром куньцзюй, и «цветистое», «смешанное» (хуабу), связанное с местными театрами.

СИМВОЛ И МАСТЕРСТВО. СЦЕНА И АКТЁР В КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ

Китайский театр символичен, что характерно для всей восточной культуры. Квадрат сцены символизирует землю, а передвижения актёров по овальной траектории — Небо. Символические Небо и земля придают сценическому действию вселенский размах, герой свободно переносится с земли в небесные чертоги. Благодаря принятым театром и зрителями условностям персонажи легко осваивают и земное пространство. Актёр делает условный шаг — и его герой выходит за пределы дома; взбирается на стол — оказывается на возвышенности.

Взмах плёткой — и зрителям понятно, что он мчится на лошади. Двое актёров пытаются найти друг друга и промахиваются на освещённой сцене — все догадываются, что дело происходит в темноте.

В зависимости от уровня мастерства различали актёров блестящих, совершенных (мяо), божественных (шэнь), красивых, привлекательных (мэй), умелых (нэн). Достижение высшего уровня мастерства требовало от китайских актёров особых усилий.



Китайская актриса. Гравюра. 1821 г.

РУССКИЙ ТЕАТР

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Драматическое искусство, считал А. С. Пушкин, родилось на площади — для народного увеселения. Истоки театра уходят в народное творчество, и, прежде всего в обряды. Прощаясь с надоевшей зимой, люди сжигали её чучело, встречали весну, задабривали языческих богов.

Обряды были своеобразной игрой-представлением. Эту игровую стихию подхватили и развили первые профессиональные артисты на Руси — *скоморохи*. Они появились в X—XI вв. «Весёлые люди», как их называли, выступали везде. Сцена им не требовалась. Актёры играли без написанного текста, потешая городской и деревенский люд. Церковь считала, что эти потешники навлекают на народ «казни Божии», их действия задуманы самим бесом и потому те, кто даёт такие представления, подлежат строгому наказанию.

На Руси, глядя на игру скоморохов, никто об особенностях актёрского искусства не рассуждал, хотя, конечно, это были самые настоящие актёры — недаром само слово «скоморох», вероятно, происходит и от славянского «скомати» — «шуметь»,

и от греческого «скомарх» — «мастер смехотворства». Некоторые исследователи считают, что в его основе — слово «шкура», так как скоморохи рядились в шкуры животных и из кожи делали маски.

Первые упоминания о скоморохах есть в старинных сказаниях и летописях. В одной из былин рассказывается, как богатырь Добрыня приходит на свадьбу к Алёше Поповичу в скоморошьем костюме.

Скоморохи путешествовали между городами, развлекая народ смешными представлениями, плясками, песнями. Тексты выступлений не сохранились, и вряд ли их кто-то записывал. Вероятно, скоморохи импровизировали, а если тексты и существовали, то они передавались из уст в уста.

Гражданские власти (а власти церковные особенно) боролись со скоморохами, но долго не решались запретить их совсем. В середине XVI в. был проведён Стоглавый собор (его решения изложены в ста главах), который обсуждал многие вопросы церковной жизни. В их числе был и вопрос о скоморохах на свадебном торжестве. Собор принял



Шут и шутиха. Лубок. Вторая половина XVIII в.



Скоморохи, дающие представление в Марьиной роще. Лубок. 1858 г.

*В древнерусском языке слово «шкура» произносилось как «скора».

376

компромиссное решение — запретил скоморохам петь и плясать перед свадебным поездом, но разрешил делать это на самой свадьбе.

Скоморохи участвовали и в поминальном обряде, но Собор указал всем «священникам, по градам и селам, чтобы православных христиан... учили, в которые времена родители свои поминают, и они бы нищих покоили, и милостыню бы по силе подавали, и кормили и поили...», а скоморошьи представления запрещали бы.

Специальным указом 1648 г. царь Алексей Михайлович (1645—1676 гг.) выступления скоморохов запретил.

Особой формой театра была *народная драма*. Представления напоминали коллективную игру, в которую каждый участник вносил что-то своё. Постепенно складывались постоянные сюжеты и тексты, которые дошли до наших дней в записях, сделанных в XIX в. К наиболее известным относятся народные драмы «Царь Максимилиан», «Лодка», «Комедия о барине».

Ещё одной формой театральных действ был *церковный театр*, представления которого проходили по церковным праздникам. Рождественской инсценировкой являлось «Пещное действо». Его сюжет взят из Библии: три отрока отказались поклоняться идолам ассирийского царя Навуходоносора; их бросили в печь, но ангел, посланный Богом, спас отроков от гибели.

История русского профессионального театра насчитывает более трёх веков. До XVII в. (если говорить точно — до 17 октября 1672 г.) в России не было театра в тех формах, которые привычны для сегодняшнего зрителя. Именно 17 октября в селе Преображенском, в одном из летних царских дворцов, был сыгран первый спектакль в истории русского театра.

Можно сказать, что Алексей Михайлович, отец Петра I (1672— 1725 гг.), кое в чём предвосхитил своего сына-реформатора. В середине XVII в. началось бурное развитие образования и культуры. Развивались светская музыка и живопись, была издана первая грамматика Мелетия Смотрицкого, открывались разнообразные школы и училища, а в 1687 г. была открыта Эллино-греческая академия (с 1775 г. стала называться Славяно-греко-латинской).

Возник у царя интерес и к театральному искусству. Своих специалистов ещё не было, и Алексей Михайлович поручил подыскать их за границей, но поиски оказались безуспешными. Человека, способного написать пьесу и поставить спектакль в Москве, нашли в Немецкой слободе, где жили работавшие в России иностранцы.

Алексей Михайлович запретил искусство скоморохов, и он же учредил театр. Вряд ли, создавая театр, царь исходил из глубоких культурных побуждений, просто он знал от послов, что при каждом европейском дворе есть театры, и не хотел отставать. Есть основания считать, что

окончательное решение Алексея Михайловича создать театр возникло 30 мая 1672 г., во время пира в честь рождения его сына Петра. Указ «учинити комедию» датирован 4 июня того же года.

Непосредственным исполнителем царской воли стал начальник Посольского приказа (сейчас он бы назывался министром иностранных дел) Артамон Сергеевич Матвеев (1625—1682). Он и нашёл в Немецкой слободе Иоганна Готфрида



Уличное представление на Руси в XVII в. Реконструкция.



«Пещное действо». Макет.



Артамон Сергеевич Матвеев.

*Навуходоносор II, царь Вавилонии (605—562 гг. до н.э.), захватил территорию Сирии и Палестины, совершил поход в Северную Аравию. Этот правитель дважды разрушал восставший Иерусалим, уничтожил Иудейское царство и увёл в плен множество жителей Иудеи.



Иоганн Готфрид Грегори.

Грегори (1631—1675), пастора местной лютеранской церкви. За дело взялись серьёзно: одновременно писалась пьеса и строилось здание театра.

Указ о создании театра обязывал «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь... и для того действия устроить комедийную хоромину». Первая пьеса русского театра называлась «Артаксерксово действо», по имени царя, о котором рассказывает библейская легенда. Действие начинается со сцены пира, устроенного персидским царём Артаксерксом. Он решает показать гостям красавицу жену Астинь, но та не хочет выйти к пирующим. В Библии её отказ мотивирован непомерной гордостью красавицы, в пьесе же Астинь рассуждает о том, что женщина равна мужчине. Астинь изгоняют и находят царю новую жену — Есфирь. По совету воспитателя — Мардохея она скрывает от Артаксеркса своё иудейское происхождение. Мардохей спасает жизнь царя, раскрыв заговор, но вызывает злобу и зависть со стороны царского воеводы князя Амана, который хочет погубить весь еврейский народ. Рискуя жизнью, Есфирь спасает свой народ.

Премьеру сыграли 17 октября 1672 г. в «комедийной хоромине» в селе Преображенском. Царь остался очень доволен «потехой» и щедро наградил её автора.

Учёные долго обсуждали вопрос о том, на каком языке играли спектакль. Царь не знал немецкого языка, однако пьесу писал немец и играли её в первые годы существования театра жители Немецкой слободы. В результате долгих изысканий выяснилось, что они русский язык знали. Ученики школы Грегори играли пьесу перед царём на русском языке.

Театральные представления становились при дворе регулярными. В Кремле тоже соорудили сцену и кроме «Артаксерксова действа» играли пьесы «Иудифь», «Темир-Аксаково действо», «Малая прохладная (развлекательная) комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об Адаме и Еве». При таком репертуаре нельзя было опираться только на актёров из Немецкой слободы. Пришлось набрать русских людей и направить их на учёбу к Грегори.

Конечно, круг зрителей придворного театра был не очень широк и театральное искусство не оказывало на жизнь общества почти никакого воздействия, но, тем не менее, культурное значение первого театра нельзя недооценивать. Его опыт утвердил саму идею театра, которая многим казалась греховной, заложил основы драматургии, подготовил первое поколение профессиональных актёров.

На развитие театрального искусства повлиял и школьный театр — представления играли в духовных и светских школах. Пьесы школьных театров опирались на библейские сюжеты, но наряду с героями Библии в них действовали и аллегорические персонажи. Школьный театр дал русскому искусству двух выдающихся драматургов — Димитрия Ростовского (Даниил Саввич Туптало, 1651 — 1709) и Симеона Полоцкого (Самуил Емельянович Петровский-Ситнианович, 1629—1680).

После смерти Алексея Михайловича спектакли в царских палатах прекратились, ибо новый царь — Фёдор Алексеевич не любил подобного рода зрелищ. Но идея театра не умерла. Начался долгий процесс развития русской сцены.



Есфирь у Артаксеркса.

Гравюра Н. И. Пискатора. 1650 г.

378

РУССКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

К середине XVIII в. в России приобрели популярность различные представления. Был даже издан указ императрицы Елизаветы Петровны (1741—1761 гг.) о порядке проведения спектаклей. Она «указать соизволила», чтобы «по прошением здешних обывателей, которые похотят... русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить». Спектакли устраивались горожанами, которые снимали подходящее помещение и играли пьесы. Сейчас такие театры назвали бы самодеятельными. Ставились в основном переработки зарубежных пьес, так как русской драматургии почти не существовало. Сохранились названия некоторых пьес — «О Кире царе Перском и о Скифской царице Тамире», «Комедия гишпанская о Иполите и Жулии». Эти представления были адресованы широкой публике, поддерживая тем самым интерес к театральному искусству. Театры сохраняли связь с искусством скоморохов, но постепенно переходили на профессиональную драматургию.

Театральные представления давались не только в Москве и Петербурге, но и в провинциальных городах. Такой самодеятельный театр был создан в 1750 г. в городе Ярославле, и руководил им Фёдор Григорьевич Волков (1729—1763). Ему суждено было стать первым профессиональным актёром в России. Случилось это так: Елизавета Петровна хотела иметь в Петербурге общедоступный, хорошо организованный театр, но в столице не было подходящих людей. Когда узнали о ярославском театре и Волкове, последовал ещё один указ императрицы, в котором Фёдору Волкову, его братьям Гавриле и Григорию, а также другим людям, нужным для театра, предписывалось прибыть в Петербург. 3 февраля 1752 г. ярославцы приехали в столицу, а 6 февраля дежурный адъютант записал в специальном журнале: «Её Императорское Величество соизволила иметь выход в театр, где представлена была на российском языке ярославцами трагедия, которая началась пополудни в 8-м часу и продолжалась пополудни же до 11-го часа». Подобная запись сделана и 9 февраля. Адъютант, к сожалению, не указал названия пьес, которые играли Волков и его товарищи.

В целом игра ярославцев Елизавете понравилась, и она распорядилась оставить в Петербурге Фёдора и Григория Волковых, Ивана Дмитриевского и Алексея Попова и зачислить их для обучения в Шляхетский корпус. Туда же приняли группу придворных певчих, которые вместе с ярославцами «готовили», т. е. репетировали, трагедии. Жилось им трудно, приходилось закладывать вещи, а потом просить у начальства денег, чтобы их выкупить. На вырученные деньги и приобретались пьесы.

Тем не менее, возникли условия для создания театра — актёры учились, отечественная драматургия уже появилась, и власти хотели иметь государственный театр. 30 августа 1756 г. последовал исторический для русской сцены указ императрицы Елизаветы Петровны: «Повелели мы ныне



Эскиз декораций для придворного театра. Художник Д. Валериани. XVIII в.



Иван Афанасьевич Дмитриевский.

*Шляхетский корпус — военное учебное заведение для дворянских детей. В его программу кроме прочих дисциплин входили: музыка, танцы, декламация и др. Поскольку театральных училищ тогда ещё не было, актёров в виде исключения направляли в Шляхетский корпус для обучения именно этим дисциплинам.

379

учредить русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головкинский каменный дом, что на Васильевском острове. А для оного повелено набрать актёров и актрис... На содержание оного театра определить в год денежной суммы по пять тысяч рублей».

Директором театра был назначен уже известный к тому времени драматург и поэт Александр Петрович Сумароков (1717—1777).

Мужская часть труппы сложилась легко, в неё были включены ярославцы во главе с Фёдором Волковым и некоторые певчие. Трудности возникли с женскими ролями. Тогда мало кто из женщин отваживался появиться на сцене. Несколько раз давались объявления, приглашавшие женщин в труппу: «Знающие грамоте девицы, желающие определиться в службу... при придворном театре, явиться могут на Васильевском острову... в первой линии у первого

придворного российского театра актёра Фёдора Волкова». Сначала женские роли приходилось играть мужчинам, но постепенно на сцену стали выходить и женщины.

Играл театр в основном пьесы Сумарокова, в которых главные роли исполняли Фёдор Волков и его сподвижники ещё по Ярославлю — Иван Афанасьевич Дмитриевский (1733 или 1734—1821) и Яков Данилович Шумский (1732—1812).

Будущий великий драматург Денис Иванович Фонвизин (1744 или 1745—1792), приехав в Петербург ещё юношей, вспоминал позже свои впечатления от игры Шумского: «Тут видел я Шумского, который шутками своими так меня смешил, что я, потеряв благопристойность, хохотал изо всей силы... комедию, виденную мною, довольно глупую, считал я произведением величайшего разума, а актёров — великими людьми, коих знакомство, думал я, составило бы моё благополучие». Фонвизин познакомился с Ф. Г. Волковым, которого считал «мужем глубокого разума, наполненного достоинствами», и со «славным нашим актёром Иваном Афанасьевичем Дмитриевским, человеком честным, умным, знающим...».

Шумский играл по преимуществу в комедиях и прославился исполнением роли старухи Еремеевны в комедии Фонвизина «Недоросль» (поставлена в 1782 г.). С тех пор эту женскую роль часто играют мужчины.

Становление русского государственного театра сопровождалось немалыми трудностями. Театральное здание располагалось на Васильевском острове, а мостов через Неву тогда не было, поэтому весной и осенью добраться до театра было весьма сложно. Кроме того, устойчивой привычки посещать театр у публики ещё не сложилось.

Между Сумароковым и Волковым возникли творческие разногласия, в результате чего директор был отстранён от должности, а на его место в 1761 г. назначили Волкова. Умерла царица Елизавета, в 1761 г. на царство вступил Пётр III, затем его сменила Екатерина II (1762—1796 гг.). По случаю её коронации, которая традиционно проходила в Москве, в Первопрестольной был назначен праздничный маскарад «Торжествующая Минерва». Руководить им новая царица повелела Волкову. Это было площадное действо, по улицам ездили



Фёдор Григорьевич Волков.



Яков Данилович Шумский.

*К моменту создания национального театра было напечатано шесть русских трагедий — «Тамира и Селим» и «Демофонт» М.В. Ломоносова (1711—1765), «Хорев», «Синав и Трувор», «Аристона» и «Гамлет» А. П. Сумарокова. Можно предположить, что эти пьесы и приобрёл Фёдор Волков.

380

КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР ГРАФА ШЕРЕМЕТЕВА

Освобождение дворян от обязательной государственной службы в 1762 г. изменило образ жизни многих именитых семей. Популярными стали долгие путешествия по Европе. Возвращаясь из этих поездок, сыновья знатных фамилий привозили с собой новые веяния. Менялся традиционный уклад жизни российского дворянства. Знатнейшие аристократы собирали книги, картины, окружали себя талантливыми музыкантами и артистами. В России со второй половины XVIII в. по 40-е гг. XIX в. действовало более ста семидесяти крепостных театров, из них пятьдесят три — в Москве. Своими труппами и репертуаром славились домашние театры графа Александра Романовича Воронцова (1741—1805), князя Николая Борисовича Юсупова (1750— 1831) — директора Императорских театров в 1791—1799 гг. Но, пожалуй, самым значительным был театр графов Шереметевых.

Спектакли театра вначале давались на двух сценах — городской (в театральном флигеле, специально пристроенном к московскому дому Шереметевых на Никольской улице) и усадебной, в «дворянском гнезде» — Кускове. Настоящее театральное дело началось, когда руководить труппой стал двадцатилетний граф Николай Петрович Шереметев (1751—1809).

Н. П. Шереметев относился к числу самых просвещённых людей своего времени. Он был прекрасно и разносторонне образован, тонко чувствовал музыку и другие искусства, в юности участвовал в любительских спектаклях. Получив в своё распоряжение труппу крепостных актёров, наспех собранную отцом, он, прежде всего, занялся её совершенствованием и профессиональной подготовкой артистов, пригласив специальных педагогов. Талантливые крепостные музыканты и артисты шереметевского театра учились в Санкт-Петербурге и Москве. У Шереметева был прекрасный оркестр, спектакли всегда отличались богатыми декорациями, великолепными костюмами.

Для театральных планов Н. П. Шереметева сцена домашнего театра оказалась слишком мала, поэтому он, прежде всего, построил в Кускове новое здание. Там граф предполагал ставить «большие» оперы с участием танцовщиков и многочисленного хора, а также балеты.

Открыв летом 1787 г. новый кусковский театр, молодой Шереметев, унаследовавший к тому времени состояние отца, немедленно приступил к строительству ещё одного театра, теперь уже

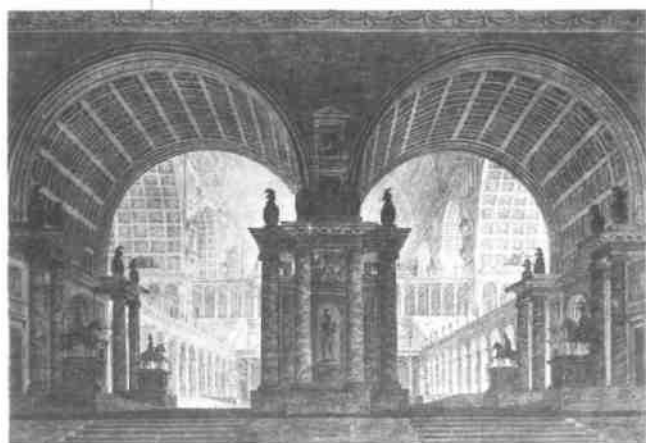
в другом подмосковном имении семьи — Останкине. Оригинальная планировка зала этого театра, открытого в июле 1795 г., позволяла легко (буквально в течение часа) превращать его в балльный.

Настоящей звездой этой труппы стала Прасковья Ивановна Ковалёва, по сцене Жемчугова (1768—1803). Взятая в дом Шереметевых в возрасте семи лет, она была воспитанницей княгини Марфы Михайловны Долгорукой. Способности молодой актрисы к пению, за которыми угадывался выдающийся талант, были замечены Н. П. Шереметевым. Молодой граф окружил начинающую артистку лучшими учителями. В 1798 г. он дал Жемчуговой вольную, объявив о неожиданно открывшихся обстоятельствах её знатного происхождения из рода польских дворян Ковалевских. В ноябре 1801 г. они, наконец, тайно обвенчались в маленькой церкви Симеона Столпника в Москве. Но сказки не получилось. Молодая, умная, разносторонне образованная женщина, талантливая певица и актриса уже была неизлечимо больна туберкулёзом. 23 февраля 1803 г. она скончалась, оставив трёхнедельного сына на руках мужа.

В 1796 г. Шереметев был вновь призван на государственную службу. Он пытался поддерживать жизнь театра, переведя многих артистов труппы в разные должности при своём московском доме. Однако обязательства казённой службы полностью изменили образ жизни графа. Тяжело переживал он и потерю любимой жены. В 1804 г. крепостной театр графа Н.П. Шереметева навсегда прекратил существование.



Вид села Останкина. Незвестный художник. Середина XVIII в.



Эскиз архитектурно-перспективной декорации. Художник П. Гонзаго. Начало XIX в. Этот художник оформлял спектакли Императорских и крепостных театров.

повозки, в них стояли актеры и произносили нравоучительные стихи, авторами которых были Сумароков и очень известный в то время поэт Михаил Матвеевич Херасков (1733— 1807). Маскарад устроили ранней весной 1763 г. Огромное напряжение душевных и физических сил при организации многочасового представления и жестокая простуда подорвали здоровье Фёдора Волкова. Вскоре после маскарада он скончался.

Заслуга Волкова — в том, что он стал первым в России профессиональным актёром. Сейчас трудно представить, как он играл (прямых свидетельств об этом не осталось), но современники восхищались его талантом. Сумароков же был первым писателем, который создал в середине XVIII в. репертуар для русской сцены. Он написал девять трагедий и несколько комедий. Первая трагедия Сумарокова — «Хорев» — написана в 1747 г., с неё начинается в русском театре период классицизма (см. статью «Театральное искусство классицизма и барокко»).

Спектакли труппы Волкова игрались также в «Оперном доме у Летнего сада». Спектакли были либо бесплатными, когда присутствовала императрица с приглашёнными ею придворными, либо платными, когда играли «для народа». Цена билетов была довольно высокой: «в партер и нижние места — 2 рубля, в верхние — 1 рубль». Театр играл трагедии и комедии Сумарокова, пьесы Мольера и других европейских авторов в переводе. Волков, Дмитревский и Сандунов участвовали и в оперно-балетных спектаклях «Новые лавры» и «Прибежище добродетели» на текст Сумарокова.

Позже русская труппа играла в театре, помещавшемся в Зимнем дворце. Рядом с этим дворцом архитектор Д. Кваренги построил в 1785 г. Эрмитажный театр. Он предназначался для императорской семьи и двора. На сцене театра по приглашению царицы играли труппы, которые находились на казённом содержании. Репертуар составляли самые разнообразные пьесы, в том числе самой Екатерины.

После смерти в 1763 г. Ф. Г. Волкова театр возглавил И. А. Дмитревский. Был он человеком образованным, переводил пьесы французских и итальянских авторов, преподавал актёрское мастерство и, в отличие от принятой тогда практики строго придерживаться своего амплуа, с равным успехом играл и в трагедиях, и в комедиях.

Среди трагических актрис наибольшей известности добилась Татьяна Михайловна Троепольская (1744—1774). В трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» она играла Ильмену и получила восторженный отзыв в стихах от автора: «Достойно русскую Ильмену ты сыграла, Россия на неё слёз ток лия взидала».

В июне 1781 г. Эрмитажный театр был передан в распоряжение Придворной конторы. Он стал не партикулярным (от *лат. particularis* — «отдельный», «частный»), а императорским.

XVIII столетие оставило новому веку богатое наследство: организовались профессиональные театры, открылись театральные школы, появились национальные драматурги. Театр в глазах общества приобрёл уважение, возникла привычка и потребность ходить в театр и читать пьесы. С 1786 по 1794 г. выходил журнал «Российский театр», в котором публиковались оригинальные и переводные пьесы.



Сила Николаевич Сандунов (настоящая фамилия Сандунели, 1756—1820). Один из известнейших актёров XVIII в. С успехом выступал в комических ролях.

ТЕАТР СОЗДАН — СЦЕНА ЖИВЁТ

Новый век начинался в России тревожно и бурно — с дворцового переворота и убийства царя. Столь же тревожно он и заканчивался — предчувствием «неслыханных мятежей». В XIX столетии культуру России прославили поэты и прозаики, лишь иногда писавшие для сцены. Театральное искусство развивалось независимо от драматургии. Замечательным исключением стало творчество Н. А. Островского, который создал пьесы, надолго определившие лицо русской драматической сцены. Именно с Островского в русском театре начался период психологического реализма.

Историки театрального искусства считают, что в театре XIX в. не найти ни одного явления, так или иначе не связанного с предыдущим столетием. В работах актёров в первые десятилетия XIX в. были заметны приёмы игры, свойственные театру классицизма: подчёркнутое внимание к декламации, статичные позы. В пьесах явно ощущалась склонность авторов к чувствительным эпизодам, даже в комедиях, где непокорные дочери, а нередко и сыновья проливали искренние слёзы, раскаиваясь в том, что огорчили родителей. Чаще всего различные стили и идеи мирно соседствовали и в драматургии, и на сцене. Трагедии Владислава Александровича Озерова — пример сочетания черт классицизма с элементами романтизма.

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА

В начале XIX в. сложилась сеть русских Императорских театров, которые управлялись «министерством двора Его Императорского Величества». В подчинении двора было три театра в Петербурге — Александринский, Мариинский и Михайловский — и два в Москве — Большой и Малый. Репертуар этих театров

почти совпадал, что объясняется не очень богатым выбором пьес и единым руководством.

В Москве после Отечественной войны 1812 г. спектакли давались во временных помещениях, пока в 1824 г. не было построено здание Малого театра, а через год и Большого (проект архитектора О. И. Бове; после пожара 1853 г. Большой театр реконструировал архитектор А.К. Кавос). В 1832 г. в Петербурге открылось здание Александринского театра (архитектор К.И. Росси), а в 1833 г. в новом помещении начал работать Михайловский театр (архитектор А. П. Брюллов).

Провинциальные сцены находились в ведении губернаторов или городских чиновников. Некоторые из властей предержащих справедливо полагали, что «учреждение посреди города театра» не только



Большой театр.

Праздничная иллюминация.

По рисунку В.С. Садовникова.

Крупнейший музыкальный театр России был открыт 28 марта 1776 г.

в Москве. После пожара 1812 г. русская оперная сцена получила новое здание. Оно было вторым по величине в Европе после миланского театра Ла Скала.



Разъезд зрителей из Александринского театра. Литография Р. Жуковского. 1824 г.

383



Сцена из спектакля «Свадьба Кречинского» (пьеса А. В. Сухово-Кобылина). Театр Корша, Москва. 1898 г.

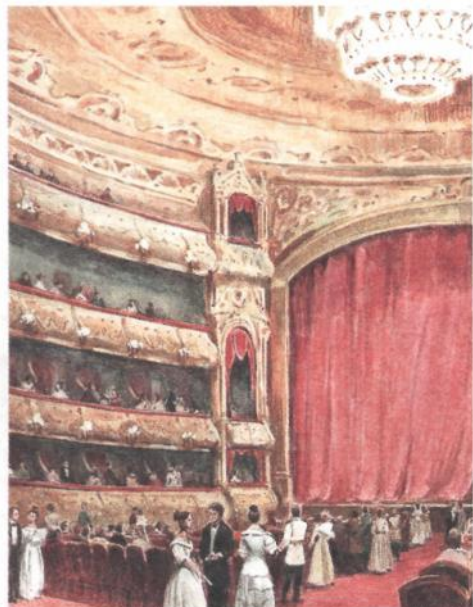
способствует развлечению, но и обогащает духовную жизнь города. Горячие споры на протяжении века велись вокруг монополии Императорских театров. В столицах разрешали играть только актёрам этих театров. Монополия была отменена в 1882 г., и сразу и в Москве, и в Петербурге открылись частные театры, драматические и оперные. Такие частные театры, как Театр Корша в Москве и Театр Суворина в Петербурге, внесли весомый вклад в развитие театрального искусства в России. Театры и назывались по именам их владельцев или антрепренёров.

Фёдор Адамович Корш (1852— 1923), юрист по образованию, создал в 1882 г. театр, который просуществовал, меняя владельцев и названия, до 1923 г. В театре шло много классики, но он был чуток и к современной драматургии — первым обратился к пьесе А.П. Чехова «Иванов» и пьесе С. А. Найдёнова «Дети Ванюшина». Здесь учредили утренние спектакли по воскресным дням для учащихся и продавали билеты по сниженным ценам. Театр Корша был коммерческим предприятием, и, чтобы привлечь публику, каждую пятницу играли новую пьесу. В разное время на этой сцене работали выдающиеся артисты П.Н. Орленев, Л.М. Леонидов, А.А. Остужев, А.П. Кторов и др.

Актриса А.А. Бренко открыла в Москве в 1880 г. театр, который официально именовался Драматическим театром Бренко. В театре играли прекрасные актёры — А.И. Южин, В.П. Далматов, В.Н. Андреев-Бурлак, П.А. Стрепетова и др. Поначалу спектакли имели большой успех, но из-за финансовых трудностей театр вскоре закрылся.

Журналист, драматург и издатель Алексей Сергеевич Суворин (1834— 1912) был владельцем петербургского Малого театра, который в обиходе называли суворинским (1895—1917 гг.). Театр имел серьёзный репертуар и прекрасный состав артистов.

Во второй половине XIX в. новые театры появились и в других городах России, а к концу столетия уже не было ни одного губернского города, не имевшего театра. В небольших городах театральные труппы существовали как *антрепризы*. Антрепренёр арендовал на сезон (с осени до весны) здание у частного лица или у городской управы, собирал труппу актёров и давал спектакли. Изредка город выделял театру небольшую



Зрители ждут начала спектакля.

*Антреприза — частное зрелищное предприятие.

субсидию. Артист с антрепренёром договаривались об условиях работы либо в письмах, либо встречались в Москве во время Великого поста, когда театры не работали. Со временем возникли агентства, которые помогали артистам найти работу. Договор антрепренёра с актёром получил название «ангажемент». Актёрам провинциальных театров приходилось играть в очень тяжёлых условиях: бесконечные переезды, бытовые неудобства, иногда жизнь впроголодь.

В практику театральной жизни вошли и *бенефисы* (от *фр.* *benefice* — «польза», «прибыль») — спектакли или концерты, сбор от которых поступал в пользу актёра. При *полу-бенефисе* прибыль делилась между участниками и устроителями представления. Бенефисом также называется спектакль, сыгранный в честь одного из участников — как выражение признания его заслуг.

Большую часть аудитории и Малого, и Александринского театров (не говоря уже о провинциальных сценах) составляли люди средних и низших слоёв российского общества. Места для такой публики именовались «раёк» (другое название — галёрка). Они находились на самых высоких ярусах зрительного зала. В описании Н.А. Некрасова раёк Александринского театра выглядел так: «Какое изумительное разнообразие, какая пёстрая смесь! Воротник сторожа, борода безграмотного каменщика, красный нос дворового человека, зелёные глаза вашей кухарки, небритый подбородок выгнанного из службы подьячего». На сцене подобная публика жаждала увидеть не только «красивую жизнь», но и «правду про себя».

ОСТРОВСКИЙ И ДРУГИЕ

В русскую культуру реализм пришёл к середине века — появляются пьесы А.Н. Островского и И.С. Тургенева, картины П.А. Федотова, проза Ф.М. Достоевского и поэзия Н.А. Некрасова. Актёрское искусство изменялось вместе с драматургией, ломая старые представления о том, что такое правда на сцене. Можно даже, хотя и с большой долей условности, назвать дату утверждения реализма в русском театре — 16 ноября 1859 г.

ВОДЕВИЛЬ

К середине века в репертуаре русских театров появилось огромное количество *водевилей* (*фр.* *vaudeville*). Этот жанр требовал от актёров особого мастерства, и, прежде всего умения петь и танцевать. В водевилях играли практически все артисты, даже такие великие, как М.С. Щепкин, но были актёры, талант которых особенно подходил к подобного рода драматургии. В Петербурге в водевилях блистали Николай Осипович Дюр (1807—1839) и Варвара Николаевна Асенкова (1817—1841).

Высокая, стройная и грациозная, Асенкова обладала и музыкальным, и драматическим талантом. Её героини были простодушны и обаятельны, кокетливы и наивны. Очень любила актриса играть роли юношей (амплуа *травести*; от *фр.* *travesti* — «переодевать»).

Удавались Асенковой не только водевильные, но и драматические и даже трагические роли: в её репертуаре были две шекспировские роли — Корделия в «Короле Лире» и Офелия в «Гамлете»; играла она и Софью в «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Со страниц газет и журналов русские писатели и критики призывали людей театра просвещать зрителей, совершенствовать нравы. Однако в 30-х и 40-х гг. и те, кто готовил спектакли, и актёры старались зрителя, прежде всего, развлечь. Кроме основной пьесы перед началом и в конце представления игрались одноактные водевили. Иногда их заменяли *дивертисментами* (от *фр.* *divertissement* — «развлечение») — развлекательными представлениями, состоящими из отдельных номеров.



В.Н. Асенкова в роли Эсмеральды в спектакле «Собор Парижской Богоматери» (по роману В. Гюго). Неизвестный художник. 1837 г.



Памятник А.Н. Островскому у входа в Малый театр, Москва.

*Ангажемент (фр. engagement, от engager — «нанимать») — приглашение актёра (одного или нескольких) на определённый срок для участия в спектаклях и концертах.

385



Пелагея Антиповна Стрепетова (1850— 1903), актриса Александринского театра, в роли Катерины (пьеса А. Н. Островского «Гроза»). Её дарование ярче всего проявилось в трагических ролях.



Мария Гавриловна Савина (1854—1915) в роли Верочки в спектакле «Месяц в деревне» (пьеса И. С. Тургенева). Актриса была организатором Русского театрального общества (ныне Союз театральных деятелей России).

Это был день премьеры в Малом театре пьесы «Гроза» Александра Николаевича Островского (1823 — 1886). Вокруг спектакля разразилась буря. Так часто бывает, когда художник нарушает принятые эстетические или этические нормы. Великий артист М.С. Щепкин много сделал для победы реализма на сцене, но даже он не принял пьесу Островского: она показалась ему просто неприличной. Сочинение драматурга нашло талантливого защитника в лице критика Николая Александровича Добролюбова, увидевшего в пьесе утверждение права каждого человека на внутреннюю свободу.

Первой исполнительницей роли главной героини, Катерины, была прекрасная актриса Любовь Павловна Никулина-Косицкая (1827—1868). Творческий путь Никулиной-Косицкой начинался в провинциальных театрах, в труппу Малого театра её приняли в 1847 г. Имея право выбрать себе роль для бенефиса, она обращается к пьесе Островского «Не в свои сани не садись». Эта пьеса стала первым сочинением драматурга, поставленным на сцене.

Один из старейших театров России — Малый принято называть Домом Островского. Или ещё — Домом Щепкина. Это тёплое слово — «дом» очень подходит к самому зданию театра: старинному, небольшому, уютному. Малый театр с первых лет своего существования был заведением менее официальным и более доступным, нежели чопорный петербургский Александринский театр или величественный Большой.

А началось всё в октябре 1824 г., когда в газете «Московские ведомости» появилось объявление, что в бывшем доме купца Василия Варгина на Петровской (ныне Театральной) площади открывается Императорский театр. В январе следующего, 1825 года сообщили об открытии на той же площади другого театра, который из-за размеров стали именовать Большим. Естественно, что тот, первый, начали называть Малым. Вначале театры имели общую труппу и представляли вниманию публики оперные, балетные и драматические спектакли. Но постепенно Малый стал специализироваться на драматических постановках, а Большой — на опере и балете.

Когда в качестве постоянного автора Малого театра появился Александр Николаевич Островский, театр, наконец, обрёл драматурга, в пьесах которого труппа могла реализовать свой творческий потенциал. Пристрастия драматурга и артистов счастливо совпали. С пьесами Островского на сцену ворвалась стихия русской жизни, новый, сочный и современный язык, новые герои: купцы, чиновники, мещане. Уже на премьере первой постановки в Малом театре пьесы Островского («Не в свои сани не садись», 1853 г.) публика кричала, вызывая на поклонны участников: «Всех! Всех!». Постепенно актёры Малого театра выработали свою манеру игры

драматургии Островского: подробную, почти скульптурную, скрупулёзно точную в деталях быта, говоря, поведения персонажей.

В пьесах Островского актёры Малого блистали на протяжении всех последующих десятилетий. Гликерия Николаевна Федотова (1846—1925), актриса, амплуа которой охватывало и трагедию, и драму, и комедию, была знаменитой Кручининой из



Александр Николаевич Островский.

386

«Без вины виноватых» (постановка 1884 г.). А под конец жизни она великолепно играла роли старух (например, Мурзавецкую в «Волках и овцах»). Мария Николаевна Ермолова (1853—1928) соединила традицию романтического театра, заложенную Мочаловым, с реалистической манерой династии Садовских. В её героинях (Негина из «Талантов и поклонников», Людмила из «Поздней любви») зрители видели женщин нового склада: сильных, страдающих, раздираемых тоской и восстающих против привычного уклада жизни. Эти героини казались персонажами не русской бытовой драмы, а русской трагедии.

Театральная критика и наиболее образованные зрители сетовали по поводу отсутствия единого ансамбля на сцене: один хороший актёр ещё не всё, нужно достойное окружение. Виссарион Григорьевич Белинский утверждал, что «полное сценическое очарование возможно только под условием естественности представления, происходящей сколько от искусства, столько и от ансамбля игры». Задачи режиссёра сводились к «надзору за труппой», и в режиссёры шли актёры, как правило, не очень талантливые. Вплоть

до создания Московского Художественного театра (1898 г.) актёр (или драматург, как Островский) оставался полновластным хозяином подмостков, поэтому история русского театра XIX столетия складывалась по преимуществу из актёрских работ. Первые режиссёрские опыты относятся к концу XIX в. О необходимости создания целостного зрелища в дирекции Императорских театров



Г. Н. Федотова в роли Катерины (пьеса А. Н. Островского «Гроза»). Малый театр, Москва. 1866 г.



М.Н. Ермолова в роли Жанны д'Арк (пьеса Ф. Шиллера «Орлеанская дева»). Малый театр, Москва. 1884 г.

ВЛАДИСЛАВ ОЗЕРОВ

Как драматург Владислав Александрович Озеров (1769—1816) дебютировал в 1798 г. Забытый сегодня всеми, кроме историков театра и литературы, Озеров удостоился великой чести быть упомянутым А. С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин». Это о нём сказано: «Там Озеров невольны дани народных слёз, рукоплесканий с младой Семёновой делил». Первая его пьеса — трагедия «Ярополк и Олег» (1798 г.) особого интереса не вызвала, но вторая трагедия, «Эдип в Афинах» (1804 г.), принесла автору славу. В произведении тирану Креону противопоставлен идеальный герой Тезей. Известный хроникёр русского театра В. Жихарев отмечал в своих воспоминаниях, что, слушая монологи Тезея, публика связывала их с добродетелями «обожаемого нашего Александра (императора. — Прим. ред.)». Так мифологический сюжет наполнялся для зрителей современным содержанием. Большой успех выпал на долю третьей трагедии Озерова — «Дмитрий Донской» (1807 г.). Автор не следовал точно историческим фактам. В пьесе Дмитрий любит княжну Ксению и собирается на ней жениться, хотя ко времени Куликовской битвы реальный Дмитрий был уже женат. Озеров написал не историческую, а политическую трагедию: в образе Дмитрия драматург вывел царя Александра I, в образе Мамаёв — Наполеона, который в то время двигался на Восток. Трагедия Озерова

появилась на волне патриотического подъёма, готовности защитить Отечество. Главная роль в этой пьесе была очень выигрышной для актёра.

В Петербурге Дмитрия играл Алексей Яковлев. Тот же Жихарев записал в дневнике: «Я не могу отдать себе отчёта в том, что со мной происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал изо всей мочи... словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика». Когда Дмитрий произнёс: «Беды платить врагам настало нынче время», по воспоминаниям Жихарева, «раздались такие рукоплескания, топот, крики „браво“, что Яковлев вынужден был остановиться. Этот шум продолжался пять минут и утих ненадолго».

387

ДИНАСТИЯ САДОВСКИХ

Родоначалником актёрской династии стал Пров Михайлович Садовский (настоящая фамилия Ермилов, 1818— 1872). Сохранились свидетельства о необыкновенной простоте его манеры игры. В пьесах А. Н. Островского он сыграл двадцать семь ролей, в основном изображая самодуров. При этом Пров Садовский не делал из своих не слишком приятных героев, вроде Дикого из «Грозы», отъявленных злодеев. Он их по-своему оправдывал, считая, что они не родились извергами, что такими сделала их жизнь.

Его сын, Михаил Провович Садовский (1847—1910), был человеком разносторонним. Он не только выступал на сцене Малого театра, но и писал басни, пьесы, сатирические стихи, знал пять языков. Михаил Садовский играл, как правило, роли людей ущемлённых, несчастных, обиженных, неустроенных. Так, студента Мелузова из «Талантов и поклонников» он показал разночинцем-туберкулёзником, зябко кутающимся в плед. Садовский почти не пользовался гримом. Его «коньком» было внутреннее перевоплощение: он тщательно продумывал мимику, жесты, походку, манеру говорить каждого персонажа.

Жена Михаила Прововича, Ольга Осиповна Садовская (1849—1919), считалась блистательной острохарактерной актрисой. Её героини — купчихи, мешанки, свахи — казались особенно убедительными, говор их был на редкость сочен.

В сознании зрителей артисты Малого театра начали переплетаться с образами сценических персонажей. «Они сами казались принадлежностью тех мест и той жизни, — писал театровед и режиссёр, многолетний заведующий литературной частью МХАТа П.А. Марков (1897—1980). — И О.О. Садовская, появляясь в ролях свах, с узорным платком на плечах, с повязкой на голове, была такой же достопримечательностью, как весь замоскворецкий быт с его узкими переулками и замкнутыми особняками».



Пров Михайлович Садовский — основатель актёрской династии.



Ольга Осиповна Садовская.

стали говорить всё чаще: художник должен работать, помня об актёрах, а автор музыки — внимательно читать пьесу. Дискуссии и выступления критиков дали всходы уже в новом, XX столетии.

АКТЁРЫ И РОЛИ

Репертуар театров в течение всего XIX столетия зависел от вкусов актёров и антрепренёров, от предпочтений меценатов и переводчиков зарубежных пьес. В Москве и Петербурге переводная драматургия занимала очень важное место — в некоторые сезоны больше половины спектаклей представляли собой сценические версии пьес западноевропейских

драматургов, чаще всего Шиллера и Шекспира. В постановках пьес Шиллера русские актёры создали образы, вошедшие в историю театрального искусства. Публика восхищалась Павлом Мочаловым в роли Карла Моора («Разбойники»), Марией Ермоловой в роли Жанны д'Арк («Орлеанская дева»), Михаилом Щепкиным в роли старика Миллера («Коварство и любовь»).

Русских актёров по привычке сравнивали с французскими, но часто уже не в пользу последних.

ЛЮБИМЦЫ ПУБЛИКИ

В начале XIX в. прославились трагики Алексей Семёнович Яковлев (1773—1817) и Екатерина Семёновна Семёнова (1786—1849). В каждой



Екатерина Семёновна Семёнова.

388

роли Яковлев был порывист и непредсказуем. В любом сюжете он искал возможность сыграть тягу к свободе, видел конфликт одарённой, необычной личности с миром. Этот романтический конфликт Яковлев извлекал из «мещанской драмы», находил в трагедиях Вольтера и Озерова.

Семёнова играла несколько иначе — не так отдавалась чувствам, «входила в роль», взвешивая каждое слово. Первой русской трагической актрисой её сделали пьесы Расина и Вольтера, но особенно роль Офелии в «Гамлете». Учителями и советчиками Семёновой были двое известных в то время драматургов. Это Александр Александрович Шаховской (1777—1846) —

тот самый, который вывел на русские подмостки «своих комедий шумный рой», и Николай Иванович Гнедич (1784— 1833), переводчик Шиллера и Шекспира, а также «Илиады» Гомера. Семёнова предпочитала уроки Гнедича. Он советовал актрисе быть на сцене не холодной, а пылкой. К каждому изображаемому характеру следовало подходить по-своему, ощущать «нравственные потребности людей» эпохи.

Именно в те годы актёрская игра начала оцениваться как особый вид искусства. Появилось и очень важное для национальной актёрской школы требование — совершенное перевоплощение в представляемое лицо.

В первой четверти XIX в. определилось два направления в актёрском искусстве. Одно больше тяготело к романтизму (даже когда в Европе к подобной манере игры уже утрачивали интерес); другое связано с психологическим реализмом. Этот стиль и определяет дальнейшее развитие русского театра.

ТРИ ГЕНИЯ РУССКОЙ СЦЕНЫ

Русские артисты первой половины XIX в. М.С. Щепкин, П.С. Мочалов и В.А. Каратыгин остались в памяти потомков как фигуры из легенды.

Михаил Семёнович Щепкин (1788—1863) родился в семье крепостных крестьян графа Волькенштейна. Отец его был управляющим у фа-фа и имел возможность дать сыну начальное образование. Щепкину пришлось пройти через унижительную процедуру выкупа из крепостной неволи; деньги собрали люди, ценившие дарование артиста. Ребёнком Щепкин играл в любительских спектаклях, потом работал суфлёром в частном театре. Случай дал ему возможность проявить актёрский талант на профессиональной сцене в провинции.

Ещё один счастливый случай привёл Щепкина в Малый театр. Однажды кто-то из чиновников Императорских театров узнал, что в Туле играет замечательный артист. Туда специально поехал популярный в те годы драматург Михаил Николаевич Загоскин (1789—1912) и вскоре сообщил: «Актёр — чудо-юдо». Дебют Щепкина в Москве состоялся в сентябре 1822 г.: он сыграл главную роль в пьесе Загоскина «Богатонов, или Провинциал в столице» и в этот же вечер выступил в водевиле. Вскоре М.С. Щепкина пригласили в Малый театр, где он прослужил до конца жизни.



Театральная площадь, Москва. 1824—1825 гг.



Михаил Семёнович Щепкин.

389



Сцена из спектакля «Ревизор». Рисунок Н.В. Гоголя. Вполне вероятно, что в фигуре Городничего автор изобразил М.С. Щепкина.

По приезду в Москву Щепкин остро чувствовал, что ему, окончившему провинциальное училище, недостаёт знаний, широты взглядов, культуры. Пробелы в образовании он восполнял чтением и общением с выдающимися людьми своего времени — известными литераторами, профессорами университета.

Однажды А. С. Пушкин посоветовал Щепкину написать воспоминания о своей жизни, но тот стал отговариваться, считая, что это очень сложное дело. Тогда Александр Сергеевич взял лист бумаги, обмакнул гусиное перо в чернильницу и написал: «Записки актёра Щепкина. Я родился в Курской губернии Обоянского уезда в селе Красном, что на речке Пенке, в 1788 году ноября 6 числа». Щепкину ничего не оставалось, как продолжить «Записки». Воспоминания артиста содержат много интересных подробностей о жизни и творчестве их автора.

Щепкин одним из первых начал утверждать реализм в русском театре. По мнению писателя и философа А. И. Герцена, «он был великий артист, артист по призванию и по труду. Он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре...». Щепкин сыграл почти шестьсот ролей в пьесах Шекспира, Мольера, Гоголя, Островского, Тургенева.

На сцене Малого театра играл также Павел Степанович Мочалов (1800—1848), по сценическому стилю прямая противоположность Щепкину. Тридцать лет Мочалов оставался лучшим трагическим актёром московской сцены. Он играл главные роли в пьесах русской и западной драматургии — Гамлета Шекспира, Карла Моора в драме Шиллера «Разбойники», Чацкого в «Горе от ума» А. С. Грибоедова. «Торжеством его таланта» В. Г. Белинский считал игру Мочалова в роли Гамлета и оставил восторженное описание этого спектакля. Мочалов воплотил на сцене образы романтических героев — не понятых миром людей сильных страстей. Легенда рисует Мочалова человеком порыва, который не нуждался в строгой школе; великим артистом его сделало вдохновение. В таком взгляде есть доля истины, однако и актёрское ремесло Мочалов знал хорошо. Павел Степанович писал стихи, его перу принадлежит пьеса «Черкешенка» (поставлена на сцене Малого театра).

Третий великий актёр эпохи — Василий Андреевич Каратыгин (1802—1853). Он родился в известной актёрской семье, но поначалу не имел намерения идти в актёры. Учился в Горном институте, служил в департаменте внешней торговли,



П.С. Мочалов в роли Мейнау (пьеса А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»).



В.А. Каратыгин в роли Нино в спектакле «Уголино» (пьеса Н. Полевого). 1837 г.

390

но сцена победила. В 1820 г. он дебютировал, как и Мочалов, в пьесе драматурга Озерова. Великолепные внешние данные в сочетании с выразительным голосом и выверенной в каждом жесте манерой игры, несомненная актёрская заразительность принесли Каратыгину громкую прижизненную славу. Актёр играл в пьесах Шекспира, Шиллера, Мольера, современных русских и западных драматургов.

Зрители и критики делили свои симпатии между Каратыгиным и Мочаловым. В.Г. Белинский, не очень симпатизируя Каратыгину, всё-таки отдавал должное мастерству артиста, отмечая, что в последние годы «его игра становится всё проще и ближе к натуре...».

ВСТРЕЧАЯ XX ВЕК

Новое столетие для русского театра началось раньше календарного. 22 июня 1897 г. в московском ресторане «Славянский базар» встретились два человека. Никто даже не мог предположить, что это событие откроет новую эру в искусстве сцены. Драматург и театральный критик Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858—1943) написал короткую записку. Послание адресовалось сыну одного из наиболее влиятельных московских купцов —

Константину Сергеевичу Алексееву (псевдоним Станиславский, 1863—1938). Он был актёром-любителем, переигравшим бесчисленное количество ролей в драмах и комедиях, фарсах и водевилях.

В записке Немирович-Данченко предлагал обсудить театральные планы. Алексеев ответил срочной телеграммой — и встреча состоялась. После долгого разговора решено было организовать новый театр, который преодолит штампы и рутину российской сцены того времени.

Само название — Художественный Общедоступный театр — уже содержало программу. «Художественный» — гарантировался высокий уровень искусства. «Общедоступный» — обращённый ко всем, а не только к избранным, не только к театральным завсегдатаям.

СОЗДАНИЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Открыть новый театр его создатели решили спектаклем «Царь Фёдор Иоаннович». Пьеса Алексея Константиновича Толстого (1817—1875), посвящённая русской истории, давала возможность утвердить новые художественные принципы. Режиссёры стремились показать на сцене подлинную историю: с этой целью в Троице-Сергиевой лавре и в Угличе подбирали костюмы и реквизит, закупали старинные ткани. По-новому строились и массовые сцены. Это была не привычная безликая массовка — каждый участник имел характерный облик и свою историю.

Первое представление вновь созданного театра 14 октября 1898 г. подарило публике (и истории искусства сцены) два открытия: во-первых, всё, что происходило во время спектакля, определялось волей режиссёров-постановщиков; во-вторых, исполнитель роли царя Фёдора, Иван Михайлович Москвин (1874—1946), играл так, как до него никто не играл на русской сцене. Современные ему критики затруднялись определить, в чём новизна его актёрской игры. Они повторяли слово «правда», иногда «истинная правда», «настоящая жизнь», удивлялись тонкому и трепетному выражению самых глубоких чувств, отсутствию «актёрства».

Если Малый театр вошёл в историю как Дом Островского, то Московский Художественный Общедоступный театр (МХТ) открыл для России и, как оказалось впоследствии, для всего мира драматурга Антона Павловича Чехова (1860—1904). Премьера «Чайки» состоялась на сцене Художественного театра 17 декабря 1898 г., спустя два месяца после провала пьесы на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге. Немирович-Данченко понимал, что



Афиша спектакля Художественного Общедоступного театра.



И.М. Москвин в роли царя Фёдора в спектакле «Царь Фёдор Иоаннович».

391



Антон Павлович Чехов. Фотография, подаренная Чеховым Станиславскому.

причина неудачи — в новизне и необычности этого произведения. Спектакль МХТ стал триумфом и прорывом в новый театральный век. Именно чеховская драматургия позволила Станиславскому создать собственный, ни на кого не похожий стиль, именно на пьесах Чехова режиссёр разрабатывал метод актёрской игры. Впоследствии это привело к созданию его знаменитой системы.

Станиславский понял пьесу не сразу, но его режиссёрский план, хотя отчасти и противоречил представлениям Чехова, всё же стал театральным открытием. Впервые в сценическую практику были введены такие понятия, как «подтекст» и «атмосфера», «настроение» и «внутреннее действие». Это был не просто план — это была партитура наподобие музыкальной; в ней указывались малейшие нюансы поведения актёров, подробно описывалось звуковое и цветовое решение спектакля.

Итак, Художественный театр, детище Станиславского и Немировича-Данченко, занял одно из первых мест в театральной жизни Москвы и в течение долгого времени оставался лучшим в России. После гастролей в Германии в 1906 г. за МХТ закрепилось звание первой европейской сцены, открывшей новую эпоху в театральном искусстве.

Подводя итоги своей работы, Немирович-Данченко опубликовал в журнале «Рампа и жизнь» статью «Актёры и Достоевский», утверждая, что приобщение к художественному миру русской классики обогащает актёров, вдохновляет их новыми идеями, «парящими над жизнью».

ОБНОВЛЕНИЕ СЦЕНЫ

Новый век оказался требовательным: даже в годы триумфов МХТ некоторые критики не считали метод Художественного театра безоговорочным и всеобъемлющим были. Конечно, в спектаклях МХТ были переданы и поэзия жизни, и драматизм повседневного существования; театр сумел разгадать и какие-то тайны чеховской драматургии. Здесь сложился замечательный

ансамбль актёров, которые играют на сцене, как «дышат и живут». Это признавали даже оппоненты Станиславского.

И в это же самое время молодые поэты писали стихи о какой-то иной жизни, полные символов и недосказанности, философы говорили о соборном чувстве и «коллективной душе». А оппоненты из театрального цеха призывали обратиться к традициям комедии масок, когда бал правили театральные условности.

В начале XX столетия эти голоса звучали ещё робко. К концу первого десятилетия нового века противники Станиславского открыли свои театры. Их программы, которые во всём противоречили поэтике Художественного театра, стали осуществляться на практике.

Покинул труппу МХТ, проработав в нём с 1898 по 1902 г., исполнитель роли Треплева в «Чайке» Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874— 1940). Он решил обосноваться в Херсоне. В 1902 г. Мейерхольд ставил там спектакли «по мизансценам



К.С. Станиславский в роли Вершинина (пьеса А.П. Чехова «Три сестры»). МХТ. 1901 г.
392

Художественного театра», а потом начал вырабатывать и утверждать собственный режиссёрский стиль. Сезон 1903/04 года труппа Мейерхольда открыла под названием «Товарищество Новой драмы».

Перемены происходили и в Москве. Станиславский пытался отыскать в пьесах бельгийского драматурга Мориса Метерлинка чеховские настроения. От «правды жизни» в Художественном театре не хотели отказываться, но одновременно старались передать на сцене «мерцающую суть» жизни, нечто большее, чем правда будней.

Создание многочисленных студий и театров малых форм — особенность театральной эпохи русского серебряного века. Экспериментировали и искали повсеместно; что-то осталось всего лишь единовременным опытом, игрой фантазии и ума. А приобретённая в этих экспериментах свобода стала залогом успехов и открытий XX столетия в театре.

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР ТАИРОВА

Окончив юридический факультет Петербургского университета, Александр Яковлевич Таиров (1885— 1950) стал режиссёром Свободного театра. Для дебюта он выбрал пантомиму «Покрывало Пьеретты» (1913 г.) по либретто австрийского драматурга Артура Шницлера.

Таиров познакомился с молодой актрисой Алисой Георгиевной Коонен (1889—1974) — героиней всех его будущих спектаклей.

25 декабря 1914 г. Александр Таиров открыл свой театр — Камерный. Создатель новой московской сцены выступил со своей программой. Актёр, по мнению Таирова, должен стать подлинным творцом, не скованным ничем — ни чужими мыслями, ни чужими словами. Поэтому в спектаклях режиссёра большую роль играла пластика — недаром он возобновил пантомиму «Покрывало Пьеретты» на сцене Камерного театра.

Спектакль не должен во всём следовать за пьесой, не уставал повторять Таиров, это «самоценное произведение искусства». Он считал, что не нужно принижать роль актёра на сцене: задача режиссёра в том, чтобы дать исполнителю возможность раскрепоститься, чувствовать себя свободным — точнее, даже не свободным, а освобождённым, отринувшим быт и житейские формы поведения. В театре должен твориться бесконечный праздник. Это может быть праздник Трагедии — ведь в античные времена именно трагедии игрались по праздничным дням. А может быть весёлый и заразительный праздник Комедии. Лишь обыденность, серость будней следует навечно изгнать со сцены, так что бытовыми подробностями и психологией персонажей создатели спектаклей Камерного театра интересоваться не хотели.

Правда, сразу после первых спектаклей у зрителей и поклонников таировского творчества возникли сомнения по поводу названия театра: «камерный» означает «маленький», «скромный», «для узкого круга зрителей». На самом же деле театр на Тверском бульваре никак нельзя было назвать скромным. Напротив, в каждой своей работе Таиров стремился к монументальности, эмоциональным потрясениям, резким контрастам. В спектаклях преобладала «эмоциональная жестикуляция», музыкальное звучание текста. Звук и пластика, слово и жест в этих работах



Эскизы форменной одежды для служителей МХТ. Художник Ф.О. Шехтель.



Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Начало XX в.

*Серебряным веком в истории культуры России принято называть эпоху 1900— 1917 гг.



*Эскиз костюма к спектаклю «Фамира-кифаред»
(пьеса И. Н. Анненского).*

взаимодействовали по-разному. Таиров сотрудничал со сценографом Александрой Александровной Экстер. Декорации были ею решены в стиле кубизма.

Оформление отличалось трёхмерным построением, что помогало зрителям воспринять своеобразную скульптурность персонажей, задуманную режиссёром. Нагромождение разноцветных кубов на сцене напоминало какие-то причудливые пейзажи, дикую природу. Конусообразные декорации обретали в восприятии публики сходство с пирамидальными тополями. Таировым и Экстер плоскость сцены была разрушена, некоторые эпизоды часто игрались на широких ступенях лестницы.

Декорации, по словам А. Я. Таирова, превращались в конструкцию и становились «популярной клавиатурой для актёров». Работая с Экстер, руководитель Камерного театра

«БАЛАГАНЧИК» БЛОКА НА СЦЕНЕ

Премьера драмы Александра Александровича Блока (1880—1921) «Балаганчик» состоялась в декабре 1906 г. в постановке Мейерхольда. Спектакль дал возможность напомнить зрителям об итальянской комедии масок, с её неизменными персонажами (Пьеро, Арлекином и Коломбиной). В «Балаганчике» торжествовал театр как прекрасное и великое искусство, которому доступно всё и которое ничего не боится (может и посмеяться над самим собой). Это было очень изысканное зрелище; порой в нём проскальзывала издёвка, а порой его наполняла невыразимая грусть. Спектакль вызвал и бурные восторги, и шумные скандалы. Особенно возмущены были «правовверные» символисты, люди серьёзные, мистически настроенные. Они не могли позволить какому-то режиссёру смеяться над собой.

Сам Мейерхольд сыграл роль Пьеро. Он придумал сухой, надтреснутый голос, игрушечную пластику марионетки; время от времени этот персонаж-кукла издавал жалобные стоны. В полном соответствии с программами символистов возлюбленная Пьеро Коломбина оказывалась Смертью. Однако, возможно, это был очередной розыгрыш, потому что неожиданно появлялся красивый и стройный Арлекин и уводил Коломбину, как и положено в традиционном любовном треугольнике комедии масок. Это был откровенный театр — обнажение приёма режиссёр превратил в главный принцип постановки. Необычным было оформление спектакля. Всё решалось в условной манере. Окно на заднике сцены было заклеено бумагой. Бутафоры на глазах у всех освещали площадку палочками бенгальского огня. Арлекин выскакивал в окно, разрывая бумагу. Декорации взмывали вверх, оставляя сцену пустой, а в финале Пьеро — Мейерхольд, наигрывая на дудочке простую мелодию, обращался в зал со словами: «Мне очень грустно. А вам смешно?...».

СУДЬБА МЕЙЕРХОЛЬДА

В 1906—1907 гг. В.Э. Мейерхольд стал главным режиссёром Театра Комиссаржевской. Поставленные им спектакли не похожи друг на друга, он экспериментировал с различным репертуаром, ставил классику и современную драму, пантомиму и оперы. У него не было единого, окончательно сформулированного взгляда на профессию и задачи режиссёра. По мнению Мейерхольда, режиссёр всегда хозяин на сцене и обязательно творец, изобретатель,

некий театральный бог, Аполлон и Дионис в одном лице. Художественный язык российской сцены XX в. сложился во многом благодаря работам Мейерхольда, его решениям сценического пространства, творческой работе с текстами пьес. Спектакль для этого режиссёра — не «вырез жизни», а модель мира, поэтический образ бытия. Сатира у него соседствовала с трагедией, гротеск переплетался с драмой, бунт против традиций — с подчеркнутым традиционализмом, сиюминутная политика — с вечными вопросами.

Человек в понимании Мейерхольда одновременно житель какого-нибудь определённого города и дитя Вселенной. Актёр — это лицедей и комедиант, но и — профессионал, усвоивший психологизм по Станиславскому и позаимствовавший пластическое совершенство у циркачей.

Премьера пьесы М. Метерлинка «Сестра Беатриса» состоялась 22 ноября 1906 г. Это был триумф Мейерхольда как режиссёра и В. Ф. Комиссаржевской как актрисы. Идеи и образы пьесы оказались очень близки российским настроениям той поры: смятение в общественной жизни не исключало надежды; стремление к людям, в мир стало неотделимым от желания уединения, «бегства в себя». Монахиня Беатриса, нарушившая обет, обрела святость, потому что прошла путь страданий. Сворачивалось чудо: в финале грешная сестра представала Мадонной. После «Сестры Беатрисы» Мейерхольд поставил ещё несколько спектаклей, используя приёмы символизма и одновременно пародируя их. Его фантазия и стремление творить будто подстёгива-

*Кубизм (от *греч.* «ку'бос» — «куб») — течение в изобразительном искусстве, зародившееся в начале XX в. во Франции. Представители кубизма показывают предметы, людей, природу в виде простейших геометрических тел (куба, шара и т. д.).

394



Ю.М. Юрьев в роли Дон Жуана в постановке пьесы Мольера «Дон Жуан». Режиссёр В.Э. Мейерхольд. Александринский театр, Санкт-Петербург. 1910 г.

ли его — и первая актриса театра не выдержала постоянного желания подчинить свои замыслы режиссёрским намерениям Мейерхольда. Возник конфликт, причём каждый остался при своих убеждениях; этот конфликт определялся отнюдь не чертами характера, а временем. В разрыве режиссёра и актрисы отразился важный этап в развитии европейского театрального искусства. Актёр, конечно, признавал, что для создания полноценного спектакля нужен режиссёр, но всё же не хотел «растворяться» в его замысле.

Мейерхольду стало тесно на маленькой сцене. Он намеревался подчинить себе Императорские театры.

Удивление у поклонников и противников режиссёр вызвал, начав работать в системе Императорских театров. Два его спектакля — комедия Мольера «Дон Жуан» (1910 г.) и лермонтовский «Маскарад» (1917 г.) — стали примерами нового театрального стиля, в котором обращение к традиции сочеталось со смелым новаторством. Мейерхольд доказал, что, используя приёмы и формы театра прошлых эпох, можно создать подчёркнуто современный спектакль.

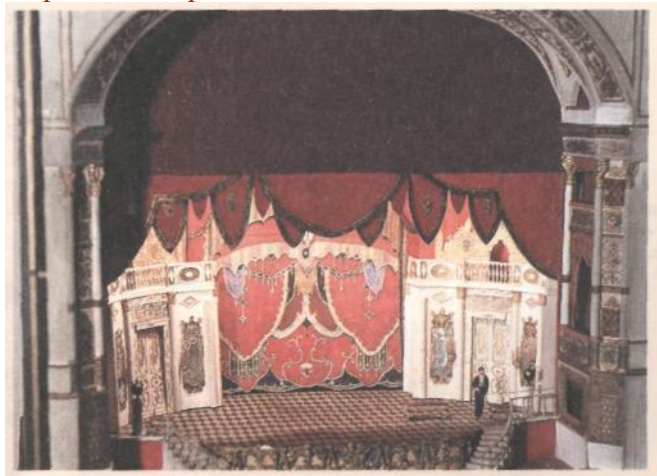
Если в Московском Художественном театре, у Станиславского, несмотря на поиски новых форм, в итоге стремились показать на сцене «жизнь как она есть», то Мейерхольд поражал публику зрелищем «театра как он есть». В «Дон Жуане» на просцениуме устанавливались канделябры, и зрители, входя в зал, видели колеблющееся пламя свечей и старинные гобелены в полутьме. Спектакль оформил Александр Яковлевич Головин (1863—1930). Сценограф и режиссёр стремились воспроизвести «воздух мольеровской эпохи», обучали актёров балетной грации движений, «напевности походки». Актёров Александринского театра Мейерхольд заставлял двигаться по площадке легко, говорить будто играючи.

Замысел спектакля не сводился к реконструкции старых форм. Мейерхольд наделил старую пьесу вполне современным содержанием: ленты, банты, кружева и гобелены ни в коей мере не отменяли драматизм, неожиданно проявившийся в комедийном действе. В игре Юрия Михайловича Юрьева (1872—1948) зрители ощущали предвестие катастрофического финала. Презрение к окружающим мостило Дон Жуану дорогу в ад — и в этом был главный замысел работы Мейерхольда.

В 20-х гг. Всеволод Мейерхольд вступил в борьбу с «академической рутинной». Плакатный политический театр лишь одна краска в режиссёрской палитре Мейерхольда. Его спектакли значительно отличались друг от друга, но их объединяла важная особенность — умение режиссёра заражать своими замыслами актёров, удивительное чувство сцены.

Высказывания Мастера о театре пронизаны пафосом злободневности, дышат энергией преобразования и преодоления обветшавших сценических форм; как любым идеям авангарда, им свойствен жизнеутверждающий пафос.

Начиная с середины 30-х гг. в печати стали появляться резкие критические отзывы о спектаклях Мейерхольда. Наконец театр ГОСТИМ (режиссёр назвал свою сцену собственным именем: Государственный театр имени Мейерхольда) был закрыт, а сам режиссёр арестован. После гибели Мейерхольда в 1940 г. его имя долго замалчивалось — считалось, что его работы не отвечают требованиям официального искусства. С «оттепелью» к Мейерхольду начало возвращаться признание. Ныне его наследие изучается и в нашей стране, и за рубежом, издаются сборники его работ, реконструируются спектакли. Очевидным стало то значительное и всеохватывающее влияние, которое оказала деятельность Всеволода Мейерхольда на мировой театр.



Макет декораций к спектаклю «Маскарад» (драма М.Ю. Лермонтова). Режиссёр В.Э. Мейерхольд. Александринский театр, Петроград. 1917 г.



**Плакат первых
послереволюционных
лет.**

утверждал новый сценографический стиль, одновременно декоративный и функциональный, т. е. сценические сооружения были полезны для актёров, помогали им чувствовать себя во время спектакля свободно и раскованно.

В годы Первой мировой войны в развитии театрального искусства наступила некоторая пауза. Переживая реальные трагедии, зрители в театре хотели отдохнуть, расслабиться, развлечься. На сцену пришла второсортная драматургия, и лишь «Маскарад» в постановке Всеволода Мейерхольда прозвучал мощным аккордом, предвещавшим перемены и мятежи.

Премьера состоялась 25 февраля 1917 г. — в один из исторических дней Февральской революции. Императорский Петербург на сцене Александринского театра был окрашен в цвета заката — красота гостиных и салонов казалась избыточной, будто уничтожавшей самоё себя, чреватой трагедиями. Наступило новое время для страны, для людей, для театра.

СВЕТ И ТЕНИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОКТЯБРЯ

Люди театра восприняли события Февральской и Октябрьской революций 1917 г. по-разному. Некоторые, как В.Э. Мейерхольд, решительно и безоговорочно поддерживали происходящее; кто-то, как А.Я. Таиров, был полон сомнений. Руководитель Камерного театра писал в статье «Телега театра», что искусство не может и не должно быть «приспособленным» к тем или иным событиям. Растерянность царила и в труппе МХТ: на общем собрании 3 декабря 1917 г. возникла острая полемика по поводу происшедших в России перемен. Одни актёры требовали выступить с протестом против нового режима, другие хотели уехать на гастроли. К.С. Станиславский тогда предложил заявить публично, что их с В.И. Немировичем-Данченко театр не будет вмешиваться в политику, а «единственная приемлемая для деятелей искусства платформа есть платформа эстетическая». Это предложение было принято, хотя при голосовании мнения разделились почти поровну.

Труппа Художественного театра по-прежнему собиралась играть спектакли «для широких кругов демократии, невзирая ни на какие политические перевороты». В репертуаре сохранялись работы дореволюционных лет, сценические версии русской классики: шли «Три сестры», «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Село Степанчиково» Ф.М. Достоевского. Новые власти поддерживали МХТ, высоко оценивая деятельность его руководителей.



К.С. Станиславский с группой актёров перед отъездом на гастроли. 1922 г.

396

В 1919 г. Малому, Александринскому (теперь он назывался Театром драмы), Московскому Художественному театрам советское правительство присвоило звание академического (это высшая квалификация). К этой группе был отнесён и таировский Камерный театр. Два крупнейших оперных театра: Большой в Москве и Мариинский в Петрограде — тоже стали именоваться академическими.

В труппе Малого театра придерживались позиции, близкой Станиславскому: «искусство есть искусство, а политика есть политика». Именно так заявлял первый трагик театра, прославившийся многими яркими ролями, — Александр Иванович Южин (настоящая фамилия Сумбатов, 1857—1927). Однако тот же Южин, фактический руководитель труппы, всё же стремился приспособить репертуар к требованиям новой, народной аудитории. Он понимал, что высокая трагедия, прежде всего романтическая, должна оказаться созвучной времени. И был прав: в первые послереволюционные годы романтические пьесы повсеместно вернулись на сцену, причём не только в профессиональных театрах, но и в многочисленных самодеятельных группах, в том числе и фронтовых. Фридрих Шиллер, Уильям Шекспир, Виктор Гюго и Лопе де Вега в Малом театре воспринимались теперь как авторы исторических трагедий о борьбе с тиранией, полных мелодраматических страстей. Недаром народный комиссар просвещения А.В. Луначарский (1875—1933) считал, что эмоционально приподнятая мелодрама, в финале которой торжествует справедливость, как нельзя лучше отвечает запросам революционной аудитории.

С Луначарским отчасти соглашался поэт А.А. Блок; поддерживал увлечение романтической трагедией и петербургский трагик Ю.М. Юрьев. Он предпринял попытку создать собственный Театр трагедии и играть спектакли на арене цирка. Юрьеву помогали Ф.И. Шаляпин и театральный художник М.В. Добужинский, А.М. Горький и актриса Мария Фёдоровна Андреева (настоящая фамилия Юрковская, 1868—1953). Юрьев писал, что героические спектакли с яркой личностью в центре во всём соответствуют моменту, переживаемому страной. Он хотел, чтобы спектакли этого театра были «мощными, грандиозными зрелищами». Публике показали «Царя Эдипа» Софокла и «Макбета» Шекспира. Персонажи классических пьес представляли сильными и волевыми героями, бросающими вызов судьбе: Юрьев и Андреева играли людей, одержимых одной страстью, эгоистов, думающих только о себе, — фанатиков тирании.

Юрьевский Театр трагедии положил начало организации в Петрограде Большого драматического театра (БДТ). Созданный осенью 1918 г., этот театр на Фонтанке существует по сей день. Во главе новой сцены стояли А.А. Блок и М.Ф. Андреева. М. Горький, принимавший живое участие в планах театра, не устал повторять, что народу нужно показать красивое, захватывающее зрелище с яркими персонажами. Можно даже «поэтически раскрасить человека» на сцене, чтобы публика отдохнула от тяжёлых будней.

Первый спектакль БДТ — пьеса Шиллера «Дон Карлос» — был сыгран 15 февраля 1919 г. Главным моментом в режиссёрском решении стало страстное стремление «сбросить всяческие оковы», обрести свободу. Неожиданно для зрителей на первый план выдвинулся король

Филипп в исполнении Николая Фёдоровича Монахова (1875—1936), изнывавший от тоски одиночества,

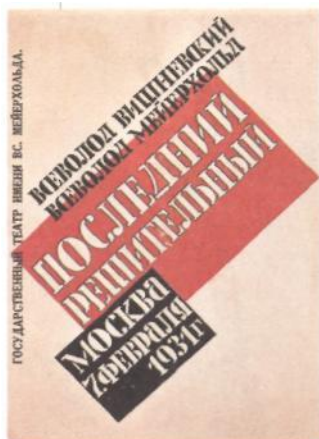


Николай Фёдорович Монахов.



Афиша спектакля «Рюи Блаз» (пьеса В. Гюго). БДТ. 1921 г.

397



Афиша спектакля «Последний решительный» (пьеса Вс. Вишневского).

ГОСТИМ, Москва. 1931 г.

страдавший из-за того, что он не может дать волю отцовским чувствам, сдерживаемым монаршим долгом.

Во времена Гражданской войны в ужасающих бытовых условиях БДТ продолжал сохранять верность вечным темам и мощным, страстным героям — и в постановке шиллеровских «Разбойников», и в шекспировском «Отелло», и в трактовках других классических пьес. Создатели спектаклей, по выражению Блока, были верны «музыке времени».

В наибольшей степени запросам эпохи наряду с «Разбойниками» отвечала пьеса Лопе де Веги «Овечий источник». В истории театрального искусства остался спектакль Константина Александровича Марджанишвили (1872—1933), поставленный в 1919 г. в Киеве и

приуроченный к празднику 1 Мая. Актёр-любитель из Грузии работал во многих городах, некоторое время был режиссёром в МХТ, потом, ещё до революции, руководил Свободным театром, где встретился с Таировым. Во многом соглашаясь со взглядами Станиславского, Марджанишвили старался не только воспитать в артистах «единственную правду актёрского искусства», но и создать на сцене мир подвижный, масштабный, поражающий красотой и яркостью красок. По поводу «Овечьего источника» режиссёр писал, что эта пьеса «...заново радуется своей бодрящей верой в здоровые силы народа».

В финальной сцене актёры, торжествуя победу, из глубины сцены двигались к самому её краю, к зрителям. В зале загорался свет, и «публика вставала во встречном порыве», с энтузиазмом принимая спектакль Марджанишвили.

Настоящим манифестом Мейерхольда стала постановка «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского; премьера состоялась 7 ноября 1918 г. Спектакль не только выразил поддержку Октябрьской революции, но и превратился в первое программное явление левого искусства. Именно эта работа ознаменовала разделение культуры на традиционную и новую, на правых и левых. В пафосе сторонников левого революционного искусства звучали разрушительные ноты — время ещё не скоро расставит всё по своим местам. А пока Мейерхольд готовил свою программу «Театральный Октябрь», которая появилась три года спустя.

Получив от Луначарского право играть в помещении Петербургской консерватории, Мейерхольд во всеуслышание заявил о гибели старого мира, старой культуры, всех тех, кто придерживался традиционного прошлого. Спектакль «Театральный Октябрь» стал горячим протестом против академических театров, этих «государственных организмов», тормозивших, по мнению мастера, развитие подлинно революционного искусства. Азарт и увлечённость руководили создателями постановки, а вера в будущее определила её стиль и характер.

Оптимизмом и настроением праздничности были пронизаны и другие театральные работы, например «Принцесса Турандот» Гоцци в постановке Е. Вахтангова (1922 г.).

С ПОМОЩЬЮ КЛАССИКИ — ОБО ВСЁМ

На русской сцене всегда с уважением относились к классической драматургии, считали её наследие неисчерпаемым кладом тем, сюжетов, ролей для ярких и запоминающихся актёрских работ. В 20-х гг. в клас-



Эскизы костюмов к спектаклю «Мистерия-буфф», выполненные В.В. Маяковским — автором пьесы. 1919 г.

398

сике усомнились, и разгорелась острая дискуссия. Театры решали, как ставить старые пьесы так, чтобы они были актуальны, понятны новому зрителю и звучали современно. Бережное отношение уступило место «циркизации» классики, в чём преуспел молодой Сергей Эйзенштейн (см. статью «Рождение и взлёт советского кино» в разделе «Кино»). Постановка комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1923 г.; спектакль шёл под названием «Мудрец») была названа создателями «монтажом аттракционов». Актёры — участники сценического действия должны были стать клоунами и акробатами, уметь ходить по проволоке и управляться с шестом.

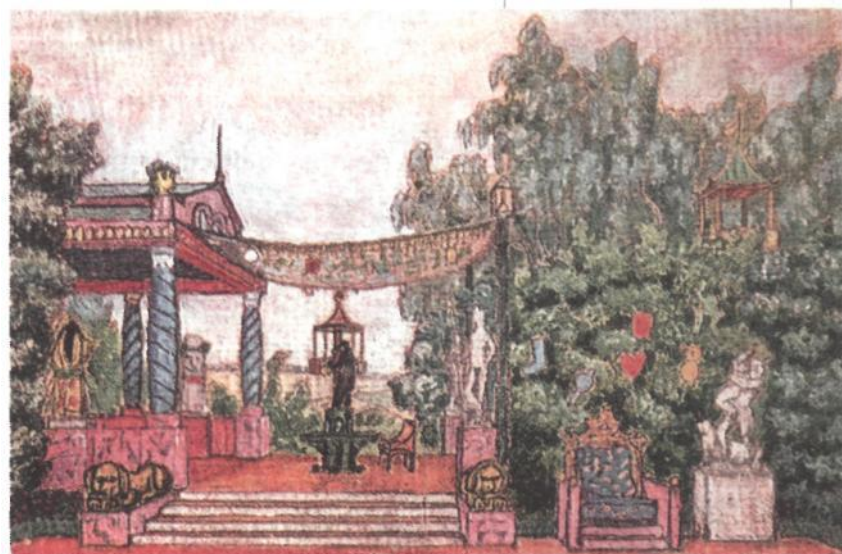
В такой же манере Мейерхольд в Театре революции поставил «Доходное место» (пьеса А. Н. Островского) в том же, 1923 году, но эта работа оказалась более серьёзной, более человеческой и содержательной. Время выхода двух этих спектаклей совпало с юбилеем русского драматурга, и А. В. Луначарский (нарком, т. е. министр, просвещения) выдвинул лозунг «Назад к Островскому!». Это означало возвращение театра к традициям XIX в., вполне плодотворным и полезным.

Каждый театр, каждый режиссёр поняли лозунг по-своему. Мейерхольд продолжал создавать грандиозные сценические гротески, поражая зрителей дерзостью и неуёмной фантазией («Лес», 1924 г.; «Ревизор», 1926 г.; «Горе уму», 1925 г.; так называлась у Мейерхольда комедия Грибоедова «Горе от ума»). Таиров после бесспорного успеха постановки «Федры» Расина с Алисой Коонен в главной роли (1922 г.) обратился к «Грозе» Островского, но потерпел неудачу. Поэтика таировского театра противоречила пьесе, её русскому колориту.

Обратившись к классической драматургии, новое дыхание обрёл Московский Художественный театр (МХТ). К.С. Станиславский поставил две комедии: в 1926 г. — «Горячее сердце» Островского, а в 1927 г. — «Женитьбу Фигаро» Бомарше. Режиссёрское искусство МХАТа успешно выдерживало сравнение с оппонентами. Спектакли получились живыми, яркими, выразительными и динамичными. В третьем действии «Горячего сердца» на площадке были размещены витые голубые колонны с золотыми шарами, с обеих сторон широкой лестницы на зрителей смотрели геральдические львы и медведи (большие чучела) с подносом в лапах. На сцене царствовали сатира и одновременно поэзия: актёры поняли замысел постановщика и не



Эскиз С.М. Эйзенштейна к спектаклю «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона. 1921 г.



жалели сочных красок для изображения своих героев. МХАТ демонстрировал публике новую, ранее несвойственную этому театру театральность и зрелищность. «Женитьбу Фигаро» оформлял художник, работавший ранее с Мейерхольдом, — А.Я. Головин.

В 1924 г. так называемая Первая студия МХАТ стала самостоятельным театром.

Спектакли МХАТа-2 (так стала именоваться студия) шли на основной сцене. На первых порах театром руководил Евгений Багратионович Вахтангов (1883—1922), а после его смерти — М.А. Чехов, уже известный актёр, прославившийся в роли Хлестакова. Событием стали две очень не похожие друг на друга постановки: «Гамлет» (1924 г.) с Михаилом Чеховым в главной роли (спектакль был подготовлен методом «коллективной режиссуры») и «Блоха» по Н. С. Лескову, поставленная Алексеем Денисовичем Диким (1889—1955) в 1925 г. Станиславский высоко ценил талант М. Чехова и говорил, что нет такой актёрской, творческой задачи, которую тот не смог бы выполнить. В шекспировском «Гамлете» герой отличался от всех: мрачный и бледный, будто замороженный собственной болью, он заражал публику своим настроением.

«Блоха» шла в декорациях художника Б.М. Кустодиева и была превращена Диким в «увеселительное представление» с «разными превращениями и танцами», о чём объявлялось в афише. По свидетельству очевидцев, в зрительном зале на всём протяжении действия не смолкал хохот; это был спектакль «с солью и перцем».

В 1928 г. Чехов, сыграв свою последнюю роль на родине — Муромского в «Деле» А.В. Сухова-Кобылина, уехал за границу. Он выступал на сценах разных стран, создал свою актёрскую школу, развив систему Станиславского за счёт импровизационного элемента (см. статью «Актёрское искусство»).

С начала 30-х гг. атмосфера в стране изменилась, все сферы художественной жизни стали подвергаться очень жёсткому давлению властей: предполагалась выработка единого стиля, которому должны были следовать деятели всех видов искусства.

Однако театр не то чтобы сопротивлялся, а будто жил своей жизнью, искал и находил способы отражения настроений эпохи не только в современной драматургии, не всегда удачной, но снова и снова — в классике.

После небольшого перерыва на сцену вернулся Шекспир. Именно 30-е годы подарили истории отечественного театра возвышенные и мощные, комические и гротескные шекспировские образы. Правда, нередко классику чрезмерно грубо и прямо стремились приспособить к современности — в духе вульгарного социологизма.

Так, в студии под руководством Рубена Николаевича Симонова (1899—1968) молодой режиссёр Андрей Михайлович Лобанов (1900—1959), поставив в 1934 г. «Вишнёвый сад», насильно ввёл в пьесу сатирические и обличительные мотивы. Героиня Чехова — Раневская становилась почти уличной женщиной, явно имела связь с лакеем Яшей, а Петя Трофимов был превращён Лобановым в вечно пьяного болтуна...

Аналогичную операцию провёл режиссёр и художник Н.П. Акимов с шекспировским «Гамлетом» (1932 г.). Создатель спектакля считал, что вопросы, над которыми бился



Эскиз декораций к спектаклю «Блоха».

*К.С. Станиславский поощрял эксперименты, и новые формы часто искали на сцене театральных студий, создававшихся под эгидой МХАТа,

** Вульгарный социологизм — направление в литературоведении, искусствознании и критике, сторонники которого напрямую связывали содержание и форму художественного произведения с политическими событиями и общественным строем.

400

принц Датский, история решила и потому герой нелеп и смешон. В исполнении актёра А. Горюнова Гамлет был «толстым чревоугодником», он дурачился с короной, играл с ночным горшком, из которого, кстати сказать, и раздавался голос Призрака.

Акимовский опыт был экспериментом талантливого, образно мыслящего режиссёра и художника; поэтому он сохранился в истории не только как вопиющая нелепость. В памяти зрителей остались яркие, живописные эпизоды: например, финал сцены «Мышеловка», в которой разоблачённый в убийстве Клавдий бежал по лестнице, а за ним тянулся, извиваясь, красный плащ — символ крови и губительного, но и очистительного пламени.

Серьёзное и продуманное решение шекспировской пьесы, обращённое к уму и сердцу зрителей, предложил Алексей Дмитриевич Попов (1892—1961) в Театре революции, поставив в 1935 г. «Ромео и Джульетту»; спектакль отличался исторической достоверностью, а любовная история была прочитана как трагедия «на все времена». По определению постановщика, молодые герои «не воркующие голуби», любовь делает их мудрыми, что не противоречит силе чувств и горячности, свойственной юности.

В роли Отелло прославился Александр Алексеевич Остужев (настоящая фамилия Пожаров, 1874—1953), старейший актёр Малого театра (ещё в 1902 г. он сыграл здесь Чацкого). Это актёр трагической судьбы и огромного дарования: в 1910 г. он потерял слух, но, тем не менее, продолжал играть, понимая и воспринимая реплики партнёров по губам. Постановщик «Отелло» (1935 г.) Сергей Эрнестович Радлов (1892—1958) рискнул поручить актёру главную роль в трагедии — и не ошибся. Остужев сохранил и темперамент, и пафос, его напевные интонации завораживали и подчиняли себе зрительный зал. Страдания его героя, переданные сдержанно и тонко, потрясали публику. Спектакль отличался монументальностью и торжественностью — величав был и герой, ему будто бы пели реквием, скорбя о гибели прекрасного, но излишне доверчивого человека.

Созданный на основе Третьей студии Театр имени Евг. Вахтангова предложил свежую трактовку шекспировской комедии «Много шума из ничего». Традиции Вахтангова продолжали жить в постановке пьесы, в которой Р. Н. Симонов и Цецилия Львовна Мансурова (1896—1976) — ученики Вахтангова — замечательно сыграли дуэт комедийных персонажей.

Любовная дуэль, ирония, озорство и обаяние молодых героев, их естественность, юмор и глубокое, искреннее чувство завоевали сердца зрителей.

В Художественном театре в этот период продолжают опыты с переносом на сцену русской классической прозы. Публике были представлены: «Мёртвые души» (1932 г.; по Н. В. Гоголю), «Воскресение» — инсценировка романа Льва Толстого (1930 г., режиссёр В. И. Немирович-Данченко); позже на сцене МХАТа появилась сценическая интерпретация романа «Анна Каренина» (1937 г.).

30-е годы оказались для Немировича-Данченко нелёгкими — фактически, он в одиночку руководил театром и был действующим режиссёром. Но эти годы стали и периодом расцвета.

Завершилось десятилетие подлинным триумфом Немировича-режиссёра. В 1940 г. на сцене его театра состоялась премьера чеховских «Трёх сестёр». Немирович-Данченко решил отбросить все штампы и посмотреть на произведение драматурга по-новому, глубоко проникая в суть его творчества, но и ощущая дистанцию времени. Создатель спектакля говорил, что Чехов, бесспорно, стал «вечным автором», к его пьесам театр будет обращаться всегда. Спектакль «Три сестры» был поставлен с ощущением поэзии и гармонии самой жизни вопреки всему. Пространство было полно воздуха и света, сценический круг поворачивался —



Евгений Багратионович Вахтангов.



Михаил Астангов и Мария Бабанова в спектакле «Ромео и Джульетта».

*Третья студия была основана в 1914 г, в 1926 г. преобразована в театр.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН: МХАТ И МИХАИЛ БУЛГАКОВ

Михаил Афанасьевич Булгаков (1891 — 1940), уроженец Киева, по первой профессии — земский врач. Он знал и любил театр с детства, а гастролы Московского Художественного театра в Киеве в 1912 г. стали одним из самых ярких впечатлений его молодости. Булгаков обладал серьёзным актёрским дарованием, но лишь в 1934 г. он сыграл на сцене МХАТа свою единственную роль — Судью в спектакле «Записки Пиквикского клуба» по Ч. Диккенсу.

Булгаков был наделён и режиссёрскими способностями. Но главным его делом в театре стала драматургия.

15 августа 1925 г. заведующий литературной частью прославленного МХАТа Павел Александрович Марков (1897—1980) принял от начинающего литератора Михаила Булгакова пьесу «Белая гвардия», а 5 октября в Московском Художественном была создана постановочная группа и распределены роли. Так начался десятилетний трагический «роман» Булгакова с театром.

Премьера пьесы, в основу которой положен роман «Белая гвардия» о событиях Гражданской войны, состоялась в октябре 1926 г. Это была самостоятельная работа мхатовской молодёжи. Разрешения на постановку пьесы добивались на самом высоком уровне — от Совета театра до Главреперткома (цензурной комиссии новой революционной власти). Было предложено более десятка названий, из которых утвердили «Дни Турбиных». Три генеральные репетиции в присутствии публики прошли с небывалым для современной пьесы успехом. И три первые премьеры — 5, 6, 7 октября 1926 г. — закрепили его.

Однако это было только начало «хождения по мукам». Почти сразу после премьеры и на спектакль, и на автора пьесы обрушился град отрицательных откликов. В Доме печати состоялся «Суд над „Белой гвардией“». Результатом этой кампании было решение снять «Дни Турбиных» с репертуара МХАТа. Постановщики воззвали к руководству страны, и благодаря их усилиям спектакль дважды в течение трёх последующих сезонов возвращался на сцену театра. А потом на три года наступил вынужденный перерыв — «Дни Турбиных» запретили. Затем снова разрешили в феврале 1932 г. — и пьесу играли до 1941 г. Всего за время жизни этого знаменитого спектакля его сыграли девятьсот восемьдесят семь раз.

Через два года после премьеры «Дней Турбиных» МХАТ взял в работу новую пьесу Булгакова. Она называлась «Бег» (1926—1928 гг.). В пьесе, состоящей из восьми «снов», Булгаков вновь обращался к теме Гражданской войны, к её разрушительным для человека последствиям. Постановку «Бега»,



Михаил Афанасьевич Булгаков.

интерьеры сменялись пейзажем берёзовой рощи. Чеховские герои страдали, а природа оставалась вечной и неизменной. Поэтичность и особый лиризм, музыкальность ритма действия, голосов актёров не отменяли трагизма пьесы.

Спектакль «Три сестры» стал своеобразным прощанием с прежней жизнью: страна стояла на пороге войны.

После 22 июня 1941 г. от театра требовались другие сюжеты, актёры должны были говорить со зрителем по-иному. Паузы не наступило, но настроения на сцене и в зале не могли не измениться. Многие театры были эвакуированы, артисты выступали во фронтовых бригадах. Долгих четыре года страна воевала и ждала победы.

Классические пьесы шли на сцене и в военные годы. Актёр Художественного театра Николай Павлович Хмелёв (1901 — 1945), пробуя свои силы в режиссуре, поставил в 1944 г. пьесу А. Н. Островского «Последняя жертва» как масштабную человеческую комедию. По свидетельству критиков, исполнительница роли Юлии Тугиной — Алла Константиновна Тарасова (1898—

1973; она была чеховской Машей в «Трёх сёстрах») сыграла роль с эмоциональным подъёмом, трагическим накалом чувств, продолжив традиции Ермоловой.

К Островскому обратился в годы Великой Отечественной войны и руководитель Камерного театра А.Я. Таиров. В 1944 г. первая актриса театра — Алиса Коонен сыграла роль Кручининой в спектакле «Без вины виноватые». Мелодраматическая коллизия обретения потерянного сына была сыграна Коонен благородно, без какой-либо сентиментальности, с искренним чувством.

402



Афиша спектакля «Дни Турбиных».

так же как и когда-то «Дни Турбиных», власти запретили.

В отчаянии Булгаков 28 марта 1930 г. написал письмо советскому правительству: «Я предлагаю СССР совершенно честного, без всякой тени вредительства, специалиста — режиссёра и актёра, который берётся добросовестно ставить любую пьесу, начиная с шекспировских пьес и вплоть до пьес сегодняшнего дня.

Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссёром в 1-й Художественный театр...».

Назначение драматург получил. 18 апреля ему позвонил Сталин. А 10 мая Булгаков написал заявление в отдел кадров МХАТа о приёме на работу на должность режиссёра. Позднее он был принят также в актёрскую труппу. Для постановки взяли и его инсценировку «Мёртвых душ» Гоголя, и пьесу о Мольере, которая называлась «Кабала святош» (1936 г.).

«Мёртвые души» после продолжительных и непростых репетиций увидели свет в декабре 1932 г. «Кабалу святош» репетировали вдвое дольше — четыре года, а премьера состоялась лишь в феврале 1936 г. Семь представлений спектакля о жизни Мольера прошли с огромным успехом. А в газетах появились резкие, злые статьи. 9 марта 1936 г. «Мольера» сняли. Булгаков так и не смог простить театру, что МХАТ не защитил его. 1 октября он перешёл на работу в Большой театр на должность либреттиста-консультанта.

Свою историю взаимоотношений с МХАТом Булгаков описал уже после разрыва с театром, в повести «Театральный роман» (не закончен, 1936—1937 гг., опубликован в 1965 г.), которая чуть позже была переименована в «Записки покойника». Чёрный юмор в названии отражал нелёгкую судьбу драматургии Булгакова на ведущей театральной сцене страны.

Ещё раз мхатовцы обратились к Булгакову с просьбой о создании для них пьесы в год сорокалетия театра. Булгакова просили написать пьесу о Сталине. Он заказ выполнил, но «наверху» пьеса получила резко отрицательный отзыв. И «Батум» не был поставлен.

Последняя встреча Булгакова с МХАТом состоялась уже после смерти писателя. 10 января 1943 г. — день премьеры спектакля «Последние дни», о Пушкине. Это был последний спектакль в МХАТе режиссёра В. И. Немировича-Данченко.

Михаил Афанасьевич Булгаков похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве, недалеко от могил К.С. Станиславского, А.П. Чехова, Н.В. Гоголя.

Ещё две постановки классики подтверждают полноценное существование театра в годы войны. Это спектакли «Отелло» Юрия Александровича Завадского (1894—1977), сыгранный в Драматическом театре Ростова-на-Дону в 1940 г., и «Сирано де Бержерак», созданный в эвакуации (1944 г.) вахтанговцами в постановке Николая Павловича Охлопкова (1900—1967). Спектакли стали успехом актёров в большей степени, чем режиссёров. Николай Дмитриевич Мордвинов (1901 — 1966), сыгравший в театре и кино Арбенина в лермонтовском «Маскараде», напомнил о трагиках-романтиках. Рубен Симонов в роли Сирано де Бержерака воскресил в памяти актёров итальянской комедии масок.

Так что музы и вправду не молчали, когда говорили пушки.

НОВЫЕ ФОРМЫ И НОВЫЕ ИМЕНА. ОТ 50-х К 90-м ГОДАМ

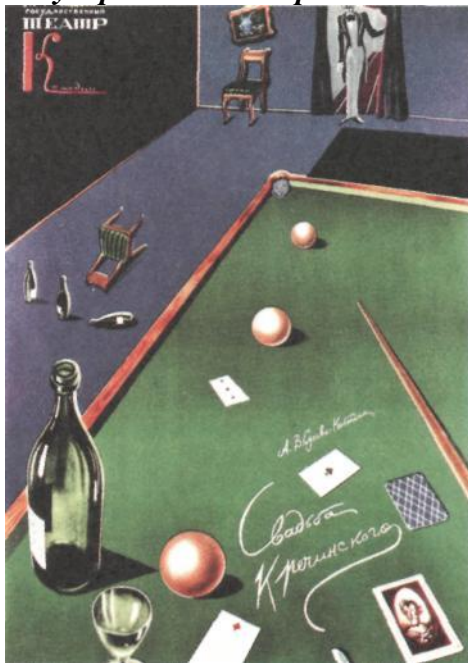
В первые годы после Победы люди театра испытывали подъём, но их жажда творчества, их энергия нередко растрачивались впустую. Наступили не радостные, а мрачные времена. Борьба с «космополитами» нанесла сцене ощутимый удар, обеднила репертуар. Режиссёрские работы в большинстве не утратили художественный уровень: продолжали ставить спектакли Завадский и Охлопков, в театре работали ученики Мейерхольда, в Ленинграде на сцене Театра комедии фантазировал и шутил Н. Акимов, в Москве Театр имени М.Н. Ермоловой возглавил А.М. Лобанов (1946 г.).



Николай Мордвинов в роли Арбенина.



Соломон Михайлович Михозлс (настоящая фамилия Вовси, 1890— 1948) в роли короля Лира. Эта роль стала одной из лучших трактовок героя трагедии У. Шекспира. Государственный еврейский театр, Москва. 1934 г.



Афиша спектакля «Свадьба Кречинского» (пьеса А. В. Сухово-Кобылина).

Режиссёр и художник Н. П. Акимов. Театр комедии, Ленинград. 1966 г. Акимов долгие годы возглавлял этот театр, ставя классику и современную драматургию. С успехом шли в его постановке пьесы-сказки Евгения Шварца, трилогия А. В. Сухово-Кобылина.

Но пауза ощущалась, однообразие театральной жизни становилось, очевидно. Ситуация усугублялась настойчивым официальным утверждением стиля Художественного театра: на сцене всё должно быть как в жизни, но несколько приукрашено — это не могло иметь отношения к Станиславскому и искажало его идеи.

Наступили серые будни, театр перестал быть праздником, утратив шутовской колпак с бубенчиками и одновременно плащ и мантию романтического героя. Появлялись хорошие, значительные актёрские работы, выходили премьеры, но событий не было. Спасала классика. В старых пьесах актёры могли ярче показать себя, полнее проявить свой талант. Это не всегда было возможно в слабой, бесконфликтной, грубо пропагандистской современной драматургии.

Но инакомыслие, антимхатовские формы безжалостно искоренялись и в случае обращения к классической драматургии. Таиров показал чеховскую «Чайку» с Алисой Коонен, поставил в 1946 г. пьесу Горького «Старик» — поэтика Камерного театра оказалась не ко двору. В 1949 г. Таиров был уволен, а в следующем году театр закрыли.

Перемены начались после марта 1953 г., а подлинно свободное дыхание театр обрёл после XX съезда КПСС.

Казалось, что наступили замечательные времена и можно творить, как диктует вдохновение, ставить мировую драматургию, знакомить публику с трактованным по-новому Чеховым и Шекспиром, предлагать зрителям пьесы современных зарубежных авторов.

Ощущения свободы, радости творчества, настроения подъёма хватило надолго. Театр предлагал всё новые и новые открытия, появлялись новые коллективы, обрели голос молодые режиссёры, оживились актёры, помолодели те, кто считал, что истинно творческая жизнь позади.

В 1956 г. несколько студентов Школы-студии имени В. И. Немировича-Данченко при МХАТе поклялись друг другу всегда оставаться верными учению К. С. Станиславского и даже расписались в том собственной кровью. Они и оказались создателями нового театра во главе со своим лидером — Олегом



Алиса Коонен — первая актриса Камерного театра.

*Борьба с «космополитами» — развёрнутая ВКП(б) кампания против тех людей искусства, которые обращались так или иначе к западной тематике, исследовали процессы, происходящие в зарубежной культуре.

**На XX съезде КПСС в докладе Н. С. Хрущёва, Первого секретаря Центрального Комитета партии, был разоблачён культ личности Сталина.

404

Николаевичем Ефремовым (1927— 2000). Молодые актёры по-прежнему были горячо преданы идеям основателей МХАТа, но полагали, что главный театр страны переживает эпоху упадка.

Из этого сочетания восхищения и неприятия родился «Современник» — один из редких советских театров, созданных силами самих артистов, а не по указу властей. Он открылся спектаклем «Вечно живые» (1957 г.). Пьеса Виктора Сергеевича Розова (родился в 1913 г.) о любви молодых людей, которую оборвала война, вскоре легла в основу знаменитого фильма Михаила Калатозова «Летят журавли».

Считая себя студией при МХАТе, «Современник» стремился возродить ту творческую обстановку, которая царила в Художественном театре на заре его существования. Был написан специальный устав актёрского товарищества. Всё решали сообща: вместе обсуждали новые пьесы и спектакли, строго критиковали друг друга и даже своего руководителя Олега Ефремова. Вокруг студии собирались самые яркие писатели, художники, музыканты, критики.

Ранние спектакли «Современника» разительно отличались от привычного театрального фона достоверностью и искренностью актёрской игры. Их стиль был схож со стилем итальянского неореализма — нового европейского кино, которое потрясло в те годы мир. Это был театр

общественной правды. Актёры на сцене разговаривали и двигались, как самые обычные люди, и мучились теми же вопросами, что и большинство сидящих в зале.

Чистый юноша Александр Адуев (Олег Табаков) из спектакля «Обыкновенная история» (1966 г.; по роману А.И. Гончарова) на глазах у зрителей превращался в циника и приспособленца — и это тоже был сюжет, словно взятый из жизни.

С годами «Современник» становился всё меньше похож на студию и всё больше — на «нормальный» театр. Труппа пополнилась новыми именами: вслед за Евгением Евстигнеевым и Игорем Квашой, Олегом Табаковым и Михаилом Казаковым в театр пришли Анастасия Вертинская, Марина Неёлова, Константин Райкин, Олег Даль, Валентин Гафт, Авангард Леонтьев. А в 1970 г. Олегу Ефремову предложили возглавить Художественный театр. Решение оставить своё детище и попытаться спасти легендарный, но полуживой



Олег Николаевич Ефремов.



Лидия Толмачёва и Олег Табаков в спектакле «Обыкновенная история».

405

МАРК ЗАХАРОВ

Главный режиссёр Московского театра «Ленком» создал своему театру славу и авторитет. При Марке Анатольевиче Захарове (родился в 1933 г.) эта сцена приобрела популярность благодаря

постановкам мюзиклов: «Тиль», «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» и «„Юнона" и „Авось"». Шли на сцене и открыто публицистические спектакли, ставит Захаров и классику. «Ленком» под руководством своего режиссёра всегда знает, чем и как поразить зрителя. Актёры этого театра — настоящие звёзды сцены и экрана.



МХАТ потребовало от создателя «Современника» немалого мужества. Ефремов позвал за собой всех артистов, с которыми работал. Большинство отказалось. А осиротевший «Современник» в 1972 г. возглавила Галина Борисовна Волчек (родилась в 1933 г.).

В начале 70-х гг. Волчек пригласила в «Современник» молодого режиссёра Валерия Владимировича Фокина (родился в 1946 г.), первый же спектакль которого — «Валентин и Валентина» (1976 г.) — имел большой успех.

В 1977 г. «Современник» переехал. Легендарный особнячок на Триумфальной площади около гостиницы «Пекин», хорошо знакомый каждому москвичу, снесли. Труппа «Современника» обрела новый дом в здании бывшего кинотеатра «Колизей» на Чистых прудах.

«Современник» конца XX — начала XXI в. — театр крепкий и респектабельный. Теперь здесь любят масштабные постановки. Этот театр очень далеко ушёл от искренности

РЕЖИССЁР ТОВСТОНОГОВ

В Санкт-Петербурге на набережной Фонтанки находится один из самых знаменитых театров нашей страны — Большой драматический театр (БДТ). Ныне эта сцена носит имя Георгия Александровича Товстоногова (1913— 1989), который возглавил театр в 1956 г. и оставался его руководителем до конца жизни.

Родился Товстоногов в Петербурге в семье железнодорожного инженера. Его отец был русским, а мать — грузинкой, и в трудные революционные годы родители переехали в Грузию, в Тбилиси. Увлечение Товстоногова театром началось с самодеятельного школьного кружка. После окончания школы будущий режиссёр работал в Театре юного зрителя. Талантливого юношу направили на учёбу в Москву.

Окончив ГИТИС, Товстоногов вернулся в Тбилиси. Там он работал в ТЮЗе и в Русском театре, преподавал в театральном институте. В 1948 г. переехал в столицу и поставил в Центральном детском театре спектакль «Где-то в Сибири» (по повести И. Ирошниковой).



Сцена из спектакля «Пять вечеров». Тамара — Зинаида Шарко, Ильин — Ефим Копелян.

Незаурядное дарование Товстоногова заметили, и вскоре его назначили главным режиссёром Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. Лучшими его спектаклями стали «Дорогой бессмертия» (1954 г.; по документальной повести чешского антифашиста Юлиуса Фучика «Репортаж с петлёй на шее») и «Униженные и оскорблённые» (1970 г.; по роману Ф.М. Достоевского).

Товстоногов ставил спектакли и в других театрах Ленинграда. В 1954 г. в Театре комедии имени Н. П. Акимова появились «Помпадуры и помпадурши» М.Е. Салтыкова-Щедрина, а в 1955 г. в Театре имени А.С. Пушкина (бывшем Александринском) — пьеса Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». За этот спектакль режиссёр получил высшую в те годы награду — Ленинскую премию.

Большой драматический театр имел славную историю, но ко времени прихода в него Товстоногова (1956 г.) находился в творческом кризисе. Уже первые спектакли, поставленные новым режиссёром, вернули зрителей в театр, и с тех пор БДТ не видел ни одного непроданного билета.

В 50-х гг. в театральном искусстве происходили серьёзные перемены. Не случайно, что год прихода Товстоногова в Большой драматический совпал со временем возникновения в Москве театра «Современник». Самые талантливые деятели театра пони-

406

и достоверности своих первых спектаклей. Впрочем, по-иному и быть не могло. Сильные стороны «Современника» — «звёздная» труппа и стойкий интерес публики.

В 50-х гг. появились и первые спектакли Анатолия Васильевича Эфроса (1925—1987). Его первый театральный дом находился на площади Свердлова (ныне Театральная), рядом с Большим театром. В Центральном детском театре (ЦДТ) в постановках Эфроса 50-х гг. артисты играли самозабвенно и увлечённо.

В ЦДТ Эфрос ставил пьесы Виктора Розова: «В поисках радости», «В добрый час», «Неравный бой». На сцене появились современные мальчики, пытливые ищущие свою дорогу и не признающие лицемерия и мещанства. Режиссёр стремился к естественности, мечтал освободить идеи Станиславского от царившей вокруг театральной напыщенности



Сцена из спектакля «Три сестры». Постановка А. Эфроса. Московский драматический театр на Малой Бронной, 1967 г.

мали, что искусство сцены нуждается в обновлении, в новых творческих идеях и приёмах. Товстоногову удалось создать театр, который заговорил на естественном, но сценически очень выразительном языке. Он воспитал блистательных артистов: Евгения Лебедева, Иннокентия Смоктуновского, Павла Луспекаева, Татьяну Доронинову, Ефима Копеляна, Зинаиду Шарко, Владислава Стржельчика, Кирилла Лаврова, Сергея Юрского и многих других.

Вскоре после прихода в театр, в 1959 г., Товстоногов поставил спектакль, который вошёл в историю русского театра, — «Пять вечеров» драматурга Александра Моисеевича Володина (настоящая фамилия Лифшиц, родился в 1919 г.). Новизна заключалась в отсутствии пафоса: спектакль рассказывал о жизни самых обыкновенных людей, герои были показаны с состраданием и любовью. Режиссёр нашёл новую интонацию, с которой современная сцена говорит и по сей день.

Такие спектакли Товстоногова, как «Идиот» по роману Ф.М. Достоевского, «Варвары» и «Мещане» М. Горького, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Три сестры» А.П. Чехова, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «История лошади» по повести Л.Н. Толстого «Холстомер», вошли в историю мирового театра. Классические тексты режиссёр прочёл глазами человека XX столетия, увидев в них мотивы, которые не потеряли актуальности и в наши дни.

Много и плодотворно Товстоногов работал с современными авторами. Ставил пьесы А.Н. Арбузова, В.С. Розова, К.М. Симонова, А.В. Вампилова, В.М. Шукшина, А.И. Гельмана, инсценировал произведения М.А. Шолохова («Тихий Дон» и «Поднятая целина»), В. Ф. Тендрякова («Три мешка сорной пшеницы»). Эти спектакли неизменно становились событиями в театральной жизни страны.

Георгий Товстоногов был режиссёром-новатором, который не только выпустил много выдающихся спектаклей, но и создал режиссёрскую школу, воспитал последователей, которые, как и их учитель, обновляют сценическое искусство России.



Сергей Юрский — Чацкий. Постановка пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума». 1962 г.

407

ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИЙ

Жарким летом 1955 г. на чердаках и лестничных клетках то одних, то других московских домов ютился рыжеватый молодой человек в потёртом костюме. Был он приезжим, без друзей и работы, и ночевать ему было негде. Днём молодой человек ходил по театрам в надежде устроиться актёром. Но директорам и главным режиссёрам он не нравился. Лишь в Театр имени Ленинского комсомола его приняли на разовые выходы. Молодого человека звали Иннокентием Михайловичем Смоктуновским (1925— 1994).

К моменту своего безрассудного приезда в Москву Смоктуновский был провинциальным артистом со стажем. Сын портового грузчика из Красноярска, прошедший войну, Смоктуновский работал в театрах Красноярска и Сталинграда, Норильска и Махачкалы. Играл много, но отличался неуживчивым характером. В Норильске под нажимом директора театра он взял псевдоним Смоктуновский (его настоящая фамилия — Смоктунович, а директор настаивал на псевдониме Славянин). Согласно легенде, в 1955 г., хлопнув дверью дирекции Сталинградского драматического театра имени М. Горького после очередного скандала, Смоктуновский сказал: «Если обо мне не услышите через пять лет, буду заниматься другим делом». О нём слышали через два года.

В Москве летом 55-го Смоктуновский всё-таки сумел устроиться в Театр-студию киноактёра, начал сниматься в эпизодических киноролях. В одной из картин, она называлась «Солдаты» (1957 г.; по повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»), ему досталась роль побольше и позначительнее — он сыграл интеллигентного лейтенанта Фарбера. Говорят, именно после этого фильма Смоктуновского запомнил главный режиссёр ленинградского Большого драматического театра Георгий Александрович Товстоногов и пригласил на роль князя Мышкина в инсценировке романа «Идиот» Ф.М. Достоевского (1957 г.). Режиссёр решил, что у этого неизвестного и очень странного артиста «глаза Мышкина».

Увидев на сцене интеллигентного, обезоруживающе доверчивого и какого-то бесплотного «рыцаря бедного» — князя Мышкина в исполнении Смоктуновского, публика середины 50-х испытала настоящий шок. Перед зрителями предстала глубокая, оригинальная и бесконечно цельная личность. Это было похоже на чудо: Смоктуновский явил на сцене чистую красоту человеческой души. «После войны, после разрухи и голода людей очень интересовал быт, а я в конце 50-х пришёл и сказал: „Дух!“. И они откликнулись» — так объяснял актёр свой триумф. Роль князя Мышкина сделала из тридцатидвухлетнего Смоктуновского главного интеллектуального артиста страны.

На Смоктуновского буквально обрушились предложения, в основном связанные с кино. Актёр сыграл блистательного физика Куликова в картине Михаила Ромма «Девять дней одного года» (1962 г.), шалопая Геннадия в «Високосном годе» Анатолия Эфроса (1962 г.), Гамлета в одноимённом фильме Григория Козинцева (1964 г.), Деточкина в комедии Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966 г.). Он снялся даже в роли Ленина («На одной планете», 1966 г.).

В конце концов, от переутомления Смоктуновский заболел туберкулёзом глаз и на некоторое время был вынужден уйти из кино.

После триумфального Мышкина Смоктуновский несколько лет не выходил на сцену. В 1973 г. он сыграл страдающего и человеческого царя Фёдора Иоанновича (в спектакле Малого театра «Царь Фёдор Иоаннович»; пьеса А.К. Толстого). А в се-

редине 70-х гг. пришёл во МХАТ. Его Иванов в чеховском спектакле Олега Ефремова (1976 г.) — человек не столько опустошённый и усталый, сколько сосредоточенный лишь на своих мыслях. Он словно мечтал остаться один, разобраться в себе, в своей жизни. Драму Иванова в исполнении Смоктуновского называли «драмой невоплощённости».

Казалось, стихия и судьба этого актёра во МХАТе — внешне мягкие чеховские герои. Но в 1984 г. Смоктуновский резко, утончённо и устрашающе подробно сыграл историю жизни и распада личности Иудушки Головлёва в спектакле Льва Долина «Господа Головлёвы» по одноимённому роману М.Е. Салтыкова-Щедрина. Виртуозный демагог Порфирий Петрович — Иудушка в конце спектакля превращался в какого-то безобразного вурдалака. Однако даже в финале этот омерзительный персонаж вызывал восхищение благодаря бесстрашию и блеску актёрской игры.



Иннокентий Смоктуновский в спектакле «Идиот». БДТ. 1966 г.

408

ЛЮБИМОВ И «ТАГАНКА»

В самом конце апреля 1964 г. в старом, давно ожидавшем ремонта здании Театра драмы и комедии состоялась премьера пьесы Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана». Это был выпускной спектакль Высшего театрального училища имени Б.В. Щукина, дипломная работа курса, которым руководил вахтанговский актёр Юрий Петрович Любимов (родился в 1917 г.). Режиссёрские способности у героя-любownika классических и современных спектаклей проявились неожиданно и блестяще. На сцене забытого и зрителями, и критиками театра молодые актёры, вчерашние студенты, разыгрывали притчу об опасности доброты в жестоком мире. Играли они раскованно и заразительно, пели песни под гитару и аккордеон, жили в роли со всей страстью и в то же время «с холодком отчуждения». Оказалось, что великие традиции можно оживить и освоить, вспомнив о театральности Вахтангова и об остроте мейерхольдовских мизансцен, об условности восточного театра и о безоглядной патетике

русских трагиков. Начало новому театру было положено. Отныне театральная Москва (а спустя несколько лет и Европа) следили за тем, что происходит у Любимова на Таганке.

За брехтовскими спектаклями последовали поэтические композиции: на сцену вернулась поэзия, зазвучали стихи Андрея Вознесенского («Антимиры», 1965 г.) и молодых поэтов, погибших на войне («Павшие и живые», 1965 г.). Потом Любимов снова обратился к Брехту — осенью 1966 г. состоялась премьера спектакля «Жизнь Галилея» с Владимиром Семёновичем Высоцким (1938—1980) в главной роли.

Театр приобрёл героя, выразившего себя сполна, понятного всем. Спустя несколько лет Высоцкий сыграл Гамлета. Хриплым, срывающимся голосом он поведал о том, что «время вывихнуло сустав» — здесь, за стенами театра, в этой стране. На Таганке говорили о несвободе, о гнёте обстоятельств, но сам факт существования такого театра, актёрская игра, очень личная и откровенная, пророчествовали о грядущих переменах.

Любимов познакомил зрителей с дерзкими и в то же время продуманными, выстраданными трактовками русской и зарубежной классики. В репертуаре Театра на Таганке долгое время сохранялись «Тартюф» Мольера и «Преступление и наказание» Достоевского, «Гамлет» Шекспира и «Три сестры» Чехова. Зрителей поразила любимовская версия романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» с ироничным Вениамином Смеховым в роли Воланда.

Любимов может на сцене поистине всё, его режиссёрская рука по-прежнему тверда и уверенна, фантазия безгранична, профессионализм бесспорен. Он чувствует каждый миллиметр сценического пространства, как музыкант диезы и бемоли, и это ощущение передаёт актёрам. Вслед за великими режиссёрами XX столетия — Максом Рейнхардтом и Всеволодом Мейерхольдом — и подобно булгаковскому персонажу Любимов заслужил наименование Мастера.



Юрий Петрович Любимов.



Зинаида Славина в роли Шен-Те (пьеса Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана»).



Иван Бортник, Николай Губенко и Валерий Золотухин в спектакле «Борис Годунов». 1982

2.

409

и фальши. Одним из активных единомышленников Эфроса был молодой артист ЦДТ Олег Ефремов, вскоре возглавивший театр-студию «Современник».

В 1964 г. Анатолий Эфрос стал главным режиссёром Театра имени Ленинского комсомола. Он успел проработать там всего три сезона. Поставил «Чайку» (1966 г.) с бунтующим мальчишкой Треплевым — очень резкий спектакль, в котором не было ничего от привычного мхатовского Чехова. В «Мольере» М.А. Булгакова он говорил об уничтожении художника властью, о том, каким унижениям могут подвергнуть творца. Через некоторое время после премьеры «Мольера» Эфроса сняли с должности главного режиссёра. Он перешёл в Московский драматический театр на Малой Бронной; вместе с ним ушли десять актёров.

Здесь искусство Эфроса достигло расцвета и настоящей зрелости. Здесь выкристаллизовалась свободная режиссёрская манера, в основе которой лежал точный разбор «изогнутой проволоочки» психологического состояния героев. Эфрос являлся приверженцем разносторонности: персонажи его спектаклей были живыми людьми — в чём-то хорошими, в чем-то слабыми или даже дурными. Любимые актёры Эфроса (Николай Волков, Ольга Яковлева, Лев Дуров, Лев Круглый и другие) умели донести до зрителя всю палитру чувств.

ТЕАТРЫ-СТУДИИ

В конце 80-х гг. в стране появилось огромное количество театров-студий. На самом деле многие студии возникли задолго до начала «перестройки» — просто существовали полуподпольно, а после 1985 г. стали легальными. В 1988 г. было создано Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (ВОТМ), под крылом которого и собрались экспериментальные театры.

Режиссёр, драматург, автор сценариев, либретто и книг Марк Григорьевич Розовский (родился в 1937 г.) в 60-х гг. руководил знаменитой студией «Наш дом» при МГУ. Театр «У Никитских ворот», возникший в 1982 г., — прямой наследник «Нашего дома». Спектакли студии «У Никитских ворот» часто напоминают милый капустник с вокальными номерами и музыкой.

Спектакли другой студии со стажем — Театра на Юго-Западе — всегда «крепко сколочены». Это театр ярких мизансцен и оглушающей музыки, несколько преувеличенной манеры актёрской игры — мир скорее фантазмагорических масок, чем живых людей. Студия на Юго-Западе возникла в 1977 г. как драмкружок рабочей молодёжи. В 80-х гг. «Юго-Запад» был невероятно популярен: жёсткая эстетика его спектаклей выглядела неожиданно и современно. Актёры здесь бравировали тем, что пришли в театр из «настоящей жизни»: они работали водителями троллейбуса, дворниками и в большинстве своём не имели специального образования. Звездой сцены был Виктор Авилов — артист с запоминающимся лицом и выразительной пластикой.

История Театра-студии под руководством Олега Табакова не проста. Ещё в 1974 г. во Дворце пионеров Бауманского района Москвы Олег Павлович Табаков (родился в 1935 г.) организовал

студию, где посвящал в тайны актёрского ремесла шестнадцатилетних подростков. В 1987 г. она превратилась в профессиональный театр-студию, а в 1992 г. в Театр под руководством О.П. Табакова.

«Табакерка» — фаворит и баловень публики. За годы своего существования из приятного, но неяркого театрального содружества «Табакерка» выросла в модный «звёздный» коллектив. Имена Владимира Машкова и Евгения Миронова, Евдокии Германовой и Марины Зудиной, Сергея Безрукова и Виталия Егорова заставляют учащённо биться сердца поклонниц и поклонников «Табакерки». На сцене встречаются популярные молодые звёзды и умудрённые опытом мастера.



Сергей Безруков и Виталий Егоров в спектакле «Псих». Режиссёр А. Житинкин. Театр под руководством О.П. Табакова, Москва. 1998 г.

410

Настоящим пристанищем для режиссёра оказалась классика, позволяющая говорить на вечные темы. Основным мотивом спектаклей становилось предчувствие беды, смутная тревога, до поры до времени не выходящая на поверхность. Так, в «Трёх сёстрах» (1966 г.) всё начиналось с ослепительного вальса, в котором кружились несчастные герои. Чуждый внешним эффектам, Эфрос, тем не менее, будто взрывал изнутри знакомые всем истории, открывая в них новый смысл. Он ставил Шекспира, как Чехова, а Чехова наполнял мощным, почти шекспировским ощущением конца света. Беспомощные владельцы «Вишневого сада» (1975 г.; спектакль был поставлен на сцене Театра на Таганке) ютились на кладбище, не в силах противостоять крушению мира, в котором жили. Эфрос любил своих героев и сочувствовал им. Он не видел в их метаниях ничего смешного, а в возмездии, которое настигало негодяев, — ничего назидательного. А потому и гоголевская «Женитьба» (1975 г.) в постановке режиссёра лишилась фарсового налёта и оказалась пронзительной историей о несостоявшейся любви. У Эфроса мольеровский «Дон Жуан» (1973 г.) рассказывал не о наказанном развратнике, а о человеке, которого разъедает внутренняя пустота.

Постепенно в театральном доме на Малой Бронной наступил кризис.

Совсем другой стиль у Театра-студии под руководством Петра Фоменко. В 1993—1994 гг. театральная Москва с увлечением смотрела студенческие спектакли актёрско-режиссёрского курса Петра Наумовича Фоменко (родился в 1932 г.) в ГИТИСе. Эти дипломные работы составили основу репертуара будущего театра, который стал называться «Мастерская Петра Фоменко». Участники спектаклей — молодые люди, впитавшие лучшие культурные традиции и при этом несущие что-то свежее и молодое. «Мастерской» долго мыкалась по чужим сценам, пока, наконец, в 1999 г. не обрела свой дом — помещение бывшего кинотеатра «Киев».

В репертуаре театра — остроумная и изящная трактовка пьесы М.И. Цветаевой «Приключение» (1993 г.; спектакль Ивана Поповски о Казанове идёт... в коридоре). Зрительский интерес

вызвало «прозрачное» и мудрое прочтение пьесы А. Н. Островского «Волки и овцы», где артисты «Мастерской» сыграли лучшие свои роли (1992 г.; постановка Петра Фоменко).

Молодые артисты театра — рыжеволосые сёстры-близнецы Полина и Ксения Кутеповы, изысканная Галина Тюнина, органичный, с завидным чувством юмора Юрий Степанов и другие — стали любимцами театральной Москвы. Труппа обновляется за счёт выпускников курсов Петра Фоменко в ГИТИСе (так называемые «младшие фоменки»).

В подвале дома в Скатертном переулке разместился театр-студия «Человек». Художественный руководитель Людмила Рошкован в начале 80-х гг. приютила под крышей своего театра группу молодых артистов и режиссёров, некоторое время назад окончивших Школу-студию при МХАТе. Здесь можно было увидеть спектакль «Эмигранты», появившийся ещё в 1984 г. и шедший почти нелегально. Камерная пьеса Славомира



Сцена из спектакля «Месяц в деревне» (пьеса И.С. Тургенева). Режиссёр С. Женовач. «Мастерская Петра Фоменко», Москва. 1997 г.

Мрожека была поставлена Михаилом Мокеевым для двух артистов — Романа Козака и Александра Феклистова. Два совершенно разных человека, интеллект и простой работяга, загнанные в трущобы чужой страны, доводили друг друга до иступления, почти до отчаяния. Издевались друг над другом, презирали, но всё-таки пытались примириться.

Выпускники мхатовской школы, пригревшиеся в «Человеке», в конце концов, вернулись обратно под крыло МХАТа. На смену им в начале 90-х гг. в подвал дома в Скатертном переулке пришли другие — на этот раз ученики Петра Фоменко из ГИТИСа.

Всего в Москве насчитывается несколько десятков студий, среди которых и те, которые придерживаются старых традиций, и те, которые стремятся освоить язык и формы театрального авангарда.



Сцена из спектакля «Вишнёвый сад» (пьеса А. П. Чехова). Режиссёр А. Эфрос. Московский театр на Таганке. 1975 г.

Отношения со «своими» актёрами стали натянутыми. Эфрос выпустил «Тартюфа» (1980 г.) и «Живой труп» (1982 г.) во МХАТе, делал спектакли в Японии, Финляндии. В 1983 г. главный режиссёр Театра на Таганке Юрий Любимов отправился ставить «Преступление и наказание» в Англию и не вернулся. Он был лишён советского гражданства и освобождён от руководства «Таганкой». Возглавить театр предложили Анатолию Эфросу. Это назначение вызвало мощное сопротивление артистов, преданных своему учителю. Эфрос же хотел только одного — работать. Он надеялся, что совместное творчество понемногу сгладит конфликтную ситуацию. Но этого не произошло. В 1984 г. Эфрос выпустил «На дне» Горького, где на огромной пустой сцене с кирпичной стеной и зияющими глазницами окон звучала песня Высоцкого «Что за дом такой, погружён во мрак...». Последним спектаклем режиссёра стал мольеровский «Мизантроп» (1986 г.). 13 января 1987 г. Анатолий Эфрос умер от сердечного приступа.

Те, кто создал славу отечественного театра 60—80-х гг., оставили последователей и учеников, очень разных, талантливых и самостоятельных. Они работают во многих городах России, ставят как драматические, так и оперные спектакли.

ПОКОЛЕНИЕ ПЕРЕЛЮМНОЙ ЭПОХИ

На рубеже 80—90-х гг. в центре внимания критиков и зрителей оказались режиссёры среднего поколения — сорокалетние. Им не были свойственны ни иллюзии шестидесятников, ни дерзость и чёрный юмор более молодых коллег.

Они очень разные, и каждый создал свой театр. Анатолий Александрович Васильев (родился в 1938 г.) после окончания театрального ин-



Кама Гинкас и Генриетта Яновская. Художник О. Саваренская. 1982 г.



Лев Абрамович Додин.

412

ститута ставил спектакли в разных московских театрах, а в 1987 г. основал собственный экспериментальный театр «Школа драматического искусства». Спектакли Васильева необычны. Режиссёр воспринимает актёров как своеобразные музыкальные инструменты; при помощи театра он и его ученики стремятся постичь смысл бытия.

Генриетта Львовна Яновская (родилась в 1940 г.) и Кама Миронович Гинкас (родился в 1941 г.) приобрели популярность в переломные для страны годы. Их спектакли идут на сцене Московского театра юного зрителя. Яновская — главный режиссёр, Гинкас — так называемый очередной. Постановочная манера мастеров различна: работы Гинкаса мрачны и рациональны, у Яновской — больше игры и фантазии. ТЮЗ с их приходом обрёл новое дыхание и совсем не детское лицо.

Лев Абрамович Додин (родился в 1944 г.) с 1975 г. работает в Малом драматическом театре в Санкт-Петербурге. Его спектакль «Братья и сёстры» (1985 г.; по роману Фёдора Абрамова «Дом») с успехом шёл на сценах разных городов Европы. Додин ставил спектакли в Париже и Хельсинки, работал для фестиваля в Зальцбурге, выступал как оперный режиссёр.

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В последней четверти XX столетия мировой театр развивается активно и непредсказуемо. На международных театральных фестивалях играют спектакли, созданные на разных сценах Европы и мира. Публика воспринимает увиденное как явление, рождённое в едином европейском доме. Театры России — постоянные участники этих фестивалей. В нашей стране

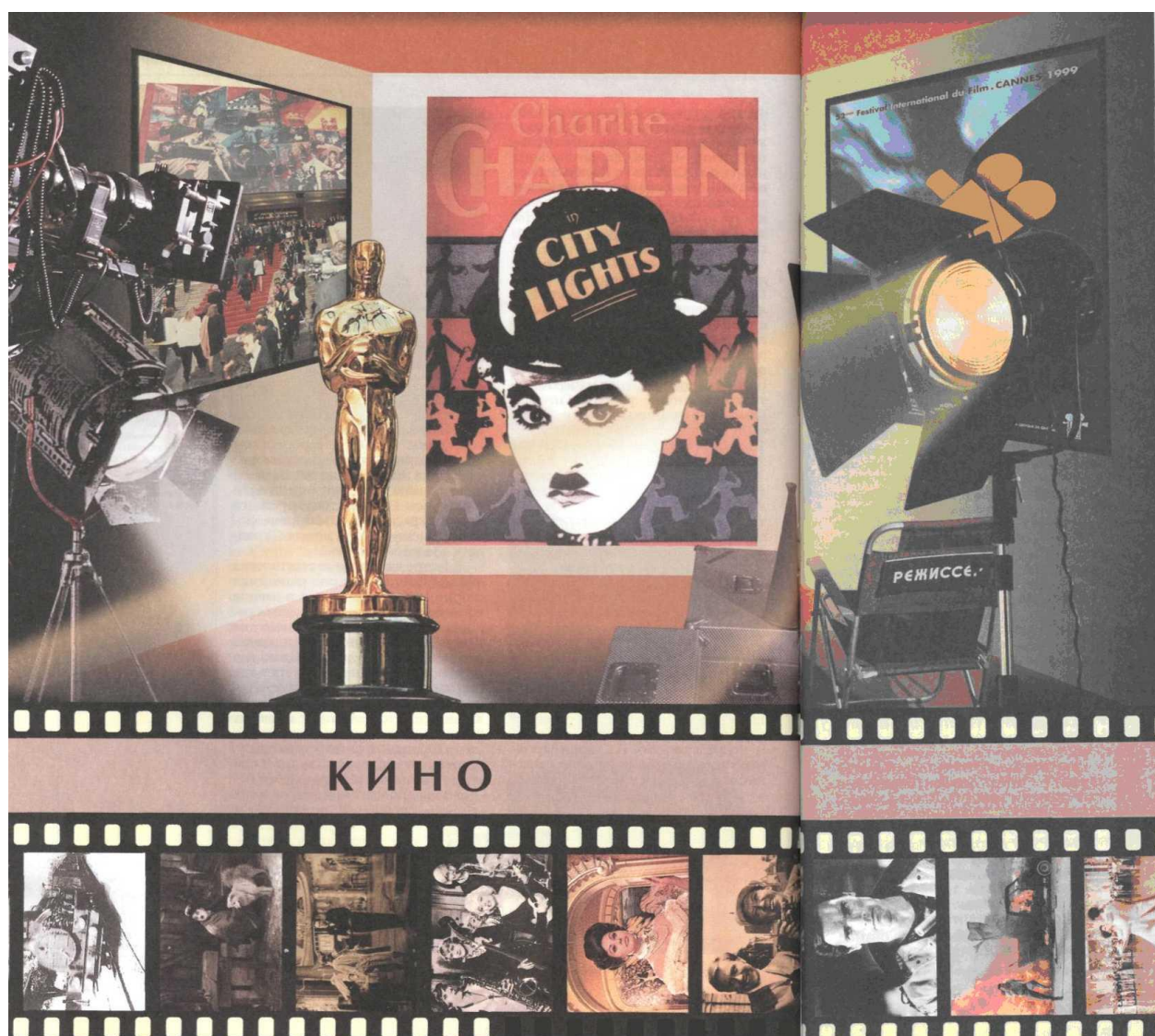
также проводятся фестивали и конкурсы. Победителям вручаются призы с красивыми названиями: «Золотая маска», «Хрустальная Турандот», «Золотой софит».

В театре в последние десятилетия формы авангарда мирно уживаются с приёмами, возникшими в давние времена. Создатели спектаклей обращаются к вопросам нынешнего дня и проблемам вечным. Художники рассказывают о том, что важно для всех людей, независимо от того, где они живут: в Вене или в Москве, в Токио или в Париже, в Каире или в Лондоне... Поставленные в разных уголках планеты спектакли заставляют то плакать, то смеяться, то сокрушаться, то недоумевать, но главное — вселяют надежду.



Сцена из спектакля «Дон Жуан, или „Каменный гость" и другие стихи». Режиссёр А. Васильев. Театр «Школа драматического искусства», Москва. 1998 г.





ПУТИ К ИЗОБРЕТЕНИЮ
 КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО
 АНИМАЦИЯ
 ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ
 ФРАНЦИЯ — РОДИНА КИНО
 СОЗДАНИЕ ГОЛЛИВУДА
 НАЧАЛО
 КИНЕМАТОГРАФА В РОССИИ
 РОЖДЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО
 ЭКРАННЫЙ ОБЛИК ВОЙНЫ
 КАРДИОГРАММА СОВРЕМЕННОГО КИНО

Древнегреческий бог Аполлон, покровитель искусства, появлялся на Парнасе в окружении девяти дочерей Зевса — муз. Богини жили на священной горе Геликон, где бил источник вдохновения. Каждая муза имела своё назначение. Эвтерпа «заведовала» лирической поэзией, Терпсихора — танцами, Каллиопа — эпической поэзией, Эрато — любовными песнями, Мельпомена — трагедией, Талия — комедией, Клио — историей, Полигимния — священными гимнами, Урания — астрономией. И вот на пороге XX в. чинный строй дочерей Зевса нарушила дерзкая особа, бросившая вызов освящённому временем порядку. 28 декабря 1895 г. в парижском «Гран-кафе» на бульваре Капуцинов тридцать пять человек, заплативших по франку за сеанс ещё никому не ведомого «синематографа», стали свидетелями рождения

нового искусства. По прошествии столетия покровительствующей ему музе так и не придумали имени и называют просто по порядковому номеру — Десятой.

Кино, за которое отвечает Десятая муза, невозможно приписать к ведомству ни одного из старших искусств. Это дитя века техники — и музу кино иногда даже называют Технэ. Поначалу ничто не предвещало новому изобретению статуса искусства. Его создатели относились к своему детищу довольно легкомысленно. Огюст Люмьер думал, что они с братом сконструировали всего лишь забавную игрушку, которая будет в моде не дольше полугода. А Луи Люмьер будто бы рассказывал, что изобрёл кино, когда заболел гриппом: лежал в постели и от нечего делать разработал проект синемаатографа.

Кинематограф появился тогда, когда в нём возникла потребность. На рубеже XIX—XX вв. мир стремительно перестраивался; массы людей покидали насиженные места и перебирались в крупные города. Новоявленные горожане представляли собой огромную аудиторию, которая нуждалась в доступных ей развлечениях. Театры и музеи, концертные залы и библиотеки требовали от «потребителя» определённой подготовки, интеллектуального и душевного напряжения. Это было под силу далеко не всем — ведь многие из вчерашних крестьян не владели даже элементарной грамотой. Поэтому кинематограф и стал самым массовым из искусств, что обеспечило ему жизнеспособность и динамизм развития.

Изобретения в механике, оптике, химии подготовили условия для



Первый киносеанс в «Гран-кафе», Париж.

416

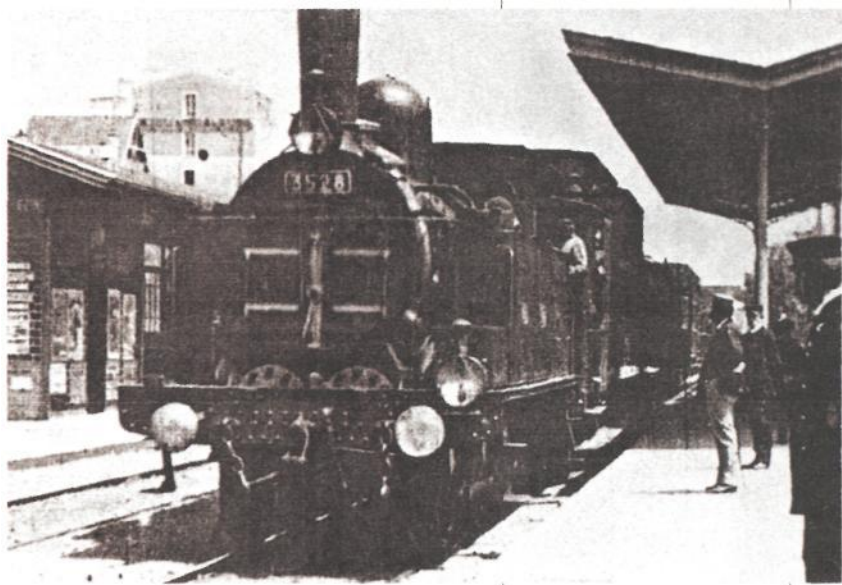
рождения нового искусства. Цепь технических открытий завершилась последним шагом, сделанным сметливыми французами. Прошло несколько месяцев после знаменитого сеанса на бульваре Капуцинов, и первые кинооператоры (они же были и киномеханиками) с аппаратами и киноплёнками разъехались по всему свету — как герой картины Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» (правильное название улицы в Париже — бульвар Капуцинов), которого сыграл Андрей Миронов.

Первые фильмы братьев Люмьер — «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Завтрак ребёнка» поражали зрителей тем, что точно фиксировали действительность. Эти короткие жизненные зарисовки заложили одно из первых направлений в киноискусстве, которое стали впоследствии называть «линией Люмера», — документально-реалистическое, максимально достоверное отображение окружающей жизни. Но в 1896 г. в кино пришёл новый человек — Жорж Мельес, директор и режиссёр парижского театра «Робер Уден», в котором ставили фантастические феерии. Мельес приобрёл в Англии кинокамеру и

приступил к съёмкам игровых фильмов с участием актёров своего театра. Так возникло второе направление в кинематографе — «линия Мельеса». Зрителям тех наивных, несовершенных лент, конечно, и не снилось, какие головокружительные эксперименты «человека с киноаппаратом» — Дзиги Вертова породит «линия Люмьера», с какой потрясающей достоверностью «линия Мельеса» с помощью Стивена Спилберга или братьев Вачовски перенесёт зрителей и в самое давнее прошлое — в «Парк юрского периода», и в отдалённое будущее — в мир, где умами людей владеет злобная «Матрица».

Сами того не подозревая, братья Люмьер и Жорж Мельес стали зачинателями новой профессии — профессии кинорежиссёра. Термин «режиссёр» был заимствован из театральной практики. Однако в кинематографе эта профессия наполнилась новым содержанием. Кинорежиссёр не только выстраивает мизансцену (мизанкадр) и репетирует с актёрами, ставя перед ними определённую задачу, но он также должен учитывать и техническую сторону дела. Чем совершеннее становилось кино, тем больше в нём появлялось новых профессий. В последние годы к ним добавились специалисты по компьютерной графике, созданы огромные лаборатории, работающие на индустрию кино. И всё более важное место стал занимать продюсер — тот, кто обеспечивает финансирование фильма и заинтересован в продвижении его на кинорынке. Братья Люмьер удачно совмещали в себе качества режиссёров и продюсеров, поэтому дело у них шло успешно. Жорж Мельес был творцом другого типа: новое изобретение привлекало его своими невероятными возможностями, но он плохо ориентировался в мире бизнеса и потому быстро прогорел. Мельес не смог выдержать конкуренцию с появившимися крупными студиями и к 1914 г. прекратил свою деятельность в кино.

Кинематограф стремительно завоёвывал всё новых поклонников и наполнял кошельки создателей фильмов и владельцев кинотеатров. А между тем кино долго не имело утвердившегося названия. В разных странах и в разных



Кадр из фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1895 г.). Одна из самых известных картин братьев Люмьер. Фильм был показан на первом киносеансе в «Гран-кафе» и длился около полутора минут. В 1995 г., к празднованию столетия кино, российские кинематографисты выпустили фильм-альманах «Прибытие поезда». Он состоит из четырёх новелл, снятых четырьмя молодыми режиссёрами: «Свадебный марш» (Александр Хван), «Экзерсис № 5» (Дмитрий Месхиев), «Трофим» (Алексей Балабанов) и «Дорога» (Владимир Хотиненко). Общее условие для каждой киноновеллы: «прицепить» двадцатиминутный сюжет на современную тему к паровозу братьев Люмьер.



Кадр из фильма «Моя прекрасная леди» (по пьесе Б. Шоу). 1964 г.

В роли Элизы Дулитл — Одри Хепбёрн.

слоях общества его называли по-разному — от «кинемо-, хромо-, фоно-, мега-, скопографа» и «иллюзиона» до ласково-уменьшительных «кики», «кинемоша», «кинемошка» и дожившего до наших дней «киношка». В 10-х гг. в Россию пришло принятое в Германии слово «кино», однако окончательно оно утвердилось у нас лишь в 20-х гг.

В 10-х гг. писатель Леонид Андреев назвал «кинемо» «Великим» («Письмо о театре», 1913 г.). С его лёгкой руки все новые термины, которые использовались применительно к кинематографу, начали сопровождаться этим эпитетом. Самым популярным стало словосочетание «Великий немой». Однако споры по поводу «немоты» кино не утихают до сей поры. Одни киноведы считают, что немое кино было особым видом искусства, со своими законами и эстетикой, причём отсутствие слова признают главным его достоинством. Другие полагают, что кино, в сущности, немым никогда и не было, что оно с самого рождения стремилось к звуку.

По мере взросления кинематографа всё активнее пользовалось богатством, накопленным старшими искусствами. Он заимствовал сюжеты из литературы. Ещё в 1916 г. русский режиссёр Яков Протазанов экранизировал знаменитую пушкинскую повесть «Пиковая дама», роль Германиа в которой сыграл выдающийся актёр немого кино Иван Мозжухин. Киноэпопея Сергея Бондарчука «Война и мир», снятая в 60-х гг. по роману Льва Толстого, в 2000 г. была реконструирована с помощью новейшей цифровой техники и предстала перед зрителями во всём своём блеске.

Развитию изобразительной культуры фильма способствовало мастерство операторов, которое к концу 20-х гг. превратилось в своего рода «киноживопись». Индивидуальная операторская манера придаёт фильму неповторимое обаяние. Многие режиссёры предпочитают работать с одним оператором. Графическая чёткость и неподражаемое искусство ракурса Эдуарда Тиссе идеально соответствовали режиссёрским замыслам Сергея Эйзенштейна. Анатолий Головня, работавший в традициях русской реалистической живописи, был любимым соавтором Всеволода Пудовкина. Даниил Демуцкий с помощью различных насадок на объектив окутывал дымкой пейзажи и «рисовал» портреты актёров в мягких, приглушённых тонах. Так он вместе с Александром Довженко создавал поэтическое кино.

В кино главной фигурой для зрителя всегда был актёр. Не случайно именно кинематограф породил систему звёзд. Кинозвезда не просто талантливый актёр или актриса; это воплощение идеалов, отражение зрительских желаний и надежд. Вера Холодная и Иван Мозжухин, Чарли Чаплин и Грета Гарбо, Жан Габен и Мэрилин Монро, Любовь Орлова и Алексей Баталов, Бриджит Бардо и Джек Николсон, Андрей Миронов и Леонардо Ди Каприо — все они не

только выразители общественных настроений. Они диктуют моду и стиль поведения, служат примером в жизни и становятся символом эпохи.

*Эстетическое совершенствование идёт рука об руку с техническим. В 1927 г. в Голливуде впервые был снят звуковой фильм («Певец джаза»). В 1936 г. в Берлине показали первый стереоскопический фильм. В 1966 г. американский физик М. Леман сделал первые голографические киносъёмки. Теперь кино не обходится без компьютерных технологий.

ЧТО ТАКОЕ КИНО

ПУТИ К ИЗОБРЕТЕНИЮ

«Авторами» кино признаны братья Люмьер, вернее, один из них — Луи; другой — Огюст считал свой вклад незначительным. Однако помимо них в той же Франции было выдано сто двадцать девять патентов на устройства для показа «движущихся картин» (*англ.* motion pictures, или movie — так американцы называют кино). Если добавить к ним пятьдесят английских патентов, а также работы изобретателей в других странах, то получается, что идея аппарата, который сумел бы запечатлеть «движущиеся картины» и показывать их публике, буквально носилась в воздухе. И если Люмьер победил в негласном соревновании, то победа досталась ему потому, что его изобретение было более совершенным.

Кинематография родилась в конце XIX столетия. Своё название новый вид искусства получил не случайно: греческие корни («ки'нема» и «гра'фо»), из которых составлено слово, означают «пишу движение». Кино фиксирует не мгновение, как, например, живопись, а череду мгновений: зритель смотрит «движущиеся картины».

Оно даёт возможность видеть движение, а значит, жизнь — вероятно, именно поэтому новое искусство сразу приняли и полюбили.

ПЕРВЫЕ

«ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНЫ»

Самые ранние попытки записать движение относятся к XV—VIII тысячелетиям до н.э. В пещере Альтамира в провинции Сантандер (Северная Испания) в 70-х гг. XIX в. были обнаружены рисунки первобытного человека — множество изображений животных. Среди них есть два диких кабана, первый — у входа, другой — в глубине. У одного из них интересно передано движение: кроме четырёх ног художник пририсовал кабану ещё две, изображённые менее отчётливо. Другие части тела животного не удвоены — значит, первобытный художник изобразил восемь ног сознательно: он не исправлял рисунок, а пытался «записать» бег кабана. Любопытно, что точно так же передавали стремительность жизни некоторые живописцы XX столетия. Например, итальянский футурист Джакомо Балла в картине «Динамизм собаки на поводке» рисует не восемь ног, а гораздо больше.

ТЕАТР ИЗОБРАЖЕНИЙ

Создать «движущиеся картины» можно и самому, без сложной техники. Стоит лишь погасить в комнате верхний свет, оставив гореть настольную



Один из первых кинотеатров на Монмартре.

419



Домашний театр теней.

лампу, сложить определённым образом руки — и на стене появятся чёрт, волк, щёлкающий челюстями, или ещё какая-нибудь столь же завлекательная фигура. В детских книгах и журналах печатают наборы иллюстраций, показывающих, как складывать руки, чтобы получались теневые силуэты.

Театр теней существовал ещё в Древнем Египте. Однако более известен тот, что зародился в Китае, а затем попал в Европу. Потому-то подобные представления и называли «китайскими тенями». Силуэты «китайских теней» создавали с помощью специальных фигурок. Фигурки вырезали из буйволово́й кожи; руки, ноги и голову прикрепляли к туловищу так, чтобы ими можно было

двигать, отчего картины действительно получались движущимися. Части тела плоской фигурки перемещаются только в одной плоскости (вверх-вниз или вправо-влево), поэтому со временем такие фигурки стали заменять объёмными восковыми. Их помещали между источником света и экраном, который делали из промасленной бумаги, а в богатых театрах — из шёлка. Темы для

спектаклей обычно черпали из старинных преданий. Иногда воспроизводили известные исторические события, и тогда на экране разыгрывалось то, что теперь называют документальным фильмом.

Новый прилив интереса к теневым представлениям возник в начале 90-х гг. XIX в., когда изобретатели трудились над созданием аппарата, показывающего «движущиеся картины». Мода на «китайские тени» угасла к 10-м гг. XX столетия, когда кино уже прочно встало на ноги.

Идея теневого спектакля возникла не случайно. В то время известный французский живописец Пьер Пюви де Шаванн (1824—1898) создал серию панно о жизни некой пророчицы, которые вызывали восхищение публики. Теневой спектакль иронизировал и над живописцем, и над этим восхищением.

Прообразом кино считают театр изображений — представление, где играют не живые актёры, а показывают картинки. Один из самых ранних видов театра изображений — спектакль, распространённый в Раджастхане (штат на северо-западе Индии). Главной его принадлежностью являлась лента с рисунками (её длина достигала двенадцати метров, а ширина — полутора). Картинки рассказывали о подвигах героев легенд и преданий. Представления начинались после заката солнца; владелец ленты декламировал сказания, а его помощник освещал масляной лампой картинку, соответствующую эпизоду, о котором в данный момент шла речь.

Со временем театры изображений появились и в других странах. «Рассказы в картинках» обязательно



Кукла индонезийского теневого театра.

СИЛУЭТНАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ

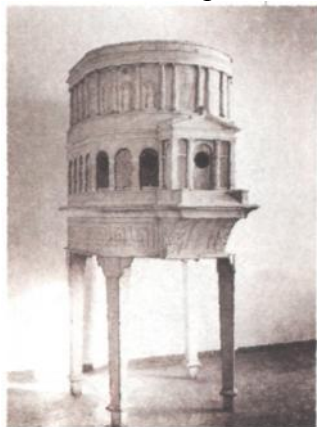
Следы родства кино и театра теней особенно видны в силуэтной мультипликации: кадры здесь не рисуются, но «разыгрываются» плоскими фигурками. Такую мультипликацию изобрела немецкая кинематографистка Лотта Рейнигер (1899—1981). Свои силуэтные фильмы она снимала с начала 20-х до начала 60-х гг.; самый известный из них — «Принц Ахмед» (1926 г.), первая полнометражная лента в мультипликационном кино. Сюжет взят из сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь»: герой хочет спасти сестру от посягательств злого чародея. Чтобы с ним бороться, принц Ахмед добывает волшебного коня, который мгновенно переносит его в дальние страны. Принц попадает в Китай — на родину театра теней, что ещё раз подчёркивало связь кино с древним зрелищем.

420

сопровождались словесными пояснениями. Изготавливались они уже не «поштучно», а печатались в типографиях и поэтому выпускались не в виде лент, а в виде листов, на которых изображения располагались рядами друг под другом. Профессиональные рассказчики бродили с такими листами от поселения к поселению. Они вывешивали их на площади и, когда собиралась толпа зевак, начинали выступление, водя указкой от одной картинке к другой. Листы могли существовать и самостоятельно: они раскупались для «домашнего пользования». Выразительное описание подобного «настенного театра» есть у А. С. Пушкина. В набросках к повести «Записки молодого человека» герой (прапорщик, только что окончивший кадетский

корпус) едет к месту службы. На почтовой станции, ожидая лошадей, он рассматривает картинки на библейский сюжет о блудном сыне, сопровождаемые нравоучительными стихами. На первой картинке «почтенный старик в колпаке и шлафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословения и мешок с деньгами». Следующие картинки изображают кутежи и мотовство юноши, продолжающиеся до тех пор, пока мешок с деньгами не иссяк; затем юноша попадает в свинопасы и разделяет со своими подопечными их трапезу. Сюжет последней картинки — возвращение блудного сына к своему отцу: «добрый старик в том же колпаке и шлафроке выбегает к нему навстречу». Стихи под картинками заменяют рассказчика, а поскольку они на немецком языке, значит, лист привозной. Однако упоминаются у Пушкина и отечественные «рассказы в картинках» (их называли «лубок»): они изображали «погребение кота, спор красного Носа с сильным Морозом и тому подобное». Такие листы выпускались отечественными типографиями. Нос выступал как «символ заносчивости и гордости (одного из семи смертных грехов)». Сюжеты с «гордецом» были многочисленны; вот некоторые из них: «Щипли сам себя за нос (смирение гордыни)», «Похождение о Носе и о сильном Морозе», «Точильщик носов», «Разговор большого Носа с сильным Морозом». В последнем случае оба «героя» становятся живыми аллегориями — людьми. Они даже вступают в шутовской спор, кончающийся победой Мороза над гордым Носом (Нос гордился тем, что Мороз ему не страшен, а, в конце концов, Мороз его заморозил, и Нос стал «гнил и хозяину не мил»).

Во Франции были популярны эпинальские картинки. Значительная их часть выпускалась фабрикой, открытой в 1824 г. в городе Эпиналь, — отсюда название. Кроме религиозных и нравоучительных сюжетов (вроде лубочной истории блудного сына) эпинальские картинки представляли собой «выпуски хроники» (известна, например, серия сюжетов о Наполеоне, в которую входил «выпуск» о походе на Россию). Французские исследователи считают один из эпинальских рассказов — «Поливальщик» — прообразом фильма «Полированный поливальщик», показанного на первом киносеансе братьев Люмьер. Сюжет кинематографического «Поливальщика» прост. Садовник поливает растения из шланга, мальчишка наступает на шланг, вода перестаёт течь. Обеспокоенный садовник заглядывает в шланг, шалун



Косморам.



*Александрийский маяк.
Изображение для косморамы.*
421



Праксинаскоп.

убирает ногу, струя воды ударяет садовнику в лицо. Он замечает мальчишку и, догнав, наказывает. В лубочном «Поливальщике» больше событий и действующих лиц: кроме садовника и мальчишки участвуют господин в цилиндре и жёлтом сюртуке, названный в подписях Профессором, женщина с тележкой, тоже облитая, и двое полицейских. Луи Люмьер утверждал в интервью, что не видел эти картинки, а замысел ленты подсказала ему проделка младшего брата, Эдуара.

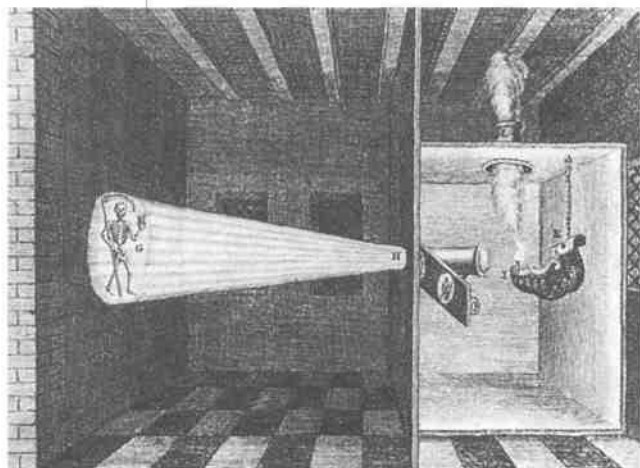
«ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ»

В театре изображений зритель рассматривал картинки непосредственно; в современном же кино необходим кинопроектор. У этого аппарата есть «прародитель» — камера-обскура» (в дословном переводе с латыни — «тёмная комната»), изобретённая за несколько столетий до кино. В 1470 г. великий итальянский художник Леонардо да Винчи писал: «...если портал какого-либо здания, площадь или пейзаж освещены солнцем и если на противоположной, не освещённой солнцем стороне поставить закрытое строение с небольшим отверстием, все освещённые солнцем предметы отбросят через отверстие на противоположную стену строения свои подлинные, но перевёрнутые образы». Отрывок из сочинения Леонардо считается первым упоминанием камеры-обскуры. Три четверти века спустя другой итальянец — Джанбаттиста делла Порта (1536—1616) начинает издавать труд «Естественная магия» в двадцати томах. В шестой главе семнадцатого тома, посвящённого «зажигающим» зеркалам, он описывает камеру-обскуру и впервые употребляет само понятие. Делла Порта предлагает знаменательное усовершенствование: в отверстии, через которое проходят лучи света, нужно поместить линзу

— тогда «на белой стене мы увидим всё гораздо отчётливей, даже распознаем черты лиц у людей, проходящих перед окном».

Учёный монах-иезуит Атаназиус Кирхер в книге «Великое искусство света и тени» описывает ещё более совершенный прибор: «Свет лампы собирается вогнутым зеркалом и оттуда направляется на сложную линзу, которая укреплена на конце трубки, имеющей фут длины и помещённой напротив зеркала. Если вставить на пути световых лучей... какой-либо рисунок, выполненный на стекле, то на белой стене тёмного помещения появится перевёрнутый и увеличенный его образ». «Тёмная комната» делла Порты уменьшалась в размерах, туда помещались источник света и отражающее зеркало. Устройство Кирхер назвал «*laterna magica*», что в переводе с латинского означает «волшебный фонарь». Изобретение Кирхера — первый в истории человечества проекционный аппарат. Его прямыми «потомками» являются съёмочная камера и проектор. Если на противоположной отверстию стенке «фонаря» поместить светочувствительную плёнку, получится камера. И наоборот, если внутри окажется источник света, а перед ним будут прокручивать плёнку, аппарат начнёт функционировать как проектор. Однако «волшебному фонарю» пришлось пройти длинный путь, прежде чем стать съёмочной камерой и проектором.

Широко пользоваться «волшебным фонарём» стали с середины XVIII в. Английский художник Уиль-



«Волшебный фонарь». Рисунок из книги А. Кирхера «Великое искусство света и тени». 1671 г.

422

ям Хогарт изобразил его на гравюре «Ярмарка в Саутуорке» (1745 г.).

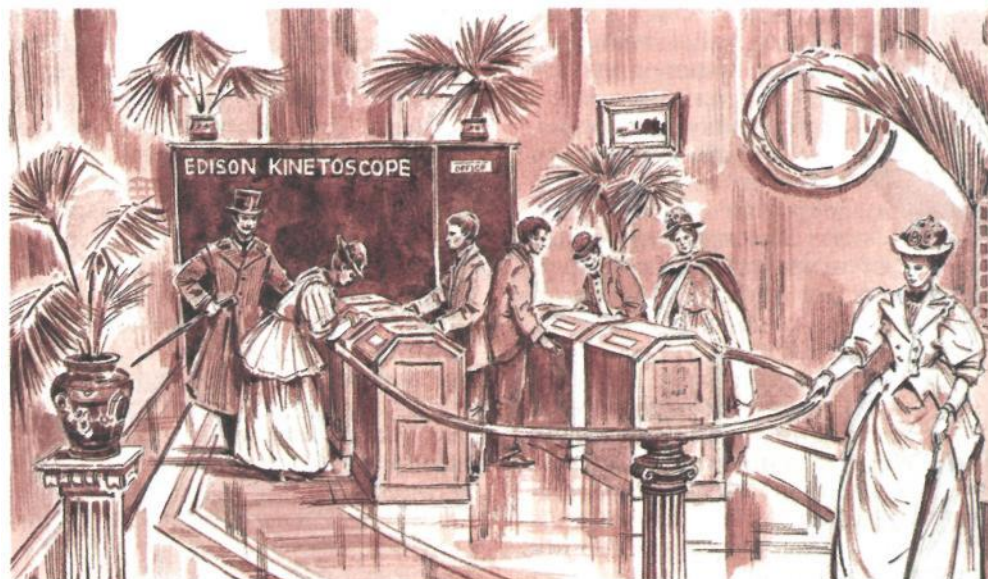
Наряду с «волшебными фонарями» существовал другой тип устройств, показывавших картинки не «на белом полотне», как писал Пушкин (т. е. не на экране), а через окуляр, в который нужно заглядывать. Имелось много видов таких аппаратов, объединённых общим названием «оптический ящик». В одном из рассказов В. Ф. Одоевского «ящик» именуется «косморамой» и описывается следующим образом: герой получает в детстве подарок — «род коробки, облепленной цветною бумажкою, на которой золотом были нарисованы цветы, лица и разные фигуры». Кроме того, «в ящике было круглое стекло» (сквозь которое следовало смотреть) и «разные вырезанные картинки». Герой «долго разбирал картинки: тут были пастухи, коровки, тирольцы, турки, были и богато наряженные дамы, и офицеры». В названии «косморамы» присутствует слово «космос»: предполагалось, что «ящик» способен показывать весь мир, целую Вселенную.

«Оптические ящики» и «волшебные фонари» воплощали совершенно разные способы демонстрации картинок. «Волшебный фонарь» показывает их открыто, т. е. не хранит картинки в себе, а выбрасывает на белое полотно экрана. «Оптическому ящику» несвойственна открытость — в него следует заглядывать, будто в замочную скважину.

Оба принципа столкнулись, когда изобреталось кино. Победа осталась за открытой демонстрацией, присущей «волшебному фонарю». Знаменитый американский изобретатель Томас Эдисон хотел «заставить» зрителей просматривать «записи» через окуляр. Разработанный Эдисоном аппарат — кинетоскоп выглядел как большой ящик с «глазком»; внутри ящика двигалась плёнка. Зритель, заплатив двадцать пять центов, припадал к «глазку» и полминуты наслаждался «движущимися картинками». Эдисон получил патент на кинетоскоп 31 июля 1891 г., за четыре с половиной года до Люмьера, а первый просмотровый зал «Кинетоскоп Парлор», где стояло десять ящиков с окулярами, он открыл 14 апреля 1894 г. — за полтора года до первого публичного сеанса, на котором Люмьер продемонстрировал своё изобретение.



«Оптический ящик».



Просмотровый зал Эдисона.

*В 1767 г. «Московские ведомости» приглашали публику на представления, которые давал «господин Тезие, бывший королевский французский механик». Он «...неусыпным своим старанием изобрёл новую физическую оптическую машину, посредством которой... удивительным перспективным представлением по правилам архитектуры показывает города, замки, церкви, сады, гавани, триумфальные ворота и прочие любопытства достойные вещи».

423

Современная разновидность «волшебного фонаря» — диапроектор, с помощью которого можно смотреть «рассказ в картинках» — диафильм. Они нужны были для занятий в школах и

в институтах, ими пользовались для домашних просмотров. Ныне диапроекторы вытеснены видеомагнитофонами.

Главная причина победы кинематографа Люмьера состояла, вероятно, в том, что он в большей мере, чем кинетоскоп Эдисона, осуществлял столь важный для зрителя принцип присутствия. Кинетоскоп Эдисона не обеспечивал такого эффекта. «Подглядывание» в «глазок» оставляло ощущение, что увиденные события как бы таятся от зрителя.

ЗАПИСЬ ДВИЖЕНИЯ

«Волшебный фонарь» позволил показывать неподвижные картинки на экране. Но как запечатлеть, записать движения предметов?

Сам принцип был открыт до изобретения кино. Он основан на особом свойстве человеческого зрения. Попробуйте обжечь в костре палку, так чтобы на конце образовался светящийся уголёк, а затем стремительно вращайте её. Будут видны не отдельные яркие точки, а цельный, непрерывный круг. Так получается потому, что отражения, попав на сетчатку глаза, не исчезают сразу, но задерживаются на мельчайшие доли секунды. Если одно отражение не успевает исчезнуть, когда на сетчатку попадает другое, они воспринимаются не отдельно, а слитно, оттого в случае с палкой и появляется непрерывный круг. Способность сетчатки задерживать отражения учёные назвали персистенцией (от *лат.* *persistere* — «пребывать», «оставаться»).

Явление персистенции начали методически исследовать в первые десятилетия XIX в., интуитивно же о нём догадывались ещё в древности. Римский поэт Лукреций Кар в поэме «О природе вещей» писал:

Столь велика быстрота

и столько

есть образов всяких.

Только лишь первый исчез, как

сейчас же в ином положеньи

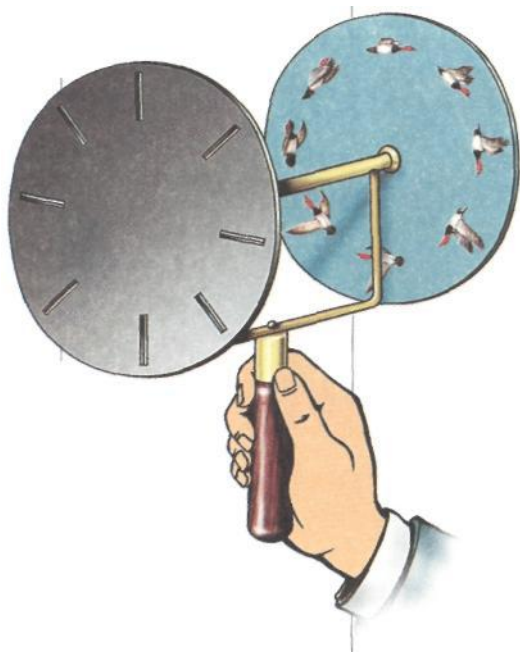
новый родится за ним, а нам

кажется, двинулся первый.

В основе кинематографической записи лежит именно явление персистенции. Если взять готовую плёнку и рассмотреть её, можно увидеть отдельные кадры, «разбивающие» движение на мельчайшие фазы. Во время показа кадры стремительно сменяют друг друга, создавая иллюзию, что запечатлённые люди и вещи движутся.

Однако чтобы каждое движение отчётливо и ясно «прочитывалось», пришлось использовать ещё один оптический феномен. Если стремительно и безостановочно протягивать плёнку в проекторе, изображение смажется, как в случае с палкой, когда вместо отдельных точек мы видим непрерывный круг. Если же плёнку останавливать на время более короткое, чем длится персистенция, глаз успевает «схватить» картинку и различить детали. Когда же на картинку наложится следующая, с новой фазой движения, изображение смазываться уже не будет — глаз, различивший детали, увидит происшедшие изменения. Такое видение получило название «стробоскопический (от *греч.* «стро'бос» — «вихрь», «кружение» и «ско'пео» — «смотрю») эффект».

Значит, чтобы на экране мы воспринимали движения отдельных предметов, необходимы два противоположных процесса: стремительное прокручивание плёнки и регулярные, повторяющиеся со строгой периодичностью остановки. Иначе не будет достигнут стробоскопический эффект, а экранное изображение получится смазанным.



Стробоскоп. **424**

Выход был найден случайно. Учёный, занимавшийся исследованием персистенции, обедал в кафе, окна которого были задёрнуты полосатыми шторами, а между полосами имелись просветы. Учёный с удивлением заметил, что ехавший по улице экипаж кажется неподвижным, когда попадает в просвет штор. Это наблюдение послужило идеей для создания *обтюратора* (от лат. *obturare* — «закупоривать», «закрывать выход»). Его назначение состояло в том, чтобы на кратчайший миг перекрывать движение предметов — тогда глаз успевает воспринять якобы неподвижную картинку действительно как неподвижную.

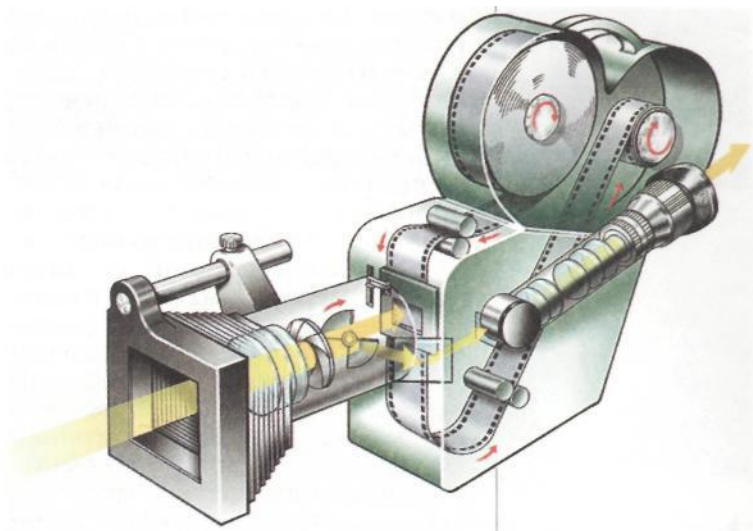
Появление обтюратора подтолкнуло изобретателей к созданию различных игрушек и аппаратов, воспроизводящих движение. Все они носили мудрёные, ныне забытые названия. Правда, одно из них не так давно возродилось: в честь зоетропа, изобретённого в 1834 г. англичанином Уильямом Джорджем Хорнером, знаменитый американский режиссёр Фрэнсис Форд Коппола назвал в 1969 г. собственную студию «American Zoetrope».

Игрушки создавались по общему принципу: через равные промежутки на края диска или на ленту наносились изображения какого-либо предмета в разных фазах движения. Когда ленту или диск вращали, казалось, что нарисованные предметы движутся. В качестве обтюратора служил второй диск, по радиусам которого прорезывали длинные щели. Оба диска были связаны между собой, но вращались с разной скоростью. Скажем, если первый содержал тридцать картинок, то второй вращался в тридцать раз быстрее; значит, за время, когда одна картинка сменяла другую, перед глазами успевала появиться всё та же прорезь — она будто не сдвигалась с места и словно останавливала картинку. На деле же картинка менялась, и благодаря стробоскопическому эффекту создавалась иллюзия, что нарисованный предмет движется.

Игрушки, подобные зоетропу, стали появляться в 30-х гг. XIX столетия. Однако первый в истории киносанс состоялся лишь спустя шесть десятилетий, поскольку для того, чтобы создать новое зрелище, пришлось преодолеть немало трудностей.

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КИНО

Создатели игрушек, воспроизводящих движение предмета, не далеко ушли от доисторического художника, рисовавшего кабана с тремя



Кинокамера.



Зоетрон.
425

парами ног. Древний мастер лишь намечал движение, изобретатели же XIX в. научились его воссоздавать, однако в том и другом случае это движение было единственным.

Современные фильмы длятся в среднем девяносто минут и воспроизводят огромное множество движений. Чтобы зритель видел все эти движения, средний по длине фильм содержит около ста тридцати тысяч отдельных кадров. Зарисовывать их от руки — колоссальный труд. Находятся, однако, мужественные люди: это мультипликаторы, или, как теперь говорят, художники анимационного кино. Количество фильмов, выпускаемых крупными студиями, исчисляется десятками, а во всём мире — тысячами. Если каждый кадр заполнять от руки, потребуется неисчислимая армия рисовальщиков. К тому же изобретатели кино хотели фиксировать движения «естественные». Такие движения зачастую быстротекущи, человеческий глаз не успевает различать их фазы. Потребовалось средство, мгновенно «схватывающее» происходящее. Таким средством стала фотография. Без неё кино было бы невозможно.

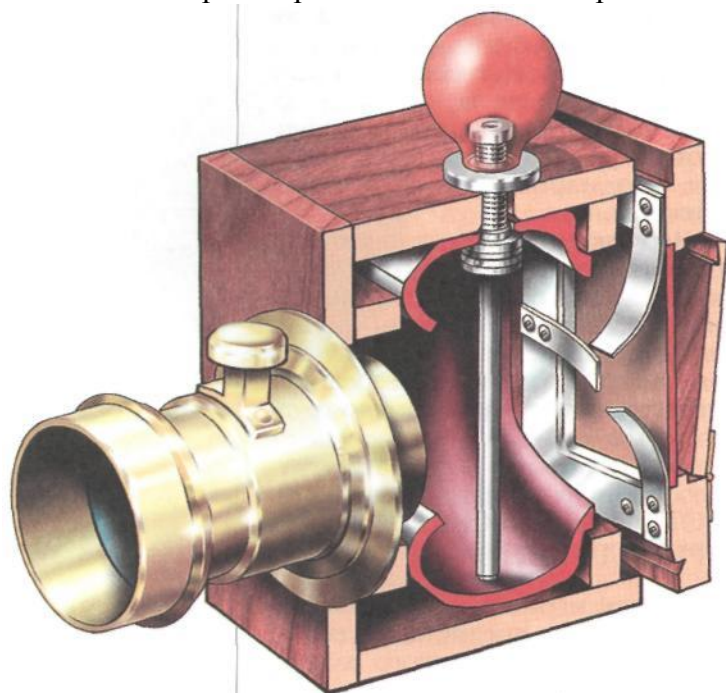
Фотография запечатлевает отражения предметов благодаря особому свойству солей серебра разлагаться на составляющие элементы и чернеть под действием солнечных лучей. Учёные называют это свойство светочувствительностью. Если покрыть поверхность предмета солями серебра, то в местах, на которые падает больше света, соль будет разлагаться интенсивнее, давая более густую черноту. Неосвещённые же участки не изменятся и останутся белыми.

Различные участки поверхности предмета по-разному отражают свет. В соответствии с количеством отражённого света возникают участки более и менее тёмные. Предмет словно бы

воспроизводит сам себя. Главной силой, основным «действующим лицом» в этом процессе является свет. Недаром в одном из первых сообщений в русской прессе об изобретении фотографии с восторгом подчёркивалось: «Теперь у всякого путешественника может быть живописец в чемодане, живописец верный, мастер своего дела... Ему нужны только лучи солнца... Самая верная, твёрдая рука не срисует так отчётливо, как природа» («Северная пчела», сентябрь 1840 г.).

С первого момента появления фотографии люди радовались, что трудоёмкий и длительный процесс рисования от руки может быть заменён мгновенным автоматическим. Радость оказалась преждевременной: «мастер своего дела» срисовывал вещь только при условии, если светочувствительная пластина подвергалась действию солнечных лучей (экспонировалась) в лучшем случае не менее десяти минут, а в худшем — до тридцати. Благодаря усовершенствованиям время «считывания» объекта «живописцем» удалось сократить в десять раз, а с появлением новых систем фотографирования в 50-х и 70-х гг. XIX в. — вообще свести к долям секунды.

В нынешних проекторах и съёмочных аппаратах плёнка прокру-



Фотокамера. XIX в.

426

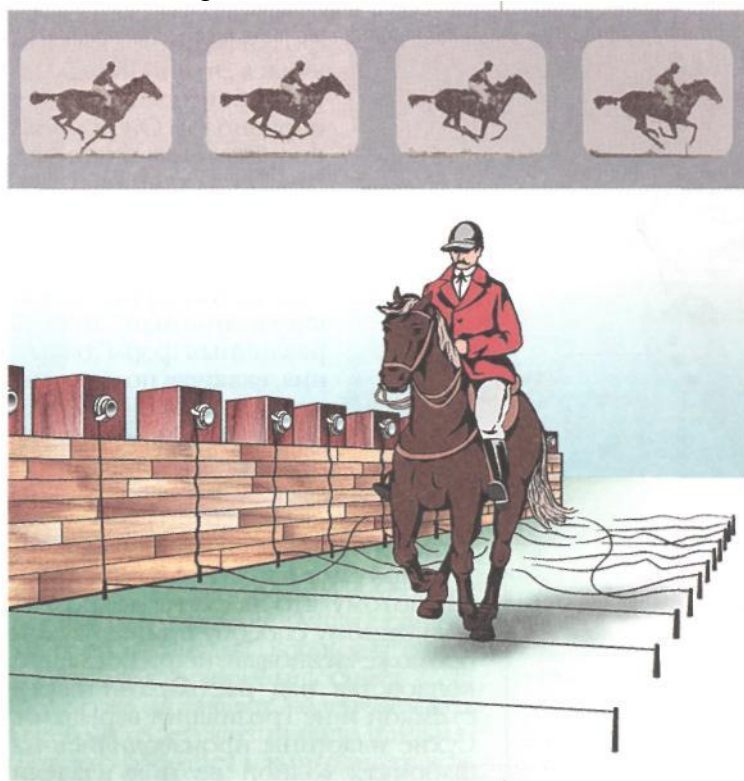
чивается со скоростью двадцать четыре кадра в секунду, т. е. каждый кадр задерживается на экране четыре сотых секунды. В раннем кино был принят иной стандарт — шестнадцать кадров в секунду. Из-за этого нам теперь кажется, что в ранних фильмах люди и предметы движутся неестественно — порывисто и торопливо. Обе скорости означают, что для возникновения стробоскопического эффекта достаточно шестнадцати — двадцати четырёх кадров в секунду, т. е. пребывания каждого объекта на экране в течение четырёх — шести сотых секунды. Значит, кино не удалось бы изобрести в то время, когда экспозиция длилась несколько секунд.

Техника, сводившая процесс к долям секунды, называлась мокроколлодионной. Она появилась в 50-х гг. XIX в. В этом случае применялся раствор пироксилина в эфире и спирте, насыщаемый солями серебра, реагирующими на свет. Раствор быстро высыхал; с высыханием значительно снижалась его чувствительность, поэтому покрывать им пластины приходилось непосредственно перед съёмкой, а проявлять сразу после неё — пока не испарился эфир и раствор не затвердел. Работа с раствором усложняла съёмку. Трудности усугублялись тем, что пироксилин взрывоопасен и при работе с ним требовалась особая осторожность. Несмотря на

эти неудобства, уже во времена мокроколлоидной фотографии был сделан первый шаг к изобретению кино.

Чтобы записать движение, нужно сначала разбить его на отдельные фазы, которые затем благодаря персистенции сольются в непрерывный процесс. Появление кино во многом обязано опыту американского фотографа Эдварда Мэйбриджа. Губернатор Калифорнии — миллионер Лиленд Стэнфорд, разбогатевший на строительстве железных дорог, был страстным любителем скачек. Однажды Стэнфорд поспорил с таким же любителем скачек о том, как движется лошадь, как она

переставляет ноги и т. д. и т. п. Для разрешения спора призвали фотографа — он должен был запечатлеть все фазы движения бегущего коня. Миллионер не пожалел затрат на возведение белой стены — на её фоне предполагалось снимать чёрную лошадь; финансировал строительство сначала двенадцати, а затем — двадцати четырёх кабин, где штат специально обученных помощников готовил пластины, покрытые мокрым коллодием. От кабин к стене тянулись нити, соединённые со спусковыми затворами съёмочных камер, — бегущая лошадь рвала нити, чем приводила аппараты в действие и как бы фотографировала сама себя. Сейчас никто не помнит, чем завершился спор. Но с тех пор Мэйбриджа считают одним из «отцов кино», поскольку его снимки впервые запечатлели отдельные фазы движения галопирующей лошади. Впоследствии кино точно так же фиксировало фазы движения любого предмета на отдельных кадрах.



Эксперимент Мэйбриджа.

*Пироксилин — клетчатка (целлюлоза), обработанная азотной кислотой; применяется также для производства бездымного пороха.

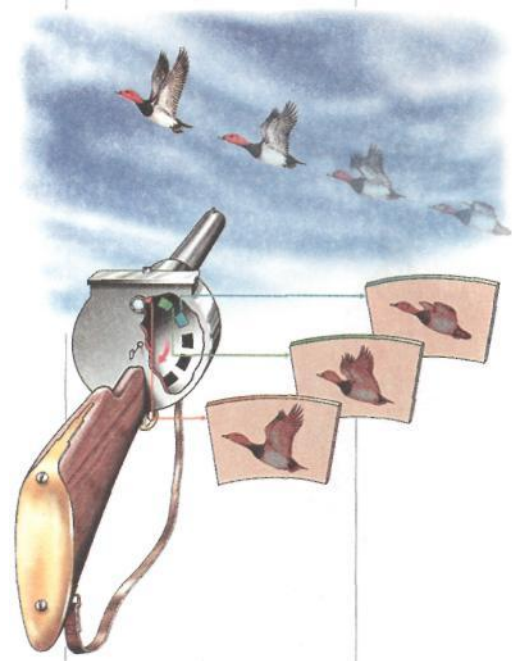
«Разлагать» движение фотографически научился Этьенн Жюль Марэ, французский врач и физиолог. Он основал под Парижем Физиологическую станцию и долгие годы руководил ею. На станции Марэ хотел с помощью моментальной фотографии произвести полный анализ различных форм движения, включая полёт птиц. Для этой цели было изготовлено фотографическое ружьё — светочувствительные пластины располагались в этом устройстве на диске, который поворачивался часовым механизмом.

Марэ смог изготовить свой аппарат потому, что на смену мокроколлодионному способу пришёл сухой броможелатиновый, не требовавший колдовства над растворами перед съёмкой и не грозивший взрывами. Сухие пластины производились на фабриках (одной из них владели в Лионе братья Люмьер, будущие изобретатели кинематографа) и поступали в продажу готовыми. Они обладали большей чувствительностью, чем мокроколлодионные. Сухой способ приближал изобретение кино ещё и тем, что уравнивал скорость съёмки со скоростью снимаемых процессов.

Чтобы кино появилось, следовало преодолеть ещё одну техническую трудность. Фотограф довольствуется отдельным снимком, «схватывая» одну-единственную фазу движения, поэтому он может пользоваться пластинами, снова и снова перезаряжая съёмочный аппарат. Изолированные фазы для кино недостаточны: чтобы воспроизводить движение, нужна совокупность фаз, а её не зафиксируешь, постоянно перезаряжая камеру. Иначе говоря, для кино требуются не пластины, а нечто совсем другое. Такой съёмочный материал предложил в 1888 г. американец Джордж Истмен, выпустив фотоаппараты, где применялась прозрачная целлулоидная плёнка, на которую наносился светочувствительный слой.

Плёнкой Истмена стал пользоваться Томас Алва Эдисон, пытавшийся, как и многие другие в ту пору, записать движение. Эдисон столкнулся с необходимостью периодических остановок ленты для создания стробоскопического эффекта. Истменовская фабрика «Кодак» выпускала плёнку с отверстием на верхней и нижней границах кадра—в отверстие входил зубец протягивающего механизма и продвигал к объективу новый кадр. Эдисон нашёл, что для его целей одного отверстия недостаточно, и предложил пробивать по четыре отверстия на боковых сторонах. Впоследствии кинематографисты назвали их «перфорацией» (от *лат.* *perforare* — «пробуравливать»); отверстия обеспечивают равномерное, сбалансированное прокручивание плёнки в съёмочном и проекционном аппаратах. Найденный Эдисоном стандарт перфорирования — четыре пары отверстий по бокам — применяется до сих пор.

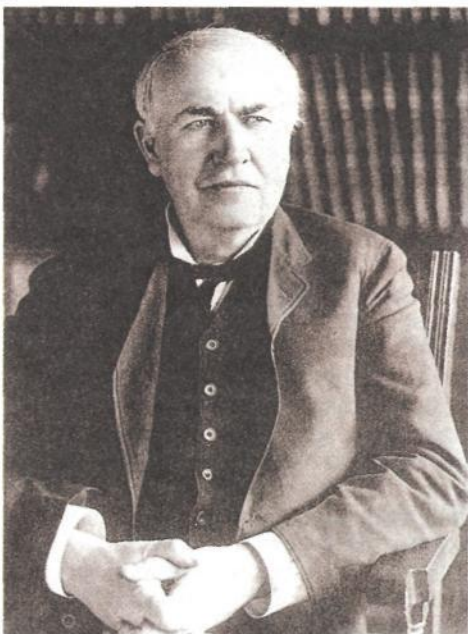
Выдающийся французский кинорежиссёр Рене Клер известен помимо прочего тем, что тщательно готовился к съёмкам: заранее продумывал



Фоторужьё Марэ.



Этьенн Жюль Марэ.



Томас Алва Эдисон.

428

мывал каждый эпизод и каждый кадр, определял их связь друг с другом. Завершив приготовления, он говорил: «Мой фильм готов, осталось его снять». Нечто подобное можно сказать о кино. К моменту его изобретения существовали все необходимые компоненты: публика любила «рассказы в картинках», имелся проекционный аппарат в виде «волшебного фонаря», учёные открыли персистенцию и стробоскопический эффект, а изобретатели использовали их для записи движения, фотография предложила сухой способ съёмки и прозрачную плёнку с перфорацией. При наличии всех компонентов «оставалось только» изобрести кино, что и сделал Луи Люмьер, оказавшийся самым удачливым среди множества предшественников и конкурентов.

КАК ДЕЛАЕТСЯ КИНО

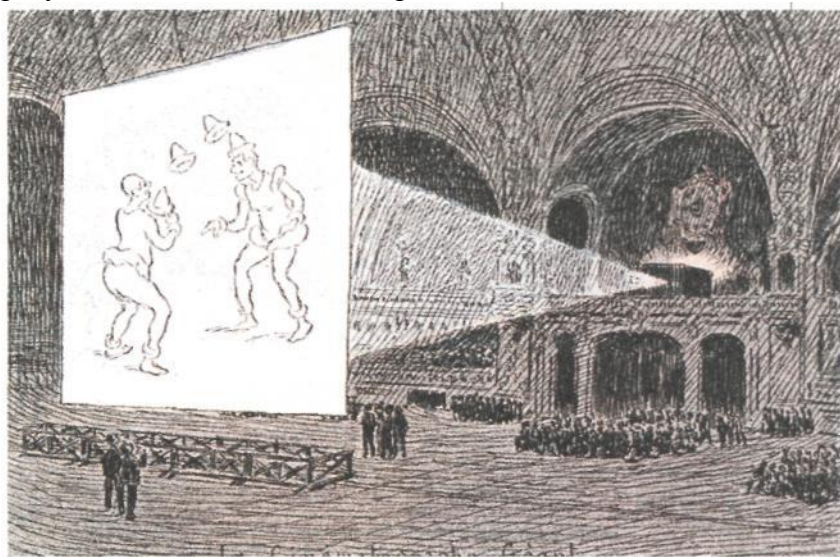
Действие фильма французского режиссёра Франсуа Трюффо «Американская ночь» (1973 г.) происходит на съёмках. Герои снимают картину «Познакомьтесь, это Памела». Молодой человек со своей невестой-англичанкой приезжает к родителям, и у невесты завязывается роман с отцом жениха. Однако происходящее на съёмочной площадке намного интереснее сюжета снимаемого фильма. Именно здесь бушуют настоящие страсти, разыгрываются подлинные драмы и совершаются героические поступки. Так, молодой актёр теряет интерес к

работе из-за того, что его девушка сбежала с каскадёром. Знаменитая актриса старается ему помочь, жертвуя своей репутацией. Актёры, приглашённые на роли родителей жениха, когда-то любили друг друга, но не виделись уже много лет. Пожилая актриса так переживает из-за смертельной болезни единственного сына, что не может сосредоточиться во время съёмки сцены. А когда фильм почти снят, в автокатастрофе гибнет исполнитель главной роли. Однако, несмотря на трудности, работа продолжается, никто не уходит со съёмочной площадки. Все хотят одного: чтобы картина была снята.

Что же заставляет людей забывать о себе и своей жизни ради фильма? Тот, кто работает в кино, знает: когда снимается картина, происходит чудо, и если ты принимаешь в этом участие, то становишься волшебником и живёшь в волшебной стране. Недаром Франсуа Трюффо писал: «Вот почему я самый счастливый человек: я ставлю свои мечты, а мне за это платят, я режиссёр».

Трюффо недаром говорит о деньгах. Кино — удовольствие дорогое. Ведь чтобы зритель увидел мечты сценариста и режиссёра воплощёнными на экране, требуется огромное количество сложных механизмов и приспособлений, а множество людей должны серьёзно поработать.

Сценарий, который пишет драматург, — это ещё не фильм. Как должна выглядеть будущая картина, знает режиссёр. Сыграть сцену могут актёры. Включит камеру и зафиксирует всё происходящее на плёнку оператор. Однако ему нечего будет снимать, если драматург, режиссёр, актёры, художники, гримёры, осветители не сделают свою работу. Фильм — результат коллективного творчества.



Показ фильма на Всемирной выставке в Париже.

Рисунок М.Е. Вавасья. 1900 г.

429

КАК ЗАРОЖДАЕТСЯ ФИЛЬМ И КТО ТАКОЙ ПРОДЮСЕР

Кинофильм — предприятие коммерческое. Ни драматург, ни режиссёр, ни оператор, ни актёры в большинстве случаев не могут снять его на свои деньги. Поэтому в киноиндустрии существует ещё одна важная профессия — *продюсер*.

Хороший кинопродюсер не только бизнесмен; это человек, понимающий и любящий искусство. Организуя весь процесс производства, он ещё и участвует в нём. Несмотря на то, что у драматурга постоянно есть в запасе несколько сценариев, а режиссёр всегда окрылён идеей какого-либо фильма, у истоков кинокартины стоит именно продюсер. Каковы же его обязанности? Прежде всего, он должен знать, что хочет увидеть зритель на экране. Он подсчитывает (примерно), сколько зрителей посмотрят тот или иной фильм. Затем продюсер выбирает *режиссёра*, способного снять фильм в нужном жанре, и *сценариста*, который

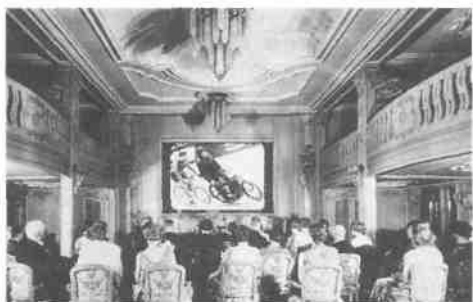
напишет подходящий сценарий. В процессе создания сценария продюсер часто «подправляет» планы драматурга — ведь он знает, что сегодня нужно зрителю.

Когда сценарий написан и выбран режиссёр, продюсер ищет необходимое финансирование. Он обращается в различные государственные и негосударственные структуры, объясняя им выгоду предприятия, которая не всегда заключается в получении прибыли. Участие в финансировании хорошего фильма — это часть рекламной кампании. Название фирмы может быть написано в титрах, или её фирменный знак может возникнуть в кадре. Например, в картине современного польского режиссёра Романа Полански «Девятые врата» (1999 г.) в одном из напряжённых моментов действия, когда герой заправляет машину бензином, весь экран занимает логотип компании «Shell».

Продюсер участвует также в подборе актёров, съёмочной группы, художника и композитора. Значительная часть его работы — реклама и прокат фильма.

КАК ПИШЕТСЯ СЦЕНАРИЙ

Сценарий фильма — это не роман, не повесть и не рассказ, хотя часто в его основе лежит прозаическое произведение. Сценарий строится по законам драматургии, преследующих цель привлечь и удержать внимание зрителя. Читая книгу, мы можем её отложить и внимательно обдумать сложный монолог героя, а через два дня снова приняться за чтение. Но, даже просматривая видеокассету с фильмом у себя дома, вряд ли кто-нибудь станет выключать магнитофон, чтобы осмыслить одну из сцен. Тем более нельзя это сделать, сидя в зрительном зале. Человек, пришедший в кинотеатр посмотреть картину, тратит два ча-



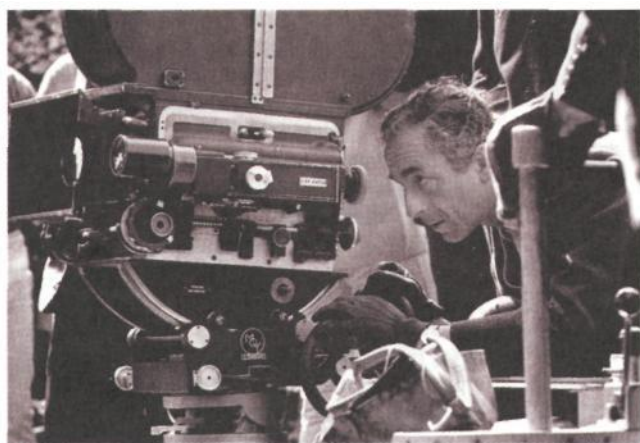
Просмотр фильма в элитном кинозале. 30-е гг. XX в.



Режиссёр на съёмочной площадке.

Кадр из мультфильма «Фильм, фильм, фильм».

Режиссёр Ф.С. Хитрук. 1968 г.



Итальянский режиссёр Микеланджело Антониони на съёмочной площадке.



Майкл Дуглас в фильме «Игра».

са собственной жизни. Чтобы удержать его внимание, необходимо знание законов психологии. Все знаменитые голливудские фильмы строятся по одной и той же схеме. В первой части фильма — *экспозиции* (от лат. *expositio* — «изложение», «объяснение») показывают героя и окружающий его мир. Обычно на это уходит совсем немного времени — от трёх до десяти минут. Например, в фильме «Игра» (1997 г., режиссёр Дэвид Финчер) главное действующее лицо — скучающий банкир, роль которого исполняет Майкл Дуглас (родился в 1944 г.). У него есть всё, но он безмерно одинок. Даже день рождения он празднует один в своём огромном доме. Становится известно, что отец банкира много лет назад покончил с собой, бросившись с крыши дома. Воспоминания не дают герою покоя. На этом экспозиция завершается: проблемы главного персонажа уже понятны зрителю.

Следующий момент сценария называется *поворотным пунктом*, или *вспышкой интереса*. К банкиру приезжает младший брат. Он рассказывает о фирме, организующей некую грандиозную игру. Желая участвовать в ней проходит психологический тест и вносит в кассу фирмы деньги. Правила неизвестны, но брату кажется, что затея интересная. Сам он уже принят в игру и в качестве подарка на день рождения платит за банкира. В тот же день с героем Майкла Дугласа начинают происходить странные события. Кто-то следит за ним, в дом врываются грабители, и даже полиция почему-то не спешит помочь. Начинается вторая часть фильма, самая большая по времени, — *усложнение*.

Теперь зрители следят за тем, как герой преодолеет возникающие трудности. В каждый момент действия ему необходимо найти выход из сложной ситуации. Если вначале

ПРОДЮСЕР — ПРОФЕССИЯ ОПАСНАЯ

В фильме немецкого мастера Вима Вендерса «Положение вещей» (1982 г.) рассказывается о том, как продюсер поплатился жизнью за то, что помог найти деньги для некоммерческого фильма своего друга — европейского режиссёра. Тот снимает заумный фильм на пустынном побережье Португалии. Плёнка закончилась, денег нет, съёмочная группа голодает и ждёт

продюсера, который всё никак не приезжает. Режиссёр, охваченный гневом и отчаянием, решает, что продюсер — друг и соратник — предал его. Он отправляется на поиски и, наконец, встречается с продюсером. Оказывается, тот вынужден скитаться по пустыне, спасаясь от людей, у которых взял деньги на постановку фильма, пообещав, что картина будет американизированной и суперкоммерческой. Однако они узнают, что снимаемое кино — авторское произведение европейского режиссёра, и требуют свои деньги обратно. А поскольку всё до копейки истрачено, продюсер пускается в бег. Режиссёр помимо своей воли приводит преследователей к продюсеру, после чего оба становятся жертвами своих киноидей — погибают от рук поборников голливудских блокбастеров.

Название фильма «Положение вещей» не только подразумевает рассказ о трудностях, с которыми сталкивается автор некоммерческого кино, но и иронизирует над разностью мировоззрения европейских и американских кинематографистов.

431

банкиру просто мешали спокойно жить, то ближе к концу фильма он находится на грани финансовой и физической гибели. Но вместе с тем видно, как меняется его характер. Это уже не скужающий богач. Решая задачи, которые ставят перед ним враги, герой Дугласа проявляет и изобретательность, и храбрость, и благородство. Оказывается, не такой уж он и зануда. Подобный ход действия называется *драматическими перипетиями* (от греч. «перипетейя» — «внезапная перемена в жизни», «неожиданное осложнение», «сложное обстоятельство»).

К концу второй части картины препятствия, возникшие перед героем, становятся почти непреодолимыми. Наконец он лицом к лицу встречается со своим главным врагом и должен сразиться с ним. В этот момент у героя уже нет пути назад: он либо победит, либо погибнет. Эта часть действия называется *обязательной сценой*. В фильме «Игра» герой Майкла Дугласа считает, что враг — его младший брат. Но он ошибается.

Выстрелив в брата, банкир переживает столь сильное раскаяние, что бросается вниз с крыши небоскрёба. Эта часть действия называется *кульминацией* (от лат. *culmen* — «вершина»). В ней эмоции героев, а вместе с ними и эмоции зрителя достигают предела. К счастью, в игре всё не по-настоящему. В *финале* фильма, который следует за кульминацией, зритель видит, что внизу стоят люди, сделавшие всё, чтобы банкир не разбился и даже не поранился. Герой падает на огромный батут, который стоит посреди зала. Столы накрыты к торжественному ужину. Брат жив, а банкир вновь празднует свой день рождения с многочисленными гостями. Герой освобождается и от комплексов, и от одиночества. Счастливый конец можно увидеть почти в любом голливудском фильме.

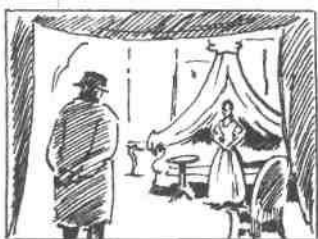
Из трёх актов — экспозиции, усложнения и кульминации — состоит не только фильм, но и каждый эпизод, каждая сцена фильма. Важно, чтобы в сцене, даже любовной, был конфликт между героями.

В отличие от художественного произведения в сценарии, как правило, нет философских размышлений или описаний чувств героев. Рассказывается лишь о месте действия и событиях, а также даются реплики персонажей.

РЕЖИССЁРСКИЙ СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРОЕКТ

Наконец сценарий написан. Но нельзя просто раздать актёрам роли и, установив камеру, начать снимать. Нужно, прежде всего, понять, о чём фильм. Всё зависит от того, как режиссёр представляет себе историю, описанную драматургом. Цепь событий может показаться ему как комичной, так и трагичной. Это толкование сценария называется *режиссёрской концепцией* (от лат. *conscriptio* — «понимание», «система»). Режиссёр исправляет в сценарии некоторые сцены, подбирает актёров, художника, композитора, оператора, выбирает места для съёмки. Согласовав свой взгляд на фильм с драматургом и продюсером, он пишет собственный, *режиссёрский сценарий* — подробнейшее описание того, что будет происходить в каждом кадре фильма. *Кадр* — самая мелкая единица в сцене картины, включающая одно или несколько движений, реплик. Некоторые кадры длятся всего несколько секунд. Все кадры

нумеруются, ведь в фильме их число может превысить несколько тысяч. Затем описываются время и место съёмки. Помещение на кинематографическом языке называется *интерьером* (от *фр. interieur* — «внутренний»), а улица, лес, поле — *натурой*. Для кинематографистов, как и для всех людей, существует четыре времени года, но сутки у них делятся только на три части в зависимости от освещённости: день, ночь и *режим* (те двадцать минут, во время которых солнце зашло за горизонт, день за-



Режиссёрские раскадровки.

кончился, а ночь ещё не наступила или, наоборот, ночь прошла, а день ещё не начался). В эти моменты можно снять удивительные по красоте и лиричности кадры.

План — условное обозначение, определяющее, насколько крупным будет изображение на экране. Сейчас зрители, увидев в одном из кадров, как два человека, стоя посреди комнаты, выясняют отношения, воспринимают как нечто вполне естественное, если в следующей сцене возникает крупным планом лицо одного из говорящих. А зрители первых фильмов возмущённо кричали киномеханику: «Покажите ноги! Куда вы дели туловище?». Сегодня зритель спокойно смотрит, как чередуются общие, средние, крупные планы и детали изображения. Всё это оговорено в режиссёрском сценарии.

Способ съёмки определяется тем, движется или не движется камера во время действия. Если она неподвижна, это *статика* (от греч. «стато'с» — «стоящий»), а если движется — *панорама* (от греч. «пан» — «всё» и «хо'рама» — «вид», «зрелище»). Режиссёр должен точно просчитать, сколько времени займут все движения в кадре. На каждую секунду приходится примерно два метра плёнки. Читая режиссёрский сценарий, любой член съёмочной группы поймёт, что он должен делать.

К режиссёрскому сценарию всегда приложена *раскадровка*. Это все кадры фильма, нарисованные от руки. Как правило, рисуется и план каждой сцены, на котором видны движения актёров и камеры. Параллельно с созданием режиссёрского сценария происходит подбор актёров — *кастинг*. Специалисты по кастингу, следуя указаниям режиссёра, находят актёров, проводят кинопробы, заключают договоры, начинают репетиции.

Когда режиссёрский сценарий готов, создаётся *постановочный проект* — полное описание всех элементов будущей картины. В него входят режиссёрский сценарий, раскадровка, фотографии или видеозаписи мест съёмки, эскизы декораций, костюмов, реквизита, варианты грима, список технического оборудования. Над постановочным проектом режиссёр работает вместе с художником, оператором и продюсером.

СЪЁМОЧНЫЙ ПЕРИОД

В условиях современной киноиндустрии картина снимается очень быстро. Съёмки — предприятие дорогостоящее, поэтому из каждой минуты стараются извлечь максимальную пользу. Если сделана вся раскадровка и каждый день распланирован в подготовительном периоде, на съёмки полнометражного фильма (от часа двадцати минут до двух часов экранного времени) уходит две-три недели. За это время в работе принимает участие очень много людей. Все они составляют *съёмочную группу*, которая делится на режиссёрскую, операторскую,



Планы: крупный, средний и общий (сверху вниз).
433



За секунду до съёмки.



Оператор за работой.

художественную группу и группу звукооператора. В *режиссёрскую группу* входят режиссёр-постановщик, второй режиссёр и два-три ассистента. Второй режиссёр — важная персона. Представьте себе эпизод: два друга беседуют за столиком в кафе. Это одна из ключевых сцен в картине. Режиссёр-постановщик даёт указания актёрам, ведь их игра должна быть максимально точной. Но вокруг героев снуют официанты, посетители читают газеты, пьют кофе, едят

Операторская группа состоит из оператора-постановщика, камермена, двух ассистентов оператора и бригадира осветителей. Оператор-постановщик — такой же автор фильма, как сценарист и режиссёр. Именно он определяет, согласуясь с режиссёром, каким будет цвет изображения в кадре, как будет падать свет и двигаться камера. Оператор-постановщик не стоит за камерой, не включает и не выключает её. Это делает камермен, следуя его указаниям. Один из ассистентов занимается установкой оптических приспособлений на камеру (ведь для каждого кадра нужна своя оптика), другой ассистент заряжает плёнку. Бригадир осветителей руководит установкой света. Световых приборов различного назначения может быть от двух-трёх до двадцати. Всё зависит от того, как должны быть расположены свет и тень в кадре. Установка света — точная наука.

Звукооператор и микрофонщики — те, кто устанавливает микрофоны, — записывают реплики актёров и шумы. Это черновая запись,

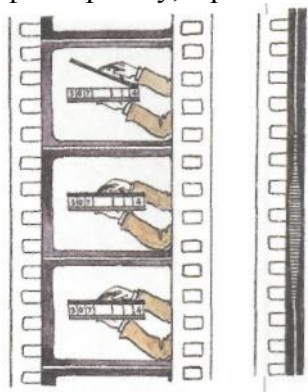


434

Для проведения съёмок необходимо договориться с различными организациями: нужно либо перекрыть движение на улице, либо получить разрешение снимать в интерьере музея и многое другое. Всем этим занимаются *директор картины*, и *администраторская группа*.

Итак, когда всё готово, раздаётся команда: «Камера, мотор!». Во всём мире её чаще всего даёт не режиссер, а ассистент. «Есть камера!» — отвечает камермен. Перед камерой щёлкает хлопушка, на которой записаны номер сцены и *дубля*, т. е. варианта кадра. Как правило, снимаются два-три дубля, из которых выбирается лучший. Щелчок хлопушки необходим, чтобы при монтаже точно определить начало звука в кадре. Начинается съёмка. Актёры под руководством режиссёра играют часть сцены, на заднем плане движется массовка, оператор

руководит камерменом и ассистентами, микрофонщик и звукооператор записывают черновую фонограмму, а рядом



Хлопушка. Метка (справа) — для начала озвучания.

КИНО — ИСКУССТВО МОНТАЖА

Знаменитый английский и американский кинорежиссёр Алфред Хичкок как-то сказал, что фильм — это жизнь, лишённая всех элементов скуки. Действительно, на экране часы, дни, годы и даже столетия пролетают всего за час-полтора. Но за это время зритель успевает не только совершить путешествие сквозь годы, но и побывать в огромном количестве мест, увидеть невероятное число предметов. Это происходит потому, что создатели фильма «вырезали» из жизни самые интересные моменты, а потом сопоставили их.

Иными словами, используя людей, природу и предметы реальной жизни как строительный материал, кинематографисты создают свой, до сих пор не существовавший мир. Например, в Норильске можно снять кадр, в котором будут окно и человек, смотрящий из него на улицу. Следующий кадр — пейзаж с пальмами. Склеив последовательно эти два кадра, можно увидеть человека, который живёт в доме где-то на жарком юге. Такое соединение отдельных кадров в фильме называется *монтажом* (*фр. montage* — «установка», «сборка»). Его чудо заключается в том, что смысл изображения находится не внутри двух кадров, а на их стыке (*монтажная склейка*).

Если, например, герой из Норильска будет стоять перед окном в тёплом свитере и шапке-ушанке, то, увидев в следующем кадре банановую плантацию, освещённую ярким солнцем, зрители поймут: человек, смотрящий из окна своего африканского дома, сошёл с ума от тоски по далёкой родине. Однако можно усомниться в правдивости рассказа, если в кадре, снятом в Норильске, не видно играющих на стекле солнечных лучей, а в следующем кадре появляется пейзаж, залитый солнцем. Для того чтобы зрители поверили в реальность происходящего, при монтаже учитываются определённые правила. Именно поэтому о том, как будет монтироваться фильм, как будут расположены люди и предметы на экране, как будут сочетаться цвет и свет в соседних кадрах, режиссёр и оператор думают, когда делают раскадровку. Оператор, снимающий в Норильске, должен так установить свет, чтобы создалась иллюзия солнечного дня за окном.

Раньше после проявки и печати плёнку резали и склеивали вручную за специальным монтажным столом. Сейчас это делается при помощи компьютера. Видеозапись, сделанная параллельно, вносится в компьютер и монтируется по специальным отметкам (*тайм-кодам*), в точности соответствующим отметкам на киноплёнке. В компьютере монтаж производится быстро и точно; можно сделать несколько вариантов монтажа одного и того же фильма. Затем по программе, созданной в компьютере, специальные машины склеивают киноплёнку. Также печатаются позитивы и негативы для хранения.

На кино- и видеоплёнке есть специальное место для записи звука — *звуковые дорожки*. На съёмочной площадке записан, как правило, черновой звук — основа для последующего *озвучания*, во время которого на готовое, смонтированное изображение накладываются голоса, шумы и музыка. В специальных студиях, сидя перед микрофонами и экраном, на котором проходят сцены фильма, актёры записывают реплики, произнесённые на съёмочной площадке. Звукооператор следит не только за звуком, но и за тем, чтобы сказанное в студии совпадало с

мимикой и артикуляцией (от *лат.* articulo — «расчленяю») — движением губ актёра при произнесении звуков — на экране. Часто фильм озвучивают не те актёры, которые были заняты во время съёмок; иногда они произносят даже другие слова, если в картине нужно что-то исправить. Тогда же в студии записывают шумы, создаваемые чаще всего искусственно. В это же время добавляется и музыка к фильму, над которой композитор обычно начинает работать задолго до монтажа и озвучания.

435



В кадре на первом плане — главные герои; на заднем — массовка, организованная вторым режиссёром.

с площадкой актёры, гримёры и костюмеры уже готовятся к следующему кадру. «Стоп! — даёт команду ассистент по знаку режиссёра. — Снято». Другой ассистент делает мгновенную фотографию расположения актёров и предметов в кадре, чтобы потом не было путаницы. Так за одну смену (восемь — десять часов) снимают от семи до двадцати кадров.

Чтобы руководить съёмочной группой и актёрами и при этом не потерять свой авторитет, режиссёр должен хорошо знать законы психологии. Дружеская атмосфера на съёмочной площадке важна не меньше, чем точное выполнение технических задач. В наше время параллельно со съёмкой на киноплёнку (16,35 или 70 мм) ведётся съёмка на профессиональную видеоплёнку «Betacam». Снимают также с помощью цифровой видеоаппаратуры с камерой. Это делается для того, чтобы создатели фильма могли видеть отснятый материал уже в процессе съёмок, так как видеозапись не требует проявки.

ПУТЬ ФИЛЬМА К ЗРИТЕЛЮ

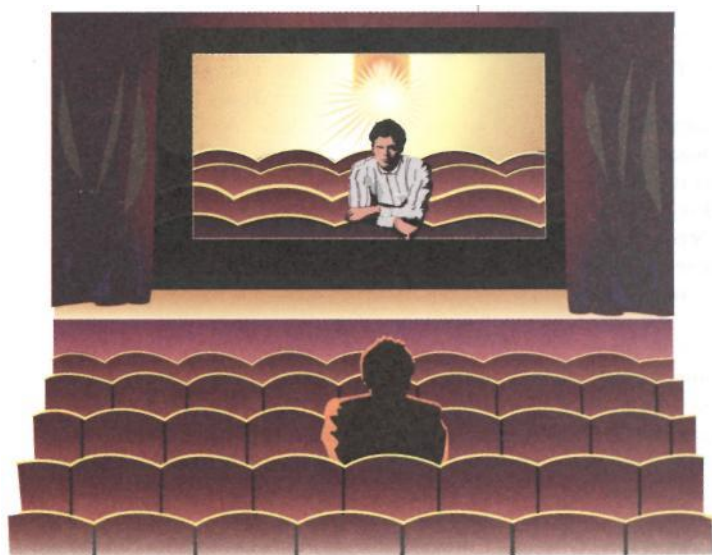
Итак, картина закончена, её создатели стали обладателями дюжины коробок с плёнкой. Но фильм не принесёт прибыли, если его не увидят зрители. Поэтому работа по продвижению киноленты имеет такое же значение, как и её создание. *Продвижение*, или *промоушн*, начинается одновременно с написанием сценария, а иногда в тот момент, когда появилась идея создания картины. Этой работой занимаются продюсер и его помощники. Продвижение фильма происходит в трёх направлениях: его предлагают владельцам кинотеатров, телекомпаний и производителям видеокассет. Любителям кино известно: лучше смотреть картину на большом экране, в кинотеатре. Здесь можно оценить и изображение, и игру актёров, и звук. Поэтому в первую очередь фильм демонстрируется в кинотеатрах. Продюсер, как опытный бизнесмен, подсчитывает, каков будет прокат, т. е. сколько кинотеатров купят фильм и сколько зрителей его посмотрят.

До появления картины на экране и видеокассетах зрительский интерес подогревается рекламной кампанией. В прессе появляются статьи о съёмках фильма, которые рассказывают истории о жизни и творчестве его создателей, по телевидению показывают репортажи со съёмочной



Монтажный стол. Здесь режиссёр и монтажёр доводят работу над фильмом до конца.

436



площадки. Часто премьера происходит на одном из кинофестивалей. Если она состоялась не на фестивале, всё равно ей сопутствуют презентация и пресс-конференция, в которых непременно участвуют кинокритики. От их мнения, часто расходящегося с мнением большинства зрителей, зависит многое. Не важно, будут критики ругать фильм или хвалить; главное, чтобы о нём заговорили, заметили его. Многие телевизионные компании участвуют в финансировании картины и таким образом покупают права на её показ. Однако, как правило, фильм демонстрируется по телевидению после того, как закончится его прокат в кинотеатрах. В это же время картина тиражируется на видеокассетах.

КИНО — ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ВИДЕО

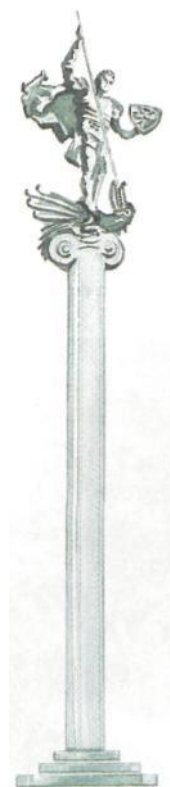
«Что у вас с головой?» — «А просто телик люблю смотреть. Вдруг что-нибудь интересное пропустишь!» — восклицал телезритель с кубической головой из рекламного ролика. Человеку, не отрывающемуся от телевизора, проводящему весь свой досуг перед голубым экраном, есть от чего изменить форму головы. Если учитывать только полнометражные игровые картины, исключив документальные и короткометражные ленты, а также сериалы, получится, что телевидение предлагает рядовому жителю крупного города около семидесяти фильмов в неделю, т. е. примерно по десять на день. Чтобы посмотреть картину полноценно —

внимательно следить за сюжетом от начала до конца, сопереживать героям, проникнуться их заботами, то даже двух фильмов в день будет много.

Люди, занимающиеся проблемами телевидения, задают вопрос, может ли зритель каждый день всей душой воспринимать происходящее в картине без ущерба для психики? Ведь именно на такую реакцию рассчитывает настоящее искусство. Психологи приходят к выводу, что это невозможно. Телевидение приучает человека оставаться наблюдателем, а не соучастником того, что он видит.

«Наш век читает так много, что не успевает восхищаться», — писал в XIX столетии английский писатель Оскар Уайльд о быстро растущем книгопечатании. Сегодня то же можно сказать о кино, которое телевидение как бы ставит на поток. Как же складываются отношения зрителя и кино? «Эра кинотеатров кончилась!» — утверждают многие учёные и критики. Однако появление фотографии не уничтожило живопись. Возникновение кинематографа не стало концом истории театра. Может ли телевидение победить кинематограф? Сначала необходимо разобраться, что такое кино, телевидение, как они возникли и что принесли с собой.

С одной стороны, кино, телевидение, видео — три вида *аудиовизуального* (от лат. audio — «слышу» и visualis — «зрительный») *массового искусства*; с другой — это средства массовой информации (СМИ). По мере развития общества и техники функцию СМИ выполняла сначала пресса, затем к ней присоединилась фотография, потом, с середины 20-х гг., — радио, с середины 50-х гг. — телевидение, позднее — разветвлённые компьютерные сети,



Символ Международного Московского кинофестиваля.

437

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ — НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Производством фильмов для телевидения занимаются киностудии. Самая знаменитая — американская НВО (Home Box Office). Фильмы большого кинематографа продаются для телепоказа после проката в кинотеатрах. Покупкой и продажей таких картин занимается целая сеть специализированных фирм (например, Blockbuster Video), они распространяют эти фильмы на видеокассетах. Официальное видеоиздание картины делают только после того, как она окончательного сойдёт с экранов. Рекордом по такому «запаздыванию» был фильм «ЕТ»

(«Инопланетянин») Стивена Спилберга, вышедший на видео чуть ли не через десять лет после премьеры.

Иногда фильм, провалившийся в прокате, окупает себя, будучи переведённым в формат VHS (Video Home System). Однако словосочетание *straight to video* (*англ.* «напрямую на видео», «минуя киноэкраны») неприятно для любого голливудца. Для большого кинематографа видео — это своего рода второй эшелон: по сравнению с киноэкраном телевизионная картинка передаёт только пятьдесят процентов общего плана (речь не идёт о телевидении высокой чёткости).

В начале 50-х гг. Голливуд считал телевидение своим главным противником. Соревнование с голубым экраном оказало стимулирующее воздействие на киноиндустрию. Сначала студии в этой борьбе использовали два очевидных преимущества большого экрана — его размер и способность качественно передавать цвет. В 1952—1953 гг. к этому добавилась возможность воспроизведения стереозвука. Вскоре появились широкоэкранные (CinemaScope) и широкоформатные (Panavision 70) системы изображения. В широкоэкранном кино (его снимают на плёнку 35 мм) используется «анаморфотная оптика», которая сжимает изображение при съёмке и растягивает его при проецировании на экран. В широкоформатном кино используют плёнку шириной 50—70 мм. Качество изображения широкоформатного кино выше, чем широкоэкранного.

Можно сказать, что борьба между кино и телевидением закончилась вничью. В конце 60-х Голливуд вышел из кризиса обновлённым, а телевидение и несколько позже кассетное видео (а сейчас и video-CD и DVD) заняли свои ниши.



и, прежде всего Интернет. Каждое новое средство информации означало новый этап в развитии техники. Оно возникало потому, что человек стремился всё более удобным образом получать свежую и точную информацию. Со временем большее значение стала приобретать информация визуальная. Картинка, изображение предмета или события гораздо точнее его словесного описания.

Технические информационные новшества возникали, когда в них назревала необходимость. Телевидение появилось потому, что людям требовалась сиюминутная свежая информация, тогда как кинохроника показывала уже свершившиеся события. Тем не менее, огромное количество аудиозаписей и прекрасное качество лазерных дисков не влияют, например, на посещаемость концертов. Напротив, понравившуюся музыку стремятся услышать в «живом» исполнении.

С кино сложнее. В начале 80-х гг. XX в. немецкий учёный Хорст Опаховски предрекал, что европейская



Современный кинотеатр приглашает на очередную премьеру.

438

публика, в конце концов, пресытится телевидением и видео, ей надоеет добровольное домашнее затворничество и она вновь устремится в кинотеатры. Современный российский киновед А.С. Трошин писал: «Внимательные коммерсанты отнеслись к предсказанию серьезно. Они незамедлительно заказали проекты кинотеатров нового типа — *мультиплексов* (от лат. *multum* — «много» и *complexus* — «связь»), которые начали возникать в городах Европы на рубеже 80—90-х гг. В такие кинотеатры потянулись очереди. Европейцев смогли вытащить из дома, из удобного кресла перед телевизором с пультом дистанционного управления, цифровые (компьютерные) визуальные и звуковые эффекты фильмов Стивена Спилберга, Джорджа Лукаса и других режиссёров, создающих *блокбастеры*. Под такое кино мультиплексы как раз и создавались». Но это была не единственная причина, заставившая людей вновь вернуться в кинотеатры. Одной из главных проблем современного общества является разобщённость. Посещение же нового шикарного мультиплекса или премьеры фильма — это для многих ещё и «выход в свет», подтверждающий принадлежность к культурному сообществу.

Взаимоотношения кино и телевидения прошли несколько этапов. В 50-х — начале 60-х гг. зависимость кино от телевидения была значительной. Телевизионный экран воспринимался как «маленькое кино». В 90-х гг. происходило скорее обратное. Для ребёнка, впервые попавшего в кинотеатр, экран — это «большой телевизор».

В 50-х гг. считалось, что телевидение не имеет собственных выразительных средств. Оно рассматривалось как наглядная отрасль журналистики, «сделанная» методами кино. Но в то же время телевидение служило для того, чтобы, не выходя из дома, можно было посмотреть фильм, спектакль, репортаж с выставки, послушать концерт. Первыми специальными телевизионными программами стали документальные и игровые телефильмы. Документальные ленты походили на журналистские репортажи. Объём игровых картин был меньше, чем сейчас; события развивались медленнее. В фильмах преобладали крупные планы, поскольку маленький экран телевизора требовал крупного изображения.

Один из главных принципов телевидения — многосерийность. Серии длятся недолго, прерываясь, как правило, на самом интересном месте. Отдельные эпизоды сюжета повторяются либо в начале следующей



Телевизионная студия.



Спецэффект из фильма «Супермен-2». Режиссёр Р. Лестер. 1979 г.

*Блокбастер (англ. blockbuster — буквально «бомба большого калибра») — в кино используется как жаргонный термин для обозначения фильмов высокого бюджета (свыше ста миллионов долларов).

439



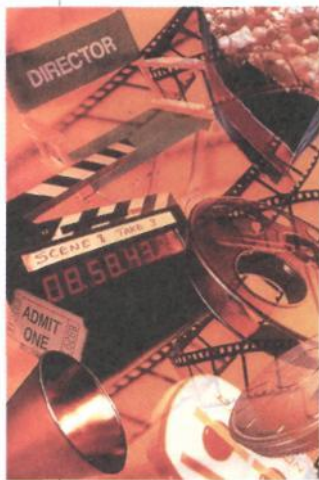
Компьютерное видео.

сери, либо как воспоминания героев. Персонажи переходят из одной серии в другую на протяжении всего сюжета; иногда к ним добавляются новые. В конце сериала каждого из героев ждёт какое-то решение его судьбы. «Многосерийность» свойственна и другим

телевизионным передачам. Например, программы новостей, самые длинные из которых, как и одна серия, занимают тридцать-сорок минут, прерываются до следующего выпуска и рассказываются одними и теми же персонажами — ведущими, комментаторами. Число действующих лиц также ограничено: это политики, военные, спортсмены и представители Гидрометцентра. Ведущие повторяют каждую новость до тех пор, пока она не перестаёт восприниматься. Все телевизионные программы — это «сериалы» иногда с бесконечным, как программа новостей или реклама, количеством серий. В течение дня такие «серии» на разные темы перетекают одна в другую, образуя программу — неразрывную сетку телевизионного дня. В середине 70-х гг. роли кино и телевидения определились чётче. Кино искало приёмы и сюжеты, несвойственные телеэкрану. Сюжет, изображение стали сложнее, требуя всё большего зрительского напряжения. В телефильме же использовались условные приёмы и средства, уподоблявшие его эстраднему номеру и театральному представлению. Происходящее на телеэкране делалось как можно более лёгким для восприятия, превращалось в развлечение и поэтому притягивало зрителей всё сильнее и сильнее.

Вскоре был сделан новый прорыв: появились видеофильмы и портативные видеомagniтофоны. Возникло и широко распространилось кабельное телевидение. В настоящее время разрабатываются новые системы — так называемое телевидение высокой чёткости (чтобы повсеместно внедрить эту систему, осталось снизить стоимость техники) и голографическое (от *греч.* «хо'лос» — «весь», «полный» и «гра'фо» — «пишу», «рисую») телевидение. Словом, возникли предпосылки для того, чтобы кинофильм, минуя кинозал, мог демонстрироваться на домашних телеэкранах. Это породило мнение о полном слиянии кино, телевидения и видео в единое аудиовизуальное искусство. Но такого слияния пока не происходит.

Количество признаков, которыми различаются кино и телевидение, бесконечно. Однако при этом между ними существует очень тесная связь. Телевидение должно было появиться именно из кинематографа. Если в начале XX в. кино именовали «младшим братом» академических видов искусства — театра, живописи, музыки, то телевидение следует называть «ребёнком» кинематографа. Одно из наиболее образных сравнений кино и телевидения принадлежит российскому критику Лидии Масловой: «Можно сказать, что телевидение — это „ложка“, а кино — это „губка“. Одно черпает и несёт на поверхность информацию, другое её впитывает и таит в себе. Губка способна впитать мельчайшие капли, которые остаются, когда ложка уже скребёт по дну. Телевидение вытеснит кино тогда, когда умрёт последний человек, которого игра нюансов, оттенков интересует больше, чем существо дела».



АНИМАЦИЯ

Само слово «мультфильм» стало настолько привычным, что многие и не задумываются над его смыслом. Действительно, почему эти фильмы мож-



Эскиз к мультфильму «Приключения Буратино». Режиссёры И.П. Иванов-Вано и Д.Н. Бабиченко. 1959 г.

но назвать и мультипликационными, и анимационными? Слово *мультипликация* означает «умножение», а *анимация* — «одушевление». Чтобы создать иллюзию движения, на плёнку снимают множество рисунков или различных фаз движения куклы. Если взять в руки такую плёнку, то видно, что в каждом кадре неподвижный рисованный или объёмный персонаж чуть-чуть изменяет своё положение по отношению к предыдущему кадру. И когда кинолента проецируется на экран со скоростью двадцать четыре кадра в секунду, зрителям кажется, что персонаж начинает двигаться. Эта иллюзия основана на способности сетчатки глаза удерживать изображение в течение некоторого времени, пока на него не накладывается следующее. Персонаж начинает двигаться, он оживает, и зрители ему сочувствуют. Поэтому фильмы называют анимационными. Анимация старше кинематографа: датой её рождения принято считать 1892 г., когда появился *оптический театр* французского изобретателя и художника Эмиля Рейно (1844—1918). Правда, патент на это изобретение он получил ещё в 1888 г. А раньше были придуманы оптические игрушки, при помощи которых можно было оживить неподвижный рисунок, в том числе фенакистоскоп. Это круг, на края которого нанесён ряд рисунков, изображающих различные фазы движения одного и того же персонажа. Существовали и другие игрушки, например блокнот с нарисованными на отдельных страничках фазами движения: чтобы получить «движущуюся» картинку, надо быстро перелистать странички. Но все эти приспособления были сделаны в расчёте лишь на одного зрителя. В парижском Музее Гревен 28 октября 1892 г. состоялся первый сеанс «световых пантомим» в оптическом театре Э. Рейно. Для того чтобы можно было показывать «движущиеся картинки» зрителям, изобретатель сконструировал на основе зоетропа усовершенствованный аппарат — праксиноскоп. Он снабдил вращающийся барабан системой зеркал и соединил его с «волшебным фонарём». При помощи этого устройства Рейно демонстрировал зрителям целые программы из нескольких



Типажи из мультфильма «Винни-Пух».

ДРЕВНЯЯ «АНИМАЦИЯ»

Возраст искусства анимации исследователи определяют по-разному. Самые смелые утверждают, что анимация родилась задолго до новой эры. Вся жизнь проявляется через движение, и первобытные художники пытались передать его доступными им средствами. Это могли быть серии изображений одного и того же бизона в чуть различающихся позах или быка

с шестью ногами и двумя хвостами — такие наскальные изображения найдены в пещере Ласко во Франции и в пещере Альтамира в Испании. Движение пытались передать и египтяне на рельефах гробниц, и греки на вазах, а в странах Азии появился (и до сих пор существует) теневой театр, спектакли которого внешне очень напоминают мультфильмы. И в нашей стране, на берегах Онежского озера, были найдены необычные изображения охотника и лягушки, выбитые на камне. Когда на них падают лучи заходящего солнца, изображения как бы оживают. Это можно считать своего рода прообразом анимационного кино.

441



Чудо-блокнот.



Альбомный метод. На бумаге нарисованы фазы движения оленьей упряжки из мультфильма «Самоедский мальчик». Режиссёры **О.П. и Н.П. Ходатаевы и сёстры Брумберг. 1928 г.**

сюжетов, продолжавшиеся пятнадцать-двадцать минут.

Через три года, в 1895 г., родился кинематограф, а ещё через несколько лет появились первые анимационные фильмы. Большинство историков кино считают, что первый рисованный графический фильм сделал в 1908 г. Эмиль Коль (настоящая фамилия Курте, 1857—1938). Его

произведение называлось «Фантазмагория». Другие пионером анимации называют американца Джеймса Стюарта Блэктона (1875—1941). Так или иначе, первые рисованные фильмы ведут начало от иллюстрации, карикатуры и комикса. Коль рисовал своих персонажей на бумаге — у него ещё не было прозрачного целлулоида. Он не мог сделать фон или рисовать только те части тела, которые меняли положение. Каждый кадр приходилось повторять практически полностью, и его персонажи — «фантоши» были очень условными.

Первым кукольным фильмом считается «Прекрасная Люканида, или Кровавая война рогачей и усачей» (1912 г.) художника, оператора и режиссёра русского дореволюционного кино Владислава Александровича Старевича (1882—1965). Действующими лицами в этом фильме были жуки. Безукоризненно сделанные, они двигались столь естественно, что многие долго верили, будто автор сумел выдрессировать настоящих насекомых. Самая известная картина Старевича — полнометражный фильм «Рейнеке-Лис» (1939 г.), над которым он работал около десяти лет. Старевич сам написал сценарий, был режиссёром, художником, оператором и мультипликатором; ему помогала только дочь. Своих секретов он никому не открыл. Куклы были сделаны из особого, очень «попкорного» материала, который легко поддавался лепке, поэтому лица кукол были подвижнее и выразительнее, чем у современных пластилиновых персонажей.

Когда Старевич заканчивал первый вариант «Рейнеке-Лиса» (1931 г.), другой режиссёр-мультипликатор, Александр Алексеевич Алексеев (1901—1982), тоже искал податливую фактуру, по его словам «позволяющую в полном одиночестве делать фильмы, передающие дымку, полутона и нечёткие, переливающиеся формы». Он изобрёл игольчатый экран: тысячи длинных тонких игл проходят сквозь вертикально расположенную плоскость экрана и могут перемещаться перпендикулярно ей. Например, если надавить на поверхность игл ладонью, они повторяют её форму по ту сторону экрана. Неравномерно выдвинутые иглы, обращённые остриём к объективу и потому незаметные, отбрасывают тень. Перемещая источник света, и изменяя тем самым длину теней, можно каждый раз получать новое изображение, даже не меняя положения игл. Но для того чтобы использовать возможности игольчатого экрана, нужно в совершенстве владеть техникой рисунка. Алексеев работал и карандашом, и тушью, делал гравюры и литографии, занимался книжной иллюстрацией. Он сделал не много фильмов, однако они уникальны. В двух картинах Алексеева — «Ночь на Лысой горе» (1933 г.) и «Картинки с выставки» (1972 г.) — звучит музыка М.П. Мусоргского. Оба фильма вошли в список пятидесяти «лучших мультфильмов всех времён и народов», составленный международным жюри в 1984 г.

В 1901 г. родился Уолт Дисней — пожалуй, самый заметный человек в истории мировой мультипликации. Он был режиссёром и художником рисованных фильмов. Дисней разработал технологию производства мультфильмов, которая так и называется — *диснеевская*, или *классическая*. По существу, он создал целую мультипликационную империю. Диснею принадлежат первый звуковой мультфильм — «Пароходик Вилли» (1928 г.), первый музыкальный — «Пляска скелетов» (1929 г.) и первый рисованный полнометражный мультфильм — «Белоснежка

442

и семь гномов» (1938 г.). Он получил за свои фильмы множество премий — одних «Оскаров» было около тридцати. Историю мультипликации стали делить на периоды «до» и «после» Диснея. Его шестилетняя дочка Диана однажды спросила: «Уолт Дисней — это ты?». Он ответил: «Ты ведь знаешь, что я». — «Знаменитый Уолт Дисней? — уточнила девочка и попросила: — Тогда дай мне, пожалуйста, автограф».

Дисней довольно быстро перестал работать на собственной студии как режиссёр и художник. Почему же тогда говорят о «фильмах Диснея» и о «стиле Диснея»? Он не стремился высказать то, что его волновало. Целью были успех, известность и прибыль. Дисней хотел выпускать как можно больше мультфильмов, которые нравились бы зрителям. Один из главных персонажей

— Микки-Маус был симпатичен публике и удобен для рисования. Зрителей он умилял своими детскими пропорциями (большая голова, маленькое туловище), а художников — целесообразностью построения. «Конструкция» каждого персонажа продумывалась так, чтобы его легко было изобразить в любом ракурсе.

Дисней создал целую мультииндустрию. На его студии работало множество художников различных специальностей. *Мультипликаторы* разрабатывали основные движения персонажей, их ассистенты, *фазовики*, — фазы этих движений. *Прорисовщики* рисовали детали персонажа и следили за тем, чтобы они на всех рисунках получались одинаковыми. Эта предварительная работа выполнялась карандашом на кальке. Затем *контуровщики* переносили рисунок на целлулоид, а *заливщики* раскрашивали его по образцу специальными красками. Применение целлулоида упростило работу. Для сцены можно было использовать несколько слоёв: на одном рисовать фон, на другом — персонажей и даже их отдельные неподвижные части (например, голову), на третьем — движущиеся руки и ноги. В листах целлулоида были сделаны прорезы для креплений, поэтому листы не сдвигались и части рисунков совпадали. А дальше начиналась покадровая съёмка многослойных рисунков.

Кроме художников на студии работала группа *гэгменов*, которые придумывали смешные трюки — гэгги. Во время первого показа фильма в зале сидел хронометрист, следивший за тем, достаточно ли часто раздаётся смех. Если в течение десяти секунд никто не смеялся, картину переделывали. Налаженная



Кадр из мультфильма «Рейнеке-Лис».



Кадр из мультфильма «Белоснежка и семь

НЕОБЫЧНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В АНИМАЦИИ

Автором целого ряда необычных технологий анимации является канадский режиссёр Норман Мак-Ларен (1914—1987). Каждый его фильм — это маленький виртуозный и технически совершенный эксперимент. Среди применявшихся режиссёром технологий — *бескамерная анимация* (процарапывание или рисование изображения прямо на киноплёнке) и *пиксилляция* (покадровая съёмка актёров в реальной среде; например, фильм «Соседи», 1953 г.). Мак-Ларен в фильме «Серая курочка» (1947 г.) покадрово фиксировал на киноплёнку процесс работы над картиной (последовательные изменения изображения на картоне); аналогичный приём лежит в основе современной *техники порошка и живописи по стеклу*. Порошок (песок, кофейная гуща или, если фон тёмный, соль) — материал очень капризный, из-за малейшей неточности во время работы приходится начинать всё сначала. Здесь нет ни готовых декораций, ни персонажей: они рождаются прямо во время съёмки. Примерно то же самое можно сказать о живописи по стеклу, с той разницей, что эта технология ещё сложнее. Таким способом делают фильмы канадский режиссёр Кэролайн Лив (родилась в 1946 г.; «Улица», 1979 г.) и Александр Константинович Петров (родился в 1957 г.; «Русалка», 1996 г.; «Старик и море», 1999 г.). Художник, он же аниматор, пишет картину прямо под камерой, добавляя всё новые мазки.



Кадр из мультфильма «Русалка»

конвейерная система позволяла делать фильмы быстро и качественно, каждый работник в совершенстве владел своим мастерством.

Американский режиссёр Стивен Босустов (родился в 1911 г.), в молодости работавший художником на студии Диснея, рассказывал, что мечтал нарисовать квадратный или треугольный персонаж — ведь все герои фильмов Диснея состояли только из округлых линий. В конце концов, Босустов вместе с единомышленниками покинул Дисней, основал свою студию, разработал собственный стиль и метод работы.

Когда в Америке создавалась диснеевская империя, в СССР появились мультипликационные студии и мастерские. В самых ранних советских фильмах действовали плоские бумажные марионетки на шарнирах. Возможности движения у таких персонажей были ограниченными, и вскоре придумали *вырезные бумажные перекладки*. Каждая фаза движения рисовалась отдельно на бумаге, вырезалась по контуру и крепилась на фоне. Однако возникла сложность с точностью фиксации положения перекладок. Существовал и *альбомный метод*, когда фон вместе с фазой движения рисовался отдельно для каждого кадра на листах бумаги, скреплённых штифтами.



Кадр из силуэтного мультфильма Лотты Рейнигер.

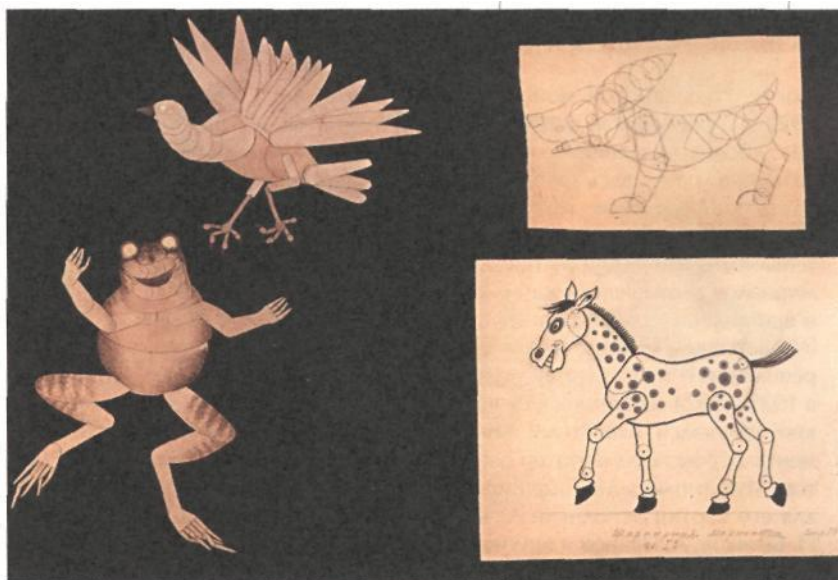
После Второй мировой войны художники и режиссёры анимационных фильмов стали активно ломать диснеевские каноны. Эти поиски часто возвращали художников к «додиснеевским» временам: они вспомнили силуэтные фильмы Лотты Рейнигер. Её последователями стали Н.П. Ходатаев, М.М. Цехановский и др. Кроме того, существовала авангардная — абстрактно-беспредметная — анимация, распространённая в Германии и во Франции.

444

Применялся и ещё один технологический приём — *вырезная перекладка на штифтах*. Это «соединение» альбомного метода и вырезной перекладки. Изображённые на бумаге рисунки-фазы вырезались и накладывались на фон, а для точности расположения в кадре они соединялись тонкой полоской бумаги со штифтами. Соединительная полоска (сверху или снизу) маскировалась каким-либо изображением на переднем плане. Такой метод по своим возможностям максимально приближал художников к свободе, достигавшейся впоследствии применением целлулоида. Именно тогда начали работать режиссёры, которые позже станут классиками отечественной мультипликации, — Иван Петрович Иванов-Вано (1900—1987) и Михаил Михайлович Цехановский (1889—1965). Одна из работ Цехановского — «Почта» (1929 г.; по стихотворению С. Я. Маршака) — первый постановочный звуковой мультфильм. Он сделан методом шарнирной марионетки в сочетании с перекладкой.

В 1933 г. в Москве впервые были показаны фильмы Диснея, которые произвели большое впечатление. И от мультипликаторов немедленно потребовали «своего, советского Микки-Мауса». Через три года, в 1936 г., появилась студия «Союзмультфильм», устроенная по американскому образцу. В течение нескольких десятилетий мультипликация двигалась только по одному пути: художники создавали сказки для детей с как можно более реалистичными персонажами. Советские мультипликаторы увлеклись новой для них технологией, с удовольствием её осваивали и сделали много замечательных фильмов: «Серая шейка» (1948 г., режиссёры Л.К. Амальрик и В.И. Полковников), «Золотая антилопа» (1954 г., режиссёр Л.К. Атаманов), «Снежная королева» (1957 г., режиссёр Л.К. Атаманов). В 1953 г. открылось второе, кукольное объединение студии.

Прошло ещё несколько лет, и в мультипликации произошли огромные перемены. Появился фильм «Большие неприятности» (1961 г.) режиссёров Валентины Семёновны (1899—1975) и Зинаиды Семёновны (1900—1983) Брумберг, сделанный как будто детской рукой; за ним — «История одного преступления» (1962 г.), первая режиссёрская работа Фёдора Савельевича Хитрука (родился в 1917 г.). Здесь всё было



Схемы плоских шарнирных марионеток.



Эскиз к мультфильму «Снежная королева».

445

ДОБРЫЕ ВОЛШЕБНИКИ

После Гражданской войны (1917— 1922 гг.) российская анимация (тогда она носила название «динамическая графика») рождалась заново. Большая часть кинофильмов тех лет — это вставки в игровые картины и коротенькие политические агитки для киножурналов с ожившими карикатурами и шаржами. Первые крупные фильмы («Советские игрушки», «Межпланетная революция» и др.) стали появляться в 1923—1924 гг. Динамической графикой увлекался известный кинодокументалист-экспериментатор Дзига Вертов. Мультипликационные фрагменты для его картин исполняли А. Бушкин, И. Беляков, А. Иванов и другие художники — первые советские мультипликаторы. Детские фильмы были в ту пору большой редкостью, исключением из общего правила. Сюжеты кинокартин часто носили пропагандистско-политический оттенок.

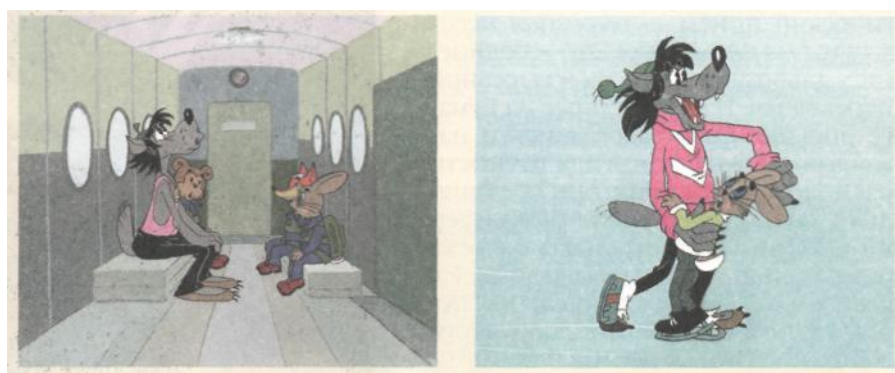
В конце 20-х гг. в Советском Союзе снова стали снимать кукольные фильмы. Энтузиастом объёмной анимации был Юрий Александрович Меркулов (1901—1979). Позже он передал мастерскую А.А. Птушко — конструктору кукол, работавшему у него. Птушко собрал вокруг

себя почти всех мастеров, занимавшихся в СССР объёмной мультипликацией, и создал первый полнометражный комбинированный (живой актёр и куклы) фильм «Новый Гулливер» (1935 г.), имевший большой успех.

До 1939 г. художники-мультипликаторы испытывали сильное влияние не только технологии Диснея, но и его эстетики. В стране появились сделанные в целлулоидной технике фильмы, более близкие советским традициям изобразительного искусства и кинематографа: «Лимпопо» режиссёров Л.А. Амальрика и В.И. Полковникова, «Мойдодыр» И.П. Иванова-Вано (оба 1939 г.; по сказкам К.И. Чуковского), «Дядя Стёпа» (1939 г.; по стихотворению С.В. Михалкова) В.Г. Сутеева, «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1940 г.; по одноимённому произведению А.С. Пушкина) П.П. Сазонова. Именно в 30-х гг. советская мультипликация стала преимущественно детской. Огромное влияние на художников произвели полнометражные картины Уолта Диснея «Белоснежка и семь гномов» и «Бемби» (1942 г.), а также первый фильм ленинградского режиссёра М.С. Пащенко «Джябжа» (1939 г.; по мотивам сказок народов Севера).

После Великой Отечественной войны студия «Союзмультфильм» добилась первых серьёзных успехов. В 1948 г. появились фильмы «Федя Зайцев» сестёр Брумберг, «Цветик-семицветик» (по сказке В.П. Катаева) М.М. Цехановского, «Серая Шейка» (по сказке Д.Н. Мамина-Сибиряка) Л.А. Амальрика и В.И. Полковникова. Фильм М.С. Пащенко «Песенка радости» (1946 г.) получил грамоту и Малую бронзовую медаль Венецианского фестиваля (1947 г.) — первую международную награду советской мультипликации. Был выпущен и первый советский полнометражный рисованный фильм И.П. Иванова-Вано «Конёк-горбунок» (1947 г.; по стихотворной сказке П.П. Ершова).

В 40—50-х гг. почти все мультипликаторы пользовались так называемым методом «эклера» — перерисовывали на бумагу и целлулоид движения и фигуры актёров, снятые на киноплёнку. Если в 40-х гг. и ранее этот приём носил вспомогательный характер, то в первой половине 50-х почти все «человеческие» персонажи снимались «эклерным» методом. Так были созданы фильмы «Аленький цветочек» (1952 г.; по сказке С.Т. Аксакова) и «Золотая антилопа» (1954 г.; по мотивам индийских сказок) режиссёра Л.К. Атаманова, «Ночь перед Рождеством» (1951 г.; по повести Н.В. Гоголя) сестёр Брумберг, «Снегурочка» (1952 г.; по пьесе А.Н. Островского и опере Н.А. Римского-Корсакова) И.П. Иванова-Вано, «Каштанка» (1952 г.; по рассказу А.П. Чехова) М.М. Цехановского и др. Однако во второй половине 50-х гг. эта практика прекратилась.



Кадры из мультфильма «Ну, погоди!»



Кадры из мультфильма «Чебурашка».

446



Кадр из мультфильма «Малыш и Карлсон».



Кадр из мультфильма «Маугли».

На рубеже 60-х гг. советские мультипликаторы стали активно экспериментировать. Одной из первых попыток изменения традиции стал сатирический фильм Е.Т. Мигунова «Знакомые картинки» (1957 г.; с участием Аркадия Райкина). За ним последовали (1961 г.) сказка «Козлёнок» Р.В. Давыдова — фильм, решённый нетрадиционно для жанра сказки, и экспериментальная полнометражная лента Л.К. Атаманова «Ключ» — современная сказка-притча. Особо выделялись вышедшая в том же году картина сестёр Брумберг «Большие неприятности», созданная в стилистике детского рисунка, и режиссёрский дебют Ф.С. Хитрука «История одного преступления».

В 60—70-х гг. мультипликация стала одним из самых популярных видов киноискусства. В «Союзмультфильме» не было основного направления в каком-либо жанре или стилистике — каждый режиссёр разрабатывал свой стиль и «пробивал» свою дорогу. Появляются персонажи, ставшие национальными героями советских детей, — хоккеисты из команд «Метеор» и «Вымпел» («Шайбу! Шайбу!!», 1964 г., режиссёр Б.П. Дёжкин), герои «Книги джунглей» английского писателя Редьярда Киплинга («Маугли», 1967—1971 гг., режиссёр Р.В. Давыдов) и произведений шведской писательницы Астрид Линдгрен («Малыш и Карлсон», 1968 г., режиссёр Б.П. Степанцев). Особо «урожайным» на популярных героев стал 1969 год — в это время зрители познакомились с Винни-Пухом Ф.С. Хитрука, Крокодилом Геной Р.А. Качанова, Бременскими музыкантами И.А. Ковалевской, Умкой В.И. Пекаря и В. И. Попова, персонажами серии «Ну, погоди!...» В.М. Котёночкина. В 70—80-х гг. появились циклы: «38 попугаев» И.В.

Уфимцева, «Котёнок по имени Гав» Л. К. Атаманова, «Трое из Простоквашино» В.И. Попова, «Возвращение блудного попугая» В.А. Караваева.

В 1970 г. выпустила свои первые картины студия «Мульттелефильм» творческого объединения «Экран», на которой впоследствии «родились» Кот Леопольд А.И. Резникова, Домовёнок Кузька А.П. Зябликовой и другие персонажи.

В 80-х гг. завоевали успех фильмы Э. В. Назарова («Жил-был пёс», «Путешествие муравья»), Г.Я. Бардина («Банкет», «Выкрутасы»). Киевляне А. Татарский и И. Ковалёв заявили о себе фильмами «Пластилиновая ворона», «Падал прошлогодний снег», «Следствие ведут Колобки» (вышли на студии «Мульттелефильм»).

В России начала развиваться авторская анимация, которая не предназначена для широкого зрителя, — эти



Кадр из мультфильма «Трое из Простоквашино».

фильмы создаются с прицелом на международные фестивали. Внедрение новых компьютерных технологий позволяет молодым художникам создавать рисованные фильмы, буквально «не выходя из дома».



Кадр из мультфильма «История одного преступления».



Кадр из мультфильма «Винни-Пух».

ФОТОГРАФИКА

Одна из редких модификаций традиционной «диснеевской» целлулоидной технологии — так называемая *фотографика*. Анатолий Алексеевич Петров (родился в 1937 г.) применил её в фильмах «И мама меня простит» (1975 г.), «Полигон» (1977 г.), «Геракл у Адмета» (1986 г.) и др. При этом способе для каждого кадра с изображением персонажа заготавливалась не одна, а две целлулоидные фазы. На первой персонаж был обрисован привычным контуром и закрашен одной — тремя красками. На второй — изображались сделанные бесконтурным методом светотени, которые снимались как бы не в фокусе (изображение получалось размытым). При наложении фаз достигался эффект объёмности фигуры, сопоставимый по впечатлению не только с фотографией, но и с современной трёхмерной компьютерной графикой. Такой реалистический стиль требовал виртуозной работы мультипликаторов, фазовщиков и прорисовщиков.

непривычным: и бытовая тема, и новый условный (далёкий от реальности) стиль изображения, и сложная технология — совмещение рисованной мультипликации с фотовырезками и плоскими перекладками, использование приёма *полиэкрана*. В фильме «Топтыжка» (1964 г.) Хитрук снова использовал возможности перекладки, на этот раз для того, чтобы сделать персонажей пушистыми.

Однако это было только начало — ведь для перекладок можно использовать разные материалы: гладкие и шершавые, прозрачные и непрозрачные. Можно делить персонаж не только на крупные детали (рука, голова), но и до бесконечности менять части лица. Этим и стал заниматься в 70-х гг. Юрий Борисович Норштейн (родился в 1941 г.), которого знают, прежде всего, по фильму «Ёжик в тумане» (1975 г.). Его главная работа — «Сказка сказок» (1979 г.) признана критиками и киноведами «лучшим мультфильмом всех времён и народов».

Норштейн использовал кусочки фольги и целлулоида. На них он рисовал и царапал линии, до тех пор, пока не складывался именно тот персонаж, который представлялся режиссёру. Кроме того, оказалось, что можно разложить эти кусочки на нескольких стеклянных ярусах (одни ближе к камере, другие дальше), и персонаж станет объёмным и живым.

Все фильмы, о которых говорилось до сих пор, можно разделить на рисованные и кукольные, а также выделить группу перекладок. Однако су-



Эскиз к мультфильму «Сказка сказок».



Эскиз к мультфильму «Ёжик в тумане».

*Полиэкранный — одновременное существование нескольких самостоятельных картинок, в каждой из которых происходит отдельное действие.

448

существует множество *других* возможностей. Рисунок может быть подробно проработан, а может быть сделан одной линией. Персонаж может выйти на экран «готовеньким», а может рождаться и оживать на глазах у зрителей. Ещё больше возможностей даёт *кукольная* (правильнее говорить *объёмная*) *мультипликация* — назовём здесь фильм Романа Абелевича Качанова (родился в 1921 г.) «Чебурашка» (1971 г.; экранизация сказки Эдуарда Успенского).

Иногда на глазах зрителей оживают предметы, и тогда человеческое поведение объединяется с особенностями предметов и материалов, из которых они сделаны. Например, по-настоящему сгорают спички в фильме «Конфликт» (1983 г.) Гарри Яковлевича Бардина (родился в 1941 г.). Многим режиссёрам нравится работать с пластилином. Александр Михайлович Татарский в «Пластилиновой вороне» (1980 г.) или Г. Я. Бардин в мультфильме «Брэк» (1985 г.) изобретательно используют этот материал. В фильме чехословацкого режиссёра и художника Иржи Трнки (1912—1969) «Рука» (1965 г.) наравне с куклой играет настоящая человеческая рука, которая становится самостоятельным персонажем. Польский и американский режиссёр Збигнев Рыбчинский (родился в 1955 г.) снимает людей, которых с помощью компьютерных технологий он заставляет проделывать удивительные вещи в невероятной обстановке, например, парить под куполом собора. Его фильмы называют анимационными потому, что мастер создаёт мир, существующий лишь в виртуальной реальности. По словам югославского режиссёра Душана Вукотича, «мультипликация — искусство, границы которого совпадают с границами фантазии».



Кадр из мультфильма «Брэк».

КОМПЬЮТЕР ПРИШЁЛ В АНИМАЦИЮ

Настоящую революцию в производстве мультфильмов произвёл компьютер. Поначалу художники-аниматоры восприняли компьютерные технологии только как избавление от тяжёлой и скучной механической работы. Теперь не нужно было создавать колоссальное количество рисунков, почти в точности повторяющих друг друга.

Однако постепенно компьютер стал чуть ли не равным человеку участником творчества. Технологии 90-х гг. дают мультипликатору возможность разворачивать изображение в любом ракурсе, заставляя героев двигаться по экрану почти как настоящих людей; создавать трёхмерный мир вместо плоскостного. Компьютер позволил рисовать, имитируя любую технику, любой стиль, разработанные на протяжении столетней истории анимации. Наконец, компьютерная живопись даёт возможность использовать более яркие, насыщенные краски. В 90-х гг. именно анимационные фильмы, созданные с помощью компьютера, завладели вниманием массовой аудитории. Миллионы людей по всему миру смотрят их в кинотеатрах, по телевизору, покупают видеокассеты. «Машины» постепенно умнеют, их возможности растут, и трудно представить, каких пределов они могут достичь в XXI в.

Однако в конечном итоге всё зависит от художника-мультипликатора, который сидит за компьютером, от его фантазии и желания «выложить душу».



Типаж из мультфильма «Незнайка». Режиссёры Ю. Бутырин и А. Люткевич. 1999 г.

449

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

ФРАНЦИЯ — РОДИНА КИНО

В рождественские дни, а точнее, 28 декабря 1895 г. у входа в «Гран-кафе», что на бульваре Капуцинов, появилась афиша, приглашавшая посетить представление «Кинематографа Люмьер». Люмьер — фамилия изобретателей кино, братьев Луи Жана (1864—1948) и Огюста

(1862— 1954). Слово *lumiere* по-французски означает «свет». Судьба, можно сказать, позаботилась о том, чтобы у создателей зрелища, основанного на воспроизведении движения с помощью света, оказалась соответствующая фамилия.

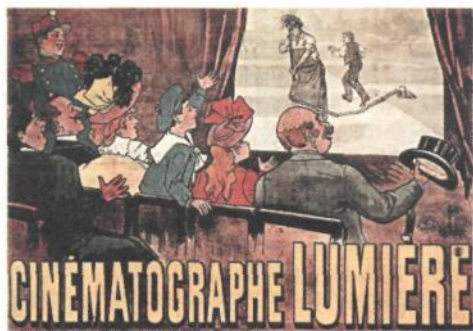
Те, кого любопытство заставило заплатить один франк за билет, спускались по винтовой лестнице в нижний зал кафе. Здесь у одной стены было натянуто белое прямоугольное полотнище, а у противоположной стоял на штативе ящик, напоминавший аппарат фотографа. В середине зала в несколько рядов стояли стулья. Когда зрители заняли места, свет в газовых рожках, освещавших помещение, померк, а экран осветился ярким трепещущим сиянием.

Спустя несколько мгновений на белом прямоугольнике появилась проекция фотографии площади Белькур в Лионе. «Неужели нас обманули и заманили в этот зал только для того, чтобы позабавить картинками из „волшебного фонаря“?» Но не успели зрители так подумать, как лошадь на фотографии, запряжённая в повозку, пошла на них, а вместе с ней задвигались прохожие и покатали экипажи. Зрители остолбенели от изумления: ведь то, что наши современники видят каждый день и на что уже не обращают внимания, в конце XIX столетия увидели впервые!

Между тем движущиеся картины сменяли одна другую. Лодка качалась на волнах. Пожарные выезжали на пожар. Стена обрушивалась в клубах пыли... А когда в глубине экрана появился паровоз и, увеличиваясь в размерах, стал надвигаться на зрителей,



«Гран-кафе». Бульвар Капуцинов. Конец XIX в.



Рекламная афиша первого киносеанса братьев Люмьер, состоявшегося 28 декабря 1895 г. На экране — кадр из «Политого поливальщика» — первого сюжетного фильма в истории кино.

450

многие непроизвольно вскрикнули и подались назад.

В заключение сеанса была показана комическая сценка «Политый поливальщик» — о том, как проказник мальчишка подшутил над садовником. Вода, неожиданно ударившая в лицо поливальщику, — типичный образец кинематографического трюка, а маленький фильм «Политый поливальщик» — прообраз более поздних бесчисленных трюковых комедий.

«ЧУДЕСА» ЖОРЖА МЕЛЬЕСА

На первом сеансе «Кинематографа Люмьер» присутствовал Жорж Мельес (1861 — 1938) — мастер волшебных, феерических представлений, которые он ставил на сцене своего театра. Кино он воспринял как новое приспособление для создания фантастических зрелищ. Мельес был фокусником по призванию: состоятельный человек, он посвятил себя профессии иллюзиониста исключительно из любви к искусству. О себе Мельес говорил так: «Я родился с душой артиста, одарённого ловкостью рук, изворотливостью ума и врождённым актёрским талантом. Я был одновременно и умственным, и физическим работником».

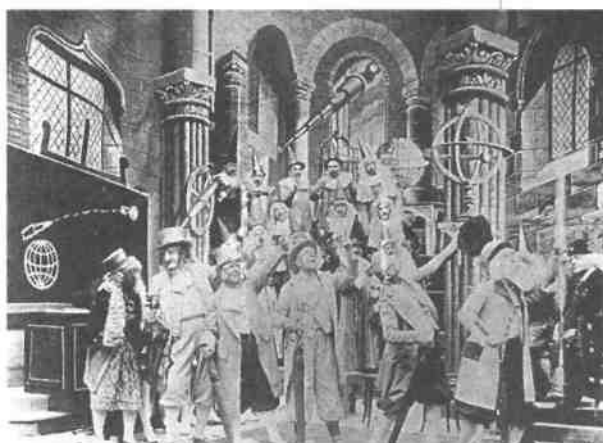
Наиболее успешный период деятельности Мельеса пришёлся на 1902—1906 гг., когда режиссёр приступил к постановке «больших» (продолжительностью до получаса) зрелищных картин на сказочные и фантастические сюжеты. Во многих из них режиссёр играл сам. Огромный успех принёс ему фильм «Путешествие на Луну» (1902 г.), задуманный как пародия на театральные феерии, однако при этом в картине был использован весь арсенал средств, характерных именно для театрального спектакля.

Мельес считается основоположником игрового кино в отличие от братьев Люмьер, положивших начало кинодокументалистике. Ещё Мельеса называют родоначальником жанров кинофантастики и фильмов ужасов. При создании трюковых фильмов он применял спецэффекты, например стоп-кадр, который является уникальным изобретением. Успех Мельеса продлился недолго: он не выдержал конкуренции с более мощными фирмами, поставившими производство фильмов на промышленную основу. «Чародей экрана», открывший для кино новую, по сравнению с Люмьерами, область фантастического, разорился и закончил свою жизнь хозяином маленького павильона, торговавшего детскими игрушками. С 1896 по 1912 г. Жорж Мельес успел снять около четырёх тысяч короткометражных картин, из которых до настоящего времени сохранилось лишь сто сорок



Гуашь Ж. Мельеса к одному из его спектаклей-фантазмагорий.

Феерия (фр. *feerie*, от *fee* — «фея», «волшебница») — пышное представление со сказочным сюжетом.



Кадры из фильма «Путешествие на Луну». В основе сюжета — приключенческий роман Жюль Верна, которому Мельес придал яркую юмористическую окраску. Фильм длился двадцать одну минуту и состоял из тридцати эпизодов, которые рассказывали о полёте учёных к Луне в космическом корабле, сильно напоминавшем консервную банку.

451



Трактир на деревенской улице. Эскиз Ж. Мельеса к одному из своих фильмов.
«ФАНТОМАС»

Одним из удачливых конкурентов Мельеса была фирма «Гомон». Самый громкий успех ей принёс поставленный режиссёром Луи Фейадом (1873—1925) фильм «Фантомас» (1913—1914 гг.) о леденящих душу похождениях неуловимого преступника. За таинственным Фантомасом из серии в серию гоняются неутомимый комиссар полиции Жюв, журналист Фандор и его невеста Элен (она же, как выясняется потом, дочь Фантомаса). В основу фильма положен многотомный приключенческий роман П. Сувестра и М. Аллена, выходивший начиная с 1911 г. по одному тому в месяц и имевший сногшибательный успех.

Фантомасу была суждена долгая жизнь в кино. Впоследствии он неоднократно возвращался на экран. После классической картины Луи Фейада наибольшей удачи добился режиссёр Андре Юннебель, сняв три фильма: «Фантомас» (1964 г.), «Фантомас разбушевался» (1965 г.) и «Фантомас против Скотленд-Ярда» (1966 г.). Главные роли в них исполнили Жан Маре (Фантомас и Фандор) и Луи де Фюнес (комиссар Жюв). Правда, похождения героев здесь трактуются уже в комедийном ключе.

МАКС ЛИНДЕР — КОРОЛЬ КОМЕДИИ

Макс Линдер (настоящие имя и фамилия Габриель Лёввель, 1883— 1925) — первая мировая звезда киноэкрана. Этот актёр пользовался восторженным поклонением зрителей во Франции и далеко за её пределами. О сюжетах его фильмов красноречиво говорят их названия: «Макс-воздухоплаватель», «Макс упускает богатую невесту» (оба 1910 г.), «Макс женится», «Макс-гипнотизёр» (оба 1911 г.), «Ах, эти женщины!» (1912 г.) и др. Однако во всех экранных ситуациях актёр был изящен, остроумен и не переходил границ хорошего вкуса. Недаром великий Чарли Чаплин назвал Линдера своим учителем.

В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, слава актёра достигла апогея. Он совершил триумфальное турне по Германии, Испании, России. Выступления Линдера на сценах европейских столиц чередовались и сочетались с демонстрацией его фильмов. В Германии актёр знакомил своих поклонников с новомодным (считавшимся тогда не совсем приличным) танцем — танго. В Испании Линдер выходил на арену во время корриды, а в Петербурге толпа поклонников впряглась в его коляску вместо лошадей.

В начале войны Линдер ушёл на фронт добровольцем. Ложное известие о его смерти потрясло Францию. Но оказалось, что актёр не убит, а лишь легко ранен. После демобилизации он продолжал сниматься во Франции, в Соединённых Штатах Америки, Австрии.

Этот артист, веселивший зрителей всего мира, в жизни был меланхоликом и страдал тяжёлыми приступами депрессии. Во время одного из них



Афиша сериала «Фантомас». Фирма «Гомон» предполагала выпустить много серий о Фантомасе, прозванном «королём ужасов». Однако удалось сделать всего пять — помешала Первая мировая война. Фейад — первый сценарист с постоянным контрактом (его заключила французская фирма «Гомон» в 1905 г.).



Жан Маре — положительный журналист Фандор и одновременно злоеущий Фантомас 60-х гг.



На экране Макс Линдер создал постоянный комический персонаж (маску) элегантного молодого буржуа, чьи влюбчивость, предприимчивость и задиристость вовлекают его во всевозможные уморительные приключения.

Макс Линдер вскрыл себе вены. Вместе с ним покончила с собой и его молодая жена.

Смешить многомиллионную аудиторию — тяжёлый труд, и малейшее падение зрительского интереса Линдер воспринимал как катастрофу. Можно сказать, что актёр пал жертвой своей профессии комика. Позднее, в 1963 г., Мод, дочь супругов Линдер, взяла три картины из числа последних работ отца и смонтировала из них полнометражный фильм, дав ему название «В компании Макса Линдера».

АВАНГАРД И СЮРРЕАЛИЗМ

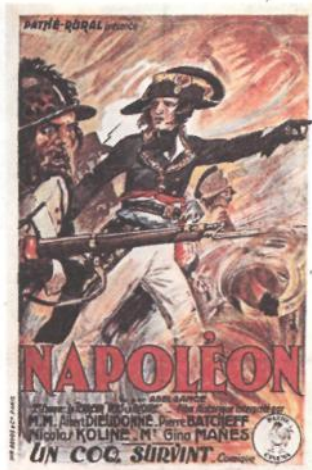
В начале XX столетия европейское искусство было охвачено поисками новых путей. Эстетическая лихорадка не миновала и кинематограф, особенно в послевоенные годы, когда кино стало осознавать себя как новый вид искусства со своей спецификой.

Молодые режиссёры (часто приходившие из литературы, живописи и других областей искусства) увлечённо экспериментировали в области кинематографической формы. Среди них — Луи Деллюк (1890—1924), Абель Ганс (1889—1981), Жермен Альбер-Дюлак (1882—1942), Ман Рей (1890—1976), Фернан Леже (1881—1955) и многие другие. Их стали называть авангардистами, а само их движение — *авангардом* (от *фр.* *avant-garde* — «передовой отряд»).

Многие авангардистские направления, возникшие в литературе и других видах искусства, сразу же переходили в кино. Так произошло и с *сюрреализмом* (*фр.* *surrealisme* — «сверхреализм»). Представители этого направления стремились постичь «сверхреальность», погружаясь в глубины человеческой психики, не поддающиеся контролю разума. В окружающей действительности сюрреалисты искали проявления странного, неправдоподобного, нарушающего законы нормального восприятия. Среди фильмов этого направления особенно выделялись работы Луиса Бунюэля (1900—1983): «Андалузский пёс»



Ладонь, наполненная муравьями, и глаз, разрезаемый бритвой, — одни из самых известных и неприятных кадров из фильма «Андалузский пёс».



Афиша эпического немого фильма А. Ганса «Наполеон» (1927 г.). К сюжету о Наполеоне режиссёр обращался несколько раз. Первый вариант фильма длился сто девяносто пять минут, во втором было четыре серии по девяносто минут каждая. Картина демонстрировалась на тройном экране в системе поливидения. В 1935 г. Ганс снял звуковой вариант — «Наполеон Бонапарт». Этот режиссёр первым использовал полиэкранный, деформирующий оптику и пиктограф для стереозвука. Задумав фильм, образ национального героя Франции Ганс предложил воплотить на экране русскому иммигранту, актёру Ивану Мозжухину, однако тот отказался.

**Луис Бунюэль, испанец по рождению, работал в разных странах. Его работы нельзя отнести ни к одной из национальных кинематографий, но без творчества этого режиссёра невозможно представить мировое кино.*

453



Праздник у часовни Святого Себастьяна. Художник С. Дали. 1921 г.

(1928 г.) и «Золотой век» (1930 г.). Они представляли собой череду странных, жестоких, алогичных видений, не связанных каким-либо литературным сюжетом. Например, юноша

выходит на балкон; он видит, как узкое облако наплывает на луну. Следующий план: бритва разрезает женский глаз (кадр, разумеется, комбинированный). В ранних картинах (в их создании принимал участие испанский художник Сальвадор Дали) Бунюэль дал чрезвычайно яркое выражение эстетике эмоционального взрыва, яростного, разрушительного и иррационального бунта.

В фильме «Страсти Жанны д'Арк» (1927 г.), поставленном во Франции датским режиссёром Карлом Теодором Дрейером (1889—1968), звучат совсем иные мотивы — верность нравственному долгу и религиозному призванию. Его героиня Жанна д'Арк (около 1412—1431) — реальное историческое лицо. Простая крестьянская девушка, она возглавила во время Столетней войны (XV в.) отряд французской армии, одержала ряд побед над англичанами, но, в конце концов, попала в руки врагов. Убеждённая, что защита Франции поручена ей Господом, Жанна, тем не менее, была осуждена церковным судом и сожжена на костре как еретичка.

Дрейер воспроизвёл на экране только один день из жизни героини: последний допрос, приговор и казнь. Практически весь фильм, за исключением сцены казни, построен на крупных планах лиц — самой Жанны и её судей. Зрители были поражены правдивостью игры всех исполнителей, и, прежде всего актрисы Рене Фальконетти (1892—1946), сыгравшей Жанну с предельной психологической самоотдачей. Полное отсутствие грима, характер освещения, игра актёров как бы обнажали перед зрителями не только лица, но и души персонажей. Судьи-священники — во всеоружии церковного авторитета; на их стороне и заплечных дел мастер с орудиями пытки, и мощь иностранной армии. Но они ничего не могут поделать с бесхитростной верой неграмотной крестьянки. Фильм Дрейера остался в истории кино как шедевр, над которым время не властно.

СОЗДАНИЕ ГОЛЛИВУДА

Почти сто лет назад, в начале 1908 г., первые американские кинопроизводители потянулись из колыбели национальной киноиндустрии — Нью-Йорка на Западное побережье, в Калифорнию. Так появился Голливуд — великая «фабрика грёз» и столица иллюзий. Слово Hollywood образовано от английских слов holly — «остролист» и wood — «лес». В 1886 г. некая Дейда Уилконс из Канзас-Сити вместе со своим мужем застолбила участок земли в окрестностях Лос-Анджелеса, назвав его Hollywood. Через несколько лет супруги стали сдавать землю в аренду, а к 1930 г. вокруг ранчо вырос целый посёлок, присоединённый к Лос-Анджелесу на правах пригорода. Первым кинематографистом, ступившим на землю Голливуда, был Уильям Зелиг, который купил часть земли, чтобы разместить на ней филиал своей чикагской кинокомпании. Самый мощный в мире центр кинопроизводства возник в результате так называемой патентной войны. Знаменитый изобретатель Томас Алва Эдисон (1847—1931), придумавший помимо прочего аппараты для съёмки и показа картин, обладал па-



Рене Фальконетти в фильме «Страсти Жанны д'Арк».

* Поставить фильм о Жанне д'Арк мечтал и советский режиссёр Глеб Панфилов. Но осуществить свой замысел ему не удалось. Зато в его фильме «Начало» (1970 г.) есть несколько эпизодов, в которых Жанну замечательно сыграла Инна Чурикова.

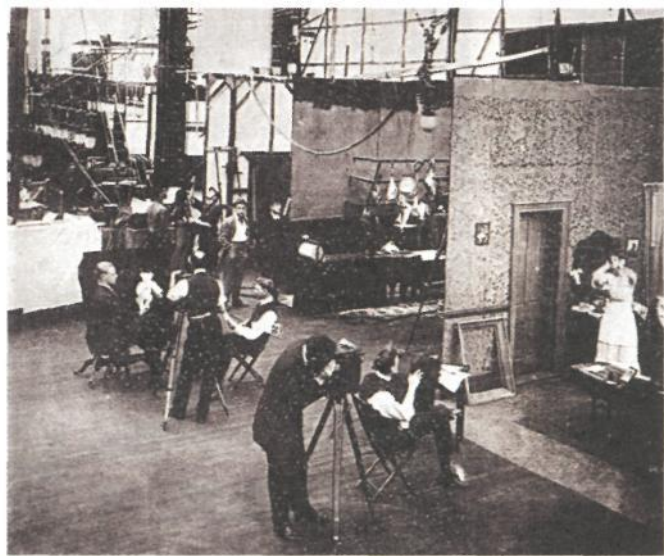
** Жанна д'Арк была канонизирована католической церковью в 1920 г.

тентами на свои открытия. Все, кто пользуется результатами чужих открытий, должны за это платить. Кинотеатры в начале XX в. росли как грибы после дождя; к концу первого десятилетия их насчитывалось в Америке свыше десяти тысяч — чуть ли не больше, чем во всей Европе. Они назывались «никель-одеонами» («пятицентовыми кинотеатрами») и приносили хороший доход: делец, купивший «никель-одеон» за две тысячи долларов, уже через три месяца возвращал свои деньги. Когда фирма Эдисона начала испытывать финансовые трудности, изобретатель решил поправить дела, заставив платить тех, кто пользовался его аппаратами. Однако владельцы кинотеатров и прокатчики не спешили расставаться с деньгами. На каждое обращение Эдисона в суд они отвечали встречными исками. Так разгорелась юридическая «патентная война».

Чтобы выиграть наверняка, фирма Эдисона объединилась с другими компаниями, также владевшими рядом патентов. Возникла «Моушн пикчерз патент компани» (МППК) (часто эту компанию называли просто Патентным трестом). Она попыталась полностью взять под свой контроль производство и прокат фильмов. 24 декабря 1908 г. по требованию треста полиция Нью-Йорка закрыла в городе более пятисот «никель-одеонов», не плативших «дань». Этот день вошёл в историю американского кино под названием «чёрное Рождество».

Через несколько месяцев трест распространил своё влияние на большую часть американского кинорынка. Не подчинившиеся кинопредприниматели (их стали называть «независимыми») тоже объединились. Между МППК и «независимыми» началась настоящая схватка. Агенты компании, не довольствуясь судебными мерами, ломали проекционные аппараты, заливали серную кислоту в баки для проявки плёнки. Однажды на съёмках «независимого» фильма они спровоцировали драку между статистами, после которой несколько актёров попали в больницу с серьёзными ранениями.

Кинопроизводство сосредоточивалось тогда в Нью-Йорке и Чикаго. Чтобы избежать преследований со стороны МППК, «независимые» в конце 1907 — начале 1908 г. стали перебираться подальше от этих городов — на Западное побережье. Им понравился Голливуд — благодаря мягкому климату, обилию необходимых для съёмки солнечных дней, живописности окрестных пейзажей: гор, лесов, пустынь, где можно было бы разыгрывать самые разнообразные сюжеты. В 1909 г. на голливудской Миши-роуд выросли павильоны первой стационарной кинофабрики. А осенью 1911 г. венгерский



В студии Эдисона. Пока кино было немым, съёмочные группы не имели отдельных помещений и трудились в одном павильоне, разгороженном фанерными перегородками. 1912—1913 гг.



Так в начале XX в. выглядел живописный пригород Лос-Анджелеса, известный необычайными урожаями фруктов. В скором времени здесь появилась не менее живописная и всемирно известная «фабрика грёз».

455



Кинетоскоп Эдисона.

эмигрант Уильям Фокс (1879— 1952) — бывший портной и будущий совладелец кинокомпании «XX век Фокс» — начал небывалую в истории киноиндустрии акцию. Он подал встречный иск на судебные претензии МППК.

Патентная компания закончила свои дни бесславно. В 1912 г. кандидат в президенты страны Томас Вудро Вильсон победил на выборах, выдвинув программу борьбы с монополиями. МППК была обвинена в монополизме и по решению суда распущена. Однако ещё до этого события Голливуд начал постепенно вытеснять своего противника с рынка киноиндустрии, поскольку организовал производство качественной продукции, более притягательной для зрителей.

Людам присуще вновь и вновь обращаться к тому, что им полюбилось, — на этой склонности человека Голливуд и основал свою стратегию. Если публике нравился исполнитель, вдогонку первой картине запускались следующие с его участием; росли актёрские гонорары, на которые скупилась прижимистая МППК. Так Голливуд породил систему *звёзд* — высокооплачиваемых актёров, кумиров публики, выступающих в одном полюбившемся зрителю амплу множество раз. До этого имена первых американских актёров, появлявшихся на экране, почти никогда не упоминались в титрах.

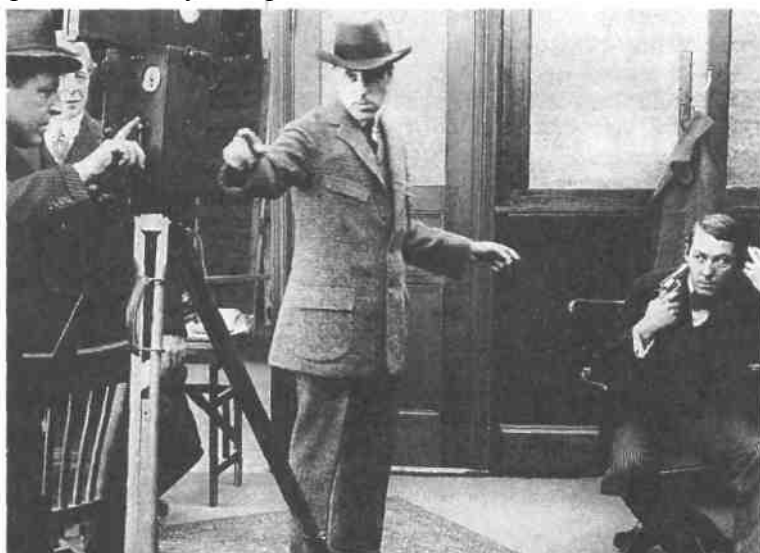
Если публике приходился по вкусу какой-либо персонаж, она могла рассчитывать на новые встречи с ним. То же самое происходило с привлекательными для неё сюжетами. В общем, Голливуд победил потому, что открыл и на деле сумел реализовать принцип серийного производства кинокартин.

ДЕЙВИД УОРК ГРИФФИТ

Один из первых выдающихся кинорежиссёров Америки — Дейвид Уорк Гриффит (1875— 1948), прозванный современниками «Шекспиром экрана» и «отцом техники киносъёмки». Он вошёл в историю мирового кино как гениальный режиссёр и создатель нового киноязыка.

Гриффита считали одним из наиболее перспективных режиссёров Америки: к 1913 г., т. е. за пять лет работы в кино, он успел снять около пятисот лент.

Гриффит рассматривал кинокамеру не просто как аппарат, который технически воспроизводит действие на плёнке, а как орудие творчества. Экспериментируя с кинокамерой, в каждом из своих фильмов он открывал нечто новое: использовал неизвестный до этого приём ретроспекции — «возвращения в прошлое»; изменял расстояние и ракурс съёмки; использовал крупный план для усиления выразительности образа; наращивал темп параллельного монтажа и усовершенствовал перекрёстный монтаж; применял неизвестный прежде очень дальний план; снимал движущейся камерой, поставив её на быстро мчащуюся автомашину, чтобы заснять актёра, скачущего на лошади. Режиссёр разработал принципы киномонтажа, оперируя монтажными кадрами различной длины и действиями, связанными друг с другом последовательной сменой кадров. Если Гриффиту необходимо было привлечь внимание зрителя к лицу актёра или сделать акцент на какой-



Д. У. Гриффит (в центре), его оператор Билли Битцер (слева) и актёр Генри Уолтхолл репетируют сцену самоубийства. 1914 г.

456

нибудь детали, весь экран, за исключением последней, затемнялся, в результате чего сцена приобретала особую выразительность. При создании декораций режиссёр использовал твёрдые театральные задники, а не нарисованные на полотне, колыхавшемся от малейшего дуновения ветра.

Гриффит воспитал плеяду выдающихся киноактёров: Дороти и Лилиан Гиш, Мэй Марш, Роберта Харрона, Мэри Пикфорд, Ричарда Бартелмеса и др. Он требовал от актёров более реалистичной игры, понимая, что излишняя театральная мимика и жестикуляция на экране неуместны. Некоторые из учеников Гриффита стали впоследствии известными конорежиссёрами: Эрих фон Штрогейм (полная фамилия Штрогейм фон Норденвальд, 1885—1957), Мак Сеннетт (настоящие имя и фамилия Майкл Синнотт, 1880—1960), Тод Браунинг (1882—1962), Рауль

Уолш (1892—1981) и др. С 1907 г. Гриффит работал на студиях «Байограф» и «Эдисон». Уйдя из «Байографа», он перешёл в голливудскую кинокомпанию «Мьючуэл». В 1915 г. Гриффит совместно с режиссёрами Томасом Инсом (1882—1924)



Мэй Марш в фильме «Нетерпимость».

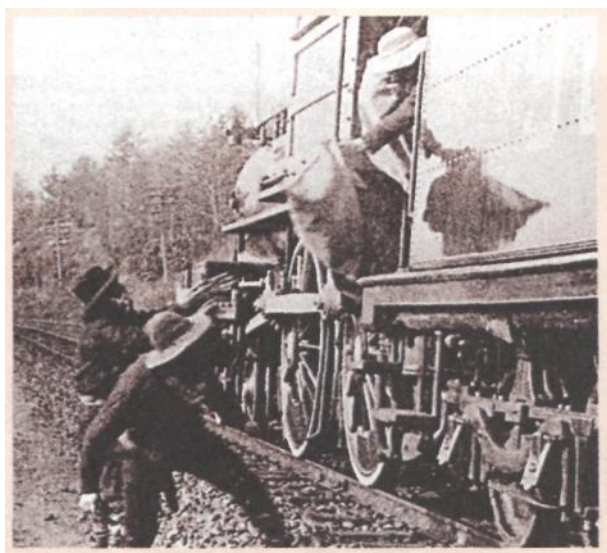
Героиня в ужасе оттого, что её муж по ложному обвинению приговорен к смерти на электрическом стуле.

Однако молодая женщина находит доказательства невиновности мужа и спасает его от смертной казни.

МОНТАЖ — ОСНОВА КИНОИСКУССТВА

«Основа киноискусства — это монтаж», — говорил знаменитый русский режиссёр В. И. Пудовкин ещё в 20-х гг. XX в. Современные исследователи находят первые монтажные приёмы уже у братьев Люмьер и Жоржа Мельеса. А родоначальником монтажа в американском кинематографе признан Эдвин Стантон Портер (1870—1941). Перепробовав множество занятий, он в 1896 г. поступил на работу в фирму одного из изобретателей кино — Томаса Эдисона, участвовал в организации первого киносеанса в США, затем продавал аппараты Эдисона в Центральной и Южной Америке. С 1899 г. Портер сам начал снимать короткие сюжеты, в основном события общественной жизни и уличные происшествия. Однако пожар уничтожил его маленькую студию, и Портер снова оказался у Эдисона. Теперь он работал постановщиком и оператором коротких картин. Портер снял их множество, но лишь две сделали его знаменитым: «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда» (обе 1903 г.).

Создатели самых ранних кинолент снимали одно определённое действие, пока хватало плёнки в камере, ни на что другое не отвлекаясь. Когда фильмы стали длиннее, начали снимать отдельные эпизоды («картины», как тогда говорили) и последовательно подсоединять их друг к другу. На афишах и в рекламных объявлениях указывали точное количество «картин». Новшество Портера состояло в том, что сцены из одной «картины» он перемежал сценами из другой. Зритель получал возможность видеть то одно, то другое действие. Этот приём затем был назван *параллельным монтажом*. Иногда его ещё называют *перекрёстным*.



Кадр из фильма «Большое ограбление поезда»

457

и Маком Сеннеттом возглавил фирму «Трайэнгл», где под его руководством было поставлено около сорока картин. В 1919 г. Гриффит начал выпуск фильмов в качестве независимого продюсера для фирмы «Юнайтед артистс», которую организовал совместно с Чарли Чаплином, Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд.

С большим мастерством Гриффит применил разработанную им новую технику в двух своих картинах, грандиозных по замыслу и уникальных по времени демонстрации на экране. Эти два фильма — «Рождение нации» и «Нетерпимость» стали вершинами творчества Гриффита. Они превзошли все другие достижения кинематографа того времени построением сюжета, глубиной содержания и впечатляющей силой выразительности.

Картина «Рождение нации» (1915 г.) основана на двух книгах — «Человек клана» и «Пятна леопарда» Томаса Диксона, — дополненных материалами, собранными отцом Гриффита, бывшим полковником сил Конфедерации. В фильме рассказывалось о двух семьях, которые дружили между собой, — семье Стоун-мен из Пенсильвании и семействе Камерон из Южной Каролины. Они сражались по разные стороны баррикад во время Гражданской войны, но в годы Реконструкции объединились, чтобы лишить мародёров и спекулянтов («карпетбеггеров» — «саквояжников») и «чёрное большинство» политической власти на Юге.

Всё, что имел Гриффит, — репутацию, амбиции, деньги, которые режиссёр смог собрать у друзей, — он поставил на карту, чтобы создать эту гигантскую по тем временам картину. Результатом таких огромных усилий стал фильм из двенадцати частей продолжительностью два часа. В марте 1915 г. в Белом доме состоялась премьера фильма. Создатели картины были встречены бурными аплодисментами. Президент США Вильсон заметил: «Вот что значит написать историю светом!». Критики назвали фильм новым краеугольным камнем в художественном кинематографе. «Все ранние творческие достижения Гриффита собраны здесь воедино: волшебное владение камерой, блистательный монтаж, кадры сплавлены в единое полотно; сама жизнь, как пульс, бьётся в ленте, создавая мощный ритмический эффект», — писали американские газеты.

Следующая работа — «Нетерпимость» (1916 г.) посвящена «борьбе Любви с Нетерпимостью в истории человечества». В фильме четыре сюжета: падение Вавилона, страсти Христовы, Варфоломеевская ночь



Лилиан Гиш. Вместе со своей младшей сестрой Дороти она стала сниматься в кино с 1912 г. Расцвет таланта актрисы связан с творчеством Д. У. Гриффита. Сыграла в кино более ста ролей.



Чарли Чаплин, Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс (слева направо)— партнеры Д. У. Гриффита по кинобизнесу.



Пир Валтасара. Грандиозные декорации к «вавилонскому» эпизоду из фильма «Нетерпимость».



В 1919 г. Гриффит снял фильм «Сломанные победы» (в отечественном прокате «Сломанная лилия»). Картина имела успех у зрителей. В главной роли снялась Лилиан Гиш. Она трогательно сыграла молодую девушку, которую избивает отец-боксёр. Нищий китаец пытается защитить девушку и вернуть ей волю к жизни.

и современный Нью-Йорк. Чтобы связать все сюжеты воедино, режиссёр ввёл символический образ Матери, качающей колыбель. Вечное качание колыбели, по мысли Гриффита, соединяет сегодняшний день с Вечностью.

Фильм целиком решён методом параллельного монтажа: четыре темы смонтированы так, чтобы вызвать осуждение нетерпимости. «Нетерпимость» по сложности композиционного построения и монтажа намного превосходит «Рождение нации». В каждом сюжете тема нетерпимости развивается от кадра к кадру. Режиссёр использует крупные планы лиц, рук, объектов, чтобы пробудить воображение зрителя, подчеркнуть важность происходящего в данный момент на экране. Массовые сцены, особенно «вавилонские» эпизоды, поставлены с эпическим размахом. В сентябре 1916 г. состоялась премьера «Нетерпимости». Фильм вызвал шок... и непонимание. Многие критики были сконфужены тем, что не смогли уследить за развитием всех сюжетов сразу. Их раздражали повторы символа «Мать, качающая колыбель», и они сочли идею картины надуманной. Однако последующая критика назвала фильм «шедевром на все времена», «венчающим и оправдывающим всю школу американской кинематографии».

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Выдающийся режиссёр Голливуда и величайший актёр в истории кинематографа, Чарлз Спенсер Чаплин (1889—1977) родился в Англии в актёрской семье. После смерти отца семья жила в постоянной нужде, мать время от времени находилась на лечении в психиатрической клинике, поэтому Чарли и его старший брат Сидней были предоставлены сами себе. С ранних лет братьям пришлось зарабатывать на жизнь; они главным образом продолжали ремесло родителей.

С 1897 г. Чарлз начал выступать на сцене. Кинематографисты заинтересовались Чаплином в 1913 г., когда театр пантомимы «Безмолвные птицы», где он был одним из основных исполнителей, гастролировал по Америке. Молодой мим поступил на работу в фирму «Кистоун». Комедийной продукцией фирмы ведал тогда



Чарлз Спенсер Чаплин.

*Конфедеративные штаты Америки — в 1861—1865 гг. объединение одиннадцати южных рабовладельческих штатов, отделившихся от Союза и развязавших в 1861 г. Гражданскую войну в США.

459



Кадр из фильма «Малыш».

Мак Сеннетт, классик ранней *американской комической*, во многом предопределивший стиль современного комического фильма: динамизм, большое количество погонь и потасовок, постоянные гэги (комедийные трюки) и «слэпстики» (*англ.* «удары палкой»).

В театре Чаплин часто играл подвыпившего светского франта; аналогичные роли доставались ему и в «Кистоуне». Вскоре актёра заметила публика. Персонаж Чаплина был ещё далёк от всемирно известного бродяжки, и звали его не Чарли, а Чез, он был жесток и бессердечен. Так, например, в фильме «Его новая работа» (1915 г.), вынужденный заботиться о калеке в кресле-каталке, Чез только и мечтает о том, чтобы утопить несчастного или каким-либо другим образом освободиться от обузы.

После «Кистоуна» Чаплин работал в других фирмах. Росло его мастерство, росли гонорары и слава. Чез постепенно превращался в Чарли. Уже во второй своей картине — «Детские

автогонки в Венеции» (1914 г.) — Чаплин создал образ отверженного романтика и бродяги, которого придерживался в большинстве своих фильмов. Герой Чаплина утратил светский костюм и монокль. У него появилась шляпа-котелок, маленькие усики заменили прежние длинные, герой облачился в кургузый, узенький пиджачок, мешковатые брюки и большие башмаки, отчего стал ходить по-утиному, вперевалочку. Но главное — герой Чаплина утратил бессердечность Чеза и обрёл человечность, сострадание к таким же несчастным, как он сам. Однако по-прежнему фильмы Чаплина — это россыпь забавных выходок и смешных гэгов.

После того как сложился экранный образ, великий комик принялся за масштабные, крупные работы. В 1921 г. вышел его первый полнометражный фильм «Малыш», где Чарли, работающий стекольщиком, усыновляет беспризорного мальчишку; малыш камнями разбивает окна, чем доставляет работу своему опекуну и зарабатывает им обоим на обед. В «Золотой лихорадке» (1925 г.) Чарли — золотоискатель на Аляске. Знамениты два эпизода картины: в одном страдающий от голода бродяжка варит собственные ботинки, а шнурки от них наматывает на вилку, как спагетти; в другом, ожидая девушку, которую пригласил на ужин, Чарли втыкает вилки в две булочки, получается что-то вроде ног, и этими «ногами» он исполняет танец на обеденном столе.

Такие гэги как небо от земли далеки от бесхитростных затрещин и погонь, которыми Чаплин и его собратья по цеху смешили публику во времена «Кистоуна». С начала твор-



Кадр из фильма «Великий диктатор».

*Американская комическая — так в немом американском кино назывались фильмы в жанре комедий. В звуковом кино этот термин уже не применялся.

460

ческого пути Чаплин не столько веселил зрителей, сколько рассказывал языком немого кино о печальной участи человека, вынужденного существовать в мире, где царят несправедливость и зло. Гэги острее подчёркивали основную мысль картин, но вместе с тем, побуждая смеяться над несчастьями, вселяли оптимизм. Образ бродяги сделал Чаплина миллионером и суперзвездой мирового кино. Последние предвоенные фильмы Чаплина — «Новые времена» (1936 г.), где

Чарли, работая на современном заводе, бесконечно повторяет одни и те же действия у конвейера, что доводит его до нервного расстройства, и «Великий диктатор» (1940 г.). Это первая звуковая картина Чаплина. До 1940 г. он не снимал звуковые фильмы, поскольку считал, что комедийное кино должно оставаться немым. В «Великом диктаторе» актёр сыграл две роли — еврея-парикмахера, вынужденного спасаться от фашистских молодчиков, и карикатуру на Гитлера — правителя Аденоида Хинкеля, мечтающего о мировом господстве. «Великий диктатор» — повествование о XX столетии, ставшем целой эпохой в истории человечества.

В 1952 г. Чаплин выпустил фильм «Огни рампы» с участием другого комика немого кино — Бастера Китона. Вскоре после этого Чаплин покинул Америку, куда вернулся только в 1971 г., чтобы получить премию «Оскар» за значительный вклад в киноискусство.

После войны бродяжка Чарли уже не появлялся в фильмах Чаплина. Человечество пережило самое трагическое в истории потрясение, и величайший киноактёр не захотел отпускать своего героя в такой жестокий мир.

БАСТЕР КИТОН

Время с начала 10-х до конца 20-х гг. XX столетия — золотая пора американской комической. Рядом с Чаплином работали многие замечательные актёры, но по глубине и значительности лишь Бастер Китон (настоящее имя Джозеф Френсис, 1896— 1966) сравним с творцом бродяжки Чарли. Как и Чаплин, он родился в актёрской семье, также с детских лет выступал на сцене — вместе с отцом и матерью входил в эстрадную группу «Трио Китон». Поскольку мальчик пользовался всё большей известностью, группа стала называться иначе: «Бастер в сопровождении Джо и Миры Китон». Бастер научился мастерски владеть телом; зрителей поражала его акробатическая гибкость. Китон дебютировал в кино на четыре года позже Чаплина — в 1917 г.: играл в коротких комедиях вместе с Фатти (Роско Арбаклем), партнёром Чаплина во время его работы в «Кистоуне». Комический эффект базировался на контрасте: толстый увалень Фатти — и худощавый, подвижный Бастер. Полнометражные фильмы Китон начал ставить чуть позже Чаплина. В 1923 г. выходит его картина «Три эпохи» — пародия на знаменитый фильм Гриффита



Бастер Китон в фильме «Шерлок Младший». 1924 г.



Афиша фильма «Навигатор».

«Нетерпимость»: влюблённый юноша в исполнении Бастера Китона сражается за благосклонность девушки в каменном веке, Древнем Риме и XX столетии.

Экранный герой Китона не имел постоянного имени, но, подобно Чарли, рассказывал о человеческой участи в современном мире. Безымянный персонаж никогда не улыбался — его окрестили «человеком с каменным лицом» или, перефразируя название романа Виктора Гюго, «человеком, который не смеётся».

Публику и критиков завораживала неподвижность лица Китона: большинство комедийных актёров не смеются, когда играют, — смеяться должна публика. Неизменяющееся, грустное выражение лица имело у Китона своё особое обоснование. Наше время — век машин. Писатели и кинематографисты нередко изображали человека рабом и жертвой машины — как Чаплин в «Новых временах». Герой Китона часто оказывался перед трудностями, которые, казалось бы, невозможно преодолеть. В «Навигаторе» (1924 г.) он командует судном, которое покинула команда. В «Генерале» (1926 г.), вершине творчества Китона и любимой его картине, действие происходит в 60-х гг. XIX в., во время войны северных штатов с южными. Герой фильма — южанин в одиночку преследует на паровозе отряд северян, похитивших его невесту. Персонаж Китона справляется и с кораблём, и с паровозом, стоящая перед ним задача требует усилий и сосредоточенности — именно их выражает каменное лицо актёра. Забавным примером таких нечеловеческих усилий может служить эпизод из «Кинооператора» (1928 г.). Герой по телефону разговаривает с девушкой, в которую влюблён, но аппарат барахлит, Китон не слышит слов, поэтому, бросив трубку, мчится к девушке и успевает добежать, пока та ещё у телефона.

В отличие от своего персонажа актёр не справился с машиной Голливуда. В 1928 г. он подписал контракт с крупной компанией «Метро-Голдвин-Майер», согласно которому не имел права контролировать художественную сторону картин — бизнесмены сочли, что справятся с этим лучше. Результат оказался плачевным: новые ленты по своему уровню значительно уступали прежним шедеврам Китона. Актёр впал в депрессию, пристрастился к алкоголю и, хотя в дальнейшем немного играл, режиссировал, придумывал для других гэги, но до конца жизни не поднялся до тех вершин, которых достиг в своих первых картинах.



Бастер Китон в фильме «Генерал».

462

МЭРИ ПИКФОРД И ДУГЛАС ФЭРБЕНКС — ЯРЧАЙШИЕ ЗВЁЗДЫ НЕМОГО КИНО

Историки заметили, что ранняя кинопродукция чётко делится по темам на три направления — комические фильмы; мелодрамы, герои которых страдают от любви, а публика, сочувствуя, вытирает слёзы, и авантюрные киноленты, где очередной храбрец играючи расправляется с невзгодами и врагами. Если Чаплин и Китон царили в комедии, то Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс будто разделили между собой две остальные сферы: «королева Мэри», как её называли, выступала «от имени» мелодрамы, а «король Дуг» воплощал собой «великое приключение».

Будущую «королеву» открыл для кино знаменитый американский кинорежиссёр Д.У. Гриффит. Существует мнение, что в его фильмах Мэри Пикфорд (настоящие имя и фамилия Глэдис Мэри Смит, 1893—1979) сыграла свои лучшие роли — в основном невинных, добросердечных девушек. Она обрела потрясающую популярность и стала любимицей Америки. Трогательно-недоуменный взгляд, в котором читалось сожаление, что мир столь несовершенен и несправедлив к таким девчушкам, безотказно действовал на зрительскую чувствительность. Одна из картин Пикфорд называлась «Золушка» (1914 г.). Её героини действительно были золушками, чистыми и добрыми, которым после перенесённых страданий всегда выпадала счастливая доля. О повторяемости образа, созданного актрисой, свидетельствуют даже названия картин, где часто значатся слова «маленькая» и «бедная»: «Маленькая королева» (1913 г.), «Маленькая подружка» (1915 г.), «Бедная маленькая Пеппина» (1916 г.), «Бедная богачка», «Маленькая принцесса» (обе 1917 г.).

Пикфорд создавала не столько правдоподобный, сколько желанный для публики образ. Так же действовал и Дуглас Фэрбенкс (настоящие имя и фамилия Дуглас Элтон Томас Ульман, 1883—1939). Его творческий путь делится на два этапа, граница между которыми — 1919 год, когда вместе с Чаплиным, Гриффитом и Пикфорд он стал основателем фирмы «Юнайтед артистс» и женился на «королеве Мэри». Герой раннего Фэрбенкса — это «мистер янки», динамичный, напористый, добивающийся цели с неотразимой улыбкой. словно под влиянием своего героя актёр принялся философствовать — в 1917 г. издал книгу «Улыбайся



Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс у входа на киностудию.



Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс в фильме «Укрощение строптивой».

463



Дуглас Фэрбенкс (справа) в фильме «Знак Зорро».

и живи», в которой писал: «Я люблю смех. Он для меня эликсир жизни и физическая потребность. Он нужен для нервной системы. Человек, который смеётся, шагая по жизни, не

должен опасаться будущего». Современный американец, герой смеющегося Фэрбенкса — полная противоположность герою Китона, человеку с неподвижным, грустным лицом.

У Пикфорд есть фильм «Маленькая американка» (1917 г.), у Фэрбенкса — «Американец» (1916 г.) и «Его величество американец» (1919 г.). Идеальная «мисс янки» и стопроцентный «мистер янки», казалось, были созданы друг для друга. Продюсеры долго противились их браку, опасаясь, что публика, считавшая актрису всеобщей невестой, не простит ей измену. Пикфорд и Фэрбенкс настояли на своём — и публика не обиделась, поскольку «отдала» идеальную американку замуж за своего кумира. После женитьбы герой Фэрбенкса вышел за пределы родной Америки и за пределы современности: в «Знаке Зорро» (1920 г.) актёр сыграл испанского дворянина, который на людях выдаёт себя за недотёпу, но, надев маску, превращается в мстителя, защитника бедных и униженных; выступил в роли д'Артаньяна в «Трёх мушкетёрах» (1921 г.) и благородного разбойника Робина Гуда в фильме «Робин Гуд» (1922 г.). Наибольшего успеха Фэрбенкс достиг в картине «Багдадский вор» (1924 г.), герой которой — мошенник Ахмед влюбился в дочь халифа. Ахмед пробрался к девушке во дворец, но был разоблачён и еле успел скрыться, однако ему удалось получить руку красавицы. Попутно Ахмед спасает город от нашествия завоевателей.

К концу 20-х гг. публика начала уставать от юных барышень постаревшей «королевы» и от «международных» героев «короля». Пикфорд и Фэрбенкс никогда не снимались в одном фильме, но, чтобы подогреть интерес зрителей, выступили вместе в «Укрощении строптивой» (1929 г.) — экранизации пьесы Уильяма Шекспира, герой которой добился, чтобы его сварливая, вздорная жена стала покорной и преданной. Картина с треском провалилась. Тогда же стал разваливаться и «королевский» брак. Закат карьеры актёров довершил приход звука в кино, после чего Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс снялись всего в нескольких картинах.



Афиша фильма «С чёрного хода» (1921 г.) с участием Мэри Пикфорд.

НАЧАЛО КИНЕМАТОГРАФА В РОССИИ

Российское кинопроизводство привычно ведёт отсчёт с 15 октября 1908 г. — дня пышной премьеры первой отечественной игровой ленты. Кинодрама называлась «Понизовая вольница» («Стенька Разин»); фильм занимал двести двадцать четыре метра плёнки и длился ровно семь с половиной минут. Во вновь открытом (1907 г.) первом в России синематографическом ателье Александра Дранкова он был поставлен безвестным режиссёром В. Ромашковым и разыгран полулюбительской театральной труппой. Оригинальный «сценариус» сочинил В.М. Гончаров. Музыку для оркестрового сопровождения написал композитор Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859—1935).



Участники церемонии закладки первого специализированного кинопавильона.

Впереди — кинорежиссёр В.М. Гончаров.

Картина состоит из шести сцен, разделённых длинными надписями-интертитрами. Действие и текст иллюстрируют популярную русскую народную песню «Из-за острова на стрежень» и рассказывают о любви Стеньки Разина к пленённой персидской княжне и его ревности. Разбойники недовольны атаманом («Нас на бабу променял!») и сочиняют письмо, будто бы написанное персиянкой её возлюбленному принцу Гасану. Атаман, поверив, во хмелю и гнев бросает княжну в волны, на чём действие мгновенно обрывается надписью «Конец».

Лента была целиком снята на озере Разлив под Петербургом. Несмотря на толчею и хаос массовки в кадре, съёмки на натуре кинематографически очаровывают даже сегодня: это и озарённая солнцем водная гладь, по которой плывут разбойничьи челны, и далёкие низкие берега, и поросший соснами остров, куда причаливает ватага. Первый фильм дал также и первый урок экранной выразительности: естественный пейзаж, подлинные вещи, живые лица более органичны для кино по сравнению с бутафорией и нарочитой игрой актёров. Грубо загримированные, с картонными кинжалами и кубками в руках, статисты отчаянно вращают глазами, позируя перед киноаппаратом. От ряженой толпы мало отличаются и центральные фигуры: бородатый атаман-великан и дебелая княжна в шароварах.

Однако при всей примитивности фильм «Понизовая вольница» исключительно важен для истории кино. Он заявил о национальной традиции киноискусства, глубинными



Плакат-афиша фильма «Понизовая вольница».



Кадр из фильма «Понизовая вольница».

465

корнями уходящей в фольклор. Не случайно первым русским киногероем стал Степан Разин — овеянная легендами историческая личность, а в музыкальном сопровождении фильма звучит старинная народная песня «Вниз по матушке по Волге». Здесь были разведаны ещё неизвестные экрану приёмы сюжетосложения, смены эпизодов и др. И главное: именно с 1908 г. на кинолентах всё чаще начинают появляться эмблемы русских, а не иностранных производителей. Два павлина — фирменный знак А. Дранкова — вытесняли с экрана бойкого Кока, вездесущего галльского петуха, — эмблему французской кинофирмы «Братья Пате».

ПЕРВАЯ КИНОЭПОПЕЯ

Прошло всего лишь три года после выхода на экраны российского игрового первенца, семиминутной ленты «Понизовая вольница», когда в 1911 г.

была выпущена уже полнометражная российская картина «Оборона Севастополя». Художественный уровень этого фильма неизмеримо выше, а некоторые сцены выглядят вполне современно и сегодня.

Торжественная премьера «Обороны Севастополя» прошла в Большом зале Московской консерватории, а в Ливадийском дворце (крымская резиденция императора) в присутствии Николая II состоялся сеанс для царской семьи и двора. Картина поражала новизной, постановочным размахом и зрелищной выразительностью. Невероятной казалась уже сама продолжительность фильма: один час сорок минут. Необычной была и форма: ни сюжета, ни интриги, казавшихся столь необходимыми для кино! Зато эпизоды из истории Крымской войны 1853—1856 гг. были восстановлены близко к действительности и перемежались документальными съёмками с подлинных мест событий. Картина «с высочай-

«КИНЕМАТОГРАФ... САНТИМЕНТАЛЬНАЯ ГОРЯЧКА»

Русский поэт Осип Мандельштам написал стихотворение «Кинематограф», опубликованное в 1914 г. в журнале «Новый Сатирикон».

Кинематограф. Три скамейки.

Сантиментальная горячка.

Аристократка и богачка

В сетях соперницы-злодейки.

Не удержат любви полёта:

Она ни в чём не виновата!

Самоотверженно, как брата,

Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,

Седого графа сын побочный.

Так начинается лубочный

Роман красавицы-графини.

И в исступленьи, как гитана,

Она заламывает руки.

Разлука. Бешеные звуки

Затравленного фортепьяно.

В груди доверчивой и слабой

Ещё достаточно отваги

Похитить важные бумаги

Для неприятельского штаба.

И по каштановой аллее

Чудовищный мотор несётся.

Стрекочет лента, сердце бьётся

Тревожнее и веселее.

В дорожном платье, с саквояжем,

В автомобиле и в вагоне,

Она боится лишь погони,

Сухим измучена миражем.

Какая горькая нелепость:

Цель не оправдывает средства!

Ему — отцовское наследство,

А ей — пожизненная крепость!

Эти восемь весёлых строф могут показаться сюжетом приключенческого фильма. Здесь как будто бы имеется и экспозиция, и развитие сюжета, и развязка.

Ритм стихотворения передаёт и стрекот аппарата, и «бешеные звуки затравленного фортепьяно» — взволнованную игру тапёра.



*Кадр из фильма
«Оборона
Севастополя».*



Участники Крымской войны.

шего соизволения Его Императорского Величества» тщательно готовилась фирмой «А. Ханжонков и К°» с помощью историков и военных консультантов, использовавших свидетельства очевидцев и участников боёв. Отбирались сотни мундиров и предметов солдатской амуниции, заказывалась пиротехника для зрелищных эффектов. Адмиралов Нахимова и Корнилова, хирурга Пирогова, матроса Кошку, сестру милосердия Дашу Севастопольскую играли лучшие актёры ханжонковской кинотруппы, причём создатели картины стремились воспроизвести портретное сходство с реальными лицами. Установка на правду истории была во всём.

Особенно удались в фильме батальные и массовые сцены — эвакуация города, проводы новобранцев, осада Малахова кургана, где впервые была применена съёмка двумя аппаратами, смена ракурсов и панорамирование. Масштабность изображения, удачная стилизация под военную хронику — всего этого добились операторы А. Рылло и Луи Форестье, француз, который начинал в «Фильм д'Ар» в Париже, потом оказался в России и долгие годы работал в советском кино. Камерные сцены были слабее. Современным выглядит финал картины — он напоминает телепередачу! На фоне монумента в память о Крымской войне сняты её ветераны, дожившие до 1911 г., — и русские, и их бывшие противники-французы — теперь седобородые старики и бабушки в тёмных платках. «Оборона Севастополя» по праву признана вехой в истории кино. Здесь впервые была освоена эстетика военного фильма, разработаны принципы

подхода к историческому материалу — то, что впоследствии назовут «реконструкцией события». Режиссёрами этой первой русской киноэпопеи, первого русского полнометражного фильма были Василий Михайлович Гончаров (1861—1915) и Александр Алексеевич Ханжонков (1877—1945). Гончаров — железнодорожный служащий, влюбившийся в кино, сценарист «Понизовой вольницы», первопроходец русской кинорежиссуры («Песнь про купца Калашникова», «Преступление и наказание», «Ванька-ключник», все три 1909 г.). Ханжонков — первый русский кинопредприниматель и киноделец, основатель лучшей в стране дореволюционной кинофабрики, собравший у себя артистов и литераторов для работы в кино.



Александр Алексеевич Ханжонков.

467

ВЫДУМКИ И ШУТКИ ВЛАДИСЛАВА СТАРЕВИЧА

Владислав Александрович Старевич был человеком остроумным, весёлым и большим выдумщиком. Свою московскую (а впоследствии и европейскую) карьеру великого аниматора он начал весьма оригинально — с киноаппаратом новичок познакомился... под водой.

Дело было так: на фирме Ханжонкова существовал отдел научно-просветительских кинолент (это в те годы считалось новшеством), а в подмосковном селе Крылатское, в котором сейчас разместился комфортабельный городской район, была построена летняя база для съёмок. Внимание Старевича однажды привлёк заросший прудик, жилище сотен лягушек. Режиссёр решил показать на экране все стадии превращения головастика во взрослых земноводных.

Смастерили специальный водонепроницаемый ящик без верхней крышки и с оконцем для объектива съёмочного аппарата, положили камни для балласта, затопили среди водорослей. Упорный режиссёр каждый день по длинной доске пробирался в свой ящик, устанавливал объектив аппарата на полметра ниже уровня воды и в ожидании головастика часами просиживал под палящим солнцем. Задачей его было оптическое совмещение «живых моделей», т. е. головастика, на разных этапах их роста, чтобы на экране получилось плавное движение.

Из затеи ничего не вышло — примитивная техника тех лет не позволила её осуществить. Но Старевич сделал вывод, что съёмку стоит производить, используя искусственные, статичные модели, придавая им положение и форму, соответствующие последовательным фазам движения. Так крылатские головастики помогли изобрести объёмную мультипликацию.

В придумывании различных трюков Старевичу не было равных. Например, кадры кражи молодого месяца чёртом в «Ночи перед Рождеством» производили на кинозрителей 1913 г. впечатление, которое можно сравнить разве что с сегодняшним восторгом от спецэффектов «Звёздных войн». Трюки Старевич проделывал и в жизни. Однажды на встрече Нового года,

когда сотрудникам и гостям фирмы показывали эпизоды из ещё не выпущенных картин, режиссёр также предложил свой новый ролик.

Эпизод начался появлением на экране традиционного рождественского Деда Мороза. Но внезапно изображение остановилось. Аппарат продолжал стрекотать, а поза персонажа не менялась. Так бывало, когда плёнка в проекторе останавливалась под горячим лучом дуговой лампы. Это означало, что начался пожар. Публика заволновалась. Вдруг в центре экрана появилось быстро воспламенившееся зловещее пятно, и весь экран покрылся языками пламени. В панике люди бросились к кинобудке. Однако оттуда показалось лицо киномеханика, который кричал: «Ну и жулик же наш Старевич! У меня-то всё в порядке, а пожар на экране — дело его рук!». Гости успокоились, начали хохотать над новогодней шуткой. Оказалось, что и пламя и клубы дыма были нарисованы самим режиссёром и раскрашены на киноплёнке.



Владислав Александрович Старевич.

ИВАН ИЛЬИЧ МОЗЖУХИН



Иван Ильич Мозжухин.

Именно у Ханжонкова начал свою карьеру великий русский киноартист Иван Ильич Мозжухин. Он родился в 1889 г. в селе Кондоль под Пензой в семье богатых землевладельцев. По окончании гимназии играл в провинциальной театральной труппе, а позднее, уже в Москве, оставив юридический факультет Московского университета, на сцене Введенского народного дома. Отсюда в 1908 г. его вместе с режиссёром Петром Ивановичем Чардыниным (1878—1934) и группой актёров Ханжонков пригласил в основанное им киноателье.

Мозжухин был словно создан для новорождённого искусства, которое вело активные поиски собственного языка. На немом экране оказывалась чрезвычайно важна тончайшая мимика персонажа; здесь «работала» выразительность типажа Мозжухина — орлиный нос, жёстко сжатые губы, свободная, изящная пластика. Его стали снимать в ролях героев-любовников, так называемых фразных героев, и на афишах появились слова «король экрана». Но

эксплуатировать свою внешность и обаяние Мозжухин не стал. Он изучал секреты поведения актёра перед беспощадной кинокамерой: взяв своим девизом «Играть не играя», передове-

468

рил чувство глазам. Глаза же у него были необыкновенные: большие, почти прозрачные, «магнетической силы», как писали рецензенты.

Мозжухин постоянно искал новые краски в работе над образом, стремился уйти от штампов, придумывал уникальный грим. Мог перевоплотиться даже в волосатого, извивающегося, перемазанного сажей чёрта в «Ночи перед Рождеством» (1913 г.; по одноимённой повести Н. В. Гоголя) или в скелет Колдуна из «Страшной мести» (1913 г.). Статный богатырь Руслан в экранизации (1914 г.) пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», преуморительная неуклюжая прислуга Мавруша (переодетый гусар из «Домика в Коломне», 1913 г.; по повести А.С. Пушкина), наивный юный приказчик из драмы «На бойком месте» (1916 г.; по пьесе А.Н. Островского) — таков диапазон ранних работ Мозжухина. За десять лет со времён дебюта в 1908 г. им было сыграно около шестидесяти ролей. Самыми значительными признаны Германн в «Пиковой даме» (1916 г.; по повести А.С. Пушкина) и князь Касатский в «Отце Сергии» (1918 г.; по повести Л.Н. Толстого). Обе картины сделаны режиссёром Яковом Протазановым на кинофабрике Иосифа Николаевича Ермольева (1889—1962), выдающегося русского кинопромышленника. Мозжухин создал «демонический образ» игрока, одержимого страстью богатства и власти. А в истории блестящего аристократа, познавшего всю фальшь и грязь общества и удалившегося от мира в монашескую келью, актёр, рисуя жизненную судьбу отца Сергия от задорной юности до скорбной нищей старости, раскрывал путь нравственных исканий героя.

Вместе с фирмой Ермольева Мозжухин эмигрировал из большевистской России и с 1920 г. жил и работал за рубежом. Карьера его вначале была успешной. Он много снимался на киностудиях Парижа и Берлина, подписал в 1927 г. контракт с Голливудом, но уже через год вернулся в Европу. Среди его лучших работ — легендарный британский актёр Кин в популярнейшей картине «Кин» (1923 г.), итальянский авантюрист Казанова («Казанова», 1927 г.), героический адъютант царя Михаил Строгов в экранизации (1926 г.) романа Жюль Верна «Курьер царя»,



Выразительные глаза и мимика Ивана Мозжухина настолько красноречивы, что зрителю не нужны слова.



Кадры из фильма «Пиковая лама».

469



Иван Мозжухин в фильме «Отец Сергей».

Хаджи Мурат в «Белом дьяволе» (1929 г.; по повести Л. Н. Толстого). Классик французского кино Марсель Л'Эрбье (1890—1979) снял Мозжухина в сложной «двойной» роли в фильме «Покойный Матиас Паскаль» (1925 г.) по одноимённому роману классика итальянской литературы Луиджи Пиранделло. Режиссёрский опыт артиста — фильм «Костёр пылающий» по собственному сценарию (1923 г.) также увенчался успехом и был впоследствии признан предтечей французского киноавангарда.

Но Мозжухину — «королю русского экрана», яркой звезде Великого немого — не суждено было покорить звуковое кино, завоевавшее экран в 30-х гг. У него был сильный русский акцент, актёрская же техника целиком в стиле немого кино. Он продолжал сниматься — то его озвучивал дублёр, то роль почти не предусматривала реплик, — но успех кумира остался позади.

Иван Ильич Мозжухин скончался от скоротечной чахотки в 1939 г., не дожив до пятидесяти лет. Не в «богадельне», как писали в советское время, а в частной клинике богатого парижского предместья Нейи, но, так или иначе, в одиночестве и тоске.

ЕВГЕНИЙ ФРАНЦЕВИЧ БАУЭР

Как всё новое, кинематограф в начале XX столетия привлекал к себе творческих людей из самых разных областей искусства, науки, техники. Они находили здесь применение своим знаниям, умениям, устремлениям, делая немало открытий. Именно такой неординарной личностью был выдающийся русский кинорежиссёр Евгений Францевич Бауэр.

Сын придворного музыканта, обрусевшего чеха, он родился в 1865 г., а в кино пришёл лишь в 1913 г., когда ему было уже под пятьдесят. Долго не мог «найти себя», сменил немало профессий. Был фотографом, актёром, открыл в Москве увеселительный сад — и сразу

прогорел. Известность же он завоевал как сценограф и директор оперетты. Обаятельная и колоритная фигура москвича — представителя артистической богемы!

И вот этот, казалось бы, типичный дилетант становится вдохновенным поэтом и одновременно чернорабочим кинематографа, проводившим всё время в неутомимых поисках экранной выразительности — «светописи», как он называл кино, считая его искусством по преимуществу изобразительным. Шутили, что, од-



Афиши фильмов Е. Бауэра.

470

нажды войдя в кинопавильон, Бауэр выходит только для съёмок на натуре, за неполные пять лет он снял более семидесяти фильмов!

В фильмах Бауэра снимались звёзды: прима-балерина Большого театра Вера Алексеевна Коралли (1889—1972), Витольд Альфонсович Полонский (1879—1919), Владимир Васильевич Максимов (1880—1937), актриса Московского Художественного театра Лидия Коренева. Все они были представителями разных театральных школ или даже непрофессионалами, как открытая Бауэром дебютантка Вера Холодная. Однако режиссёр смог объединить их в слаженный артистический ансамбль. В команду режиссёра входил лучший русский оператор тех лет Борис Завелев, а также начинающий актёр и художник Л.В. Кулешов — в скором будущем вождь советского киноавангарда.

Бауэр неустанно исследовал и изучал на практике особую специфику экрана, его изначально фотографическую, натурную природу. Боясь плоского, сплюсненного изображения — этой беды тогдашней кинооптики, он боролся за глубину кадра, изобретал различные приёмы, чтобы продлить пространство вдаль. Строил декорации интерьеров по диагонали, членил их колоннами, лестницами, занавесами, укрывал за ними дополнительные источники света, создавал полные воздуха анфилады богатых, пышных особняков в стиле русского модерна, очень любил композиции из цветов — гортензий, хризантем — на фоне чёрного бархата... «Сначала красота, потом правда» — таков девиз Бауэра. Влюблён он был и в пейзажи Москвы, снимая потоки транспорта — карет и автомобилей, залитый огнями ночной город, парки, узоры теней деревьев на снегу и величавую панораму Кремля с противоположного берега Москвы-реки. Он первым врезал в игровой фильм кадры хроники — «мёртвую петлю» авиатора,

первым попробовал съёмки подвижной камерой — словом, его фильмы были целой лабораторией кинорежиссуры.

И погиб Бауэр на работе, в экспедиции, направляясь со своей киногруппой в Ялту для съёмок ленты «Король Парижа». Когда группа остановилась на ужин, в темноте он упал на прибрежные камни, сломал ногу, лежал в гипсе, но не выдержал осложнения — отёка лёгких и скончался в июле 1917 г., на пятьдесят третьем году жизни. «На похоронах плакали все — и женщины, и мужчины. Российская кинематография потеряла талантливого и многообещающего своего работника», — писал журнал «Проектор». В наши дни ретроспективы фильмов Евгения Бауэра, показы его картин проходят во многих странах.

ВЕРА ХОЛОДНАЯ

Имя Веры Холодной овеяно славой, и молва из уст в уста, из поколения в поколение передаёт легенду о несравненной «королеве экрана».



Приблизительно так выглядели павильоны, в которых снимали первые фильмы.

471



Кадр из фильма «Истерзанные души».



Вера Холодная.

А ведь она снималась всего лишь пять лет: 1914—1918 гг. — годы революции, интервенции, гражданской войны!.. Киноленты тогда хранили небрежно, и до наших дней дошло всего лишь четыре фильма с её участием. Однако ни знаменитые актрисы последующих десятилетий, ни бурное развитие киноискусства, овладевшего звуком, речью, цветом, ни само время — ничто не стёрло с отечественного экрана образ Веры Холодной, её ускользающую тень из старых немых мелодрам. Кем же она была? В чём секрет её ошеломляющего успеха у современников и долгого шлейфа памяти у потомков?

Вера Васильевна Холодная (в девичестве Левченко) родилась в 1893 г. в Полтаве, но выросла в Москве, куда семья переехала после смерти отца, школьного учителя. Недолго училась в балетной школе; едва окончив гимназию, вышла замуж за юриста Владимира Холодного. Страстно увлечшись кинематографом, молодая московская дама сама пришла на кинофабрику с просьбой дать ей роль. Впервые она появилась на экране в эпизоде: играла кормилицу-итальянку в фильме «Анна Каренина» (1914 г.) режиссёра Владимира Ростиславовича Гардина (1877—1965). Но истинным дебютом, когда Веру Холодную заметила и публика, и критика, стала роль зачарованной красавицы-сомнамбулы в фильме «Песнь торжествующей любви» (1915 г.), поставленном Евгением Бауэром по повести И. С. Тургенева «Призраки» на кинофабрике акционерного общества «А Ханжонков и К^о».

Восхождение свершается стремительно — новая артистка беспрепятственно снимается у Евгения Бауэра, Петра Чардынина — лучших тогдашних постановщиков. Её портреты печатаются на обложках журналов, поэты посвящают ей стихи, модницы подражают её нарядам и причёске. Имя Веры Холодной на афише — всегда залог полных сборов.

Не имея профессионального актёрского образования, Холодная возмещала неумелость и робость перед кинокамерой редкостной искренностью, естественностью —



Кадр из фильма «Песнь торжествующей любви».

*Сомнамбула (от *лат.* *somnus* — «сон» и *ambulare* — «ходить», «бродить») — человек, способный во время сна передвигаться, перекладывать предметы, совершать иные действия; другое название — лунатик.

472

а именно это больше всего ценилось на экране, чувствительном к фальши или нарочитой «игре». И внешность дебютантки покорила публику — это был эталон красоты 10-х гг. XX в.: миниатюрная точёная фигурка-статуэтка, печальные серые глаза под сенью длинных ресниц, копна чёрных кудрей. Она играла девушек и женщин разных званий и слоёв общества — курсисток, модисток, аристократок. Но судьбы её героинь всегда были несчастными: в финале фильма соблазнённую ждали обман и расплата, покинутую — пуля в сердце. Зрители сопереживали и бесприданнице Нате Бартеневой («Жизнь за жизнь», 1916 г.), и циркачке Поле («Молчи, грусть, молчи», 1918 г.), и цыганке Маше («Живой труп», 1918 г.; по одноимённой пьесе Л. Н. Толстого). Несмотря на все сюжетные перипетии, героини Веры Холодной всегда оставались целомудренными, трогательными и чистыми. Это было воплощение женского национального характера на экране — первая истинно русская кинозвезда, в которой нуждался молодой кинематограф России.

Из голодной Москвы 1918 г. кинофабрики уезжали на юг страны. В занятой белыми Одессе Вера Холодная снялась в фильмах «Последнее танго», «Женщина, которая изобрела любовь» (оба 1918 г.) — мастерство её созрело, стало уверенным. Но в феврале 1919 г. страшная эпидемия

гриппа («испанки») унесла жизнь молодой актрисы в три дня. И хотя весь город хоронил свою любимицу, а съёмки этого события попали в киножурнал (он сохранился), самые нелепые слухи и вымыслы (политическое убийство, самоубийство, отравленный букет от соперницы и т. д.) долго бросали тень на её репутацию. Но сегодня правда восстановлена: «милая Верочка, тихая Верочка», как называли друзья и коллеги Веру Холодную, в жизни скромную и работающую, причислена к первопроходцам отечественного киноискусства.

ЯКОВ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРОТАЗАНОВ

В ряду основоположников нового искусства, безусловно, звездой первой величины является патриарх отечественной кинорежиссуры, творческий «долгожитель», один из ведущих дореволюционных кинематографистов и заметная фигура советского экрана — Яков Александрович Протазанов. Он родился в 1881 г. в московской купеческой семье, окончил в столице коммерческое училище, но, увлечшись только что появившимся экранным зрелищем, посвятил себя кинематографу. Начинал как сценарист на иностранных фирмах «Братья Пате» и «Глория». Вслед за режиссёрским дебютом — лентой «Бахчисарайский фонтан» (1909 г.; по одноимённой поэме А.С. Пушкина) — снял в частновладельческом кино около восьмидесяти фильмов. Это были преимущественно мелодрамы и экранизация классики. Опора на литературу, в первую очередь отечественную, психологическая разработка человеческих характеров и, следовательно, ориентация на актёров-мастеров, которых режиссёр вербовал из театров, высокий профессиональный уровень — вот черты работы Якова Протазанова. Наиболее яркими в его наследии 10-х гг. XX в. остались две экранизации: «Пиковая дама» и «Отец Сергей». Верность подлиннику сочетается



Вера Холодная на благотворительном вечере.



Яков Александрович Протазанов.

*В дореволюционной России курсистками называли слушательниц высших женских курсов. Модистка — мастерица, изготавливающая дамские шляпки, или портниха.

473



Кадр из фильма «Отец Сергей».

в них с ясностью современного прочтения. В маниакальной мечте инженера Германа о карточном выигрыше чувствуется дух бешеных денег, подложных векселей, громких банкротств в годы Первой мировой войны. А житие старца Сергия, в прошлом блестящего офицера и придворного, свидетельствует о том, насколько трудно человеку одному противостоять пороку, греху гордыни в мире обмана и фальши.

В 1920 г. Протазанов в составе фирмы «И. Н. Ермолев» эмигрировал, но уже в 1923 г. он возвратился в Россию, хотя на киностудиях Франции и Германии с успехом поставил несколько фильмов. Фантастической и одновременно комедийной лентой «Аэлита» (1924 г.; по

роману А. Н. Толстого) — историей полёта на Марс, которая в финале оказывается сном героя, — режиссёр «из бывших» активно и безболезненно включился в советское кинопроизводство. На московской студии «Межрабпом-Русь» (позднее «Межрабпом-фильм») он снимал одну за другой картины разных жанров: бытовые современные комедии — «Закройщик из Торжка» (1925 г.) и «Дон Диего и Пелагея» (1928 г.); киносатиры, обличающие нравы Запада, — «Процесс о трёх миллионах» (1926 г.) и «Праздник святого Йоргена» (1930 г.); историко-революционные драмы — «Его призыв» (1925 г.), «Сорок первый» (1927 г.; по одноимённому рассказу Бориса Лавренёва), «Человек из ресторана» (1927 г.; по одноимённой повести Ивана Шмелёва) и «Белый орёл» (1928 г.; по рассказу Леонида Андреева «Губернатор»); киноальманах «Чины и люди» (1929 г.; по произведениям А.П. Чехова). Фильмам Протазанова свойственны динамичный сюжет, драматизм, юмор, рельефные портреты персонажей, простота и доступность киноязыка, благодаря чему они пользовались



Игорь Ильинский в бытовой комедии «Закройщик из Торжка».



Кадр из фильма «Аэлита».

474

ПЕРВАЯ РУССКАЯ КИНОГАЗЕТА

В 1907 г. московский гимназист Всеволод Чайковский, которому уже исполнилось пятнадцать лет, решился на взрослый шаг — у него возникла идея выпустить кинематографическую газету. Молодой человек нашёл на Арбате небольшую типографию, где согласились выполнить его заказ. За это нужно было заплатить рублей двадцать, и Всеволод, как настоящий коммерсант,

начал торговаться. В конце концов, договорились: двенадцать рублей восемьдесят копеек. Ему уступили, когда узнали, что тираж достаточно большой — тысяча экземпляров, а сама газета уместится всего на одном листке. Называлась она необычно: «Электра».

Одному справиться с задачей было бы нелегко, и к выпуску газеты подключился старший брат Борис. Всеволод взял на себя подготовку текста: как репортёр он направился к владельцам московских кинотеатров и попросил у них программы показа фильмов и либретто к ним, а потом написал короткую заметку о самой бойкой «киноточке» — получилась смешная сценка, которая могла заинтересовать зрителей. Вслед за этим родилась первая рецензия на кинокартину, имевшую наибольший успех. Но на выпуск газеты требовалось получить разрешение градоначальника, и на Бориса легли организационные заботы. Здесь ему помогли взрослые. Борис выступил и в качестве редактора. Наконец всё было готово.

Вечером братья в сыром подвале наблюдали, как два наборщика печатают их газету. Пахло типографской краской, безостановочно работала машина, и свежие странички выскакивали из неё одна за другой.

«Когда я вышел из типографии, — вспоминал Всеволод Чайковский, — было уже восемь часов утра. Навстречу шли мои товарищи, направляющиеся в гимназию, но я был как в чаду, никого не замечал и абсолютно не чувствовал холода, несмотря на то что в тот день стоял жестокий мороз. Добравшись до дому, я лёг и проспал до самого вечера».

Первый номер газеты братья разнесли по близлежащим кинотеатрам, а вечером молодые люди уже сидели в одном из них на самых почётных местах: хозяин пригласил братьев, которые по собственной инициативе выпустили необычный листок.

Из пятнадцати рублей, затраченных на издание газеты, в первый день продажи (а к концу месяца почти весь тираж был распродан) вернулось около двух целковых. И владельцы кинотеатров, и зрители спрашивали, когда появится следующий номер. Однако Всеволод отмалчивался: он получил немало двоек в гимназии, и впереди его ждали трудные экзамены. В общем, второй номер не появился. А первая попытка дала свой результат: впоследствии братья Чайковские пришли работать в кино.

любостью зрителей и долгие годы не сходили с экрана.

В звуковом кино Протазанов экранизировал (1937 г.) драму А.Н. Островского «Бесприданница», ставшую вершиной его режиссуры. В картине реалистически показана сочная картина нравов российского купечества; режиссёр горячо сочувствует героине, искренне и трогательно сыгранной дебютанткой кино Ниной Алисовой. В последние годы жизни мастер пытался остаться «на плаву», соглашаясь на любые темы, лишь бы снимать. Возвратиться к Островскому режиссёру до конца так и не удалось — он скончался в 1945 г., работая над сценарием пьесы «Волки и овцы».

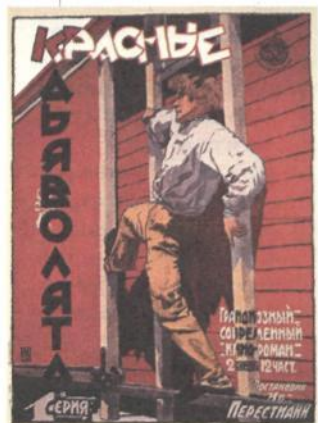
Частновладельческий период русского кинопроизводства продлился немногим более десяти лет. После Октября 1917 г. началась национализация кинофабрик и кинотеатров, т. е. передача всего кинематографического хозяйства в ведение государства. В истории российской кинопромышленности открылась новая эра — советскому государственному кинематографу оказался положен гораздо более долгий срок, чем его предшественнику. Но опыт пионеров не прошёл зря.

Рост отечественного кино был стремительным, и оно продвинулось далеко вперёд от первой — наивной и кустарной — ленты «Стенька Разин». Сделанные семь — десять лет спустя «Портрет Дориана Грея» Всеволода Мейерхольда, «Жизнь за жизнь» и «Немые свидетели» Евгения Бауэра, «Пиковая дама» и «Отец Сергей» Якова Протазанова и многие другие фильмы — истинно художественные произведения, находившиеся на передовой линии европейского киноноваторства. Всего за десятилетие (1908—1918 гг.) было выпущено более двух тысяч игровых картин и около трёх тысяч научно-популярных и видовых лент, сняты десятки тысяч метров хроники,



Афиша киноальманаха «Чины и люди».

475



Афиша фильма «Красные дьяволята». Эта озорная, весёлая лента была снята по мотивам повести Павла Бляхина на Тифлисской киностудии. (Тифлис — официальное название города Тбилиси в 1845— 1936 гг.) Картина рассказывала о приключениях юных героев — брата и сестры Мишки и Дуняши, а также их чернокожего друга Тома, которые случайно оказались на Гражданской войне, где отряды конницы Будённого сражались с белогвардейцами.

создана мощная сеть кинофикации и проката. В этот период в стране работало шесть крупных кинофабрик, выдвинулись талантливые профессионалы, организаторы и руководители кинопроизводства. Русское кино обрело собственное творческое лицо, достигло высокого уровня постановочного и исполнительского мастерства. В России в этот период издавалось двадцать семь специальных киножурналов и свыше сорока рекламных изданий для зрителей.

РОЖДЕНИЕ И ВЗЛЁТ СОВЕТСКОГО КИНО

Датой рождения советского кинематографа принято считать 27 августа 1919 г., когда В.И. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения». И хотя частные фирмы и акционерные общества существовали ещё несколько лет после выхода декрета, судьба российского кино была предопределена: оно стало государственным. Отныне и до конца 80-х гг. его деятельность планировалась, финансировалась и контролировалась специальными организациями при советском правительстве. Кино было провозглашено средством пропаганды, воспитания и просвещения. Наступила новая эпоха.

АГИТКИ И ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЕ ЛЕНТЫ

Шла Гражданская война, в стране была разруха. В таких условиях фильм должен был поучать и разъяснять — агитировать. Самый ранний жанр советского кино так и назывался — *агитки*. Это были короткометражные фильмы наподобие плакатов и листовок «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Все под ружьё!», «Запутанный буржуй» (все три 1919 г.), «Народ — сам кузнец своего счастья» (1920 г.). К названию-лозунгу наспех приделывался сюжет, часто наивный и всегда назидательный. Например, в агитке режиссёров Александра Пантелеева, Николая Пашковского и Анатолия Долинова, называвшейся «Уплотнение» (1918 г.; сценарий написал народный комиссар просвещения А.В. Луначарский), речь шла о вселении в барские квартиры бедняков, пролетариев и крестьян, которые бежали из голодных деревень в города; так возникли знаменитые советские «коммуналки». По сюжету к седовласому профессору подселяют слесаря с дочерью. Профессор-демократ радуется новым соседям, а его старший сын — юнкер откровенно враждебен. Конфликт разрешается благополучно: младший сын профессора влюбляется в хорошенькую дочку рабочего.

Первые творческие успехи советского кино связаны со знаменитыми дореволюционными кинематографистами, принявшими революцию. Ивану Николаевичу Перестиани (1870—1919) — в недавнем прошлом киноактёру, игравшему благородных пожилых героев, партнёру Веры Холодной, — выпал первый громкий успех в качестве постановщика революционного фильма. Это была картина «Красные дьяволята» (1923 г., озвучена в 1943 г.) — настоящий двухсерийный боевик.

В фильме проявилось влияние американских вестернов, которые «крутились» на советских экранах и пользовались большой популярностью-



Так начиналась кинолетопись Москвы. Киносъёмка панорамы города с крыши Большого театра. 20-е гг. XX в.

476

стью. Кассовые сборы «Красных дьяволят» превысили сумму, полученную за прокат всего киноимпорта. На долгие годы этот фильм стал культовым. Второй знаменитый фильм, описывающий события в России после Октября 1917 г., — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» («Чем это кончится?», 1924 г.) — тоже поставлен выходцем из дореволюционного кино. Его снял актёр и режиссёр Лев Владимирович Кулешов (1899—1970).

Кулешов поставил фильм по сценарию поэта Николая Николаевича Асеева (1889—1963). Фильм стал ярким манифестом кулешовской школы, смысл деятельности которой сводился к динамичному монтажу и акробатической выучке актёров. Из этой школы вышли известные актёры и режиссёры: Александра Сергеевна Хохлова (1897—1985),



Кадр из фильма «Красные дьяволята». Роли исполняли молодые цирковые артисты — Павел Есиковский, София Жозеффи, Кадор Бен-Салим. Они скакали на лошадях, переходили через пропасти по канату, отважно дрались с бандитами и в итоге хитрили взять в плен самого батьку Махно.

«НЕУЛОВИМЫЕ МСТИТЕЛИ»

Через сорок с лишним лет по мотивам повести о «красных дьяволятах» режиссёр Эдмонд Гарегинович Кеосаян (1936—1994) поставил три фильма: «Неуловимые мстители» (1967 г.), «Новые приключения неуловимых» (1968 г.) и «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (1971 г.). Действие происходит на полях Гражданской войны, и отважные ребята (теперь их стало четверо, а несколько надуманного чернокожего Тома заменил отечественный цыган Яшка) совершают героические подвиги. Легендарный командарм Будённый, прослышав о «неуловимых», принимает их в состав Первой конной армии.

Фильмы были сняты для широкого экрана, в цвете, с музыкой — словом, во всеоружии современной кинотехники. Они полюбились молодёжи и подросткам. И всё-таки в историю отечественного кино вошли в первую очередь те давние, чёрно-белые немые киноленты.

ЛЕВ КУЛЕШОВ

Будущий знаменитый режиссёр и теоретик киноискусства родился в Тамбове в бедной дворянской семье. Он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Случайно попав на кинофабрику, молодой человек влюбился в кино и стал разведывать его выразительные возможности. Лев Кулешов увлёкся монтажом, позволяющим создавать на экране новый мир, новое пространство. Уже первая его картина — «Проект инженера Прайта» (1918 г.) — была построена монтажно, т. е. состояла из коротких эпизодов, сменяющихся в быстром ритме.

После революции Кулешов работал в кинохронике; он руководил съёмками событий Гражданской войны. Одновременно он в 1919 г. организовал при вновь открывшейся в Москве Госкиношколе экспериментальную мастерскую, получившую название «Коллектив Кулешова». Это было первое в мире высшее учебное заведение, в котором готовили кинематографистов разных творческих специальностей. Со своими учениками режиссёр снял фильм «На Красном фронте» (1920 г.), в котором документальный материал сочетался с игровыми сценами. Мастерская стала плацдармом для смелых опытов в области киноязыка. Здесь родился всемирно известный *эффект Кулешова* — монтажное соединение двух различных кадров, способное создать новую эстетическую реальность. Киноактёра мастер называл «натурщиком», считая, что естественное поведение человека смотрится на экране лучше, чем актёрская игра. Кино было для режиссёра искусством, прежде всего изобразительным. Свои теоретические принципы, вошедшие в основу классической киноэстетики, Лев Кулешов реализовал на практике, сняв фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».



Лев Кулешов и его оператор Константин Кузнецов во время работы над фильмом «Великий утешитель».

477



Герои Леонида Оболенского, Всеволода Пудовкина и Сергея Комарова наблюдают за мистером Вестом (актёр Порфирий Подобед), запуганным «дикими бородатыми революционерами». Кадр из фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Этот фильм — остроумная, стремительная и хулиганская пародия на американские ковбойские ленты, на вымыслы и слухи, которые распространялись на Западе о «стране большевиков», а также на советские агитационные фильмы.

Всеволод Илларионович Пудовкин (1893—1953), Борис Васильевич Барнет (1902—1965), Леонид Леонидович Оболенский (1902—1991), Владимир Петрович Фогель (1902—1929) и др. В американизированной манере Кулешов снял «Луч смерти» (1925 г.), «По закону» (1926 г.; по

рассказу американского писателя Джека Лондона «Неожиданное»), «Великий утешитель» (1933 г.; по новеллам и фактам биографии американского писателя О'Генри). В 1929 г. была опубликована книга Л. В. Кулешова «Искусство кино», обобщающая опыт его исканий.

РУССКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ КИНОАВАНГАРД

Другой гигант советского кино — основатель революционного киноавангарда Дзига Вертов (настоящие имя и фамилия Денис Аркадьевич Кауфман, 1896—1954). Он родился в Белостоке, учился в военно-музыкальной

школе, медицинском институте и Московском университете, а с 1918 г. стал работать в кинохронике. Вертов монтировал выпуски журнала «Кинонеделя», снимал на фронтах и в тылу, сделал фильм «История Гражданской войны» (1922 г.). Игровое кино Вертов считал фикцией и ложью. Он утверждал, что с помощью оптических и технических возможностей «киноглаз» видит жизнь глубже и точнее, чем глаз невооружённый. Свои идеи и формулы «киноглаза», «жизни врасплох», «мира без игры» Вертов и группа его горячих последователей — «киноков» (от «кинооко») излагали в звонких манифестах и воплощали в фильмах.

«Киноки» отличались исключительной смелостью: снимали с крыш вагонов и из-под проносающегося поезда, взбирались на башни, везде находя необычный ракурс для съёмки. Монтаж отснятого материала также был оригинальным, поражая смелостью неожиданных сочетаний. Фильмы Вертова «Кино-Глаз» (1924 г.), «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» (оба 1926 г.), «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) — единый цикл с огромным разнообразием режиссёрских приёмов. После прихода в кино звука Вертов увлёкся опытами с шумами как выразительным элементом («Симфония Донбасса»,



Дзига Вертов. Открытия этого экспериментатора, поэта и пропагандиста связаны с документальным кино, которое он считал лучшим средством познания жизни.



Кадр из фильма «Шестая часть мира».

1930 г.), приёмом «внутреннего монолога», т. е. рассказом от первого лица, и музыкальным монтажом («Три песни о Ленине», 1934 г.). Фильмы Вертова вошли в золотой фонд мирового кинематографа; множество кино клубов и кинообъединений в разных странах носят имя выдающегося режиссёра.

Так набирал силу и завоёвывал престиж русский революционный киноавангард. Его флагманом стал Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898—1948).

Наверное, во всём мировом кинорепертуаре нет кадра более известного, чем коляска с ребёнком, которая катится вниз по лестнице под пулями карателей, среди мечущихся людей — в море, к неотвратимой гибели. Смертельно раненная мать, падая, сама толкнула



Афиша фильма «Броненосец „Потёмкин“».

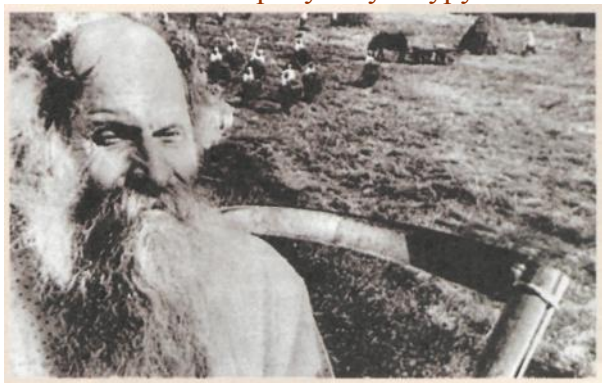
ОТ «БРОНЕНОСЦА „ПОТЁМКИН“» ДО «ИВАНА ГРОЗНОГО»

К триумфу, который стал и триумфом молодого кино Советской России, Эйзенштейна привела революция. Будущий режиссёр родился и вырос в Риге в состоятельной семье. Ему предназначалось отцовское поприще инженера-архитектора. Начав учиться в 1915 г. в Петроградском институте гражданских инженеров, в 1918 г. Эйзенштейн ушёл добровольцем в Красную армию, расписывал теплушки плакатами и карикатурами, ставил солдатские спектакли, а по окончании войны связал свою судьбу с искусством. Приехав в 1920 г. в Москву, он поступил в мастерскую Мейерхольда, а потом в Первый рабочий театр Пролеткульта.

Но, поставив несколько спектаклей, Эйзенштейн пришёл к выводу, что кино полнее отвечает духу и ритму революционной эпохи, чем «устаревший» театр. И вместе с коллективом молодых актёров на кинофабрике «Совкино» он снял свой первый фильм «Стачка» (1925 г.). В нём не было героев, отсутствовала интрига — могучей рекой на экран вливался восставший народ. Здесь намечен контур нового киножанра — *историко-революционной эпопеи*.

За свою короткую жизнь (он умер от инфаркта в возрасте пятидесяти лет) Эйзенштейн поставил всего восемь фильмов. Материал к ленте «Да здравствует Мексика!», над которой он работал в Америке в начале 30-х гг., на десятилетия остался за океаном. Незаконченная картина «Бежин луг» (1935—1937 гг.) была запрещена властями и уничтожена. (Создателей фильма обвинили в том, что они опорочили идею коллективизации сельского хозяйства и исказили советскую действительность.) Многие замыслы художника остались невоплощёнными. Однако, несмотря на эти потери, немые фильмы, снятые совместно с Г. В. Александровым, — «Октябрь» (1927 г.; о событиях 1917 г.) и «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929 г.; о коллективизации в деревне); монументальные исторические фрески «Александр Невский» (совместно с Д.И. Васильевым, 1938 г.) и «Иван Грозный» (первая серия снята в 1944 г., вторая

— в 1945 г., но была запрещена и вышла на экран лишь в 1958 г.; третья серия не закончена); огромное научно-литературное наследие, полное открытий, являются бесценным вкладом С.М. Эйзенштейна в мировую культуру.



Кадр из фильма «Бежин луг».

479



Сергей Эйзенштейн за монтажным столом.



Расстрел демонстрации на Потёмкинской лестнице.

Кадры из фильма «Броненосец „Потёмкин“».

коляску. И вот детская коляска подсакивает со ступеньки на ступеньку прямо в волны — образ жертвы, чудовищной и бессмысленной.

Эта сцена расстрела мирной толпы в Одессе во время первой русской революции (1905—1907 гг.) — из фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец „Потёмкин“» (1925 г.).

Торжественная премьера картины состоялась в Москве, в Большом театре. Впервые в бархатном зале было натянуто полотно киноэкрана. Кадры матросского восстания на броненосце «Князь Потёмкин-Таврический» потрясали силой страсти. В зале стояла напряжённая тишина. Фильм, как все тогдашние картины, был чёрно-белым, но в кульминационный момент на мачте мятежного корабля внезапно взвился красный флаг. (Его раскрашивали вручную в каждом экземпляре киноленты.) За этим кадром следовал взрыв аплодисментов.

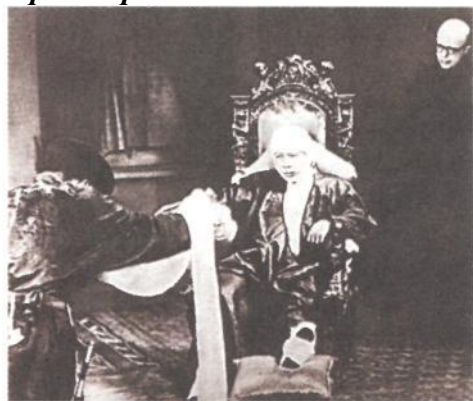
Двадцатисемилетний постановщик картины наутро записал в своём дневнике фразу, некогда сказанную Байроном: «И проснулся знаменитым...». Имя Эйзенштейна сразу вошло в число корифеев мирового кино, а «Броненосец „Потёмкин“» имеет самое большое количество международных призов и наград, до сих пор сохраняя титул «фильма номер один всех времён и народов».

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН

Всеволод Илларионович Пудовкин — ещё одна звезда в плеяде мастеров советского немого кино. Он родился в Пензе в семье служащего, учился в Московском университете на отделении естественных наук физико-математического факультета и хотел стать химиком, но во время Первой мировой войны попал на фронт и даже побывал в немецком плену. Потом Пудовкин поступил в Госкиношколу (ныне ВГИК) и вскоре стал одним из лучших и самых активных учеников Льва Кулешова, в фильмах которого сыграл авантюриста Жбана («Необычайные приключения мистера Веста...») и фашиста Рено («Луч смерти»). Впоследствии он изредка появлялся на экране, например, исполнил роль юродивого в «Иване Грозном», однако в первую очередь Пудовкин — это режиссёр. Три его немые картины: «Мать» (1926 г., озвучена в 1935 г.; по одноимённому роману М. Горького), «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г., озвучена



Афиша фильма «Человек с киноаппаратом».



Кадр из фильма «Потомок Чингисхана»

480

в 1957 г.) и «Потомок Чингисхана» (1928 г., озвучена в 1949 г.) — составили своего рода трилогию о революции. Как и у Эйзенштейна, в центре картин Пудовкина — революционные массы, но здесь появляются как бы выхваченные кинокамерой из толпы портреты героев крупным планом: Ниловна и её сын, революционер Павел Власов (его сыграл замечательный артист Николай Петрович Баталов, 1899—1937), монгол Баир — талантливый актёр Валерий Инкижинов (1895—1973; ученик Эйзенштейна, впоследствии работал в Европе) и др.

Пудовкин разделял взгляды Кулешова: кино — это, прежде всего искусство выразительной пластики. Он разрабатывал приёмы монтажа, но вместе с тем был сторонником психологической актёрской игры, которую отвергали другие мастера революционного авангарда. Поэтому человеческие образы в фильмах Пудовкина всегда овеяны теплотой. Дальнейшая биография режиссёра — своего рода параллель режиссёрской судьбе Эйзенштейна: фильмы на современную тему («Простой случай», 1932 г.; «Дезертир», 1933 г.) и историко-биографические картины о великих русских полководцах — «Минин и Пожарский» (1939 г.) и «Суворов» (1941 г.), снятые совместно с Михаилом Ивановичем Доллером (1889—1952), «Адмирал Нахимов» (1947 г.).

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО

В ряду классиков советского кино стоит яркое имя Александра Петровича Довженко (1894—1956). Он родился на Украине, в селе Сосница, в крестьянской хате. С детства мечтал стать учителем, но и его революция бросила в гущу событий. В 1914 г. Довженко окончил Глуховский учительский институт, побывал на дипломатической службе в Польше и Германии, учился живописи в Мюнхене на государственную стипендию, с 1923 г. работал в газете художником и, наконец, в 1926 г. очутился на киностудии в Одессе. Там он поставил две комедии и одну приключенческую картину, но того Довженко, которого весь мир узнал как оригинального художника, в них ещё не было. Великий Довженко явился в Москве вместе с кинопоэмой «Звенигора» (1928 г.), чтобы показать её столичным кинематографистам. Фильм рассказывает о красоте украинских степей, в нём события современности переплетаются с исторической фантазией.

Кулешов, Дзига Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко — словно пять пальцев одной руки — уникальные художники, запечатлевшие в образах экрана эпоху потрясений, участниками которых их сделала история.



Кадр из фильма «Мать» В роли Ниловны — актриса МХАТа Вера Барановская.



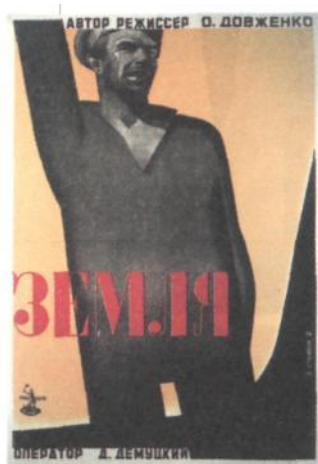
*Афиша фильма «Живой труп» (по одноимённой пьесе Л.Н. Толстого). 1929 г.
Режиссёр Ф. Оцп. В этой картине
В. Пудовкин сыграл главную роль — Фёдора Протасова.*



*Александр Довженко на трибуне.
481*



Кадр из фильма «Звенигора».



Афиша фильма «Земля». Немые картины А. Довженко «Арсенал» (1929 г.), «Земля» (1930 г.), «Иван» (1932 г.) — это поэмы, в которых философские размышления о человеке и природе, фантазия художника, мифология и документальность слиты воедино.

СОВЕТСКОЕ КИНО ПОСЛЕ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Каков же он, новый человек? Этот вопрос витал в воздухе в 20-х гг. Революция победила, кончилась Гражданская война, жизнь понемногу налаживалась. Но быт оставался неустроенным, возникло множество новых, уже мирных, проблем и конфликтов. Два главных киноцентра в основном создавали фильмы на современную тематику: Москва с её кинофабриками (слово «киностудия» ещё не вошло в обиход) «Совкино» и «Межрабпом-Русь» (с 1928 г. «Межрабпом-фильм», ныне Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького) и Ленинград с его «Севзапкино» (ныне «Ленфильм»).

Главными врагами в этих картинах были буржуи-нэпманы. Их мещанские нравы и жадность высмеивались в весёлых и остроумных комедиях.

Здесь среди первых оказался Борис Васильевич Барнет, обаятельнейшая фигура отечественного кино. Сын владельца небольшой типографии в Замоскворечье, он, как и многие его современники, пришёл в кино непростым путём. Барнет учился в Первой студии Московского художественного театра у К.С. Станиславского, был профессиональным боксёром и, наконец, попал в мастерскую Л.В. Кулешова при Госкиношколе. В «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» Барнет исполнил роль ковбоя Джедди — телохранителя, приехавшего в Москву с американцем. Обладая великолепными актёрскими данными, он талантливо сыграл несколько небольших ролей и эпизодов, но душа его тяготела к режиссуре. Совместно с постановщиком Фёдором Александровичем Оцепом (1895—1949) он снял трёхсерийную приключенческую ленту «Мисс Менд» (1926 г.; по роману М.С. Шагинян «Месс-Менд»), действие которой происходило в современной Америке. Но самый большой интерес Бориса Барнета вызывала жизнь простых людей, их заботы и радости. И такой фильм — лирическая комедия «Девушка с коробкой» (1927 г., озвучен в 1957 г.) — не замедлил появиться.

Это «заказная» картина, её тема подсказана Наркоматом финансов: пропаганда и реклама облигаций Первого Государственного займа. Кинематографисты с радостью ухватились за возможность сочинить увлекательную интригу, построенную на борьбе за обладание «счастливым билетом», заодно высмеивая жадных и награждая бедных, которым в финале достаётся выигрыш. У Барнета после забавных перипетий билет выигрывает не противная чета хозяев шляпного магазина, а прелестная и работающая шляпница-модистка Наташа и её симпа-



Игорь Ильинский и Ольга Жизнева в фильме «Закройщик из Торжка». Эта картина Я. Протазанова сделана на ту же тему, что и «Девушка с коробкой» Б. Барнета. В комедии Протазанова рассказывается о забавных приключениях закройщика (И. Ильинский) и домработницы (Вера Марецкая), которые выигрывают крупную сумму по облигации Государственного займа.

482

тичный жених — студент Илья. Героиня фильма «Девушка с коробкой» жила за городом со стареньким дедушкой и каждое утро спешила в Москву на пылящем паровозике. Её сыграла актриса Анна Стэн (вскоре уехала в США и стала звездой Голливуда).

Местом действия комедий Барнета обычно была Москва, которую он снимал с любовью и юмором. Например, в фильме «Дом на Трубной» (1928 г.) показана типичная для той поры «воронья слободка», населённый разнообразным людом многоэтажный дом. Барнет рисует колоритные картины московского быта: утро, когда город просыпается; самодеятельный спектакль в домоуправлении к годовщине Парижской коммуны; ссоры и стычки соседей и т. д. Это поистине *городское обозрение* — жанр, который процветал на эстраде и в литературе 20-х гг.

Барнет создал одну из первых русских звуковых картин — «Окраина» (1933 г.), в которой события Первой мировой войны и революции предстают в неприхотливой истории нескольких жителей провинциального городка. После Великой Отечественной войны режиссёр поставил один из самых популярных приключенческих и патриотических фильмов — «Подвиг разведчика» (1947 г.), в котором сыграл пленённого фашистского генерала.

Несколько иная тональность и ракурс в обрисовке послереволюционного быта взяты в фильме Абрама Матвеевича Роома (1894—1976) «Третья Мещанская» (1927 г.). Этот режиссёр начинал в театре, работал в Саратове, был ассистентом В. Э. Мейерхольда в Москве, после чего стал работать в кино. Его картина «Третья Мещанская» приобрела скандальный успех и вызвала горячие споры, особенно в молодёжной среде. В фильме, посвящённом проблемам супружеской измены, подняты вопросы новой морали: нужны ли социалистическому обществу «устаревшие» понятия о верности, не правильнее ли избрать «свободную любовь»?

Интересные фильмы о проблемах нового быта ставили ленинградские кинематографисты. Молодёжная команда Киноэкспериментальной мастерской (КЭМ), основанной в 1924 г. Фридрихом Марковичем Эрмлером (1898—1967), делала кино о криминальном «дне» северной столицы, о воровских «малинах», барахолках, «уплотнённых» барских особняках, но также и о комсомольских ячейках и фабричных столовых. Фильмы Эрмлера «Катя — бумажный ранет» (1926 г.), «Дом в сугробах» (1928 г.), «Обломок империи» (1929 г.) представляют собой обширную панораму жизни Ленинграда и Ленинградской области в пору нэпа. Фильмы имеют ярко выраженную нравственную основу: добро торжествует, а зло бывает наказано.

Уголовникам, спекулянтам и демагогам в этих картинах противопоставлен чистый человек — бескорыстный, добрый, хотя и слабый. Это либо питерский бродяжка, либо



Кадр из фильма «Окраина». Картина поставлена по одноимённой повести К. Финна. В 1914 г. война с Германией нарушает сонную жизнь мещан маленького городка. Рабочий Николай Кадкин (актёр Николай Боголюбов) и его брат Сенька уходят на фронт, где им предстоит множество испытаний. В этой картине свою первую роль в кино — Сеньку сыграл Николай Крючков (1911—1994).



Кадр из фильма «Третья Мещанская».

*Нэпман — от слова «нэп», т. е. «новая экономическая политика», разрешившая частное предпринимательство.

483



Кочкарёв. Эскиз костюма к спектаклю «Женитьба».



Афиша фильма «Шинель».

голодающий музыкант «из бывших», либо унтер-офицер, потерявший память из-за контузии на войне. Таких персонажей всегда играл Фёдор Михайлович Никитин (1900—1988) — актёр редкой искренности с необыкновенно выразительными светлыми глазами.

ФЭКС

Панорама советских фильмов 20-х гг. была бы неполной без молодёжного коллектива, которому удавалось находить принципиально новые сюжеты и изобразительные решения. Речь идёт о Фабрике эксцентрического актёра (ФЭКС) и «факсах», как называли в ту пору руководителей мастерской Григория Михайловича Козинцева (1905—1973) и Леонида Захаровича Трауберга (1902—1990). Эти одарённые юноши из провинции (киевлянину Козинцеву было шестнадцать, одесситу Траубергу — девятнадцать лет) организовали театральную мастерскую, в которой молодёжь одновременно с занятиями актёрским мастерством, историей искусства и другими традиционными дисциплинами обучалась акробатике и клоунаде под руководством знаменитых петербургских циркачей Сержа и Таурека.

Спектакль ФЭКСа «Женитьба», который в афише был назван «электрификацией Гоголя», вызвал скандальную реакцию. Это весёлая и озорная переделка классической комедии на современный лад: Агафья Тихоновна именовалась «мисс Агата», Кочкарёв «раздвоился», среди действующих лиц фигурировали Альберт Эйнштейн и Чарли Чаплин. Сейчас подобными экспериментами никого не удивишь, а тогда поклонники классического театрального искусства были шокированы смелостью и новизной режиссёрского замысла.

Среди зрителей оказался переводчик и знаток античной литературы, литературовед и театровед Адриан Иванович Пиотровский (1898—1938). В ту пору он увлекался кино, писал сценарии и был заведующим литературным отделом «Севзапкино». Пиотровский оценил творческие возможности режиссёрского дуэта «фэксов» и пригласил Козинцева и Трауберга к себе на кинофабрику. Вместе с руководителями перешла в кино и вся их театральная мастерская, из которой потом вышли замечательные киноактёры — Янина Болеславовна Жеймо (1909—1988), Елена Александровна Кузьмина (1909—1979), Олег Петрович Жаков (1905—1988), Пётр Станиславович Соболевский (1904-1977) и др.

Кинодебют Козинцева и Трауберга — эксцентрическая комедия «Похождения Октябрины» (1924 г.) искрилась трюками, фантазией и темпераментом. Сцены снимали с купола Исаакиевского собора, со шпиля Петропавловской крепости; пейзажи города, снятые с верхних точек, были неожиданны. За последующие десять лет «фэксы» поставили немые фильмы разных жанров: социальную мелодраму «Чёртово колесо» («Моряк с „Авроры"», 1926 г.); экранизацию повести Н. В. Гоголя «Шинель» (1926 г.); историко-романтическую драму о декабристах «С. В. Д.» («Союз Великого Дела», 1927 г.); историческую ленту «Новый Вавилон» (1929 г.) о Парижской коммуне; картину «Одна» (1931 г.) о советской учительнице, посланной работать на далёкий Алтай. Сложился великолепный творческий коллектив: оператор Андрей Николаевич Москвин (1901 — 1961), художник Евгений Евгеньевич Еней (1890—1971), а когда в кино пришёл звук, постоянным композитором «фэксов» стал Дмитрий

Дмитриевич Шостакович (1906—1975). В 30-х гг. Козинцев и Трауберг со своими коллегами сняли трилогию о Максиме, из которой зрителям запомнилась незамысловатая песенка «Крутится-вертится шар голубой».

Итак, закончилось первое десятилетие жизни советского кино, бурные 20-е годы. Их значение для нового искусства огромно. Прежде всего, начал регулярно увеличиваться выпуск

484

отечественных художественных картин: если за сезон 1922/23 года было выпущено двенадцать кинолент, то в 1924/25-м их было уже семьдесят, а в 1926/27 году — сто двадцать две. Советские фильмы активно вытесняли с экрана импортную продукцию. За десятилетие на студиях СССР сняли одну тысячу сто семьдесят два игровых и мультипликационных фильма, огромное (до сих пор ещё не подсчитанное) количество документальных и научно-популярных картин.

Фундамент советского кино был заложен. Молодые мастера революционного авангарда Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов, Александр Довженко приобрели международную известность, а Советский Союз вошёл в число пяти великих кинодержав вместе с Америкой, Германией, Францией и Италией — лидерами кинопроизводства в 20-х гг.

У ИСТОКОВ НЕМЕЦКОГО КИНО

Кино появилось в Германии даже раньше, чем во Франции — признанной его родине: 1 ноября 1895 г. Почти за два месяца до исторического киносеанса в Париже, на котором демонстрировались фильмы братьев Люмьер, берлинские изобретатели Макс и Эмиль Складановские показали «движущиеся картины» в кафе «Винтергартен». Их изобретение называлось «биоскоп», но оно не получило распространения из-за высокой стоимости. Более удачливым оказался другой пионер нового искусства — Оскар Местер (1866—1944). В 1897 г. он организовал собственную компанию «Местер-фильм». Она выпускала около пятидесяти картин в год и до Первой мировой войны занимала ведущее положение в национальном кинопроизводстве. У Оскара Местера делали первые шаги актёры и режиссёры, принёсшие впоследствии славу немецкому кинематографу.

Хотя кино распространилось достаточно широко, особыми достижениями оно не блистало: это были в основном незатейливые драмы и комедии. С 1910 г. на киностудии начали приходить известные деятели искусства, в том числе знаменитый театральный режиссёр Макс Рейнхардт. Он оказал большое влияние на развитие немецкого кино — через своих учеников и последователей. Собственные фильмы Рейнхардта успехом не пользовались.

Война — событие трагическое. Однако, как и в дореволюционной России, в Германии оно дало толчок развитию кинопроизводства, поскольку сократился импорт картин из-за рубежа, а они составляли



Берлинский кинотеатр. 1913 г.



Съёмки на улицах немецкого городка. Начало XX в.

485

значительную долю немецкого кинопроката. К ним прибавились патриотические ленты, повествовавшие о подвигах солдат на фронте.

КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМ

Для Германии Первая мировая война закончилась разрухой, свержением императора Вильгельма II, отправившегося в эмиграцию, революционными выступлениями в Берлине и Баварии, а также появлением всеобщего чувства горечи и отчаяния. Однако именно тогда началась золотая пора немецкого кино, длившаяся до конца 20-х гг. Кинематографисты стремились выразить мрачную и тягостную атмосферу времени, причём передавали её с такой творческой самоотдачей, что многие фильмы стали классикой мирового кино. Они преимущественно принадлежали к течению, получившему название *экспрессионизм*.

Реализм воссоздаёт жизнь «в формах самой жизни», т. е. воспроизводит внешний облик того, что изображает. Экспрессионизму такой подход не свойствен. Художники-экспрессионисты хотели выразить глубинную сущность человека и природы. Они не воспроизводили привычный облик, а «переделывали» его, чтобы в каждом изображённом предмете и в каждом герое выявить напряжённую борьбу между внешней — гнетущей и властной — силой и внутренним порывом к добру и свету. В изобразительном искусстве художники передавали этот конфликт самым характером линий — напряжённых, ломающихся под острыми углами. В кино режиссёры пытались передать эмоции персонажей с помощью искажённых, парадоксальных зрительных образов. Они стремились ощутить несоответствие внешнего поведения персонажа и его внутренних устремлений, а когда находили эти приметы, то говорили, что мир открывает «своё подлинное лицо».

«ГАЛЕРЕЯ ТИРАНОВ»

Образцом немецкого киноэкспрессионизма явилась созданная режиссёром Робертом Вине (1881 — 1938) картина «Кабинет доктора Калигари» (1919 г.). Её герой — владелец ярмарочного балагана и одновременно директор клиники для умалишённых — олицетворял собой властную волю, которая, как верили экспрессионисты, правит миром. В фильме Вине она оказалась источником зла и насилия, поскольку владелец балагана посылал своего помощника — сомнамбулу Чезаре — убивать людей.

Когда Чезаре похитил невесту студента Фрэнсиса, юноша бросился в погоню. Узнав, кто руководил похитителем, он попытался разоблачить его. Хозяин Чезаре бежит с ярмарки и скрывается в психиатрической клинике. Студент выяснил, что директору лечебницы попала старая книга о фокуснике Калигари, разъезжавшем в XVIII столетии по Северной Италии и посылавшем помощника-сомнамбулу охотиться за людьми. Книга так подействовала на врача, что тот захотел стать человеком, подобным Калигари, и повторять его «подвиги».

Роберт Вине переделал сюжет о преступном безумце, предложенный сценаристами Гансом Яновицем и Карлом Майером, добавив начальный и заключительный эпизоды, что существенно изменило смысл картины. Теперь её действие начиналось в саду клиники, где находящийся на излечении Фрэнсис рассказывал такому же, как он, боль-



Передвижной кинотеатр в Южной Германии.

486

ному о зловещем владельце балагана и об убийце-подручном, а в заключительном эпизоде, после разговора с товарищем по несчастью, бросался на служителей с кулаками. Чтобы его утихомирить, приходит директор клиники. Внешне он похож на безумца из рассказа студента, но выглядит кротким, неглупым человеком, и зрителю становится ясно, что жуткая история, которую поведал Фрэнсис, — плод его больного воображения. По замыслу сценаристов, Калигари символизировал власть, которая в Первую мировую войну посылала немцев убивать. Добавленные Вине сцены изменили первоначальный замысел, смягчили конфликт, поскольку перевели его из внешнего мира внутрь больной души Фрэнсиса. Заболевший герой воплощал будоражившие его душу злые начала в образе директора клиники, несправедливо увидев в нём врага, а от имени добра выступал сам.

С «Кабинета доктора Калигари» начался поток фильмов, который учёные-киноведы назвали «галереей тиранов». В центре сюжетов непременно стоял властитель — не обязательно коронованный, но всегда преступный. Например, в поставленной режиссёром Фрицем Лангом (1890—1976) картине «Доктор Мабузе — игрок» (1922 г.; в советском прокате «Позолоченная гниль») таким властителем был главарь шайки

убийц и фальшивомонетчиков. Он обладал недюжинным умом и жаждал безграничной власти. С помощью жестокого террора Мабузе подавлял возмущение непокорных, остальную же толпу держал в повиновении посредством сомнительных удовольствий: игры на деньги и разнузданных зрелищ в собственном притоне. В финале картины полиция штурмует притон и обнаруживает Мабузе в подвале, где печатались фальшивые деньги. Главарь шайки находится в состоянии буйного помешательства; как и доктор Калигари, он безумен.

Другой классический фильм из «галереи тиранов» — «Носферату — симфония ужаса» (1922 г.; в советском прокате «Вампир Носферату») был поставлен Фридрихом Вильгельмом Мурнау (1889—1931) по мотивам романа ирландского писателя Брэма Стокера (1847—1912) «Дракула» (1897 г.), позже много раз экранизированного другими режиссёрами. Герой фильма — Джонатан Харкер, служащий из Бремена, едет по торговым делам в затерянный среди Карпатских гор замок графа Носферату и узнаёт, что владелец замка — вампир. Когда Носферату (его роль исполнил Макс Шрек) собирается напиться крови гостя, в Бремене с именем мужа на устах просыпается Нина, жена Джонатана, и вампир отступает. Нина, по замыслу авторов, олицетворяла всепобеж-



Афиша и кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари». Декорации были выполнены в экспрессионистском духе. Персонажи появлялись на фоне полотен, показывавших город искаженно — с наклонными стенами, перекошенными окнами, остроконечными крышами и зигзагообразными улицами. Нарисованный город казался изуродованным злыми силами.



Фридрих Вильгельм Мурнау.
487



Кадр из фильма «Доктор Мабузе — игрок».

дающую силу любви, перед которой бессильны даже такие чудовища, как Носферату. В финале картины молодая женщина окончательно побеждает вампира, заставив его задержаться до восхода солнца, с первыми лучами которого зловещий монстр растворяется в воздухе. Мурнау снимал этот фильм не в павильоне, среди декораций, а на натуре, в старинном замке. Реальность обстановки ещё больше усиливала мрачную атмосферу таинственного злодеяния. «Галерею тиранов» завершал «Кабинет восковых фигур» (1924 г.), поставленный Паулем Лени (1885— 1926), учеником и сотрудником Макса Рейнхардта. Действие картины, как и в

«Кабинете доктора Калигари», происходит на ярмарке: владелец балагана с восковыми статуями известных исторических деятелей нанимает молодого поэта, чтобы тот написал краткие рассказы об экспонатах балагана ради привлечения публики.

Картина состоит из трёх новелл. Первая повествует о багдадском халифе Гаруне аль Рашиде (VIII—IX вв.), представленном в фильме безответственным самодуром, отправляющим на плаху невиновных и прощающим преступников. Режиссёр посмеивается над халифом, зато герой следующей новеллы, русский царь Иван Грозный (XVI в.), не вызывает у него иронии: он предстаёт страшным и безжалостным мучителем. Влюбившись в девушку, царь посылает её жениха на пытки, а бедняжку заставляет смотреть, как его терзают.

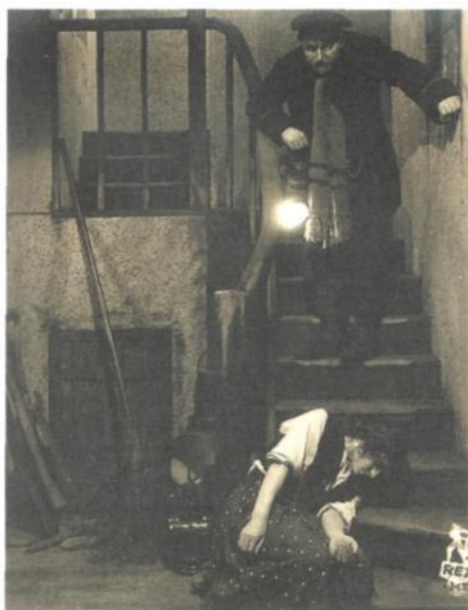
Героями третьей новеллы стали уснувший поэт и дочь владельца балагана. Поэт видит во сне, что девушку преследует знаменитый английский преступник Джек Потрошитель. Все злодеи из «Кабинета восковых фигур» неизменно ополчались на молодых влюблённых, которые олицетворяли здесь светлое начало. Видя низвергнутых тиранов — от Калигари до Джека Потрошителя, — немецкая публика изживала, по мнению учёных, свой страх и отрицательное отношение к власти, приведшей страну к катастрофе.

КАММЕРШПИЛЕ

Другое течение немецкого кино тех лет получило название *каммершпиле* (нем. Kammerspiele — буквально «камерная игра»). Фильмы этого течения повествовали не о тиранах, а о простых людях. Действие разворачивалось не в условных городах и странах, как у экспрессионистов, а в привычных для зрителя, легко узнаваемых местах. Наиболее ти-



Макс Шрек в фильме «Носферату — симфония ужаса».



Кадр из фильма «Осколки».

пичны для каммершпиле такие фильмы, как «Осколки» (1921 г., режиссёр Лупу Пик, 1886—1931; в советском прокате «Пост № 158») и «Последний человек» (1925 г., режиссёр Ф.В. Мурнау; в советском прокате «Человек и ливрея»). Обе ленты поставлены по сценариям К. Майера, одного из авторов «Кабинета доктора Калигари». Последующими «камерными пьесами» он словно хотел преодолеть экспрессионистскую условность. Однако атмосфера «Осколков» ещё столь же мрачна, как в экспрессионистских фильмах. Картина рассказывает о путевом обходчике. Вместе с женой и дочерью он живёт в одиноком домике возле железнодорожной ветки, по которой изредка проходят поезда. Чтобы проверить работу обходчика, из управления железных дорог приезжает инспектор. Скучая, он соблазняет дочь обходчика, а когда приходит время уезжать, отказывается взять её с собой. В порыве отчаяния обходчик убивает соблазнителя, затем, выйдя с фонарём на рельсы, останавливает поезд, чтобы уехать на нём в город и отдаться в руки правосудия. Этот человек отнюдь не воплощение злой воли, как отрицательные герои экспрессионистов. Жизнь словно забыла о нём, а когда вспоминает, то приносит лишь страдания и муки через своих посланцев вроде инспектора. Герой «Осколков» бунтует против такой жизни. Бунт его жесток, но краток: испугавшись того, что совершил, обходчик сразу же требует, чтобы его наказали.

Фильм «Последний человек» в отличие от «Осколков» совсем не мрачен; авторы относятся к своему герою — старому швейцару роскошной гостиницы — с иронией и симпатией. Швейцар величественно красуется у дверей гостиницы в расшитой ливрее; она придаёт старику значительность в глазах соседей из доходного дома, где тот живёт, заставляя их видеть в нём словно бы представителя высшего общества. Потом с героем картины случается неприятность: заметив, с каким трудом старик таскает чемоданы постояльцев, директор гостиницы посылает его убирать туалеты. Старику приходится сменить замечательную ливрею на куртку уборщика. Из-за этого меняется и отношение соседей — его начинают презирать. Однако картина заканчивается счастливо: на руках старика умирает американский миллионер, завещавший своё состояние последнему человеку, которого он увидит перед смертью. Состояние американца достаётся герою фильма, и в заключительном эпизоде он, шикарно пообедав в ресторане гостиницы, уезжает путешествовать. Сценарист и режиссёр всячески подчёркивают, что счастливый финал вымышлен, нереален и дан как бы в утешение их униженному и оскорблённому герою.



На съёмках фильма «Последний человек»

489



Кадр из фильма «Камо грядеши?».

Обе ленты известны тем, что в них почти нет надписей, т. е. титров. В наши дни их помещают внизу экрана, когда, например, иностранная картина не дублирована, и нужно дать перевод беседы персонажей. В немом кино титры выполняли множество задач — объясняли происходящее на экране или воспроизводили речь действующих лиц. Надписи появлялись не внизу экрана, а вставлялись между кадрами, поэтому их называли *интертитрами* (от лат. *inter* — «между») в отличие от нынешних *субтитров* (от лат. *sub* — «под»). На интертитры ложилась огромная смысловая нагрузка, доставшаяся затем звуку. Однако они часто вызывали нарекания, поскольку отвлекали от разворачивающегося действия.

Авторы «Осколков» и «Последнего человека» не пользовались интертитрами. Они сумели выстроить события в фильмах так, чтобы всё было понятно без слов. В этом ещё одно отличие каммершпиля от фильмов экспрессионизма, действие которых разворачивалось в необычных местах и неведомом времени, а потому не могло обойтись без дополнительных разъяснений — надписей на экране.

САМЫЕ ГРАНДИОЗНЫЕ ПОСТАНОВКИ В ИТАЛИИ

В 1912—1913 гг. Италия поразила мир грандиозными кинопостановками. Они длились два — два с половиной часа — небывалая по тем временам протяжённость! В картинах действовали тысячные толпы статистов, а имена исполнителей главных ролей были у всех на устах. Насыщенные невероятными приключениями сюжеты писались главным образом на материале истории Древнего Рима. Не удовлетворяясь реальными развалинами, продюсеры тратили огромные деньги на возведение колоссальных декораций. Их усилия были вознаграждены мировым коммерческим успехом.

В 1912 г. режиссёр Энрико Гуаццони (1876—1949) поставил фильм по роману польского писателя Генрика Сенкевича «Камо грядеши?», незадолго до того переведённому на итальянский язык. Для тех лет это



Афиша фильма «Кабирия».

*Камо грядеши» на старославянском языке означает «куда идёшь». Оригинальное название романа и фильма по-латыни — «Quo vadis?».

490

было невиданное зрелище. Сотни патрициев, увенчав головы венками из роз, предаются пирам и оргиям, в то время как распятые христиане пылают, как факелы, на кострах. Безумный император Нерон бряцает на лире, любуясь на подожжённый им город. Юную христианку бросают на растерзание свирепому быку, но человек по прозвищу Урсус (*лат.* «медведь») спасает её от неминуемой смерти.

В фильме «Кабирия» (1914 г.), снятом режиссёром Джованни Пастроне (1883—1959), сенсационных сцен не меньше. Извержение вулкана превращает город в пепел. Ганнибал с войсками переходит через Альпы. Юную Кабирию, дочь римских патрициев, готовят принести в жертву языческому богу Ваалу, но её освобождает добрый силач Мачисте. Девушку и её спасителя преследуют жители города во главе с верховным жрецом. Пользуясь численным превосходством, они приковывают гиганта к огромному мельничному жёрнову. Но Кабирия удаётся уйти от преследования, и она находит укрытие в свите принцессы Сафонизбы.

Приключения следуют одно за другим, благо история дала создателям фильма богатый материал. Сухопутные сражения сменяются морскими. Римский флот нападает на Сиракузы. Великий учёный Архимед поджигает вражеские корабли с помощью особых сферических зеркал. Однако всё заканчивается хорошо: Кабирия возвращается на корабле в родную Италию вместе с освобождённым Мачисте и своим женихом, патрицием Фульвио.

Зрелищная сторона фильма, увлекательность сюжета, размах постановки — всё это произвело огромное впечатление на зрителей, в том числе и американских. «Вавилонский» эпизод из фильма Гриффита «Нетерпимость» был создан под влиянием итальянских исторических фильмов.

Собиравшие некогда толпы зрителей, итальянские «суперколоссы» ныне прочно забыты всеми, кроме историков кино. Но именно от этих

фильмов пошла целая «поросль» роскошных постановочных картин на исторические и псевдоисторические сюжеты. Особенно пышно этот жанр расцвёл на американской почве.

Здесь были применены все имевшиеся возможности психологического воздействия: цвет, широкий



Кадр из фильма «Кабирия».



На заре кинематографа авторы афиш фильмов стремились сделать их похожими на настоящие картины, следуя традициям своего времени.



Кадр из фильма «Бен Гур».

экран, грандиозные декорации, макеты, комбинированные съёмки, тысячные массовки, съёмки с движущейся платформы, с подъёмного крана и вертолётa. Для съёмок приглашали самых популярных актёров, служивших эталоном женской и мужской красоты. По экрану мчались боевые колесницы, шли боевые слоны и маршировали закованные в латы легионеры.

В немом американском кино под непосредственным влиянием итальянских картин в 1923 г. были поставлены «Десять заповедей» Сесилия Блаунта де Милля (1881 — 1959), повторённые им же в звуке и цвете в 1956 г. Огромным успехом пользовались и звуковые цветные фильмы «Клеопатра» (1963 г.) режиссёра Джозефа Лео Манкевича (1909— 1993) с Элизабет Тейлор (родилась в 1932 г.) в главной роли и «Бен Гур» (1959 г.), снятый Уильямом Уайлером). Роман «Камо грядеши?» после Гуаццони неоднократно переносился на экран, например в 1951 г. американским режиссёром Мервином Ле Роем (1900-1987), а последний раз — в 1985 г. режиссёром Франко Росси. Исторический «суперколосс» «Спартак» поставил в 1960 г. Стэнли Кубрик (1928—1999) с Кёрком Дугласом (настоящие имя и фамилия Иссур Демски, родился в 1916 г., по другим данным — в 1918 г.) в главной роли.

Мачисте же начал свои странствия по экранам всего мира. На протяжении десятилетий он в исполнении разных актёров с мускулистым торсом переходил из фильма в фильм. Как правило, это были второсортные поделки. Вот для примера несколько названий, говорящих сами за себя: «Мачисте в Долине королей», «Мачисте в Стране циклопов», «Мачисте против Вампира», «Мачисте против монголов» (1918—1926 гг.).



**Элизабет Тейлор
в фильме «Клеопатра».**

РОЖДЕНИЕ ЗВУКОВОГО КИНО

СДЕЛАНО В ГОЛЛИВУДЕ

В 1927 г. фильмом А. Кросленда «Певец джаза» началась эра звукового кино, и интерес к немым фильмам стал стремительно падать. К концу 20-х гг. всё американское кинопроизводство окончательно перебралось в Лос-Анджелес.

Первыми на появление звука откликнулись компании «Уорнер Бразерс» (англ. Warner Bros.) «XX век Фокс» (англ. The 20th century Fox) и «Парамаунт» (англ. Paramount). Студии переоборудовали кинотеатры под звук. По подсчётам, это обошлось Голливуду в полмиллиарда долларов.

Интерес к звуковому кино продержался около трёх лет. Разразившийся экономический кризис и последовавшая за ним Великая депрессия 1929—1933 гг. словно бы обошли киноиндустрию стороной. Чтобы посмотреть звуковой фильм, люди охотно отдавали в кассы кинотеатров последние деньги.

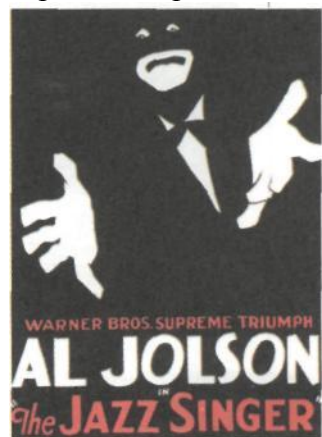
За три года благодаря звуку в кинематографе появились такие жанры, как гангстерский фильм, фильм ужасов, вестерн, в которых речь персонажей чередовалась с выстрелами, визгом автомобильных тормозов и гортанными выкриками нападающих индейцев.

В 30-х гг. американское кино было на подъёме. Ведущие студии производили в среднем по пятьсот картин в год. Недаром это время называют золотым веком Голливуда.

«ДИЛИЖАНС»

Вестерн (англ. western — «западный») — чисто американский жанр. Хотя его сюжетные схемы использовались в других странах, настоящий вестерн может быть снят только в США, поскольку неразрывно связан с историей страны. Во второй половине 60-х гг. XIX в., после окончания Гражданской войны, началось заселение земель к западу от Миссисипи — раньше они принадлежали индейцам. В это время и происходит действие всех вестернов. Их сюжеты, как правило, несложны: «хорошие парни» (ковбои или землепроходцы-трапперы) борются против «плохих» и побеждают. Для создания жанра не менее важным, чем эта борьба, оказался фронтир (англ. frontier — «граница») — не просто разделяющая линия, но дикие земли, поскольку на них ещё не установлен правопорядок; «хорошие парни» берутся его утверждать с оружием в руках.

Уже первый значительный фильм, созданный в Америке, — «Большое ограбление поезда» (1903 г., режиссёр Эдвин Стэнтон Портер) — был вестерном. «Дилижанс» (1939 г.; в советском кинопрокате «Путешествие будет опасным») — это вершина жанра и переломный момент в его развитии. Действие картины разворачивается именно на просторах фронта. Режиссёр Джон Форд (настоящие имя и фамилия Шон Алоизиус О'Фирна, или О'Фини, 1895—1973), классик американского кино, умело нагнетает напряжение. Знаменит кадр фильма, когда камера с вершины горы снимает дилижанс — издали он кажется крошечным, как



Афиша фильма «Певец джаза».

В роли певца, мечтающего о сценической карьере, выступил актёр и музыкант Ол Джолсон.



Заселение диких земель.

*Траппер — охотник на пушного зверя в Северной Америке.

493



Кадр из фильма «Дилижанс». В почтовой карете путешествуют типичные для Дикого Запада персонажи: ковбой, карточный шулер, торговец виски, женщина лёгкого поведения, банкир, укравший сбережения вкладчиков, и жена офицера. Путь дилижанса лежит через дикие земли. Их коренные обитатели — индейцы устремляются в погоню за одиноким фургонем.

ползущий жучок; камера чуть отводит «взгляд» в сторону, и в поле её зрения попадают притаившиеся за отрогом горы индейцы. Столь же мастерски, с завораживающим динамизмом снято их нападение: возле дилижанса кругами носятся краснокожие всадники, пассажиры отстреливаются, некоторые гибнут в перестрелке. В конце концов, путешественников спасает подоспевший отряд кавалеристов.

Фильм «Дилижанс» стал переломным в истории жанра не только благодаря профессионализму, с которым был снят. Чуть ли не сразу после выхода картины на экран критики заговорили о её близости к новелле французского писателя XIX в. Ги де Мопассана «Пышка». В ней действие происходит во время Франко-прусской войны 1870—1871 гг.; почтовая карета у Мопассана едет по местам, захваченным оккупантами, — здесь отменены законы мирной жизни, и места тоже стали «дикими». В карете, как и у Форда, собрались представители всех слоёв общества — от высших, аристократических, до низших, презираемых. Близость двух произведений означает, что в «Дилижансе» режиссёр попытался преодолеть «местную», ограниченную пространством и временем тематику, чтобы подняться к проблемам, которые решает «высокая», классическая литература. Такое восхождение сделало «Дилижанс» вершиной жанра.

ОРСОН УЭЛЛС

Конец 30-х — начало 40-х гг. XX в. — переломное время не только для вестерна, но, прежде всего для языка кино, причём не только американского. Немые фильмы снимались короткими кадрами, затем они соединялись в эпизод, а эпизоды — в целый фильм. С приходом звука способы монтажа, использовавшиеся в немом кино, оказались непригодными. Когда персонажи разговаривали, эпизод не поддавался членению на короткие «куски», как их называл С.М.

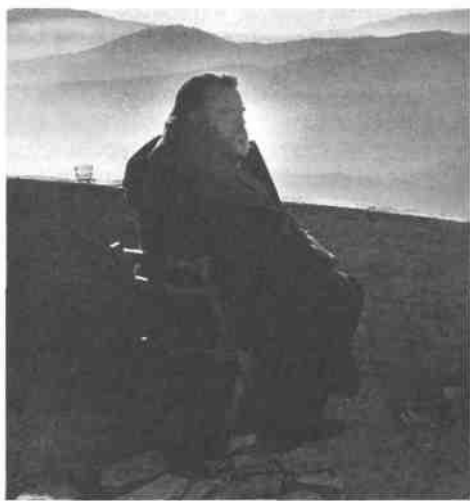
Эйзенштейн. Произносимые персонажами фразы длились дольше, чем «куски», и получалась неразбериха: зритель терялся, не умея определить, кому из персонажей принадлежат звучащие в данный момент слова. Но монтаж — основа киноязыка; благодаря монтажу кинематограф стал искусством. Значит, если звуковое кино обесценило прежние формы монтажа, то оно, в сущности, покусилось на собственные основы. Преодолеть возникшую трудность удалось американскому режиссёру Органу Уэллсу (1915—1985) в самом первом фильме, который он поставил, — «Гражданин Кейн» (1941 г.). Можно сказать, что эта работа сделала его классиком кино.

Орсон рос вундеркиндом — когда другие дети только учились читать, он знал наизусть почти всего Шекспира. В двадцать два года он стал во главе театра, прославившего-



Эскиз декораций к фильму «Табачная дорога» (1941 г.) — трагикомической интерпретации романа Джона Стейнбека «Гроздь гнева», одной из лучших лент Дж. Форда.

494



Орсон Уэллс.

ся затем своими новаторскими спектаклями. Уэллс вошёл и в историю радио. Он в 1938 г. инсценировал роман знаменитого фантаста Герберта Уэллса «Война миров» о нашествии инопланетян на Землю в жанре радиорепортажа об их высадке в городке Гроувер-Хиллс (штат Нью-Йорк). Слушателей охватила паника, которую с трудом удалось погасить. Голливуд всегда искал таланты, поэтому театральный новатор оказался в цитадели кино. Несколько предложенных им замыслов были отвергнуты, пока выбор не пал на «Гражданина Кейна». Подобно нашумевшему радиорепортажу, картина тоже начинается с хроники.

ГРЕТА ГАРБО. «СКАНДИНАВСКИЙ СФИНКС»

Грета Гарбо (настоящая фамилия Густафсон, 1905—1990) дебютировала в шведском кино в фильме «Бродяга Петер» (1922 г.). В 1924 г. она сыграла первую большую роль в «Саге о Йёсте Берлинге» шведского режиссёра Морица Стиллера (1883—1928), а в 1925 г. в Германии исполнила одну из главных ролей в картине немецкого и австрийского режиссёра Георга Вильгельма Пабста (1885—1967) «Безрадостный переулочек» (в советском прокате

«Безрадостная улица»). Впоследствии Стиллер, Грета Гарбо и ещё один знаменитый шведский режиссёр и актёр Виктор Шёстрём (1879—1960), сыгравший позднее главную роль в фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» (1957 г.), были приглашены в Голливуд.

Гарбо — самая загадочная звезда мирового кино, прозванная «скандинавским сфинксом». «Мы воспринимаем красоту Греты Гарбо как благородную, утончённую *именно потому*, что в ней выражается скорбь отчуждения и одиночества... Красота Гарбо... *оппозиционная красота*. В облике Греты Гарбо видят болезненный и пассивный протест», — отмечал венгерский писатель и теоретик кино Бела Балаш (1884—1949). Это написано в 30-х гг., когда в Голливуде поняли, что привычный образ невинной девушки, созданный Мэри Пикфорд или Лилиан Гиш, исчерпал себя. На смену голливудской Золушке пришли «опасно сексуальные», «роковые женщины», «женщины-вамп».

Компания «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ) заключила с Гарбо контракт, по которому актриса не имела права сниматься на других студиях. Практически она стала собственностью, знаком МГМ. Дебют в сентиментальной мелодраме «Поток» (1926 г.) не стал откровением для американской публики. Следующая картина — «Плоть и дьявол» (1927 г.) — принесла Грете Гарбо широкую известность. Режиссёр этой ленты, Кларенс Браун (1890—1987), снимал актрису из фильма в фильм: «Любовь» (1927 г.; по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»), «Дурная женщина» (1929 г.), «Роман» (1930 г.).

Особенно удачна работа Гарбо в фильме «Королева Кристина» (1934 г., режиссёр Рубен Мамулян), где она сыграла шведскую королеву, отказавшуюся от власти ради любви.

В фильме Эрнста Любича (1892—1947) «Ниночка» (1939 г.) Грета Гарбо попыталась изменить амплу, с иронией показав, как быстро женщина может изменить свои идеологические ориентиры, если начинает вести обеспечен-



Грета Гарбо в фильме «Королева Кристина».

ную жизнь. Попытка перевоплощения оказалась успешной. Однако в следующем, и последнем, фильме «Двулика женщина» (1941 г.) режиссёр Джордж Кьюкор (1899—1983) вновь вернул Грету Гарбо к роли страдающей, не понятой окружающими женщины.



Орсон Уэллс на трибуне и на экране (в фильме «Гражданин Кейн»).

В огромном замке причудливой архитектуры одиноко умирает богач-мультимиллионер — газетный магнат Кейн. В минуту смерти он произносит загадочные слова «розовый бутон», и руководитель студии документальных фильмов поручает репортёрам выяснить, что означают эти слова. Репортёры обращаются к тем, кто знал Кейна; из рассказов этих людей складывается портрет эгоиста, для которого существовал только один закон — собственные желания. Следуя им, Кейн не считался ни с кем, растапывая самолюбие даже самых близких ему людей. Влюбившись в бездарную оперную певицу, он захотел сделать её примадонной — нанимал учителей-итальянцев, специально для неё построил оперный театр. Певица, сознавая свою несостоятельность, противилась Кейну, однако тот заставил её петь на сцене перед публикой, и бедняжка с треском провалилась.

Выход фильма на экраны сопровождался скандалом. Прототипом Кейна являлся газетный магнат Уильям Рэндолф Херст, а роман героя картины с оперной певицей повторял историю взаимоотношений Херста с бездарной актрисой Мэрион Дэвис, из которой миллионер пытался сделать кинозвезду. Узнав о фильме, Херст предложил руководству студии возместить расходы на постановку, чтобы картина не вышла в прокат, а её негатив был сожжён. Руководство не пошло на сделку. Однако, куда бы ни обращался Уэллс после скандала, продюсеры ставили условие, что будут строго контролировать его работу. Через несколько лет Уэллс уехал в Европу и провёл там большую часть жизни, лишь время от времени возвращаясь в США. Он сделал ещё несколько фильмов, наиболее интересными из которых являются «Процесс» (1962 г.) и «Ф. как фальшивка» (1973 г.), а также часто играл в картинах других режиссёров.

Средство, благодаря которому Уэллс преодолел стоявшие перед кино трудности, на профессиональном языке называется *глубиной резкости*. До «Гражданина Кейна» операторы снимали так, что отчётливыми оказывались только предметы, находившиеся вблизи камеры. В фильме Уэллса отчётливо всё — и ближний план, и дальний, т. е. здесь выдержана глубина резкости. Делать подобные кадры гораздо труднее, поскольку режиссёр должен заполнить выразительными объектами не только первый план, как раньше, но и всё видимое пространство. Такое заполнение сделало ненужным прежний монтаж коротких «кусков».

КИНОПУТЕШЕСТВИЯ РОБЕРТА ФЛАЭРТИ

Конец 20-х — 30-е годы — время взлёта не только игрового, анимационного, но и документального кино. Основоположником американской документалистики считается выходец из Ирландии Роберт Флаэрти (1884—1951).

В семье Флаэрти было семеро детей; Роберт — старший. С раннего детства вместе с отцом, горным инженером, он объездил север Канады. Флаэрти учился в Мичиганском горном

училище, с 1910 г. исследовал канадское Заполярье, производил картографические съёмки. С конца



Роберт Флаэрти. «У Боба Флаэрти счастливый дар: он прирождённый путешественник. Везде чувствует себя как дома. Высокого седовласого человека с загорелым лицом, который раздавал мальчишкам пригоршни мелочи, запомнили и в Мискоги, и в Оклахоме, и на побережье... Он снимал эпизоды из своего фургона, на крыше которого была установлена кинокамера. Флаэрти совсем как ребёнок. Он открывает для себя всё заново» (Рассел Лорд, консультант Р. Флаэрти по фильму «Земля»).

496

10-х гг. Роберт Флаэрти снимал в Гудзоновом заливе эпизоды из жизни эскимосов, которые позднее, в 1922 г., объединил в фильме «Нанук с Севера».

В критических статьях о фильме настойчиво подчёркивались слова «документ», «документальная точность», «реализм, граничащий с документом». Флаэрти признали родоначальником нового жанра и нарекли «отцом документального кино».

Герой фильма, отважный охотник Нанук, покориł миллионы кинозрителей своей непосредственностью и обаянием. Он стал любимцем детворы. В странах Европы особой популярностью начало пользоваться мороженое эскимо, с обёртки которого улыбался неунывающий Нанук

Успех картины дал возможность Флаэрти заключить контракт со



Кадр из фильма «Нанук с Севера». Флаэрти работал с непрофессиональными актёрами. Он показал жизнь обыкновенной эскимосской семьи, её постоянные лишения и борьбу со стихией.

«ТАРЗАН». КИНОВЕРСИИ РАЗНЫХ ВРЕМЁН

После Второй мировой войны на советских экранах появились ленты, демонстрация которых начиналась с титра: «Этот фильм взят в качестве трофея». В число таких картин попала и серия

о приключениях Тарзана, выросшего в джунглях и воспитанного забавной обезьянкой Читой. Широкоплечий дикарь в набедренной повязке подолгу плавал под водой, сражался с хищниками и коварными туземцами.

Потом в джунглях появилась очаровательная девушка Джейн, которая стала женой Тарзана. Затем сценаристы ввели в сюжет мальчика. Приключения продолжались. Тарзан защищал свою семью (с ней всё время что-нибудь случалось), проявляя безграничную находчивость. Ему помогали слоны и обезьяны. Названия серий менялись — от просто «Тарзан» до «Тарзан находит сына», «Тарзан в западне» и т. д. Вскоре герой появился в Америке («Тарзан в Нью-Йорке»). Он был ошеломлён благами цивилизации. И всё-таки в джунглях было лучше — Тарзан вернулся домой.

Поставившая в 1932 г. фильм «Тарзан — человек-обезьяна» студия «Метро-Голдвин-Майер» адаптировала для экрана романы Эдгара Райса Берроуза, а режиссёр Вудбридж Стронг Ван Дайк (1890—1943) выбрал для исполнения главной роли олимпийского чемпиона по плаванию Джонни Вайсмюллера (1904—1984). Актриса Морин О'Салливэн сыграла Джейн.

Вот уже более полувека Тарзан уводит зрителей из повседневной жизни в мир опасностей и увлекательных приключений.



Кадр из фильма «Тарзан — человек-обезьяна».



Кадр из фильма «Человек из Арана». Режиссёр Р. Флаэрти. 1934 г.

студией «Парамаунт». Он отправился на острова Полинезии, где в 1923—1924 гг. собирал материал для фильма «Моана южных морей». В 1926 г. режиссёр снял картины «24-долларовый остров» и «История горшечника». Однако документальные фильмы кассовым успехом не пользовались. Требовалось введение игрового сюжета. Поэтому фильм «Белые тени южных морей» (1928 г.) был закончен режиссёром Вудбриджем Стронгом Ван Дайком, а «Табу» (1931 г.) — немецким мастером Ф. В. Мурнау. В 1932 г. Флаэрти покинул США в поисках работы, после чего совместно с Дж Гирсоном сделал картину «Индустриальная Британия» (1932 г.), а вместе с Александром Кордой — игровой фильм «Маленький погонщик слонов» (1937 г.; по произведениям Редьярда Киплинга).

У ФРАНЦУЗСКОЙ КИНОАФИШИ

Время расцвета французского кино пришлось на 20—40-е гг., когда многие его мастера создали свои лучшие произведения, вошедшие в золотой фонд национального киноискусства.

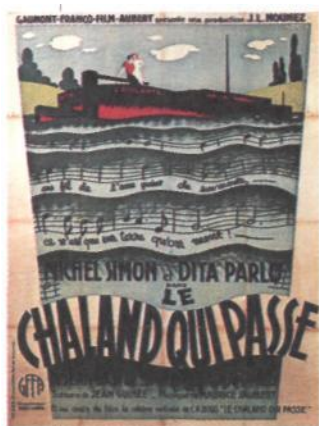
Замечательный кинорежиссёр Жан Ренуар (1894-1979), сын художника-импрессиониста Огюста Ренуара, с детства был окружён полотнами отца и жил в атмосфере искусства.

Во время Первой мировой войны Жан Ренуар был кавалеристом. Получив ранение, он попал в госпиталь. После выздоровления Ренуар пилотировал самолёт-разведчик. Как и многие сверстники, он увлёкся кинематографом. Первый фильм Ренуара — «Дочь воды» (1924 г.) — был полностью снят на природе; залитые солнцем пейзажи напоминают полотна его отца и других импрессионистов.

В 30-х гг. Жан Ренуар создал свои наиболее интересные произведения: «Тони» (1934 г.), «Загородная прогулка» (1936 г., выпущена в 1946 г.), «Великая иллюзия» (1937 г.), «Правила игры» (1939 г.).

Свойственное Ренуару ощущение единства и многообразия жизни нашло впечатляющее выражение в картине «Великая иллюзия».

В основу сюжета легла правдивая история побега военнопленных, рассказанная Ренуару его товарищем, участником Первой мировой войны. Главными действующими лицами являются трое пленных французских



Афиша фильма «Аталанта».



Габриэль и Жан.

Художник О. Ренуар. 1895 г.

Будущий кинорежиссёр Жан Ренуар на коленях у матери.

498

офицеров. Их играют знаменитые актёры, выбранные Ренуаром со снайперской точностью. Пьер Фрэнэ исполняет роль де Буальдэ, аристократа, офицера Генерального штаба; Жан Габен — лётчика Марешаля, который до войны был простым механиком; Розенталя, военного из семейства богатейших банкиров-евреев, сыграл Марсель Далио. Все эти люди, принадлежащие к разным классам общества, смогли оказаться вместе лишь в обстоятельствах войны и плена. У каждого из них свои предрассудки, свой стиль поведения, и вступить друг с другом в контакт им очень непросто. Тема преодоления социальных и национальных барьеров оказалась в фильме центральной. Она видоизменяется во взаимоотношениях между героями-офицерами и между персонажами разных национальностей: французами, немцами, англичанами. Поскольку действие происходит во время войны, патриотические чувства героев накалены. Однако им достаточно немного остыть, чтобы понять простую истину: все они люди и человеческое взаимопонимание выше ненависти и вражды.

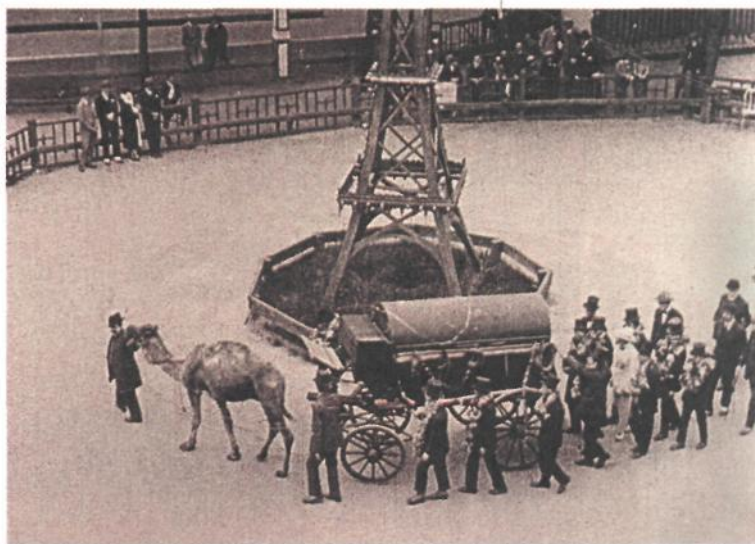
В первых же фильмах другого режиссёра той поры, Рене Клера (настоящая фамилия Шомет, 1898—1981), обнаружился главный его талант — свободный полёт воображения. Озорной, ироничный, наполненный трюками «Антракт» (1924 г.) принёс Клеру признание в авангардистских кругах Франции 20-х гг. Фильм начинается как монтаж забавных аттракционов: раздуваются и вновь опадают головы-шары; мелькает карусель; яйцо «танцует»

в струйке фонтана; двое мужчин играют в шахматы на крыше дома, в шевелюре одного из них вспыхивает спичка. Он скребёт голову, а в это время неизвестно откуда взявшийся поток воды смывает с доски фигуры... Чередование внешне не связанных между собой кадров производит жизнерадостное впечатление благодаря светлому колориту, ощущению открытого пространства и стремительному, лёгкому ритму монтажа.

Первая звуковая картина Клера «Под крышами Парижа» (1930 г.) стоит на грани между артистическими (во Франции их называли «танцующие») 20-ми годами и грозowymi предвоенными 30-ми, между воспоминанием об уходящем дне и ожиданием того, что принесёт с собой тревожное завтра. Сентиментальный и поэтический стиль фильма подсказан парижской уличной песенкой. Похож на неё и сюжет (любовное соперничество между уличным певцом Альбером и главарём местных



Кадр из фильма «Великая иллюзия». Картина состоит из большого количества эпизодов, в ней много персонажей, не связанных напрямую с главным действием. Жан Ренуар не столько рассказывает историю, сколько рассматривает поведение людей в экстремальных ситуациях.



Кадр из фильма «Антракт»

499

бандитов Деде из-за кокетливой и вероломной Полы), и эмоциональная атмосфера фильма. Его мелодии, слетев с экрана, живут до сих пор:

*Ах, Париж в двадцать лет —
Это жизни расцвет.
Будем жить и любить
Нараспев!*

Кинорежиссёр Жан Виго (1905— 1934) за свою короткую жизнь успел снять только три фильма. «По поводу Ниццы» (1929 г.) — поэтический, но в то же время и сатирический репортаж о жизни курортного города, нарядного летом и убогого в межсезонье. Любопытно, что оператором фильма был Борис Аркадьевич Кауфман (1906—1980), родной брат знаменитого советского кинодокументалиста-авангардиста Дзиги Вертова. Кауфман снял и два других фильма Виго.

Картина «Ноль за поведение» (1933 г.) изображает жизнь воспитанников школы-интерната. Режиссёр мастерски передал царящие в душах мальчиков тоску, чувство сиротства, ненависть к казарменному распорядку и строгим учителям. Сын революционера-анархиста, погибшего в тюрьме, Виго сам провёл несколько лет в школе такого типа. Его фильм носит характер автобиографического свидетельства, однако не похож на сведение счётов с прошлым.

«Аталанта» (1934 г.) — последняя и самая значительная картина Виго. Это лирическое повествование о жизни маленького экипажа речной самоходной баржи со странным названием «Аталанта». Жена капитана, деревенская девушка Жюльетта, впервые отправилась в плавание по рекам и каналам Франции. И камера, как бы глядя вокруг её глазами, открывает неожиданную прелесть и в отблесках солнца на воде, и в речном тумане, и в пейзажах, медленно проплывающих за бортом...

«Аталанта» не понравилась прокатчикам. Они заставили продюсера перемонтировать фильм и заменить музыку. Жан Виго не смог этому помешать: с юности страдавший туберкулёзом, он простудился во время съёмок и лежал при смерти. Картина вышла на экраны в порезанном виде и провалилась. Её спасли французские киноклубы — они включили «Аталанту» в свой постоянный репертуар и тем самым сохранили от забвения. Позднее фильм был восстановлен в первоначальном виде.

Многие французские картины 30-х гг. рассказывают о реальной жизни, однако непременно добавляют к ней лирические переживания и фантазии. Такие фильмы образо-



Мишель Симон и Дита Парло в фильме «Аталанта».



Жан Вигу.



В фильме «Под крышами Парижа» поэзия и чувствительность соединяются с трезвым наблюдением за не особенно красивой реальной жизнью.

500

вали новое направление во французском кино, которое стали называть *поэтический реализм*. Главным мастером этого направления был Марсель Карне (1909— 1996). Его фильмы отличает меланхолически-грустный взгляд на жизнь. Основная тема творчества режиссёра — неустойчивость мира и человеческих отношений. В работах Карне возникает также мотив предопределённости судьбы, тема злого рока, преследующего героев. Но они готовы скорее умереть, чем уступить подлости и насилию. Свои лучшие фильмы («Набережная туманов», 1938 г.; «День начинается», 1939 г.; «Вечерние



Арлетти и Жан Луи Барро в фильме «Дети райка»

ЖАН ГАБЕН

Жану Габену (настоящие имя и фамилия Жан Алекси Монкорже, 1904—1976) принадлежит исключительное место: он первый трагический актёр французского экрана.

В детстве Габен жил у своего дяди, железнодорожного служащего. Мимо их дома проносились поезда дальнего следования. И мальчик мечтал, что когда-нибудь он станет машинистом и будет мчаться на паровозе среди огня, ветра и железного грохота. Судьба распорядилась иначе, и юноша выбрал профессию актёра (актёром был и его отец). Но свою детскую мечту Габен всё-таки осуществил: в 1938 г. он сыграл паровозного машиниста Жака Лантье в экранизации романа Эмиля Золя «Человек-зверь».

Сквозь все перевоплощения героев Габена просматривается судьба человека, который готов принять последний бой за справедливость и, если нужно, погибнуть. Кого только не играл Жан Габен: рабочих и военных, бандитов поневоле, полицейских и бродяг...



Мишель Симон и Жан Габен в фильме «Набережная туманов»

Но в числе его героев никогда не было ни трусов, ни подлецов.

Во время Второй мировой войны Габен оказался в США. Но он не мог оставаться в Голливуде, когда его родину оккупировали фашисты. Покинув кино, Габен сначала стал артиллеристом в военно-морском флоте, затем сражался в танковых войсках. После смерти, в соответствии с завещанием, прах великого артиста был развеян над Северным морем.

Посвящённое Жану Габену стихотворение Жака Превера лучше, чем длинные описания, может дать представление о его героях и фильмах, в которых снимался актёр.

Всё ещё голубые глаза

и по-детски улыбчивый взгляд.

Крепко сжатые губы

память о жизненных ранах хранят.

Поговорка гласит: «Двум смертям не бывать...».

«Но порою приходится много раз умирать,

умирать постоянно», — отвечает Габен с экрана.

Жан Габен — трагический актёр Парижа,

джентльмен елизаветинских времён,

*вошедший в круг обыденного фильма...
Жан Габен — в числе тех,
кто экрану помог рассказать
о живых и прекрасных,
о роскошных и жалких мечтах...
Актёр самый хрупкий — и самый несокрушимый,
простой и трезвый, как красное вино,
как красное кровавое пятно,
порой, как белое вино, он весел.
«Совсем как в жизни» — вот его игра,
как в жизни, полной тайн, загадок, сновидений.
(Перевод В. Божовича.)*

501

посетители», 1942 г.; «Дети райка», 1944 г.) Карие создал в соавторстве со сценаристом и поэтом Жаком Превером (1900—1977).

В центре сюжета «Набережной туманов» — история солдата Жана, роль которого исполняет Жан Габен. Жан дезертировал из армии, потому что он не хочет больше убивать. Герою предстоит провести ночь в подозрительной ночлежке, столкнуться со странными людьми, тоже выброшенными из нормальной жизни, встретить идеальную любовь и, защищая её, погибнуть. Ещё раз, вопреки желанию, ему придётся убить человека.

КИНЕМАТОГРАФ ТУМАННОГО АЛЬБИОНА

Всемирной известностью с конца 20-х гг. XX столетия пользовалось английское документальное кино. Джон Грирсон (1898—1972), признанный его лидер, считал, что документальный фильм — это творческая интерпретация действительности, а потому единственная разница между игровой и документальной картиной состоит в том, что в документальном фильме мы пользуемся «действительным» материалом, а не вымышленными ситуациями и актёрами, играющими свои роли.

АЛЕКСАНДР КОРДА

В английском кино в 1932 г. начался период расцвета, продлившийся недолго — около пяти лет. Его вызвал выдающийся английский продюсер, режиссёр, сценарист, венгр по рождению, Александр (Шандор) Корда (1893—1956) благодаря феноменальному успеху его фильма «Частная жизнь Генриха VIII» (1933 г.).

Школа Грирсона стремилась показать подлинных людей в жизненных обстоятельствах — их повседневный труд и реальные проблемы.

Игровые же ленты, напротив, не отличались пристрастием к подлинности. Англичане слыли чопорными и приверженными своим традициям. В полной мере эти черты присущи игровым фильмам тех лет — довольно холодным, не нарушающим законов жанра. За границей они не пользовались успехом. Иностранные компании, прокатывая свои фильмы на Британских островах, собирали четыре-пять миллионов фунтов стерлингов ежегодно; доходы же английских кинофирм от экспорта составляли около двухсот тысяч фунтов. Чтобы уменьшить поток денег, уходящих из страны, закон о кино, принятый в 1927 г., ввёл понятие квоты. Иностранные фирмы должны были часть своих доходов вкладывать в английское кинопроизводство. Но квота не повысила художественный уровень выпускавшихся фильмов.

Заслуга Корды состояла в том, что он прервал практику «выпечки» недорогих и незначительных лент. Покинув родину в 1919 г., после падения Венгерской советской республики, он, прежде чем обосноваться в Англии, успел поработать в Австрии, Германии, США и во Франции. Вскоре после того как Корда при-



Афиша фильма «Частная жизнь Генриха VIII». Английского короля сыграл англоамериканский актёр Чарлз Лоутон (1899— 1962), которому эта роль принесла широкую известность.

*Кинофирмы хотели быстрее получить лицензию на прокат зарубежных фильмов. И конечно, средства на развитие английского кинематографа стали поступать именно от них. Однако, стремясь поддержать как можно больше новых кинопроектов, правительство было не в состоянии выделить на каждый большие деньги. Поэтому бюджеты новых фильмов были очень скромными. В такой ситуации ожидать появления киношедевров не приходилось.

В октябре 1918 г. в Венгрии произошла революция, и страна стала независимой. 21 марта 1919 г. была провозглашена Венгерская советская республика, которая пала 1 августа того же года..

502

ехал на Британские острова, он основал компанию «Лондон филмз»; сначала она тоже выпускала фильмы по квоте. «Частная жизнь Генриха VIII», принёсшая успех режиссёру, отличалась от подобной продукции и большим бюджетом, и постановочным размахом, но главное — нотой человечности, которую Корда внёс в трактовку судьбы английского монарха. Фильм начинается с подготовки казни второй жены Генриха VIII, Анны Болейн (около 1507—1536), обвинённой в супружеской измене. Брак короля с ней не был признан католической церковью, что и послужило официальной причиной разрыва между королём и Церковью. Корду не интересовали исторические события, их социальные причины и следствия. Сюжет картины целиком сосредоточен на взаимоотношениях короля с его жёнами, на хитрости, обмане и сердечных привязанностях. Последнее увлечение Генриха VIII — воспитательница его детей проявила себя доброй, заботливой хозяйкой; с ней, после бурь, сопровождавших его правление, король доживает свою старость.

Успех фильма в стране и за рубежом привлёк внимание финансовых кругов к кинопроизводству. Для английских студий начались «урожайные годы»: если в 1932 г. было поставлено сто пятьдесят два фильма, то в 1936 г. их количество возросло до двухсот двадцати двух. И кинематографисты, и финансисты надеялись на завоевание зарубежных рынков. Если Корде удалось такое, почему нельзя повторить успех? Сам Корда тоже надеялся на это, продолжая ставить исторические фильмы. Его творческая программа полностью противоречила устремлениям документалистов: героями Корды и режиссёров, работавших в «Лондон филмз» под его художественным руководством, становились исключительно верхи общества — царствующие особы (кроме Генриха VIII также российская императрица в фильме «Екатерина Великая», 1934 г.), гениальный художник («Рембрандт», 1936 г.), знаменитый флотоводец адмирал Нельсон («Эта женщина Гамильтон», 1941 г.; в советском прока-



Киностудия Александра Корды.



Кадры из фильма «Частная жизнь Генриха VIII».
503



Вивьен Ли в роли леди Гамильтон.



Лоренс Оливье в роли маршала Нельсона в фильме «Леди Гамильтон».

те «Леди Гамильтон»). Корда, рассчитывая на международный успех, привлекал знаменитых звёзд (в его фильме «Частная жизнь Дон Жуана», снятом в 1934 г., последний раз появился на экране стареющий Дуглас Фэрбенкс). Он приступил к расширению сети своих киностудий, пригласил на работу известных режиссёров — француза Рене Клера и американца Джозефа фон Штернберга. Однако его экранизации романов английского писателя-фантаста Герберта Уэллса, в том числе «Облик грядущего» (1936 г.), и приключенческие картины не имели кассового успеха. Тем не менее, в знак признания заслуг перед английским кино и Великобританией Александр Корда был посвящён в рыцари.

Надежды на завоевание мирового кинорынка не сбылись. Английские фильмы проходили по экранам разных стран с большим или меньшим успехом, но триумф, какой достался фильму о короле-многожёнце, не повторился. Начиная с 1936 г. количество постановок снижается.

АЛФРЕД ХИЧКОК

Александр Корда не только ставил фильмы, но также был продюсером картин, снятых другими режиссёрами. Майкл Бэлкон, другой известный продюсер, сам фильмы не ставил, зато он привёл в кино Алфреда Хичкока (1899—1980), величайшего художника из тех, что посвятили себя детективному жанру. Он учился на инженера, работал в телеграфной компании. В 1920 г. Хичкок предложил свои услуги киностудии как сочинитель и рисовальщик титров (их много в немых лентах). Вскоре его заметил Бэлкон: сначала заказал сценарий, затем предложил поставить фильм.

Первую картину, которую Хичкок считал «своей», так как смог выразить «лежавшее на душе», — криминальную драму «Жилец» он поставил в 1926 г. Одним из самых знаменитых и загадочных английских преступников был Джек Потрошитель, убивавший по ночам одиноких женщин. Преступник не был пойман, и личность его до сих пор не раскрыта. В фильме Хичкока незнакомец снимает комнату в доме скромной английской семьи. Вскоре домочадцы и соседи начинают подозревать, что новый жилец — скрывающийся от правосудия Джек Потрошитель. Подозрения оказываются напрасными. Так невинный квартиросъёмщик стал первым среди героев Хичкока, невольно замешанных в преступлении и попавших в трагическую ситуацию.

Хичкок начинал свой творческий путь в то же время, что и «королева детектива» Агата Кристи. Расцвет этого популярного жанра в Англии пришёлся на 20—30-е гг. В детективных романах гениальные сыщики, моби-



Алфред Хичкок на съёмках.
504



Кадр из фильма «Подозрение». Режиссёр А. Хичкок. 1941 г.

лизовав умственные способности, разгадывают запутанные и хитроумные загадки. Хичкок не любил сюжеты «с загадками», считая, что они оставляют зрителя равнодушным, поскольку не дают возможности поволноваться: зритель просто ждёт, когда сыщик поднесёт ему разгадку «на блюдечке». Режиссёр называл свои картины «мелодрамами» — они были особенными, ничуть не похожими на классические образцы, в которых обстоятельства препятствуют соединению любящих сердец, отчего у зрителей наворачиваются слёзы на глаза.

«Мелодрама» Хичкока — это не рассказ о бедных влюблённых, а история преступления, создающего атмосферу страха, напряжённости и втягивающего в эту атмосферу героя — по большей части невинного. Такие ощущения называли *саспенс* (англ. «нарастание напряжённого ожидания»). Хичкок конкретно объяснял, в чём заключается суть саспенса. Если, например, за столом разговаривают два человека и взрывается подложенная злоумышленником бомба, зритель воспримет взрыв как простую неожиданность. Но если он знает о бомбе, то волнение будет нарастать, усиливаясь оттого, что ничего не подозревающие собеседники обмениваются пустячными фразами. Только зная все обстоятельства, зритель испытает саспенс. Удивительным образом режиссёру удавалось примешивать к саспенсу иронию и юмор — как, например, в «39 ступенях» (1935 г.). Герой фильма — всё та же типичная для Хичкока жертва преступления, не им совершённого. Скромный канадец, приехавший в Лондон погостить,

приютил на ночь женщину, которой вроде бы кто-то угрожает. Наутро женщина оказывается убитой. Канадец вынужден спасаться и от полиции, и от шпионской организации, преследовавшей убитую. Избегая ловушек, он мчится в Шотландию, где, по некоторым сведениям, находится главарь шпионов, попадает в тихое, спокойное поместье, с облегчением вздыхает и рассказывает его владельцу, что опасается человека, у которого не хватает фаланги на мизинце одной руки. Хозяин показывает руку с покалеченным мизинцем и спрашивает: «На этой?». Здесь в героя стреляют, но пуля попадает в Библию, хранящуюся в нагрудном кармане пальто, и не причиняет герою вреда. Трагикомические повороты событий следуют в таком стремительном темпе, что зритель не успевает проникнуться саспенсом — напротив, стремительность кажется ему забавной. Сам режиссёр тоже любил картину за это её качество. В 1939 г. Хичкок перебрался в США. Голливудский период — вершина его творчества. В начале 60-х гг.



Мумифицированная «Мамочка» из фильма «Психо», «от имени» которой герой (актёр Энтони Перкинс) совершал зверские убийства.



Кадр из фильма «39 ступеней».
505



Кадр из фильма «Птицы». Герои в исполнении Рода Тейлора и Тippi Хедрен отбиваются от нашествия взбесившихся птиц.

мастер саспенса поставил чуть ли не самые известные свои картины: «Психо» (1960 г.), дождавшийся двух продолжений, снятых, правда, другими режиссёрами, и «Птицы» (1963 г.). Героиня фильма приезжает в маленький калифорнийский городок на именины сестры своего возлюбленного. С собой она привозит клетку с двумя попугайчиками-неразлучниками. Неожиданно самые безобидные птицы — воробьи, галки, вороны — приходят в неистовство, становятся агрессивными, начинают нападать на людей. В сущности, птицы «играют» вражду матери героя к будущей невестке. Зрители всех стран, где показывали «Птиц», особенно поражались неистовству пернатых, изнывая от любопытства, как режиссёр смог подчинить их своей воле, но Хичкок упорно хранил «производственный секрет». В конце жизни он жаловался, что ни разу не получил премию «Оскар» за режиссуру. И, тем не менее, Хичкок до сих пор остаётся любимцем тех, кто видел его фильмы.

СКАЗКИ И УТОПИИ НЕМЕЦКОГО КИНО

Вторая половина 20-х гг. XX столетия, т. е. последние годы немого кино, стала для кинематографа Германии периодом упадка. Экономика страны находилась в плачевном состоянии, власти переживали кризис. Немецкие кинематографисты начали эмигрировать в Америку. Во главе студии УФА («Универсум-фильм-акциенгезельшафт») был поставлен тайный советник Гутенберг, который спустя пять лет привёл к влас-



Сэр Алфред Хичкок в окружении своих необычных персонажей.



Берлинский кинотеатр.

*Альфред Гутенберг (1865—1951) — немецкий предприниматель, который с 1920 г. финансировал Национал-социалистическую партию Германии. В правительстве Гитлера он с 1933 г. занимал должность министра продовольствия и сельского хозяйства.

506

ти Гитлера. УФА и её филиалы стали выпускать главным образом военные оперетты, пропагандистские «националистские» фильмы и светские комедии. Из всех знаменитостей, прославившихся до 1925 г., в Германии остался только один режиссёр Фриц Ланг.

ФРИЦ ЛАНГ

Один из самых известных немецких режиссёров Фриц Ланг (1890—1976) родился в Вене, в юности изучал изобразительное искусство, много путешествовал. Когда началась Первая мировая война, Ланг пошёл добровольцем на фронт. Находясь в госпитале после очередного ранения, он написал первый сценарий — «Свадьба в клубе эксцентриков», детектив, поставленный в 1916 г. режиссёром Дж. Маем.

Свой первый фильм Ланг снял в 1918 г. Он назывался «Харакири». Среди самых значительных фильмов числится его «Доктор Мабузе — игрок», сделанный в стиле киноэкспрессионизма. Однако творчество мастера 20-х гг. чаще связывают с иным течением — *неоромантизмом*.

Картину Ланга «Усталая смерть» (1921 г.; в советском прокате «Четыре жизни») киноведы называют «полулегендой, полуволшебной сказкой» и «романтически окрашенной историей». В основе сюжета — сон, состоящий из трёх новелл. Сон видит девушка, жениха которой похитил таинственный незнакомец. Во сне он оказывается посланцем Судьбы и приводит героиню в

подземный зал, где горит множество свечей. Каждая из них олицетворяет жизнь человека — когда свеча гаснет, человек умирает. Безжалостный посланец разрешает героине бороться за жизнь возлюбленного. «Усталая смерть» и по сюжету, и по атмосфере близка к экспрессионистским фильмам, но не столь мрачна. Картина воспеваает силу и самоотверженность любви, что делает её скорее романтической.

«Усталая смерть» принесла Лангу известность. Однако прославили его две самые дорогие ленты тех лет: «Нибелунги» (1924 г.) и «Метрополис» (1926 г.). Сюжет первой основан на мотивах германского эпоса и повествует о легендарном герое Зигфриде. Совершив множество подвигов, победив дракона, он погибает от рук приспешников брата своей жены Кримхильды. Фильм заканчивается трагически: все герои погибают. Персонажи картины не были игрушками в руках зловещего безумца вроде Калигари или Мабузе; кровавые события, в которых они участвовали, порождены их безудержными страстями. Отсутствие злой воли, которая правит миром, отличало «Нибелунгов» от экспрессионистских лент. Картина поражала постановочным размахом — все декорации, даже священный лес, в который попадал Зигфрид, были тщательно выстроены в павильоне.

Если «Нибелунги» — это далёкое прошлое, то «Метрополис» уводит зрителей в будущее. Режиссёр показывает гигантский город с огромными небоскрёбами, с интенсивно движущимся транспортом, который, не вмещаясь в узкие русла улиц, требует специальных путей, проложенных высоко над землёй. Вся надземная часть города принадлежит привилегированному классу, рабочие же ютятся в подземельях; солнечный

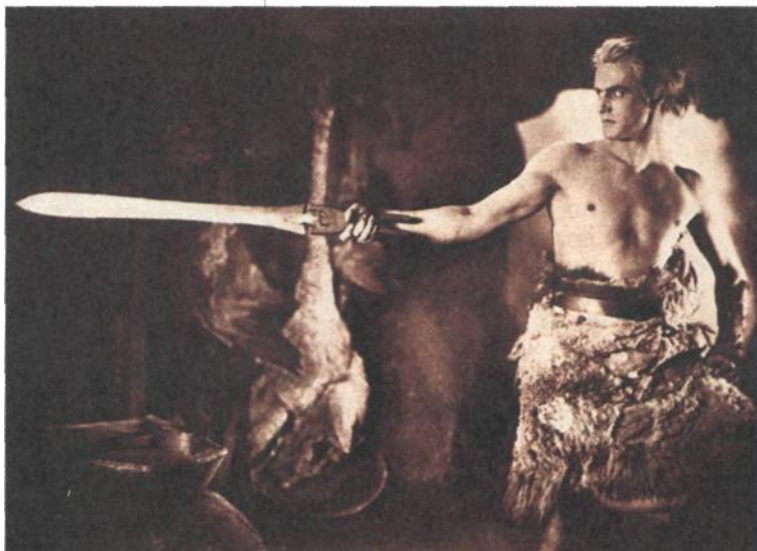


Фриц Ланг.

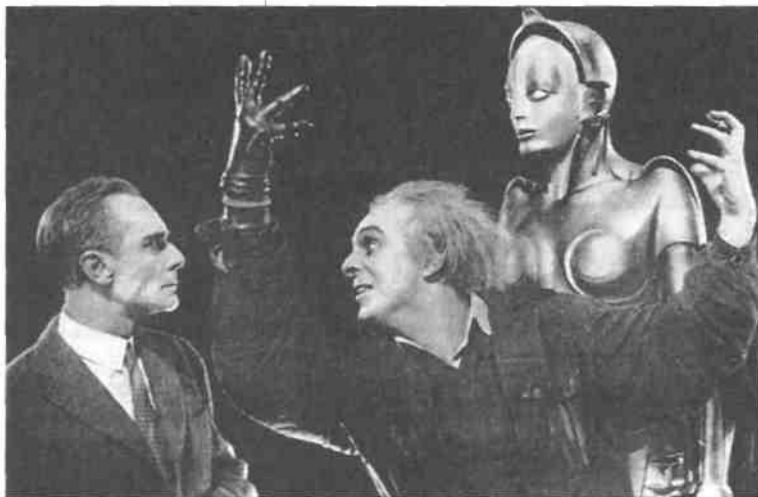


Кадр из фильма «Усталая смерть».

**Неоромантизм* — одно из трёх направлений немецкого кинематографа 20-х гг. (два другие — экспрессионизм и каммершпиле).



Кадр из фильма «Нибелунги». В роли Зигфрида — Пауль Рихтер.



Кадр из фильма «Метрополис».

свет для них недоступен, так же как деревья, трава и чистый воздух. В рядах несчастных тружеников зреет бунт. Среди них появляется пророчица Мария, вещающая, что наступит день, когда сердце соединит мозг, т. е. капитал, и руки, т. е. рабочих. Пророчица могла бы стать таким сердцем, но коварный изобретатель Ротванг создал робота — искусственную Марию. Под её влиянием рабочие бросаются ломать машины, разрушают электростанцию, и вода заливают подземелья. В конце концов, мятежники мирятся с миллионером Фредерсеном, который правит всем городом, а подлинная Мария находит своё счастье с влюблённым в неё сыном Фредерсена.

«Метрополис» потребовал таких затрат, что финансировавший его киноконцерн УФА оказался на грани банкротства. Поступления от проката положения не спасли — картина собрала лишь седьмую часть вложенных в неё средств. Катастрофу довершила ополчившаяся на фильм критика. Режиссёра упрекали за отсутствие убедительной идеи, в которую мог бы поверить зритель, а, кроме того, за благостный финал с примирением тружеников и капиталистов.

После провала «Метрополиса» продюсеры перестали доверять Лангу; ему пришлось довольствоваться более скромными проектами. Сам режиссёр выделял среди них свой первый звуковой фильм «М» (1931 г.), называемый по первой букве слова Mörder (нем. «убийца»). Прототипом Беккера, героя картины, являлся реальный преступник, прозванный в газетах Вампиром из Дюссельдорфа. Жертвами Беккера оказываются главным образом дети.



Петер Лорре в роли маньяка-убийцы в фильме «М».

508

МАРЛЕН ДИТРИХ

Марлен Дитрих (1901 —1992) училась актёрскому мастерству у Макса Рейнхардта; выступала на театральной сцене, в 1923 г. дебютировала в кино. На счету актрисы было восемнадцать ролей, когда режиссёр Джозеф фон Штернберг (1894—1969) пригласил её на главную роль в фильме «Голубой ангел» (1930 г.; история о школьном учителе, погубленном певицей кабаре).

Когда шли съёмки «Голубого ангела», Дитрих подписала контракт с американской фирмой «Парамаунт» и после окончания съёмок уехала с фон Штернбергом в США. Пять лет актриса снималась в его фильмах. Дитрих играла эстрадных певиц, сотрудниц разведки («Обесчещенная», 1931 г.) и даже Екатерину II в фильме «Красная императрица» (1933), который считают лучшей американской лентой фон Штернберга.

В 1935 г. содружество режиссёра и актрисы распалось. Марлен Дитрих стала работать у других мастеров, а после войны появлялась на экране сравнительно редко, почти целиком посвятив себя в 60-х гг. концертной деятельности.



Кадр из фильма «Красная императрица».

С ним борются не только силы правопорядка, но и преступники — воры, профессиональные нищие, поскольку они страдают от облав, которые устраивает полиция. Складывается невероятная ситуация: защитники закона и его нарушители, не сговариваясь, действуют в полном согласии между собой. Представители «дна» даже опережают полицию — поймав Беккера, они начинают судить его, но подоспевшие стражи закона прерывают «разбирательство».

После прихода к власти нацистов Ланг уехал во Францию, затем перебрался в США. На голливудских студиях он зарекомендовал себя профессионалом высокого класса, но фильмы, поставленные им в Америке, не поднялись до уровня, достигнутого на родине. Фриц Ланг вернулся в Германию (ФРГ) в конце 50-х гг., чтобы снять новые версии картин «Индийская гробница» и «Эшнапурский тигр» (обе 1958 г.), пользовавшихся огромной популярностью в начале 20-х гг. Режиссёр создал и своеобразное продолжение своей ранней ленты — «Тысяча глаз доктора Мабузе» (1960 г.).

ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ

В Германии 20-х гг. родился жанр, неведомый кинематографу других стран, — «горный фильм». Его «изобрёл» геолог Арнольд Фанк, страстно увлечённый альпинизмом. С 1925 г. звездой «горных фильмов» стала



Кадр из фильма «Священная гора»



Кадр из фильма «Олимпия».

Лени Рифеншталь (родилась в 1902 г.). Она дебютировала у Фанка в картине «Священная гора» (1925 г.; в советском прокате «Горная баллада»), где два альпиниста, влюблённые в одну и ту же девушку, совершают опаснейшее восхождение. Один, ревнуя, чуть не сталкивает товарища в пропасть, но горы словно очищают его от злых страстей, и он погибает, спасая того, кого хотел погубить. Рифеншталь сыграла девушку, из-за которой разгорелся конфликт. Впоследствии Лени Рифеншталь сама сняла «горный фильм» «Голубой свет» (1932 г.), выступив как исполнительница главной роли, сценарист и режиссёр. Её героиня — странное существо по имени Юнта. Жители окрестных деревень считают её колдуньей. Девушка живёт в одинокой горной хижине и часто поднимается на скалу; откуда в лунные ночи исходит голубое сияние. Приехавший из Вены художник увлекается Юнтой и тайно следует за ней на вершину, где обнаруживает, что свет излучают залежи горного хрусталя. Деревенские жители, которым художник рассказывает о месторождении, расхищают хрусталь и становятся богатыми. Исходившее прежде от чудесного минерала сияние указывало девушке дорогу к вершине. Теперь путеводный свет померк. Юнта не может найти дорогу при восхождении и, сорвавшись в пропасть, погибает. Хрусталь символизирует в фильме сокровища духовности, прикоснуться к которым может лишь тот, кто отважен и бескорыстен. После «Голубого света» в судьбе Лени Рифеншталь произошёл решительный перелом: она стала документалисткой и страстной поклонницей Гитлера. С точки зрения самой художницы, она приспособила к новым условиям жанр «горного фильма». Если там хрусталь знаменовал собой духовные ценности, то теперь они воплотились в вожде немецкой нации — фюрере. Документальный фильм Рифеншталь «Триумф воли» (1935 г.), посвящённый VI съезду нацистской партии в Нюрнберге, был, по существу, торжественным гимном в честь Гитлера. Точно так же фильм об Олимпийских играх 1936 г. в Берлине прославлял скорее фюрера, чем спорт. Соревнования, казалось, проводились ради того, чтобы их увидел «великий зритель», чтобы он вдохнул в спортсменов веру в свои силы и светлые идеалы. В распоряжении Рифеншталь оказалось ещё больше операторов. Два года она монтировала свою картину «Олимпия», которая затем представляла Германию на Венецианском кинофестивале и удостоилась приза дуче Муссолини — вождя итальянских фашистов. Сняв «Олимпию», Лени Рифеншталь, фактически, замолчала. После крушения Третьего рейха Рифеншталь обвинили в пособничестве



Кадр из фильма «Голубой свет».



Адольф Гитлер и Лени Рифеншталь.

510

фашизму, четыре года держали в заключении, конфисковали два принадлежавших ей дома, но в 1952 г. освободили. В 1953 г. она завершила начатый ещё при Гитлере (1940— 1943 гг.) фильм «Долина», близкий к «Голубому свету» по духу и сюжету; затем занималась фотографией, снимая преимущественно в Африке.

ВЕСЕЛЫЕ ДНИ СОВЕТСКОГО КИНО

Зрителей, приходивших в 1931 г. на просмотр фильма «Одна», ждало потрясение: на экране звонил будильник! Долгий, залиvistый звук — как в жизни. По звонку просыпалась круглолицая девушка. Она вскакивала, жарила яичницу и... напевала весёлую песенку. А с улицы доносился напев шарманки, лязг трамвая, выкрики разносчика. Великий немой заговорил!

Фильм «Одна», который рассказывает о девушке-учительнице, уехавшей в далёкое алтайское село, режиссёры Г. Козинцев и Л. Трауберг начали снимать как немое кино. Но в процессе работы поступил приказ озвучить картину. Пришлось срочно накладывать звук на снятые сцены. Композитор Д. Шостакович написал музыку. Одобрительная реакция зрителей на звучащие эпизоды подтверждала: кинематографу пора учиться говорить!

Над созданием звукового кино работали ещё в конце 20-х гг. В 1929 г. были показаны первые звуковые киноконцерты популярных певцов, а специальные кинотеатры оборудованы отечественной аппаратурой.

Однако в среде профессионалов-кинематографистов возникло сопротивление. Поэтика Великого немого была так прекрасна, а язык столь изыскан и богат, что отказываться от него было жаль. Получил хождение афоризм: «Говорящее кино нужно так же, как поющая книга». Однако в 1928 г. режиссёры-новаторы С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров выступили со статьёй «Будущее звуковой фильму. Заявка».

В заявке содержалась программа «контрапунктического сочетания звука и изображения». Звук (речь, музыка, шумы) должен включаться в фильм органически — как самостоятельный художественный элемент, а не подсобное средство, которое дублирует изображение. В то же время кино не должно слишком доверяться слову и забывать о пластике. Успех первого полнометражного игрового звукового фильма «Путёвка в жизнь» (1931 г.) режиссёра Николая Экка (настоящие имя и фамилия Николай Владимирович Ивакин, 1902— 1976) превзошёл все ожидания.

«ПУТЁВКА В ЖИЗНЬ»

Фильм поражал не только тем, что герои заговорили. Волновала тема кинокартины.

Речь шла о беспризорничестве. В результате Первой мировой и Гражданской войн, интервенции миллионы детей остались сиротами. Оборванные, голодные, они ютились в подвалах, промышляли воровством, грелись у котлов с асфальтом на улицах города. Таков был бытовой фон «Путёвки в жизнь», проступавший уже в первых кадрах фильма.

Привокзальная толчея. Дамочка в каракулевом мантии. И вдруг... у неё на спине появлялся белый квадрат.



Иван Кырла и Николай Баталов в фильме «Путёвка в жизнь».

*В Москве первым кинотеатром, в котором шли звуковые фильмы, стал «Художественный» на Арбатской площади.

511

ТИПАЖИ ИЛИ АКТЕРЫ?

Практика брать на ответственные роли в фильмах не артистов-профессионалов, а так называемых типажей утвердилась ещё в 20-х гг.

Типажом мог стать любой прохожий на улице, привлёкший внимание режиссёра манерой поведения или чем-то, что отвечало портрету будущего героя. В некоторых случаях типаж был уместнее и колоритнее актёра. Например, в фильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929 г.) главную роль играла подмосковная крестьянка Марфа Лапкина.

В «Путёвке в жизнь» беспризорники — это не «испачканные» статисты, а подлинные обитатели московских подворотен.

В итальянском фильме «Похитители велосипедов» роль великолепно исполнил непрофессиональный актёр — безработный Маджорани (больше на экране не появлялся). В «Калине красной» Василия Шукшина эпизод встречи героя с матерью сыграла крестьянка Офимия Быстрова, а в образе знаменитой Катерины Матвеевны, жены Фёдора Сухова («Белое солнце пустыни»), выступила редактор телевидения Галина Лучай.

Это беспризорники на глазах у толпы бритвой вырезали из мантии кусок меха.

Сюжет картины был подсказан опытами А. С. Макаренко — автора системы трудового перевоспитания юных правонарушителей в исправительных коммунах. О такой коммуны и рассказывалось в картине.

В роли заведующего коммуной — Сергеева снялся артист МХАТа Н. Баталов. Актёр уже был известен по ролям в немом кино («Аэлита» Я. Протазанова, «Мать» В. Пудовкина). Но сейчас к обаянию артиста, его располагающей улыбке прибавилась великолепная русская речь.

Баталову довелось первым создать в кино новый тип героя современности — бескорыстного, доброго и умного борца за светлое будущее. Его Сергеев отважно вручал общие деньги отъявленному воришке Мустафе (Йыван Кырла) по кличке Ферт, поручив ему купить продукты. Педагогический приём сработал: Мустафа меняется и становится помощником Сергеева.

В роли противника коммуны, главы бандитской шайки и хозяина воровской «малины», снялся Михаил Жаров. Это первая роль артиста, который прошёл в кино долгий путь, играл и «обаятельных злодеев» (Алексашка Меншиков из фильма «Пётр I», 1937 г.) и положительных героев (знаменитый участковый Анискин в фильмах «Деревенский детектив», 1969 г.; «Анискин и Фантомас», 1974 г.; «И снова Анискин», 1978 г.). Его уголовник Жиган был по своему неотразим, завораживающе действовал на подростков с их недавним тёмным прошлым. В 1932 г. на острове Лидо близ Венеции состоялся первый в истории Европы киносмотр, который вскоре стал международным Венецианским кинофестивалем. Среди других картин сюда привезли и «Путёвку в жизнь». Призы тогда не вручались, но собравшиеся участники, киноэлита, признали Н. Экка лучшим режиссёром кинофорума.

ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ФИЛЬМ. ЛЕГЕНДЫ И МИФЫ ОБ ОКТЯБРЕ

Изменения в киноискусстве 30-х гг., связанные с приходом звука, захватили не только сферу техники. Изменились способы повествования, сюжеты, содержание фильмов. Особенно ясно видны новизна и продолжение традиций советского авангарда 20-х гг. в картинах о революции и Гражданской войне. Историко-революционная тема становилась главной в преддверии двадцатой годов-



Михаил Иванович Жаров.



Йыван Кырла в фильме «Путёвка в жизнь».

Среди беспризорников вертелся некий Йыван Кырла, подросток с острохарактерной внешностью. Он соорудил себе такой наряд, выбрал такую диковинную шапку из рваного меха, продемонстрировал на кинопробе такое понимание режиссёрского задания, что Н. Экк поручил

ему большую роль. Так родилась колоритная фигура малолетнего вора-рецидивиста Мустафы Ферта. Кырла использовал особенности собственной мимики, ужимки и увёртки мелкого уголовника и создал очень достоверный образ. Его Мустафа изменяется по ходу сюжета, становится более одухотворённым, облагороженным, и в финале образ, созданный Кырлой, обретает драматическую силу.

512



Афиша фильма «Чапаев».

щины Октября. К 1937 г. появился большой цикл фильмов о героях революции. Если в немых кинокартинах («Броненосец „Потёмкин"» и «Октябрь» Эйзенштейна) героем была революционная масса, то теперь кинокамера выделяла из толпы отдельного героя.

На экран вышли большевики-подпольщики, красные партизаны времён Гражданской войны, интеллигенты, принявшие новую власть, моряки Балтийского флота, крестьяне.

Фильм «Чапаев» (1934 г.) Георгия Николаевича (1899—1946) и Сергея Дмитриевича (1900—1959) Васильевых — один из ключевых фильмов отечественного кино, его эмблема. Картина сразу завоевала всенародную любовь. Сохранились кадры хроники: колонны демонстрантов несут плакаты: «Мы идём смотреть „Чапаева"». «Этот фильм смотрели все!» — гласили газетные заголовки.

Чем же можно объяснить такой эффект?

В советском кино не раз бывало, что картины, запущенные в производство по пропагандистскому «заказу сверху», становились произведениями подлинного искусства благодаря таланту режиссёров, актёров, операторов. Так и «Чапаев» — фильм «о руководящей роли большевистской партии в эпоху становления Красной армии» превратился в героическую эпопею о партизанской вольнице, напоминающей разбойничью ватагу, и о командире дивизии — Чапаеве. Удадь, недюжинный талант полководца, хитрость и наивность, покоряющее обаяние — Чапаев в исполнении великого артиста Бориса Андреевича Бабочкина (1904—1975) стал поистине национальным героем.

Одним из секретов фильма и было замечательное режиссёрское умение вызвать сердечное сочувствие, сопереживание.

Недаром десятилетия спустя мальчишки увлечённо играли в «Чапая». Не случайно шуточки и реплики из фильма вошли в русский разговорный язык, а Василий Иванович стал героем бесчисленных анекдотов.

Гражданская война не воспринималась в картине как братоубийственная трагедия — до этой темы в отечественном искусстве тогда было ещё очень далеко, а режиссёрские и зрительские сердца безоговорочно



В образе Чапаева и его экранной судьбе реальность сочеталась с мифологичностью. Это одновременно и командир красных частей, сражающихся на Урале, и воплощение народного идеала — непобедимого воина. Каждая актёрская работа в картине была совершенством. Отчаянный Чапаев — Борис Бабочкин, белокурый ординарец Петька — Леонид Кмит, красивая пулемётчица Анка — Варвара Мясникова, улыбчивый Фурманов — Борис Блинов, «офицер последней выточки» полковник Бороздин — Илларион Петров.



На просмотр фильма братьев Васильевых.

ТРИЛОГИЯ О МАКСИМЕ

На киностудию «Ленфильм» в начале 30-х гг. пришёл приказ сделать фильм о том, как партия большевиков работала в подполье и готовила революцию. Работу поручили Г. Козинцеву и Л. Траубергу. Эти беспартийные интеллигенты, не зная материала революционной борьбы, стали изучать мемуары старых большевиков. Им не хотелось выводить на экран «правильного», скучного персонажа в кожанке, какие уже мелькали на экране. Они искали героя обаятельного, которого зрители могли бы полюбить.

В первом варианте сценария это тихий молодой рабочий, книголюб, белая ворона. Он живёт вдалеке от событий, до тех пор, пока жизнь не выталкивает его в революционную борьбу. Роль должен был играть Эраст Павлович Гарин (1902—1982). Однако героика большевистского подполья требовала активного и весёлого характера. Поэтому появился Максим, парень с петербургской рабочей окраины, которого сыграл молодой артист Ленинградского ТЮЗа Борис Петрович Чирков (1901 — 1982). Он был простоват, но обладал особой живостью реакций. Ещё одна удачная находка довершила образ. Вот что рассказывал Г. Козинцев: «Я месяц провёл с гармонистами Москвы и Ленинграда. Мы шатались за Нарвской заставой, где мог жить этот парень, смотрели старые программы городских садов, где он мог бывать...

И вот однажды кто-то сыграл „Крутится-вертится шар голубой" — и Максим в этот момент был готов».

Картина, получившая название «Юность Максима», вышла в 1935 г. Задорная и чуть печальная песенка слетела с экрана и стала шлягером.

Позже родились «Возвращение Максима» (1937 г.), а потом и «Выборгская сторона» (1939 г.) — киноленты о петербургском большевике превратились в экранную трилогию.

Трилогия о Максиме вошла в золотой фонд отечественной киноклассики. А на Выборгской стороне в Ленинграде построили кинотеатр «Максим».

принадлежали красным. Однако в «Чапаеве» не было ненависти, зато ясно звучали восхищение, юмор и жалость.

МАСТЕРА

МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Музыкальная комедия, или лирическая комедия с музыкой, — жанр, получивший особое распространение с 30-х гг., — была синтезом реальности и кинематографического вымысла, увлекательной сказкой из советской жизни.

Создателем жанра явился Григорий Васильевич Александров (1903— 1983). В начале 20-х гг. он, как и другой классик музыкальной комедии, Иван Александрович Пырьев (1901— 1968), участвовал в эксцентрическом обозрении «Мудрец». Оно было поставлено С. Эйзенштейном в театре Пролеткульта. Вскоре пути артистов разошлись: Пырьев ставил сатирико-экспрессионистские фильмы, Александров стал помощником и соавтором Эйзенштейна, работал с ним в США и Мексике.

По возвращении в Советский Союз Александров отошёл от эйзенштейновских идей и создал ряд красивых и весёлых картин. Сюжет каждой можно было бы определить как «путь к славе» или историю Золушки в советской трактовке. Так, в «Весёлых ребятах» (1934 г.) пастух



Афиши фильмов «Весёлые ребята» и «Цирк».

Актриса Любовь Петровна Орлова (1902-1975) играла главных героинь в фильмах Г. Александрова. Она была любимицей народа, эталоном красоты, элегантности и шика, идеальным пропагандистом советской массовой песни с экрана.

514

Коля (Леонид Утёсов) становится известным музыкантом, а героиня Любви Орловой — домработница Аня поёт на сцене Большого театра. В «Цирке» (1936 г.) иностранка Марион расстаётся с опасной карьерой певицы и становится артисткой советского цирка. В «Волге-Волге» (1938 г.) почтальонша Дуся Стрелка превращается во всесоюзную лауреатку, а ткачиха Таня в «Светлом пути» (1940 г.) — в депутата Верховного Совета.

Обильно насыщенные музыкой комедии Пырьева являют собой «деревенскую» параллель «городским» картинам Александрова. Триптих пырьевских фильмов — «Богатая невеста» (1938 г.), «Трактористы» (1939 г.), «Свинарка и пастух» (1941 г.) — причислен к советской классике. Здесь действуют передовые бригадиры, прославленные доярки, мудрые председатели зажиточных колхозов. Внешне конфликты у Пырьева часто завязываются вокруг производственных показателей, колхозной дисциплины. Но подлинным сюжетом, как в сказке,

всегда становится история счастливого соединения влюблённых, и всегда бывает посрамлён отрицательный герой. Стиль Пырьева — непринуждённость, броскость и мнимая простота лубочной картинки. В фильмах Пырьева часто снималась Марина Ладынина. Ладная, с ясным взглядом, в вышитых блузках и цветастых платках, она напоминала нарядную матрёшку. Вокруг Ладыниной всегда роились девушки-крестьяночки, а героя-избранника непременно сопровождал «хор» белозубых парней. Пиршественные столы в их счастливом мире ломились от яств, арбузы весили по двадцать килограммов, и на бескрайних нивах пшеница падала от тяжести колосьев.

Позднее критика упрекала Пырьева и Александрова в лакировке действительности. Ведь даже при социализме автомобили «ЗИС» не взлетают в поднебесье, как в «Светлом пути», не бывает ни быков размером со слона, ни вилл с зимними садами («Весна», 1947 г.), где живут советские учёные, ни колхозов-

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

В конце 30 — начале 40-х гг. было выпущено довольно много историко-биографических картин. Сюжеты кинолент основывались на реальных событиях и биографиях исторических деятелей. Особое внимание перед Великой Отечественной войной уделялось личностям народных героев и полководцев: «Пётр I» В. Петрова (первая серия — 1937 г., вторая — 1938 г.), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (1938 г.), «Суворов» В. Пудовкина и М. Доллера, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко (оба 1941 г.). Фильм «Пётр I» был снят по одноимённому роману А. Н. Толстого. Роль императора Петра I, реформатора, завоевателя и борца с консервативным боярством, исполнил Николай Константинович Симонов (1901—1973).



Николай Симонов в фильме «Пётр I».



Афиша музыкальной кинокомедии «Трактористы». Марина Ладынина в окружении Николая Крючкова и Степана Каюкова. В 1992 г. фильм обрёл новую жизнь и новый смысл в юмористическом римейке «Трактористы-2» Игоря и Глеба Алейниковых по сценарию Глеба Алейникова и Ренаты Литвиновой.

515



Афиша кинокомедии «Свинарка и пастух». «Друга ты никогда не забудешь, если с ним повстречался в Москве», — поют герои в исполнении Марины Ладыниной и Владимира Зельдина.

миллионеров, как в послевоенной картине Пырьева «Кубанские казаки» (1950 г.). Но в том-то и дело, что изображение сверкающей, изобильной и радостной жизни, бесконечно далёкой от действительности, было главным принципом советской музыкальной комедии.

ЭКРАННЫЙ ОБЛИК ВОЙНЫ

Старинная поговорка гласит: «Когда говорят пушки — музы молчат». Великая Отечественная война заставила кинематограф перестроиться. Фантазия и художественный поиск отступили на второй план: ценность приобрели документальные ленты.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ

Одно из достоинств документального кино — оперативность. Несколько репортажей с места событий собирали вместе, помещали под одним заголовком и выпускали на экран. Такие выпуски назывались «киножурналами». В Советском Союзе выходил «Союзкиножурнал».

Одна из труднейших задач оператора — выбрать «съёмочную площадку», т. е. определить наиболее важное событие. При штабе каждого фронта были специальные киногруппы, и благодаря такой организации журналисты быстро ориентировались в обстановке.

Кадры, запечатлённые с риском для жизни, стекались на Центральную студию документальных фильмов (ЦСДФ) в Москве. Другая студия находилась в Куйбышеве (ныне Самара). Репортажи включались в «Союзкиножурнал», из них создавались документальные картины. Одна из первых лент — «Разгром немецких войск под Москвой» — вышла на экраны 18 февраля 1942 г. Картина рассказывала об этапах военной операции — от строительства укреплений на подступах к столице до яростных боёв и отступления вражеских войск

Каждое сражение давало материал для документальной ленты. Так появились «Черноморцы» (1942 г.) — рассказ об обороне Севастополя, «Ленинград в борьбе» (1942 г.) — о защите северной столицы, «Битва за Сталинград» (1943 г.) — о сражении на Волге, переломившем ход войны.

Выходили и так называемые спецвыпуски. Картина «День войны» (режиссёр М.Я. Слущкий) отличалась оригинальностью замысла: сто шестьдесят операторов снимали то,



Документалисты находились рядом с солдатами, делили с ними тяготы военной жизни. К примеру, Е. Лозовский снимал бой из башни идущего в атаку танка. Когда вражеский снаряд попал в машину, оператору едва удалось выбраться, но камеру с отснятой плёнкой он спас.



Фронтовой кинооператор.

Выполняя патриотический и профессиональный долг, на войне погибли многие кинематографисты. Материалы одного из операторов — В. Сущинского легли в основу документального фильма «Фронтовой кинооператор» (1946 г.). Сущинский погиб с кинокамерой в руках и, падая, фактически, заснял на плёнку собственную смерть.



Кадр из фильма «Битва за Сталинград».



Кадр из фильма «Нюрнбергский процесс». Режиссёр Стэнли Крамер. 1961 г.

что происходило на разных фронтах 13 июня 1942 г. Этот фильм можно рассматривать как продолжение проекта, осуществлённого ещё в мирное время. Документалисты создали картину «День нового мира» (режиссёры М.Я. Слущкий и Р.Л. Кармен), съёмки которой проводились по всей стране 24 августа 1940 г.

В мае 1944 г. произошла перестройка работы документалистов. «Союзкиножурнал» заменили «Новости дня», посвящённые жизни тыла. Военная тема почти целиком досталась «Фронтовым спецвыпускам». Во главе ЦСДФ встал известный режиссёр Сергей Аполлинариевич Герасимов (1906—1985), снявший к тому времени популярные фильмы «Семеро смелых» (1936 г.) и «Комсомольск» (1938 г.). К работе в документальном кино привлекли выдающихся мастеров — Александра Довженко, Юлия Райзмана, Сергея Юткевича и др.

Для документалистов военная страда завершилась лентами «Берлин» (1945 г.) и «Суд народов» (1946 г.). «Берлин» рассказывал о взятии немецкой столицы, давал обзор действий правительства Третьего рейха, которые привели к войне.

«Суд народов» — это процесс над военными преступниками, который начался 20 ноября 1945 г. в здании Дворца правосудия в Нюрнберге и продолжался почти триста дней. Авторы фильма проанализировали ход европейской истории, следствием которого и стал Нюрнбергский процесс.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ЛЕНТЫ США

Японская авиация 7 декабря 1941 г. нанесла удар по американской военно-морской базе Пёрл-Харбор, и США пришлось вступить в войну. 12 декабря режиссёр Фрэнк Капра (1897—1991), снявший в 30-х гг. немало трогательных комедий и мелодрам, предложил свои услуги военному ведомству. Ему присвоили звание майора и поручили производство пропагандистских фильмов.

Созданные группой Ф. Капры картины предназначались только для новобранцев. Для обычных граждан источником информации стал киножурнал «Марш времени» (иногда название «The March of Time» переводят с английского как «Ход времени»), выходивший с 1935 г.

Фильмы Капры выпускались в виде серии, названной «Почему мы воюем». Первая картина — «Прелюдия к войне» охватывала события с 1931 (нападение Японии на Китай) до 1938 г. Фильм «Нацисты наступают» рассказывал о захвате европейских стран: Польши, Дании, Норвегии «Битва за Британию» — об Англии. Одна кинолента была посвящена России. При монтаже картины использованы фрагменты советских художественных и документальных фильмов.

В 1944 г. группа Капры перешла в ведомство сухопутных сил и была названа Кинематографической службой армии; подобные отделы имел

517



Кадры из серии «Почему мы воюем».

военно-морской флот и военно-воздушные силы. Группы «морских» кинематографистов возглавил Джон Форд, режиссёр знаменитого вестерна «Дилижанс».

Кинематографической службой военно-воздушных сил руководил Уильям Уайлер, известный режиссёр игрового кино. Лучшая лента его группы называлась «Красотка из Мемфиса» (1943 г.). Это прозвище лётчики дали американскому бомбардировщику Б-17. Картина повествовала о буднях авиабазы и боевых операциях соединения. Фильм получил продолжение через полвека: так же называлась художественная лента (1990 г.), продюсером которой стала дочь Уайлера — Кэтрин. Съёмочная группа новой «Красотки из Мемфиса» следовала оригиналу Уайлера и выдержала ее в документальном стиле.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО ФАШИСТСКОЙ ГЕРМАНИИ

Министерство пропаганды возглавлял Йозеф Геббельс. Задачи министерства состояли в воспитании людей в духе нацистского «нового порядка». Ту же цель поставили перед Имперской палатой кино. Выпуском документальных фильмов и киножурналов занималось специальное подразделение концерна УФА. До 1939 г. выходило пять киножурналов; с началом войны их заменило «Немецкое недельное обозрение» («Deutsche Wochenschau»). Его озвучивали на двадцати девяти языках и показывали в тридцати четырёх странах.

Людям преподносилось чисто пропагандистское кино. Целям пропаганды служил не только дикторский текст, но и сами кадры. Например, «Крещение огнём» было посвящено захвату Польши, а «Победа на Западе» — оккупации. Главным «персонажем» этих картин была Великая Германия, непобедимая и могущественная. После Сталинграда и поражения в Северной Африке подобные ленты уже не появлялись: реальные события совершенно не соответствовали этому кино.

Фашистские документалисты часто снимали фюрера. Обычно каме-



Кадр из фильма «Лучшие годы нашей жизни». Режиссёр У. Уайлер. 1946 г. Классическая лента американского кино о трёх ветеранах Второй мировой войны. Они с трудом приспосабливаются к условиям мирной жизни, законы которой подчас оказываются более жёсткими и несправедливыми, чем на фронте.

518



Кадр из немецкого киножурнала «Марш времени» («Zeitschreit»).

ра смотрела на него снизу вверх, запечатлевая как божество. Последний раз Гитлер появился на экране в январе 1945 г. Он обходил строй мальчишек из народного ополчения («фольксштурма») и выглядел «добрым отцом», который делит с детьми военные тяготы.

ДРАМЫ ВОЕННЫХ ЛЕТ

«Боевые киноборники» состояли из нескольких короткометражных игровых картин.

Три первых киноборника появились в августе 1941 г.; следующие выходили раз в месяц и снимались на студиях Москвы и Ленинграда. Осенью 1941 г. кинематографистов эвакуировали. В Алма-Ате была создана Центральная объединённая киностудия (ЦОКС). Киноборники там выпускали до августа 1942 г., после чего начали ставить обычные полнометражные фильмы.

Среди картин были драматические и комедийные, фельетоны и карикатуры на врагов. Особо выделяют ленты «Трое в воронке» из «Боевого киноборника» № 1 и «Пир в Жирмунке» из киноборника № 6, в основе которых — подлинные факты.

В первой картине три персонажа: раненый красноармеец, раненый фашистский офицер и девушка-медсестра, которые после взрыва оказались в одной воронке. Медсестра заботится о том и о другом; фашист же пытается её застрелить.

Многие герои из «Боевых киноборников» перешли в полнометражные картины. В центре фильмов «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера и «Радуга» М. Донского (оба 1943 г.) — женские образы, похожие на героиню «Пира...».

Действие военных драм разворачивалось на оккупированной территории, на фронте и в тылу. Герои фильма «Два бойца» (1943 г., режиссёр Леонид Луков) — фронтовики. Они служат в воинской части, которая защищает осаждённый Ленинград. Роль Аркадия Дзюбина исполнил Марк Бернес, а роль Саши Свинцова по прозвищу Саша с Уралмаша — Борис Андреев. Самой войны в фильме не так уж много; Сашу

с Аркадием даже отпускают погулять по городу. Вернувшись, друзья узнают, что в бою погибло много их однополчан. В финале Саша выносит тяжело раненного Аркадия из-под вражеского огня.

Герои фильма «В шесть часов вечера после войны» (1944 г., режиссёр И. Пырьев) — лейтенант Кудряшов (Евгений Самойлов) и воспитательница детского сада Варя Панкова (Марина Ладынина). Они договариваются встретиться у кремлёвских



Кадр из фильма «Пир в Жирмунке». Режиссёр В. Пудовкин. Героиня картины — простая деревенская женщина Прасковья. На «пиру» она кормит вражеских солдат отравленной пищей и, чтобы отвести подозрения, пробует кушанья сама. Сергей Эйзенштейн назвал тему картины «сусанинской».



Кадр из фильма «Она защищает родину». Героиню сыграла актриса театра и кино Вера Петровна Марецкая (1906—1978). Впервые она появилась на экране в 1925 г. Прославила же её главная роль в фильме «Член правительства» (1940 г., режиссёры А. Зархи и И. Хейфиц). Фильм Эрмлера — это героическая драма об истоках партизанского движения, о том, как простая крестьянка становится народной мстительницей.



Кадр из фильма «Радуга». Олёна Костюк (Наталия Ужвий) приходит в деревню из партизанского отряда, чтобы родить ребёнка, и попадает в плен. Фашисты убивают её сына, требуя выдать

местонахождение отряда, однако, не могут сломить волю героини.

519

«ВЕЧЕРНИЕ ПОСЕТИТЕЛИ»

В ходе Второй мировой войны северная часть Франции была оккупирована немецкой армией. В южной части страны до 1943 г. существовала республика с правительством (в городе Виши), которое целиком зависело от немецких властей.

Многие деятели кино покинули родину. Но те, кто остался, чувствовали необходимость поддержать моральный дух нации. Так, режиссёр Марсель Карне и сценарист Жак Превер создали фильм «Вечерние посетители»

(1942 г.), в котором в иносказательной форме призвали соотечественников не склонять головы перед силами зла. Действие фильма перенесено в Средние века и стилизовано под народную легенду. В замок богатого барона, где празднуется свадьба его дочери Анны и рыцаря Рено, проникают под видом бродячих певцов (менестрелей) двое посланцев Дьявола — Жиль и Доминик, которые сеют вражду, разрушают дружеские связи. Они разбивают счастье наречённых: Жиль соблазняет Анну, а Доминик — Рено. Но любовь Анны к Жиллю оказалась столь велика, что растопила ледяную броню, в которую заковано сердце посланника Дьявола. Полюбив Анну, Жиль изменил хозяину. Дьявол (актёр Жюль Берри) наказал неверного слугу. Любовь Анны сильнее происков Князя тьмы. Тогда Дьявол превращает влюблённых в каменные изваяния. Но сердца их продолжают биться. Зрители воспринимали этот образ как поэтическое иносказание: Франция находится во власти демонических сил и вынуждена поклониться, однако под камнем молчания продолжает биться свободное сердце...

стен «в шесть часов вечера после войны». Пройдя немало фронтовых дорог, герои приходят на свидание.

В фильме М. Донского в небе вспыхивает радуга как предвестие освобождения. Когда встречаются герои Пырьева, небо расцветает фейерверком. Радуга освобождения превращается в праздник наступившей победы.

В ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ ИТАЛЬЯНСКИЙ НЕОРЕАЛИЗМ

Картиной, возвестившей на весь мир о рождении нового итальянского кино, стал фильм режиссёра Роберто Росселлини (1906—1977) «Рим — открытый город». Работа над лентой была начата в 1943 г., в разгар военных действий, а закончена в 1945-м. В конце Второй мировой войны в Италии развернулось мощное антифашистское движение. Падение режима Муссолини, высадка на юге Апеннинского полуострова войск антигитлеровской коалиции вызвали подъём антифашистского движения, который и привёл к возникновению нового направления в кино — *неореализма*. Его целью было, как можно достовернее показывать в фильмах окружающую жизнь.

Один из основоположников неореализма — Чезаре Дзаваттини призвал режиссёров снимать реальные события, драмы из жизни обычных людей. Он советовал выбирать на главные роли непрофессиональных актёров — типажей, снимать фильмы на натуре, при естественном освещении.

«РИМ — ОТКРЫТЫЙ ГОРОД»

В 1943 г. Рим стал открытым городом, т. е. городом, который одно из воюющих государств объявляет незащищённым. Поэтому такой город не может быть театром военных действий.

Чем это оказалось в действительности, режиссёр показал в своём фильме. Немецкие войска устраивают облавы на партизан, в гестапо пытаются схваченных участников движения Сопротивления. Посередине людной улицы под пулями немцев погибают мирные граждане. Смерть наступает героиню, бросившуюся вслед за арестованным мужем, и католического священника, расстрелянного фашистами за помощь партизанам.

События в картине основаны на документальных фактах, а действу-



Пина (Анна Маньяни) отбивается от фашистов.

Кадр из фильма «Рим - открытый город».

АННА МАНЬЯНИ

Анна Маньяни (1908—1973) родилась в египетском городе Александрия (её мать была итальянкой, а отец — египтянином), но с пяти лет жила в Италии. В 30-х гг. она достигла известности как театральная и киноактриса. Главный успех пришёл в 1945 г., после работы в фильме Роберто Росселлини «Рим — открытый город». Маньяни снова снялась у этого режиссёра в картине «Любовь» (1948 г.).

Актриса могла создавать образы большой силы и глубины, не отрываясь от бытовой достоверности. Перед зрителем проходит целая вереница образов женщин из народа («Мечты на дорогах», 1948 г.; «Депутатка Анджелино», 1947 г.; «Самая красивая», 1951 г.; «Мама Рома», 1962 г.). Анна Маньяни не идеализирует своих героинь, она просто любит и понимает их. Это, как правило, самостоятельные женщины, отстаивающие своё человеческое достоинство и право на счастье.



Анна Маньяни в фильме Лукино Висконти «Самая красивая». Жительница римского рабочего предместья хочет во что бы то ни стало сделать из своей пятилетней дочки кинозвезду. Однако в последний момент материнская любовь и жалость к ребёнку берут верх над жаждой славы и социального благополучия.

*Приставка «неос» в переводе с греческого языка означает «новый», так что «неореализм» означает «новый реализм».

521



Джина Лоллобриджила и Витторио Де Сика в комедии «Хлеб, любовь и фантазия». Режиссёр Луиджи Коменчини. 1954 г.

ющие лица имеют прототипов. Фильм снимался прямо на улицах Рима, так как многие киностудии были повреждены во время войны. В итоге картина очень напоминает документальный фильм.

Стремление к документальности, достоверности, подлинности художественного свидетельства проявляется и в драматургии фильма, и в диалогах (немцы говорят по-немецки), и в изобразительном решении (многие кадры напоминают документальный репортаж), и в необычайно правдивой игре актёров, среди которых выделяются Анна Маньяни в роли Пины, женщины, убитой немцами, и Альдо Фабрици, комический актёр, сыгравший здесь казнённого священника. В судьбах героев отразилась судьба целого народа, переживающего переломный момент своей истории. В 1946 г. Росселлини снял ещё одну военную картину — «Пайза», а в 1947-м — фильм «Германия, год нулевой», которые закрепили за режиссёром репутацию классика неореализма.

ВИТТОРИО ДЕ СИКА И «ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ»

Режиссёр и популярный актёр Витторио Де Сика (1901 — 1974) большинство своих неореалистических фильмов снял по сценариям Чезаре Дзаваттини (1902—1989).

Из совместных работ Де Сика и Дзаваттини наибольшим признанием пользовался фильм «Похитители велосипедов» (1948 г.) Это трогательная история о безработном Риччи, которому чудом удалось получить место расклейщика афиш. Но у него украли велосипед, его «орудие производства». Для героя это равносильно катастрофе — ведь чтобы купить велосипед, Риччи

и его жена продали и заложили всё, что было в их жалкой лачуге. Сначала герой вместе с маленьким сыном тщетно пытается разыскать вора, а затем в порыве отчаяния крадёт велосипед. Риччи хватают, избивают на глазах у сына, но потом, сжалившись, отпускают. Кажется, что Риччи окончательно сломлен. Но фильм не заканчивается на безнадежной ноте. Когда герой, страдая от унижения, уходит прочь, маленькая рука сына ложится в его ладонь.

«РИМ, 11 ЧАСОВ»

Тема безработицы оказалась главной и в фильме режиссёра Джузеппе Де Сантиса (1917—1997) «Рим, 11 часов» (1952 г.). В основу сюжета положен реальный факт: некий римский адвокат дал в газете объявление о том, что требуется опытная машинистка. По объявлению явилось столько женщин, что лестница старого дома рухнула под их тяже-



Кадр из фильма «Похитители велосипедов».

В главной роли Де Сика снял настоящего безработного. Его игра потрясла своей достоверностью и зрителей, и критиков. Не менее естественным был и мальчик, сыгравший сына Риччи.

*Прототип (от греч. «прото'типон» — «прообраз») — человек или художественный образ, послуживший основой для создания персонажа. Одна из особенностей неореализма — большая близость между персонажем и прототипом.

**В 1943 г. режим Бенито Муссолини был свергнут, диктатор арестован. Сменившее его правительство заявило о разрыве союзнических отношений с гитлеровской Германией. Однако немцы оккупировали территорию Италии, а их разведка выкрала Муссолини, чтобы он возглавил удобное для гитлеровцев правительство. Italianские партизаны в 1945 г. захватили диктатора и расстреляли.

522

стью. Режиссёр воспользовался драматическими и изобразительными эффектами, которые содержал этот сюжет. Сосредоточивая внимание то на одной, то на другой женщине, он превратил их в героинь отдельных новелл и рассказал историю жизни каждой из них. Огромное впечатление остаётся от самой катастрофы (снятой, конечно, на студии), когда в клубах пыли, под истошные крики рушится лестница, и среди искореженных конструкций зритель видит безжизненные или корчащиеся от боли тела.

Де Сантис обращался в своих фильмах к темам, характерным для неореализма: тяжёлая жизнь народа, безработица, контрасты бедности и богатства... Но он был менее привержен документальному стилю и стремился захватить зрителя энергией повествования, изобретательностью режиссёрских решений.

Неореализм сыграл большую роль в развитии не только итальянского, но и мирового кино. Он выразил общую потребность в искусстве, которое бы с достоверностью отражало правду жизни. Неореализм явился импульсом для возникновения «новых волн», прокатившихся по Европе в 50-х и начале 60-х гг.

ФРАНЦИЯ ГЛАЗАМИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ

В конце 50-х — начале 60-х гг. во французское кино пришло новое поколение молодых кинематографистов. У них не было общей программы, они не составляли единой группы. Однако со временем в их творчестве появились некоторые одинаковые черты. Журналисты называли их «новой волной».

«НОВАЯ ВОЛНА»

Движение за обновление развернулось сначала в области короткометражного кино, где коммерческие интересы были не так сильны. Фильмы «неполного метра» намного дешевле, и режиссёры могли более свободно экспериментировать с киноязыком.

В 1953 г. группа кинематографистов выступила с манифестом в защиту короткометражного фильма. Под документом стояло тридцать подписей, поэтому творческое объединение получило название «Группа тридцати». В недрах группы сформировался стиль многих будущих мастеров большого кино.

Другой областью, где в 50-х гг. бурно развивалась киномысль, стала критика. Здесь вокруг Андре Базена



Безработные женщины собрались на лестнице старого дома. Только одну из них возьмут на должность машинистки. Кадр из фильма «Рим, 11 часов».



Афиша фильма «Рим, 11 часов»



Франсуа Трюффо, начинавший как кинокритик, писал: «Чтобы произошёл настоящий подъём... нужно, чтобы молодые кинематографисты отказались от заимствований у „старого кино"... Нужно покинуть дорогие студии и выйти на побережье. Солнце дешевле прожекторов».



Кадр из фильма «400 ударов».

(1918—1958) собралась молодёжь атаковавшая рутину и штампы. Они полагали, что фильм — это средство выражения индивидуального взгляда на мир, а не просто занимательный сюжет, призванный развлечь зрителя. Кинематографист должен пользоваться кинокамерой так же свободно, как писатель пользуется пером.

Молодые ополчились на старое «папино кино». Для французского кинематографа тех лет, задыхавшегося в пыльных декорациях и шаблонных сюжетах, их требования были более чем своевременными. Одним из первых режиссёров «новой волны» был Франсуа Трюффо (1832—1984). Первая полнометражная картина «400 ударов» (1959 г.) принесла ему известность.

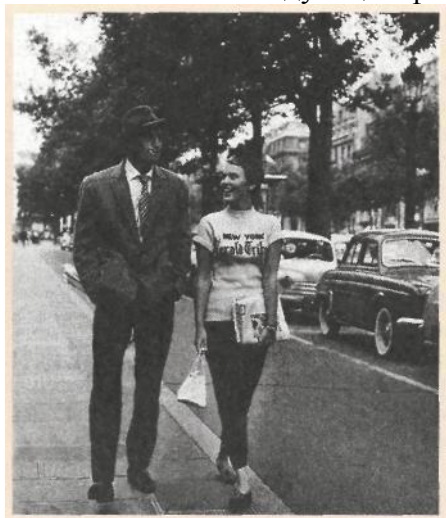
Герой фильма, тринадцатилетний Антуан Дуанель, не находит со взрослыми общего языка, что является источником драмы. Картина автобиографична: как и главный герой, Франсуа Трюффо рос трудным ребёнком; его поместили в детскую колонию, из которой он пытался сбежать.

Сбежав из колонии, Антуан (Жан Пьер Лео, родился в 1944 г.) направляется к морю. Море для него — мечта, символ освобождения. И вот за полосой безлюдного пляжа перед мальчиком открывается бескрайний водный простор. Антуан заходит по колено в набегающие волны. Камера приближает к зрителю в *стоп-кадре* его растерянное, вопрошающее лицо. Путь закончен, дальше бежать некуда.

Другой основоположник «новой волны» — Жан Люк Годар (родился в 1930 г.) начинал так же, как и Трюффо: кинокритика, короткометражные фильмы, а в 1960 г. — первый большой фильм «На последнем дыхании». Его герой Мишель Пуакар (роль, принёсшая славу молодому Жану Полю Бельмондо) враждебно настроен по отношению ко всем нравственным нормам. Однако разрушительный порыв героя ведёт его к гибели.

Убив полицейского и поставив себя вне закона, Пуакар мчится на украденной машине; похоже, что движение — его единственная цель. Пробег, проезды, монтажные скачки, динамичные перемещения камеры — всё воплощает стихию движения, родную для героя. Эту картину, как

и другие работы Годара, отличает удивительное мастерство оператора Рауля Кутара (родился в 1924 г.), с которым режиссёр работает постоянно. Почти во всех последующих фильмах Годара (а он снял их очень



**Кадр из фильма
«На последнем дыхании»**

Мишель Пуакар живёт «на последнем дыхании» — только так он может ускользнуть от погони и от самого себя. Но убежать не удаётся. Романтическая потребность в любви и доверии приводит Мишеля к Патриции, хорошенькой и практичной американской журналистке, которая выдаёт его полиции. Последний пробег героя заканчивается пулей в спину и смертью на горячем парижском асфальте.

*Стоп-кадр — особый приём, когда кадр фильма внезапно застывает в неподвижности. Монтажный скачок — резкий, акцентированный переход от одного монтажного плана к другому.

524

ЖЕРАР ФИЛИП

Франция всегда славилась своей актёрской школой. В 50-х гг. Жерар Филип (1922—1959) был больше чем актёром — он был национальным символом. Когда Жерар Филип умер, парижане хоронили его в костюме Сила: эта роль — один из театральных триумфов актёра.

Аля кинозрителей всего мира Жерар Филип был, прежде всего, блистательным Фанфаном-Тюльпаном из фильма «Фанфан-Тюльпан» Кристиан-Жака (настоящие имя и фамилия Кристиан Моде, 1904—1994). Неунывающий герой побеждает благодаря смелости и ловкости — но никогда с помощью грубой силы. Невозможно представить себе Жерара Филипа, наносящего удар в челюсть или в живот.

Быть молодым, стремительным, лёгким — или умереть. Таков девиз творчества Жерара Филипа, его стиля и жизни. Смерть унесла актёра молодым, трагически подтвердив этот девиз. Жерару Филипу не дано было состариться, как он не дал состариться своим героям.



Кадр из фильма «Фанфан-тюльпан»

много и продолжает снимать до сих пор) будут появляться преступления, убийства, совершаемые среди бела дня, на глазах людей и при их полном равнодушии. Всем всё равно, человеческая жизнь обесценилась.

Ален Рене (родился в 1922 г.) уже в 50-х гг. получил известность как создатель короткометражных фильмов «Ван Гог» (1948 г.), «Герника» (1949 г.), «Ночь и туман» (1956 г.; о фашистских концлагерях). Его первый полнометражный *игровой фильм* «Хиросима, любовь моя» (1959 г.) произвёл большое впечатление.

В картине рассказывается о любви француженки и японца, семья которого погибла в Хиросиме во

ЖАН МАРЕ

Кумиру французского экрана Жану Маре (настоящая фамилия Виллен-Маре, 1913—1998) была суждена долгая жизнь. Он снялся в десятках разнообразных и далеко не равноценных фильмов. Актёр всегда изображал благородного защитника слабых и обиженных («Граф Монте-Кристо», 1953 г.; «Капитан Фракасс», 1961 г.; «Парижские тайны», 1962 г., и др.).

Одной из первых удач Маре был фильм «Рюи Блаз» (1947 г., режиссёр Пьер Бийон; в советском прокате «Опасное сходство») по мотивам пьесы Виктора Гюго. Играя героев-двойников, актёр как бы заранее определил два направления в своём творчестве. Хорошо написали об этом российские киноведы И. Соловьёва и В. Шитова: «...герой уличных драк на шпагах, с его головокружительными прыжками откуда-то сверху в центр кипящей свалки, с его издевательской галантностью в сторону десятка пыхтящих от бешенства противников. И плащ этого дона Сезара, изорванный великолепный плащ благородного разбойника и нищего гранда, кажется исколотым в сотнях театральных поединков и перематым в гардеробах бесчисленных студий».



Жан Маре в фильме «Граф Монте-Кристо».

*Термин «игровой фильм» — примерно то же, что и «художественный фильм», но он более точен: ведь художественностью могут обладать и документальные фильмы.



Жан Люк Годар (справа) на съёмках фильма «Детектив» (1985 г.).

время взрыва атомной бомбы. А задолго до этого, во Франции, героиня, будучи юной девушкой, полюбила немецкого солдата, оккупанта. За это её подвергли оскорблениям и унижениям. Две любовные истории, два временных плана сопоставлены и переплетены в фильме Рене. Среди других режиссёров «новой волны» следует назвать Эрика Ромера (настоящие имя и фамилия Жан Морис Шерер, родился в 1920 г.), Жака Ривета (родился в 1928 г.), Клода Шаброля (родился в 1930 г.), Луи Маля (1932—1996), Аньес Варда (родилась в 1928 г.), Жака Деми (1931 — 1990) и др. Каждый из них потом пошёл собственным путём. Молодые мастера проявили большую чуткость к веяниям времени, соединив в своих работах документальность и поэтическую образность.

«СИНЕМА-ВЕРИТЕ»

Интересные процессы происходили в те годы и в документальном кино. Не просто скользить по поверхности явлений, а проникнуть в их суть — такова была задача. Речь шла не об экзотических явлениях, а о самых обычных вещах. Например, в фильме «Хроника одного лета» (1961 г.) показано, как живут простые парижане и что они думают о своей жизни. Авторами картины был отвергнут и метод *инсценировки*, и метод «подсматривания» скрытой камерой. Съёмки строились как эксперимент, на который его участники шли со-



Эммануэль Рива и Эйджи Окала в фильме «Хиросима, любовь моя».



Ив Монтан.

Шансон, народная уличная песня — одна из давних традиций французской культуры. Исполнителей таких песенок называют «шансонье». Знаменитым шансонье 50—60-х гг. был Ив Монтан (настоящие имя и фамилия Иво Ливи, 1921—1991). Он выступал в самых престижных концертных залах, но его песни были очень демократичными. Монтан много снимался в кино. В молодости он играл простых мужественных парней, часто с трагической судьбой («Плата за страх», 1953 г.; «Большая голубая дорога», 1957 г.; «Война окончена», 1966 г. и др.).

*Инсценировка — метод в документальном кино, когда подлинные события воспроизводятся (инсценируются) в обстановке, максимально приближенной к реальной.

526

ЖАН ПОЛЬ БЕЛЬМОНДО

Жан Поль Бельмондо родился в 1933 г. Его одинаково охотно снимают и создатели проблемных, интеллектуальных фильмов (например, Жан Люк Годар, Франсуа Трюффо, Ален Рене), и постановщики приключенческих боевиков и комедий. «Великолепный» (1973 г.), «Неисправимый» (1975 г.), «Одиночка» (1987 г.), «Ас из асов» (1982 г.) — названия фильмов говорят сами за себя. «Этот парень некрасив, но в нём что-то есть», — сказал об актёре Жан Габен. Сочетая некрасивость и обаяние, Бельмондо везде неотразим, динамичен, отважен и благороден. Его секрет заключается в том, чтобы казаться хуже, чем он есть, а в решающий момент показать, чего герой Бельмондо стоит на самом деле.



знательно и добровольно. Создатели фильма — режиссёр Жан Руш (родился в 1917 г.) и социолог и философ Эдгар Морен (родился в 1921 г.) назвали свой метод «*синема-верите*». Это

буквальный перевод на французский язык выражения «киноправда», пущенного в оборот советским документалистом Дзигой Вертовым. Для Вертова главной установкой была агитация, для французов — объективный анализ общества.

НОВОЕ В АНГЛИЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

После середины 30-х гг. нового подъёма английского кино пришлось ждать почти четверть века. Всплеск произошёл в середине 50 — начале 60-х гг., когда возник союз «свободного кино» и другого явления британской культуры — «молодых рассерженных», которые получили своё название благодаря пьесе драматурга Джона Осборна (1929— 1994) «Оглянись во гневе» (1957 г.). Группа «рассерженных» объединяла кинематографистов, писателей и деятелей театра.

Джимми Портер, герой пьесы, окончил университет и мог рассчитывать на солидное место, однако пренебрёг карьерой и стал добывать средства на жизнь мелкой торговлей. Им увлекается девушка из «приличной» семьи, но Джимми оказывается непримиримым врагом новых родственников — он обрушивает на них своё презрение к буржуазному образу жизни. В одном из монологов Джимми заявляет, что когда-нибудь напишет про всех книгу. Это не будут спокойные воспоминания. Они будут написаны огнём и кровью. Его кровью. Портеру претят мещанское самодовольство и рабское почитание условностей, а потому он «сердится». Аналогичный герой встречается в романах, пьесах и фильмах практически всех «рассерженных».

В 50-х гг. XX столетия Британская империя начала терять свои



Кадр из фильма «Оглянись во гневе». В роли бунтаря Джимми Портера — английский актёр Ричард Бартон.

527

колонии, а вместе со старой империей трещал по швам уклад жизни среднего класса, приверженных традициям. Необходим был новый порядок, свободный от условностей и неукоснительных правил.

«СВОБОДНОЕ КИНО» И «МОЛОДЫЕ РАССЕРЖЕННЫЕ»

«Свободное кино» хотело уничтожить старый кинематограф, тиражировавший музыкальные комедии и драмы из жизни сливок общества. Бунтуя против «добропорядочной» продукции, «свободные» считали себя наследниками школы Гриссона. Первые работы «свободных» тоже были документальными: они хотели говорить о простых людях в их повседневном существовании.

Союз с «рассерженными» осуществился, когда Тони Ричардсон (настоящее имя Сесил Антонио, 1928—1991), один из лидеров «свободного кино», поставил по пьесам Джона Осборна игровые картины «Оглянись во гневе» (1959 г.) и «Комедиант» (1960 г.). Арчи Райс, герой второго фильма, был полной противоположностью «рассерженному» Джимми Портеру. Семья Райс издавна выступает в мюзик-холле, сам Арчи работает конференсье. Однако семья обеднела, и Арчи всячески выкручивается, чтобы добыть денег, — унижается и мошенничает. Если Портер воплощал собой бунтарскую сторону программы «рассерженных», то Арчи Райс старался приспособиться. Обнищавшие герои «Комедианта» свидетельствовали о распаде «старого доброго» английского уклада жизни.

Ещё одним лидером группы можно считать Линдсея Андерсона (родился в 1923 г.). Его картина «Эта спортивная жизнь» (1963 г.; в советском прокате «Такова спортивная жизнь») повествует о бывшем горняке, который стал знаменитым регбистом. Несмотря на славу и достаток, он не может оставить свою среду. Он влюблён в женщину, которую не прельщают ни слава, ни деньги. Ей чужды новые времена, когда можно оказаться на вершине успеха лишь благодаря бесполезной беготне на стадионе.

Герой должен выбирать. Его манит спортивная жизнь, успех и слава, но сердцем он привязан к рабочей среде, которую покинул и которую не хочет покидать его возлюбленная. Герой Андерсона не может сделать выбор — его делает герой картины Ричардсона «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962 г.). Колин Смит совершает ограбление и попадает в исправительную колонию. Директор колонии — страстный по-



Кадр из фильма «Том Джонс».



Съёмки фильма «Вкус мёда» (1961 г., режиссёр Тони Ричардсон; по одноимённому произведению Шейлы Дилэни).

В центре — главные герои в исполнении Риты Ташингем и Мюррея Мелвина, которые вскоре стали популярными актёрами «рассерженного» английского кино.

клонник спорта. Узнав, что Колин — хороший атлет, директор предлагает ему состязание с учениками богатой частной школы и в случае победы обещает свободу. Колин воспринимает «спортивную жизнь» как продолжение законов и порядков общества, которое он ненавидит. Поэтому, обогнав соперников, он как вкопанный останавливается у финиша — отвергая успех и отказываясь от сомнительной возможности свободы.

Следующая картина Ричардсона — «Том Джонс» (1963 г.) — экранизация романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша». Это первый фильм, в котором наиболее отчётливо проявились тенденции английского кино 60-х гг. Произошло смещение акцентов: в центре внимания оказались не причины бунтарства, а сам бунт. Сценарий «Тома Джонса» написал Джон Осборн. С этого фильма началась американизация британского кинопроизводства.

ВИВЬЕН ЛИ

И ЛОРЕНС ОЛИВЬЕ

Эта пара знаменитых актёров представляет собой связующее звено между 30-ми и 60-ми гг., между кинематографом Александра Корды и «рассерженными». В фильме «Пламя над Англией» (1936 г.), продюсером которого был Корда, Вивьен Ли и Лоренс Оливье впервые встретились на съёмочной площадке. Героиня «Пламени...» — английская королева Елизавета I Тюдор. Сюжетные перипетии фильма связаны с гибелью в 1588 г. испанского флота — Непобедимой армады, отправившейся на завоевание Британских островов. Оливье играет английского дворянина, посланного в Испанию на разведку и хранящего верность возлюбленной — фрейлине королевы (Вивьен Ли). Разведчика разоблачают, он спасается бегством, возможно не чувствуя горечи поражения, поскольку возвращается к любимой. Впоследствии Оливье и Ли лишь один раз снялись вместе в фильме Корды «Леди Гамильтон». Эмма Лайон, девушка из бедной семьи, попала в высшее общество, выйдя замуж за Уильяма Гамильтона, английского посла в Неаполитанском королевстве. Позже Эмма познакомилась со знаменитым адмиралом Нельсоном. Знакомство переросло в роман, принёсший немало страданий всем троим. Когда Нельсон скончался, Эмма осталась без средств к существованию, за долги попала в тюрьму и умерла в нищете.

Фильм снимался не в Англии, уже вступившей в войну, а в Америке. Там же Вивьен Ли сыграла ещё две роли, навсегда вписавшие её имя в историю кино, — Скарлетт О'Хара



Вивьен Ли и Лоренс Оливье в драме «Леди Гамильтон».



Кадр из фильма «Трамвай „Желание"». Трогательная, беззащитная Бланиш Дюбуа (Вивьен Ли) и жестокий Стэнли Ковальски (Марлон Брандо) не могут найти общего языка ни в пьесе Теннесси Уильямса, ни в одноимённом фильме Э. Казана.

529



Кадр из фильма «Унесённые ветром» американского режиссёра Виктора Флеминга (1883—1949) по роману Маргарет Митчелл.

Мелодраматическая история любви красавицы Скарлетт О'Хара (Вивьен Ли) проходит на фоне Гражданской войны между американским деловым Севером и рабовладельческим Югом.

в «Унесённых ветром» (1939 г.), и Бланш Дюбуа в «Трамвае „Желание"» (1951 г.). Позже актрисе часто предлагали роли женщин утончённых, но проигравших в жизненной схватке.

Лоренс Оливье блистал на сцене, играл в шекспировских пьесах. Его фильмы считаются украшением кинематографической шекспирианы. Актёрское мастерство сделало Оливье привлекательным и для режиссёров «свободного кино». Своим авторитетом он поддержал первые их работы, сыграв Арчи Райса в «Комедианте» Т. Ричардсона. Картина звучала как поминальная молитва по «старой доброй» Англии, но её лучший актёр доказал, что она и не думает сдаваться. В 1970 г. Оливье стал пэром и теперь официально именовался «барон Оливье Брайтонский».

ДЭВИД ЛИН

Особое место не только в английском, но и в мировом кино занимает Дэвид Лин (1908—1991). Он рос в строгой протестантской семье, где кино считалось искусством греховным. Лин, однако, взбунтовался и пошёл работать на киностудию, правда, всего лишь мальчиком на побегушках.

Позже Лину предложили должность монтажёра. А в 1942 г. его как умелого профессионала приставили к известному английскому драматургу Ноэлу Пирсу Коуарду (1899—1973), дебютировавшему в кинорежиссуре. Вместе они поставили одну из самых заметных английских картин военной поры — «В котором мы служим» (1942 г.) — выдержанную в документальном стиле историю эсминца от его спуска со стапелей

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Английское кино известно не только реалистичностью и остросоциальной тематикой, но также красивым и высококачественным изображением, неординарностью художественного решения. Одним из наиболее интересных режиссёров в плане изображения является Питер Гринуэй (родился в 1942 г.) — художник по образованию. Гринуэй родился в Уэльсе, учился в колледже искусств. В 1965 г. у него была первая выставка. Гринуэй очень увлекался кино и до 1975 г. работал монтажёром, одновременно снимая малобюджетные короткометражные фильмы. Первый игровой фильм «полного метра» — «Контракт рисовальщика» (1982 г.) сделал его знаменитым и определил режиссёрский почерк. Фильмы Гринуэя отличаются необычайной цветовой насыщенностью и театрализацией действия. В них много цитат из художественных, литературных и философских произведений, каждый кадр подобен живописному полотну, а сюжеты напоминают шокирующие романы, главная тема которых — любовь и смерть. Все фильмы Гринуэя очень известны, особенно «Зед и два нуля» (1986 г.), «Отсчёт утопленников» (1988 г.), «Повар, Вор, его Жена и её Любовник» (1989 г.), «Дитя Макона» (1993 г.), «Интимный дневник» (1996 г.).



530

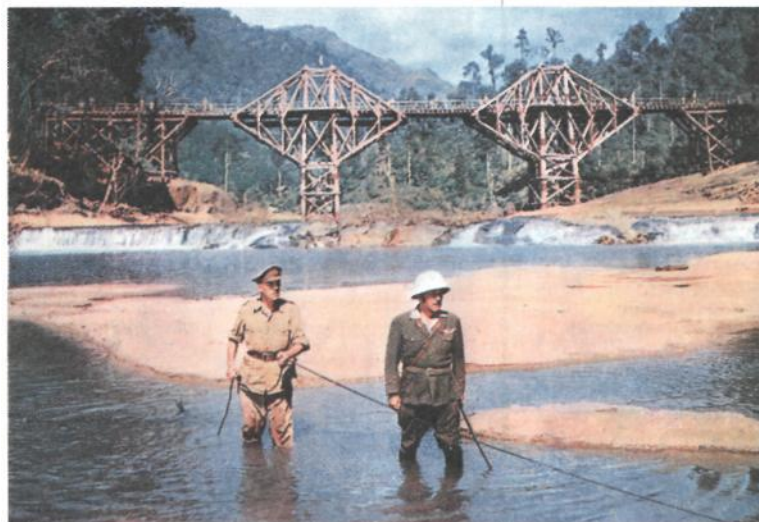
до гибели в морском сражении возле острова Крит. Следующие фильмы Лин ставил уже самостоятельно, многие по сценариям Коуарда. Один из них, созданный в пору расцвета итальянского неореализма, известен как провозвестник «английского неореализма», так и не получившего развития. Это драма «Короткая встреча» (1945 г.). Её героев — домохозяйку и провинциального врача, случайно познакомившихся на лондонском вокзале, — связало внезапно вспыхнувшее чувство. Однако они расстаются, чтобы не разрушать свои семьи.

Особое место Лин занял, когда на экраны вышла его картина «Мост через реку Квай» (1957 г.). В главной роли снялся известный английский актёр и режиссёр Алек Гиннесс (родился в 1914 г.). Герой фильма, полковник Николсон, во время Второй мировой войны оказывается в японском плену вместе со своим отрядом, и победители заставляют англичан строить стратегически важный мост в бирманских джунглях. Полковник подчиняется, и постепенно в нём

просыпается страсть к созиданию. Она трагична и бессмысленна, поскольку идёт на пользу врагу; абсурдность ситуации усиливается тем, что в то же самое время на американской базе идёт подготовка диверсантов, которые взорвут мост.

Следующую картину Лина — «Лоуренс Аравийский» (1962 г.) — считают шедевром, поскольку здесь найдено равновесие между зрелищностью и глубоким смыслом произведения. Герой, которого сыграл Питер О'Тул (родился в 1932 г., по другим данным, в 1934 г.), — реальное лицо, английский разведчик, поднимавший арабские племена в годы Первой мировой войны на восстание против Османской империи.

Равновесие, достигнутое в «Лоуренсе Аравийском», было нарушено картинами «Доктор Живаго» (1965 г.; экранизация романа Б. Л. Пастернака) и «Дочь Райана» (1971 г.). В центре внимания обоих фильмов — история любви, раздавленной



Кадр из фильма «Мост через реку Квай»



Мишель Пфайфер и Джон Малкович в фильме С. Фрирза «Опасные связи» (1988 г.; по роману французского писателя XVIII в. Шадерло де Лакло).

Стивен Фрирз — английский режиссер, ученик «молодого рассерженного» 60-х гг. Линдсея Андерсона. Работал на телевидении. Получил известность после фильма «Моя прекрасная прачечная» (1985 г.). Картина рассказывает о бедном англичанине и пакистанце; она полна трезвого реализма, абсурда и чёрного юмора. В подобном стиле режиссёр снял ещё несколько картин. «Рассерженные» 60-х были серьёзны, их ученики часто делали фильмы на те же социальные темы в более комедийном ключе. После «Опасных связей» Фрирз уехал в США, а в середине 90-х сделал две картины об Ирландии.



Питер О'Тул (слева) в фильме «Лоуренс Аравийский». В картине есть впечатляющие массовые сцены (арабские отряды движутся через пустыню, показана осада крепости), но главное в фильме — драма самого Лоуренса Аравийского. Он мечтал создать мощное арабское государство после свержения турок — и обманулся в своей мечте, поскольку турецкие владения разделили между собой Англия и Франция, победившие в Первой мировой войне. Решение проблемы арабской независимости оказалось отложенным на долгие годы.

историческими бурями и ненавистью враждующих масс — революцией в России и борьбой ирландцев за независимость. После этих картин Лин замолчал на долгие годы. Он появился на съёмочной площадке спустя четырнадцать лет. Лучшие фильмы режиссёра остались непревзойдёнными образцами глубины и человечности в том жанре, который исходно отличался гигантоманией и стремился поражать своей пышностью.

ПОЛЬСКАЯ ШКОЛА И ДРУГИЕ ТЕЧЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Для кинематографа 60-е годы XX в. стали десятилетием грандиозных перемен. В Восточной Европе наиболее показательным в этом плане кино Польши, Чехословакии и Венгрии. В Польше кино послевоенного обновления получило название *польская школа*. Она возникла в середине 50-х гг. Юность молодых режиссёров пришлась на годы Второй мировой войны. В своих фильмах они пытались осмыслить трагические для всего человечества 40-е гг. Один из режиссёров польской школы Анджей Мунк (1921—1961) начал ставить игровые фильмы, уже будучи известным кинодокументалистом: его картина «Голубой крест» (1955 г.) получила премию на Венецианском кинофестивале. Дебют Мунка в игровом кино — фильм «Человек на рельсах» (1957 г.) рассказывает о старом железнодорожнике. Коммунистическим властям он кажется подозрительным, его отстраняют от дел, а старик, тем не менее, жертвует собой, пытаясь предотвратить крушение поезда. Другим картинам Мунка («Эроика», 1958 г.; «Косоглазое счастье», 1959 г.; в советском прокате «Шесть превращений Яна Пищика») характерен сатирический взгляд на войну; герои попадают в трагикомические ситуации и не всегда справляются с ними достойным образом. Мунк погиб, снимая драму «Пассажирка», героиня которой, бывшая узница фашистского концлагеря, путешествует на океанском лайнере и узнаёт в своей попутчице лагерную надзирательницу. Картину в 1964 г. завершила группа кинематографистов под руководством Витольда Лесевича.

Анджей Вайда (родился в 1926 г.) дебютировал фильмом «Поколение»



Кадр из фильма «Эроика».
532



Анджей Вайда.

(1955 г.). В нём Вайда рассказал о своих сверстниках, сражавшихся во время войны в подполье. В «Поколении», а затем в «Канале» (1957 г.), следующей картине режиссёра, действует характерный для польской школы герой. Окружённый фашистами подпольщик из «Поколения» бросается в пролёт лестницы, чтобы не попасть в руки врагов. После поражения Варшавского восстания 1944 г., поднятого подчинявшейся эмигрантскому польскому правительству в Лондоне подпольной армией, командир отряда, герой «Канала», пытается вывести бойцов по системе канализационных труб, но теряет отряд и возвращается под землю на его поиски.

Самая знаменитая картина Вайды — «Пепел и алмаз» (1958 г.). Её действие происходит в течение одного дня — 9 мая 1945 г. Война завершилась, однако герой фильма Мацек Хелмицкий, участник антикоммунистического подполья, совершает покушение на секретаря обкома партии, т. е. продолжает войну ради героизма — губительного не только для других, но и для него самого. Картина удостоилась многих престижных премий, а Збигнев Цибульский (1927—1967), исполнитель роли Мацека, стал кумиром молодёжи.

Во второй половине 70-х гг. в искусстве Польши возникло новое явление — *кино морального беспокойства*, выразившее подспудное, нарастающее недовольство порядками, царившими в стране. Благодаря картинам «Человек из мрамора» (1976 г.) и «Человек из железа» (1981 г.) Вайда и здесь оказался ведущей фигурой. Первый фильм рассказывает о передовике

производства, которого делают образцом для подражания. Вступившись за несправедливо обвинённого напарника, герой сталкивается с жестокостью органов госбезопасности и погибает во время забастовки. Дело погибшего отца продолжает во втором фильме его сын — член мятежного профсоюза «Солидарность».

Вайда стал выразителем польского «взгляда на вещи».

Режиссёр Ежи Кавалерович (родился в 1922 г.) дебютировал раньше Вайды, но свои самые известные фильмы — «Мать Иоанна от ангелов»



Кадр из фильма «Канал».

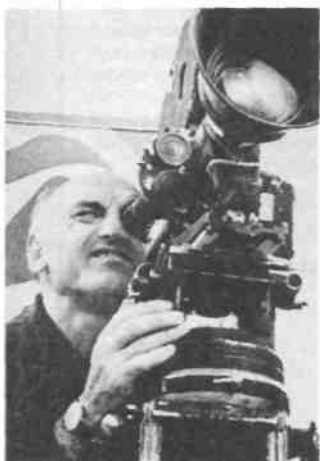


Збигнев Цыбульский (слева) в фильме «Пепел и алмаз».

*В фильме «Поколение» Вайда продолжил молодёжную тему, начатую ранее режиссёром более старшего поколения — Александром Фордом (1908-1980) в фильме «Пятеро с улицы Барской» (1953 г.). На съёмках этой картины Вайда работал вторым режиссёром. Тема, затронутая в «Поколении», проходит через всё его творчество. Особенно это касается фильмов «Невинные чародеи» (1960 г.) и «Любовь в двадцать лет» (1962 г.).



Люцина Винницка в роли матери Иоанны в фильме «Мать Иоанна от ангелов».



Ежи Кавалерович.

(1961 г.) и «Фараон» (1966 г.) — снял позднее. Он учился в Академии изобразительных искусств, поэтому его картины отличаются изысканностью художественного решения. Опыт художника потребовался Кавалеровичу и при постановке «Матери Иоанны...» и «Фараона», поскольку действие первой картины происходит в XVII в., а второй — в Древнем Египте. Режиссёру необходимо было выразительно воссоздать на экране реалии этих эпох. Мать Иоанна — настоятельница монастыря. Церковные власти уверены, что в неё и монахинь вселились бесы. На самом же деле Иоанна бунтует против строгости монастырского уклада, ей хочется любви и простого человеческого счастья.

Мать Иоанна — раба правил и предписаний; фараон Рамсес, герой другого фильма, стоит во главе государства — кажется, он должен чувствовать себя свободным. Однако на пути реформ, которые Рамсес хочет осуществить, встаёт каста жрецов. В столкновении с ней молодой правитель погибает. В бунте обоих героев против строго организованной системы слышится отзвук волновавшей польское общество дискуссии о благородной и непрактичной жертвенности.

Картина Кавалеровича «Смерть президента» (1977 г.), снятая во времена кино морального беспокойства, рассказывает о покушении в 1922 г. на Габриэля Нарutowича, первого президента независимой Польши. Нарutowич похож на Рамсеса. Умный, справедливый глава государства, он становится жертвой польских националистов.

ЧЕШСКАЯ «НОВАЯ ВОЛНА»

Чехословакия до Второй мировой войны славилась хорошо налаженным кинопроизводством, а студия в пражском пригороде Баррандов, где снималось большинство картин, была одной из самых известных в Европе. Сразу после войны кинопроизводство было объявлено собственно-

стью государства. Вскоре выпуск картин достиг довоенного уровня, а со временем превзошёл его.

В начале 60-х гг. в режиссуру пришли молодые художники, которые создали в национальном кинематографе направление, получившее по аналогии с французским название «новая волна». Молодые режиссёры



Эмир Кустурица на съёмках фильма «Подполье».

Югославский режиссёр. Родился в 1954 г. Дебют в кино — фильм «Помнишь ли, Долли Белл?» (1981 г.) — стал триумфом, принеся Кустурице звание «культового режиссёра» и приз ФИПРЕССИ (Международной федерации кинопрессы) на Венецианском кинофестивале. Картина повествует о проблемах боснийской молодёжи 60-х гг. В 1985 г. Кустурица получил главную премию на МКФ в Канне за драму о политических репрессиях в Югославии. В 1992 г. он снял трагикомическую картину «Аризонская мечта» о приключениях молодого мечтателя (в главной роли — Джонни Дэпп), а в 1995 г. — «Подполье» (Underground) — парадоксальную авторскую версию истории Югославии второй половины XX в.

534

почти не обращались к историческим событиям, поэтому вполне заслужили название «поколение без памятников».

Интерес этого поколения кинематографистов к повседневности воплощался в их работах по-разному — здесь можно выделить два основных направления: прямое кино и условность. Оба встречаются в творчестве Веры Хитиловой (родилась в 1929 г.), виднейшей представительницы чешской «новой волны». В 1963 г. она поставила свой первый полнометражный фильм «О чём-то ином». В нём две героини: одна — невымышленный персонаж, известная гимнастка Эва Босакова; вся её жизнь заполнена бесконечными, изнурительными тренировками. Другая героиня, Вера, придумана режиссёром. Это мещанка, занятая только приобретением вещей и любовными приключениями. Героини фильма не встречаются друг с другом, их сюжетные линии развиваются параллельно. Хитилова не противопоставляет пустышку мещанку труженице гимнастке, давая зрителю ощутить, что обеим многого не хватает для полноты существования.

Сюжет о гимнастке — это и есть прямое кино. Его представители не придумывали сюжеты, а изображали реальных людей в подлинных обстоятельствах. Условность представляет следующий фильм Хитиловой — «Маргаритки» (1966 г.). Здесь тоже две героини — не противоположные друг другу, как в предыдущей картине, а, наоборот, психологически чрезвычайно похожие. Действие «Маргариток» происходит в неведомой стране; героини «веселятся» от души — издеваются над окружающими, дебоширят, устраивают скандалы. Фильм заканчивается кадрами атомного взрыва —



Кадр из фильма «Маргаритки».

ИРЖИ МЕНЦЕЛЬ

Иржи Менцель (родился в 1938 г.), ещё один выдающийся художник чешской «новой волны», ставит фильмы преимущественно о прошлом — давнем и недавнем. Он рассказывает о простых людях, в нормальную жизнь которых вторглись исторические события, чтобы её исковеркать. Менцель относится к этим вторжениям без драматизма. История страны у него скорее смешна и абсурдна, чем страшна.

В двадцать восемь лет режиссёр удостоился чести, которая многим художникам не выпадает за всю жизнь: он получил премию «Оскар» за картину «Поезда под пристальным наблюдением» (1966 г.). Действие происходит во время Второй мировой войны, герой фильма — парень, только что окончивший школу. Он работает на железнодорожной станции и присоединяется к подпольщикам. Но главным для него оказывается не подпольная борьба, а те волнения, которые посещают всякого молодого человека: стремление найти свою девушку, полюбить её, быть счастливым. В финале герой погибает от случайной пули, однако фильм всё равно оставляет светлое впечатление благодаря доброй усмешке, с которой режиссёр наблюдает за жизнью своего героя.

В 1969 г. Менцель закончил картину «Жаворонки на нитях»; фильм сразу же запретили, и он увидел свет лишь в 1990 г., после падения коммунистического режима. «Жаворонки» — это двое влюблённых; на пути их чувства возникают всё новые преграды, поскольку парень и девушка — узники лагерей, где в начале 50-х гг.



Кадр из фильма «Поезда под пристальным наблюдением».

коммунистическая власть перевоспитывала «нетрудовой элемент». Менцелю не присущ обличительный пафос, он любит своих героев и посмеивается над режимом. Естественно, фильм очутился «на полке».

*Существование чешской «новой волны» оказалось недолгим. В 1968 г. в Чехословакию вошли советские войска, и правящий режим был устранён. Многие фильмы попали под запрет; их авторов критиковали, заставляли отказываться от собственных взглядов, им не давали работать. Хитилова замолчала на несколько лет, а когда снова вышла на съёмочную площадку, её фильмы уже не достигали прежнего уровня.

«ВЕНГЕРСКОЕ ЧУДО»

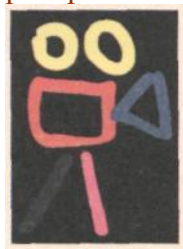
Венгерское кино второй половины XX в. так или иначе, отразило катастрофы, пережитые страной: Первая мировая война, революция 1918 г., Венгерская советская республика (1919 г.), правление диктатора Миклоша Хорти (1920—1944 гг.), Вторая мировая война, восстание 1956 г. против коммунистического режима. В 60-х гг. появилась целая плеяда кинематографистов, фильмы которых получили название «венгерское чудо». Этих режиссёров интересовала как история страны, так и её влияние на современность. Создатели «венгерского чуда» получили множество наград на фестивалях. Главными «чудотворцами» можно считать Миклоша Янчо, Андраша Ковача и Иштвана Сабо.

Миклош Янчо (родился в 1921 г.) начинал как документалист и в течение 50-х гг. снял множество репортажей и публицистических лент. В художественном кино он выработал условный стиль — его фильмы напоминают балет. Декорации в них скупы: действие может происходить в открытом поле, на необъятном пространстве, как в фильме «Любовь моя, Электра» (1975 г.). Режиссёр снимал быстро и много. Все его картины примерно равны по своим достоинствам.

О событиях прошлого в документалистской манере рассказывал Андраш Ковач (родился в 1925 г.) в самых значительных своих фильмах. В «Холодных днях» (1966 г.; в советском прокате «Облава в январе») он воссоздал неприглядную страницу истории Венгрии — массовый расстрел жителей сербского городка Нови-Сад в 1942 г., произведённый венгерскими войсками, которые выступили на стороне фашистской Германии. В другой картине — «Октябрьское воскресенье» (1979 г.) — Ковач с ещё большей точностью воспроизвёл события одного дня — 15 октября 1944 г., когда правитель страны — диктатор Хорти заявил о выходе Венгрии из войны, однако под давлением Гитлера изменил своё решение. Через шесть лет режиссёр снял «Красную графиню» — фильм о графе Михе Каройи (1875—1955), вожде революции 1918 г., первом президенте страны (в начале 1919 г.) после распада Австро-Венгерской монархии.

Иштван Сабо (родился в 1938 г.) тоже начинал в 60-х гг. Тогда им были сделаны картины «Пора мечтаний» (1965 г.), «Отец» (1966 г.) и «Любовный фильм» (1970 г.) — трилогия о ровеснике Сабо — Янчи Олахе, которого во всех трёх фильмах сыграл известный венгерский актёр Андраш Балинт (родился в 1943 г.), создавший образ шестидесятника.

В 70-х гг. Сабо снял вторую трилогию о Будапеште и его жителях. Трилогию 80-х — «Мефисто» (1981 г.; по роману Клауса Манна «Мефистофель»; в советском прокате «Мефистофель»), «Полковник Редль» (1984 г.) и «Хануссен» (1989 г.) — считают наиболее значительной в творчестве Сабо, возможно, потому, что в этой трилогии наиболее глубоко представлена история Венгрии первой половины XX в. Каждый фильм повествует о трагедии человека, поверившего власти и растоптанного ею. Главную роль во всех трёх фильмах играет замечательный австрийский актёр и режиссёр Клаус Мария Брандауэр (родился в 1944 г.). Герой «Мефисто», знаменитый актёр, остаётся в Германии после прихода фашистов к власти, надеясь, что по-прежнему сможет творить, однако оказывается марионеткой в руках крупного нациста. Полковник Редль не вымышленная фигура; он был офицером Генерального штаба австрийской императорской армии, которого разоблачили перед Первой мировой войной как русского шпиона. Всем сердцем преданный монархии, Редль выступает против неё, когда убеждается, что она в лице эрцгерцога Фердинанда предала его. В третьей картине Хануссен после ранения на фронтах Первой мировой войны обретает дар ясновидения и предсказывает приход Гитлера к власти. Фашисты используют его дар как своеобразную рекламу, после чего расправляются с предсказателем.



Эмблема ежегодного национального кинофорума в Будапеште.



Кадр из фильма «Без надежды». Режиссёр М. Янчо. 1966 г.



Иштван Сабо (слева) и Клаус Мария Брандауэр на церемонии вручения премии «Оскар» за фильм «Мефисто» (1981 г.).

536



Кадр из фильма «Любовные похождения блондинки». Картина основана на реальных событиях.

к столь разрушительным последствиям могут привести цинизм и агрессивность, воплощённые героинями.

Иначе сложилась судьба другого режиссёра чешской «новой волны» — Милоша Формана (родился в 1932 г.). В своих картинах он соединял фарс, комедию, жёсткий реализм и некоторые принципы режиссёров французской «новой волны», чтобы показать пороки коммунистического режима. Форман начал с документальных короткометражных лент. Его первый большой фильм «Чёрный Пётр» (1964 г.), рассказывающий о начале самостоятельной жизни молодого парня, сыгран непрофессиональными исполнителями и полностью выдержан в духе прямого кино.

Следующий фильм режиссёра — «Любовные похождения блондинки» (1965 г.) — уже преодолевает прямое кино цельностью и единым настроением: в нём с тёплой иронией и печалью рассказывается о девушке с текстильной фабрики. Форман уходил от прямого кино, но условность, как у Хитловой, его не привлекала. Последняя чешская картина режиссёра —

«Горит, моя барышня» (более известное название «Бал пожарных», 1967 г.), хотя и сыграна непрофессиональными актёрами, трагикомична по стилю и духу, на что не отваживалось прямое кино. Действие фильма разворачивается в течение одного вечера во время ежегодного бала пожарников. Всё на нём не клеится: куда-то пропадают призы лотереи; девушки прячутся от комиссии, отбирающей кандидаток на звание королевы бала; в довершение к этим неприятностям начинается пожар и сгорает дом уважаемого горожанина.

Когда Чехословакия была занята советскими войсками, Форман находился за границей. На родину он уже не вернулся. С 1967 г. Форман живёт и работает в США, где стал одним из ведущих режиссёров. Работая в Голливуде, он удостоился многочисленных «Оскаров» за фильмы «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (1975 г.; по роману Кена Кизи о доме умалишённых; в советском прокате «Полёт над гнездом кукушки») и «Амадей» (1984 г.; о жизни Вольфганга Амадея Моцарта).



Милош Форман.



Противостояние Луизы Флетчер и Джека Николсона в фильме «Полёт над гнездом кукушки».



Том Хальс — Вольфганг Амадей Моцарт в фильме «Амадей».

*В чешском языке речевой оборот «чёрный Пётр» означает «недотёпа».

537

Чешская «новая волна» просуществовала недолго — всего пять-шесть лет, однако благодаря любви к простому человеку навсегда вошла в историю мирового кино.

Реалистические методы «новых волн» усилили воздействие картин с политической подоплёкой на зрителей многих стран мира. Они показали публике, что кино может не только развлекать, но и пропагандировать различные идеи, давать информацию без помощи целостного сюжета, гигантских декораций и звёзд кинематографа.



АМЕРИКАНСКОЕ КИНО НА ПОРОГЕ ПЕРЕМЕН

Голливудским фильмам 1946 год принёс огромный кассовый успех. Число кинозрителей достигало девяноста миллионов человек в неделю — рекордная цифра за всю историю существования американской «фабрики грёз». Однако спустя несколько месяцев время расцвета сменилось кризисом.

ГОДЫ КРИЗИСА

Серьёзно повредило американскому кинопроизводству телевидение, ставшее для кино конкурентом номер один. Во второй половине 40-х зрители стали реже посещать кинотеатры. Всё больше людей проводили вечера перед телевизорами, количество которых с 1948 по 1952 г. возросло в США в шестьдесят раз. Предметы потребления — бытовые электроприборы, автомобили — продавались повсюду и своей доступностью приманивали американцев, которые предпочитали теперь не тратить на билет в кино, а выплачивать очередной взнос за приобретённую в рассрочку машину.

Стоимость производства картин резко возросла. Кроме того, в 1949 г. Верховный суд США вынес вердикт, по которому студии лишались права владеть собственными кинотеатрами,

из-за чего они теряли гарантированный прокат. Производство кинофильмов — дорогостоящее занятие. В таких условиях картины перестали окупаться. В 50-х гг. производство фильмов сократилось вдвое, многие деятели кино остались не у дел. Кинематографисты покидали киностудии и становились независимыми продюсерами и режиссёрами.

В середине 30-х гг. в Голливуде было восемь крупных кинофирм: «Метро-Голдвин-Майер», «Уорнер бразерс», «XX век Фокс», «Парамаунт», РКО, «Коламбия пикчерс», «Юнивёрсл» и «Юнайтед артистс». Производственные объединения, не входившие в эти гиганты, считались независимыми. Независимые продюсеры 30-х гг., как Уолт Дисней и Дэвид Селзник, сами финансировали и ставили свои картины, а для их проката обращались к ведущим кинофирмам. Так действовали многие независимые продюсеры, появившиеся в 40—50-х гг.

Независимый продюсер и режиссёр Чарли Чаплин владел большим пакетом акций компании «Юнайтед артистс», которая занималась прокатом его картин.



Чарльз С. Чаплин на съёмках фильма «Огни рампы». 1952 г.
538



Кадр из фильма «Кошка на раскалённой крыше» (по одноимённой пьесе Теннесси Уильямса). В главных ролях — Элизабет Тейлор и Пол Ньюмен.



Джеймс Дин (слева) в фильме «К востоку от рая» (по одноимённой книге Джона Стейнбека). Режиссёр Э. Казан. 1955 г.

Многие режиссёры, подобно итальянским неореалистам, обратились к насущным проблемам общества. Они использовали в своих картинах истории из жизни обыкновенных людей, предпочитая снимать типажей и малоизвестных актёров. Среди таких фильмов более всего известны: «Лучшие годы нашей жизни» (1946 г.; о демобилизовавшихся солдатах) Уильяма Уайлера (1902—1981), «Перекрёстный огонь» (1947 г.; посвящён проблеме антисемитизма) Эдуарда Дмитрика (родился в 1908 г.), «Бумеранг» (1947 г.) Элиа Казана (настоящая фамилия Кизанжоглу, родился в 1909 г.) и «Обнажённый город» (1948 г.) Жюля Дассена (родился в 1911 г.). Две последние картины затрагивали тему криминала и насилия. Ленты были резкими по тону и имели успех у зрителей.

Из американских независимых российскому зрителю больше прочих известен Стэнли Крамер, фильмы которого часто демонстрировались в Советском Союзе.

СТЭНЛИ КРАМЕР

Режиссёр политического кино Стэнли Крамер (родился в 1913 г.) выражал свои идеи, используя приёмы публицистики, традиционные жанры, проверенные временем сюжеты. Также Крамер был продюсером остросоциальных некоммерческих фильмов — «Чемпион» (1949 г.), «Ровно в полдень» (1952 г.), «Дикарь» (1953 г.).

Успех Крамеру принесла одна из его самых ярких работ — «Не склонившие головы» (1958 г.; в советском прокате «Скованные одной цепью»), — направленная против расовой дискриминации.

Сценарий фильма написан Гарольдом Дж Смитом совместно с актёром и писателем Н. Янгом, попавшим в 1947 г. во время голливудской «охоты на ведьм» в чёрный список и потому выступившим здесь под псевдонимом Натан К Дуглас.

В картине «Пожнёшь бурю» (1960 г.; по одноимённой пьесе Джерома Лоренса и Роберта Ли) режиссёр обличает излишнюю приверженность религиозным догмам, воспроизводя на экране знаменитый «обезьяний процесс» 20-х гг. против школьного преподавателя, познакомившего своих учеников с основами учения Чарлза Дарвина.



Сидни Пуатье и Тони Кёртис в фильме «Скованные одной цепью».

*В 1947 г. президент США Гарри Трумэн подписал «закон о лояльности», позволявший проверять государственных служащих на возможное участие в подрывной деятельности. Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности выявляла среди кинематографистов «сочувствующих коммунистам». Некоторые из них попали в тюрьму за свои политические взгляды, другим пригрозили отлучением от кинематографа. К 1952 г. в чёрные списки были занесены триста двадцать четыре человека. Эта политика получила название «охота на ведьм».

539

В образе заполненного людьми корабля, плывущего в фашистскую Германию накануне Второй мировой войны («Корабль глупцов», 1965 г.), Стэнли Крамер видит психологический и политический портрет общества 30-х гг.

В 1973 г. Крамер вновь возвратился к общественной драме в картине «Оклахома как она есть» (1973 г.). Действие разворачивается на фоне «нефтяной лихорадки», охватившей штат в 10-х гг. XX в. Сильная, волевая женщина Лена вместе с отцом и его

«ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ»

Одной из вершин *киномюзикла* стала картина «Вестсайдская история» (1961 г.). Фильм снял режиссёр и продюсер Роберт Уайз (родился в 1914 г.) вместе с балетмейстером Джеромом Роббинсом (1918—1998). До того они поставили «Вестсайдскую историю» на сцене. Над картиной работала уникальная группа: танцы поставлены Роббинсом, съёмки на цветную семидесятимиллиметровую плёнку осуществил Дэниел Фэпп (1904—1986); музыка принадлежит дирижёру, пианисту и композитору Леонарду Бернстайну (1918—1990), а без красочных костюмов Айрин Шарафф (1910—1993) фильм невозможно было бы себе представить. Американская академия киноискусства присудила «Вестсайдской истории» десять «Оскаров».

«Вестсайдская история» — это шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта», перенесённая в современную Америку. Борьба Монтекки и Капулетти заменена расовой враждой между группами молодых белых американцев и пуэрториканцев. Ромео в фильме — юноша польского происхождения Тони. Его сыграл Ричард Беймер (родился в 1938 г.). А Джульеттой стала пуэрториканка Мария, в роли которой снялась двадцатидвухлетняя Натали Вуд.

Мир, в котором живут юные герои, чудовищен и чреват катастрофами. «Не мы его сделали таким!» — с гневом заявляют ребята. В этом смысле «Вестсайдская история» воспринимается как предвестница будущей грозы: в конце 60-х по всему миру прокатилась мощная волна молодёжных бунтов.

В фильме обе банды оспаривают право владеть улицей; на самом деле это борьба за выживание. У «ракет»

(американцев) и «акул» (пуэрториканцев) не много надежд на будущее. С юношеским максимализмом они обвиняют в этом друг друга. Герои выражают свои чувства в танце. Ситуация меняется, а с ней меняется и танец — музыка, ритм, атмосфера и пластика. И у каждой группы свой стиль танца. В финале «Ромео и Джульетты» гибель детей заставляет взрослых прекратить вражду. В «Вестсайдской истории» трагичность финала усугубляется тем, что смерть Тони не примиряет воюющие стороны, ссора вспыхивает с новой силой.

Превзошедший все ожидания успех «Вестсайдской истории» вызвал к жизни волну голливудских мюзиклов. 60-е и начало 70-х гг. стали золотой порой для этого жанра.



Кадры из фильма «Вестсайдская история».
540



Фэй Данауэй, Джек Пеланс и Джордж Скотт (справа налево) в фильме «Оклахома как она есть».



Кадр из фильма «Мальтийский сокол».

приятелем Мейсом противостоит гигантской нефтяной компании, которая, наняв вооружённую банду, пытается выгнать героиню с клочка нефтеносной земли. Жестокая борьба кончается поражением Лены и Мейса. В 1974 г. «Оклахома...» была выдвинута на премию «Золотой глобус» за лучшую оригинальную песню «Пошли немного любви на мой путь» (англ. «Send a Little Love on My Way»).

«ЧЁРНЫЙ ФИЛЬМ»

Конец 40-х, 50-е и начало 60-х гг. отмечены в американском кино не только картинами на общественные темы в духе Стэнли Крамера. Большое распространение получил жанр «чёрного фильма».

«Чёрным фильмом» называлась особая вариация криминального жанра, утвердившаяся в послевоенном кино. Начало жанру положила картина Джона Хьюстона (1906—1987) «Мальтийский сокол» (1941 г.; по одноимённому роману Дэшила Хамметта). Эта проникнутая безнадёжностью лента показывала, что мир населён только продажными людьми. В подобных произведениях традиционные американские ценности — любовь к семье и родине, честность и христианское милосердие — вовсе не гарантировали хеппи-энда. По своему духу «чёрный» американский фильм напоминал картины немецкого экспрессионизма 20-х гг.

Широкоэкранное кино было придумано для того, чтобы отвлечь зрителей от экранов телевизоров. Эта технология разрабатывалась ещё в 20-х гг., однако первой широкоэкранной системой стала созданная в 1952 г. «Синерама». Изображение снималось на три плёнки, после чего проецировалось на панорамный экран в сопровождении стереозвука. Студии стали выпускать дорогостоящие красочные фильмы-гиганты на библейские («Бен-Гур» Уильяма Уайлера, 1959 г.) и исторические темы («Клеопатра» Джозефа Лео Манкевича, 1963 г.). Такие картины пользовались успехом у зрителей, однако они не прижились: производство фильмов было слишком дорогим и занимало много времени.

В 50-х гг. среди американских актёров появились молодые яркие таланты: Мэрилин Монро, Элизабет



Афиша фильма «Мальтийский сокол».



Джозеф Лео Манкевич на съёмках фильма. 1959 г.

541

МЭРИЛИН МОНРО



Мэрилин Монро — бывшая манекенщица Норма Джин Бейкер Мортенсон (1926—1962) — за каких-нибудь пять лет стала суперзвездой, воплощением «американской мечты» и символом женственности. Сочетание наивности и чувственности присуще почти всем её персонажам независимо от жанра картин. Небольшие роли в лентах «Опасные годы» (1947 г.), «Асфальтовые джунгли» и «Всё о Еве» (обе 1950 г.), «Обезьяньи проделки» (1952 г.) или главные роли в фильмах «Ниагара», «Джентльмены предпочитают блондинок» (оба 1953 г.), «Как выйти замуж за миллионера» (1954 г.) — всё это, в сущности, вариации одного и того же образа: звезды комедии и лёгкой мелодрамы 50-х гг.

Однако в 1956 г. Мэрилин Монро неплохо исполнила сложную драматическую роль в фильме «Автобусная остановка». Работа выходила за рамки её амплуа, приносившего огромные доходы. И актриса, предвидя досаду продюсеров, сама профинансировала картину «Принц и хористка». Её поставил в Лондоне в 1957 г. и снялся вместе с Монро в главной роли английский актёр и режиссёр Лоренс Оливье.

Одна из наиболее известных работ Монро — в голливудской комедии «Некоторые любят погорячее» (1959 г.; в отечественном прокате «В джазе только девушки») Билли Уайлдера (1906—1985). Музыкальная лента, в которой Монро блеснула вместе с Тони Кёртисом,

пользовалась успехом. Однако, несмотря на систематические занятия актёрским мастерством, Монро не удалось стать серьёзной актрисой.

И всё-таки Монро сыграла в психологической драме «Неприкаянные» (1960 г.) Джона Хьюстона (1906—1987). Её партнёрами были Кларк Гейбл (1901—1960) и Монтгомери Клифт (1920—1966).

Для Мэрилин Монро этот фильм оказался последним. В 1962 г. она покончила жизнь самоубийством.

Смерть актрисы вызвала множество предположений. О Монро стали писать книги и снимать фильмы (киноантология «Мэрилин», 1963 г.; «Норма Джин и Мэрилин», 1998 г.).

Тейлор (родилась в 1932 г.), Грегори Пек (настоящее имя Элдред Грегори, родился в 1916 г.), Ингрид Бергман (1915—1982), Бёрт Ланкастер (1913—1994), Кёрк Дуглас, Марлон Брандо (родился в 1924 г.), Джеймс Дин (1931—1955). 50-е годы оказались «последним выдохом» классического голливудского кино. К концу этого десятилетия практически все студии утратили независимость, войдя в состав более крупных межнациональных кинокомпаний.

СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

Выпуск художественных фильмов в 1948—1949 гг. начал неуклонно сокращаться и уже к 1951 г. составил всего девять фильмов в год. (Для сравнения: в годы Великой Отечественной войны и сразу после её окончания на экраны страны в год



Грегори Пек на съёмках фильма «Прямо над головой». Режиссёр Г. Кинг. 1950 г.

542

выходило около двадцати пяти фильмов.) Этот период в истории отечественного кино обозначается как «малокартинье».

«МАЛОКАРТИНЬЕ»

Первые послевоенные годы для советского киноискусства были связаны с множеством трудностей. Предстояла работа по восстановлению нормальной работы киностудий, строительству кинотеатров, производству кинотехники и киноплёнки. Проблемы постепенно решались. Проводились эксперименты с новыми возможностями кино: использованием широкого экрана, созданием панорамных фильмов, опытами в области стереокино. В связи с этим логично выглядело заложенное в пятилетний план увеличение производства кинокартин, однако их выпуск сильно сократился.

Режиссёр Леонид Давыдович Луков (1909—1963) закончил в 1946 г. снимать вторую серию картины «Большая жизнь» — продолжение полюбившегося зрителям фильма 1940 г. о жизни шахтёров Донбасса. Но неожиданно для всех на авторов киноленты обрушился град критики,

обвиняющей их в недооценке роли партии, в упаднической меланхолии, принижении человека труда, недостаточном понимании советской действительности. Постановление о кино, которое так и называлось: «О кинофильме „Большая жизнь" (2-я серия)», ударило не только по фильму Л. Лукова, но и по картинам значительных режиссёров тех лет — Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева и Трауберга. Снимать кинокартины о современности стало рискованно. Даже обращение к материалу прошлых лет влекло за собой опасные последствия. Официальная печать указывала на исторические неточности в ленте «Адмирал Нахимов» (1947 г., режиссёр В. Пудовкин) и на неверную трактовку образа Ивана Грозного во второй серии фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945 г.). Принимая во внимание столь частые «ошибки» кинематографистов и учитывая дорогостоящий процесс создания фильмов, руководство страны решило, что хватит двенадцати кинокартин в год. Зато каждая из них станет верной в идейном плане и шедевром — в художественном.



Афиша фильма «Иван Грозный».



Кадр из фильма «Иван Грозный».



Кадр из фильма Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Картина была поставлена в 1966 г., но в ней использованы сотни тысяч метров архивной плёнки. Авторский текст за кадром произносит сам режиссёр.

«Холодная война» — военно-политическое противостояние стран социалистического лагеря и Запада. Длилась с середины 40-х до конца 80-х гг. XX столетия.

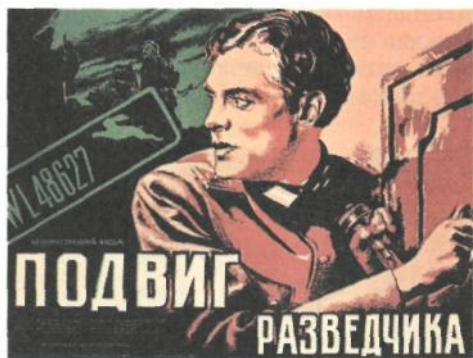
Сталин решил просматривать сценарии лично. Результат такого контроля не заставил себя долго ждать. В 1946 г. режиссёр Михаил Эдишерович Чиаурели (1884—1974) поставил фильм «Клятва». Картины Чиаурели («Падение Берлина», 1950 г.; «Незабываемый 1919-й», 1952 г.) благодаря торжественному стилю и преувеличению исторической роли Сталина стали эталоном советского фильма.

Главной темой кинематографа конца 40-х — начала 50-х гг. стала только что закончившаяся война. Именно в эти годы появляется жанр «художественно-документального» кино, призванный показать баталии минувшей войны. Были поставлены три масштабные картины: «Третий удар» (1948 г., режиссёр И. Савченко), «Сталинградская битва» (1949 г., режиссёр В. Петров) и «Падение Берлина». Фильмы должны были показывать характеры героев в экстремальных ситуациях и рассказывать о героизме народа.

После «Падения Берлина» производство таких «художественно-документальных» картин было свёрнуто и возродилось только через двадцать лет, когда появилась киноэпопея Юрия Озерова «Освобождение».

Психологическая достоверность образов реальных героев, иногда выведенных в фильмах под настоящими именами, производила большой эффект. «Повесть о настоящем человеке» (1948 г., режиссёр А. Столпер) — фильм о знаменитом лётчике Маресьеве, снятый по одноимённой повести Б. Полевого, «Подвиг разведчика» (1947 г., режиссёр Б. Барнет) — о майоре Кузнецове, «Молодая гвардия» (1948 г., режиссёр С. Герасимов) — экранизация романа Александра Фадеева о молодых комсомольцах из Краснодона — показывали людей, для которых ненависть к врагу и долг перед Родиной побеждали страх смерти. Конечно же, это не могло не найти отклика в сердцах зрителей в стране, где война вошла в каждый дом.

Многие режиссёры предпочитали продолжать разработку темы войны, но уже «холодной». В «Русском вопросе» (1948 г.) и «Секретной миссии» (1950 г.) М. Ромма, «Заговоре обречённых» (1950 г.) М. Калатозова на экране курили сигары, пили виски, слушали джаз. Создавая карикатурный образ современного врага, авторы этих картин наделяли его атрибутами «вражеской» жизни, чтобы



Афиша фильма «Подвиг разведчика»



Кадр из фильма «Молодая гвардия».

544



Вера Марецкая в фильме «Сельская учительница».



Любовь Орлова и Николай Черкасов в фильме «Весна».

вызвать негативную реакцию у зрителя. Образы советских разведчиков и западных шпионов стали, по сути, мифологическими.

И всё же выпуск фильмов о современности не прекратился. В 1947 г. на экраны была выпущена картина «Сельская учительница» (режиссёр М.Донской), которая рассказывает о жизни

выпускницы гимназии, ставшей учительницей в далёкой сибирской деревне. Вера Марецкая сыграла героиню на разных этапах её жизни: от молодой девушки до опытного педагога, окружённого благодарными учениками.

Режиссёры, активно работавшие ещё до войны, пытались реализовать себя в рамках того, что было разрешено. Индивидуальному авторскому стилю в таких условиях было трудно проявиться. Цензура активно внедряла «теорию бесконфликтности»: считалось, что в социалистическом обществе все люди заняты одним общим делом — строительством социализма. Принципиальные противоречия устранены, и конфликт возможен только между хорошим и ещё лучшим. Тем не менее, лучшим режиссёрам-комедиографам удавалось сочетать стилевое изящество с подлинным комизмом. Поистине всенародным успехом пользовались фильмы «Весна» (1947 г., режиссёр Г. Александров), «Поезд идёт на Восток» (1948 г., режиссёр Ю. Райзман), «Сказание о земле Сибирской» (1948 г.) и «Кубанские казаки» (1950 г.) Ивана Пырьева.

В кинотеатрах появилось множество трофейных фильмов, например «Тарзан», которые не имели отношения к традициям сталинского кино. После смерти Сталина, повлёкшей изменения в системе государственного управления, «малюкартинье» закончилось, и кинопроизводство стало более интенсивным: в 1954 г. на экраны вышло уже сорок пять фильмов.



Афиша фильма «Золушка». Режиссёр Надежда Кашеверова. 1947 г.



Эраст Гарин и Янина Жеймо в фильме «Золушка».

Популярнейший фильм эпохи «малюкартинья» — «Золушка». Эта мудрая, добрая киносказка на протяжении десятилетий занимает первые места на зрительских просмотрах. Чудаковатый, верящий в чудеса Король — одна из лучших ролей Эраста Гарина (1902—1980), а актриса Янина Жеймо (1909—1988) до сих пор ассоциируется у зрителей с образом милой, доброй, трудолюбивой Золушки.

*Цензура — государственный надзор за печатью и средствами массовой информации, в том числе и кино.

КИНОСКАЗКА

Жанром — пионером детского кино является сказка. Первым экранизировать сказки стал Жорж Мельес. «Золушка» впервые вышла на экраны в 1899 г., «Красная Шапочка» — в 1901 г.

Съёмки проходили в Монтрёе, личном имении Мельеса (там он организовал одну из первых во Франции киностудий). Многие его сказки были раскрашены вручную.

В России одними из первых режиссёров-«сказочников» стали Александр Лукич Птушко (1900—1973) и Александр Артурович Роу (1906—1973). Птушко в 1935 г. поставил «Нового Гулливера» (экранизация произведения английского писателя Джонатана Свифта). Первая киносказка Роу называлась «По щучьему велению» (1938 г.), после которой он сделал «Конька-Горбунка» (1941 г.), «Королевство кривых зеркал» (1963 г.), «Морозко» (1965 г.) и др.

Основная тема этих сказок — борьба добра со злом. Роу обратился к русскому фольклору. Его герои — добрый и благородный Иван Царевич, коварный Кощей Бессмертный, мудрая Щука, которая может исполнить любое желание.

Чтобы воссоздать обстановку сказочной истории, Роу приходилось много путешествовать. Он снимал под Звенигородом, в окрестностях других древнерусских городов, среди памятников старины и необъятных просторов российских полей. Роу работал в Алтайском крае, в окрестностях Ялты и даже за Северным полярным кругом.

Режиссёр использовал оригинальные технические и постановочные находки. Например, живая щука из фильма «По щучьему велению» выползает из проруби и беседует с Емелей. Этот трюк делали способом «обратной съёмки». Сначала щука лежала на льду, затем её стягивали в воду. При монтаже картины этот кусок шёл в обратной последовательности, что и создавало сказочный эффект. А для фильма «Василиса Прекрасная» изготовили несколько Змеев Горынычей. Самый большой достигал одиннадцати метров. В Ялту его пришлось везти в разобранном виде на трёх платформах. Горыныч был исполнен столь тщательно, что конь Ивана Царевича при съёмках пугался, не в силах сделать ни шагу при виде Змея. В движение сказочное чудовище приводили люди, которые помешались внутри дракона. Целую неделю коня приучали к Горынычу. Сейчас появилось множество новых компьютерных кинотрюков, но зрителей и сейчас не перестаёт радовать избушка на курьих ножках, «самодвижущаяся» печь, вёдра, которые ходят сами по себе.

С первой работы режиссёра в актёрском ансамбле появился Георгий Францевич Милляр (1903—1999). Его способностям к перевоплощению могли позавидовать самые знаменитые актёры мирового экрана. В фильмах Роу у Миллара бывало порой по несколько ролей. Причём часто они были противоположны по своему характеру. В «Василисе Прекрасной» актёр исполнил сразу три роли — Бабы-яги, Старика-отца и Седого гусяря. В «Кощее Бессмертном» (1945 г.) помимо главной роли Милляр сыграл ещё и Старичка «сам перст, борода — семь верст».



Кадр из фильма «Илья Муромец». Режиссёр А. Л. Птушко. 1956 г.

КИНЕМАТОГРАФ «ОТТЕПЕЛИ» (50-е — СЕРЕДИНА 60-х гг.)

В середине 50-х гг. в жизни страны начался новый этап. В советской кинематографии тоже произошли большие изменения. В кино пришло много молодых авторов — выпускников ВГИКа. Актёры, режиссёры, операторы, художники получили возможность активно работать. Подход к воплощению жизни на экране

в корне изменился и усложнился. В картинах 30—40-х гг. персонажи часто являли собой типажи с чётко обозначенными социальными приметами (см. дополнительный очерк «Типажи и актёры»). Кинематограф 50—60-х гг. привнёс полутона, позволяющие рисовать сложные и многогранные характеры, без предвзятого деления на «чёрное» и «белое». У нового поколения кинематографистов проявилось романтическое

*«Оттепель» — условное название периода с XX съезда КПСС в феврале 1956 г. до смещения Н.С. Хрущёва с поста Первого секретаря партии в сентябре 1964 г. После десятилетий тоталитарного режима люди почувствовали некоторую свободу, что открывало новые возможности для творчества.

**ВГИК — Всесоюзный государственный институт кинематографии.

546



Изольда Извицкая и Олег Стриженов в фильме «Сорок первый».

Режиссёр Г. Чухрай. 1956 г.

отношение к современности — это было желание построить «социализм с человеческим лицом».

Фильмом, положившим начало новому периоду советского кино, стало «Возвращение Василия Бортникова» (1953 г., режиссёр В. Пудовкин). В этом рассказе о послевоенной деревне не было бутафорского изобилия «Кубанских казаков». Крестьян интересовали не только сельскохозяйственные достижения, но и личные проблемы и переживания.

Кинематограф устремился к изображению реальной жизни и реальных характеров. Трилогия И. Хейфица «Большая семья» (1954 г.), «Дело Румянцева» (1956 г.) и «Дорогой мой человек» (1958 г.), а также «Урок жизни» (1955 г.) Ю. Райзмана, «Неоконченная повесть» (1955 г.) Ф. Эрмлера были сделаны на современном материале и затрагивали нравственные категории: честность, трусость, благородство, верность. Стоит особо выделить фильм «Дело Румянцева». Молодого шофёра Румянцева (Алексей Баталов) обвиняют в преступлении: груз, который он перевозил, оказался краденым. Все улики против героя, но справедливость торжествует. Ещё несколько лет назад невозможно было представить такой сюжет на экране. Это говорило об изменении отношения к отдельной личности.

Героями всё чаще становились молодые люди, которым свойственна верность романтическим идеалам и тяга к демократическому преобразованию общества. Молодые актёры — В. Тихонов, Н. Рыбников, Н. Михалков — создавали образы таких героев. Например, в «Весне на Заречной улице» (1956 г.) Марлена Хуциева рабочий в исполнении

«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

На экраны страны в 1957 г. вышел фильм, ставший одним из самых значительных явлений не только советского, но и мирового кинематографа. В его основу легла пьеса Виктора Розова «Вечно живые».

Война разлучает влюблённых Бориса и Веронику. Вскоре Борис погибает, и девушка, потеряв его, родителей, дом, выходит замуж за нелюбимого человека. Но чувство измены Борису и, прежде всего самой себе пробуждает в Веронике долг по отношению к другим людям, даёт ей мужество, силу и верность...

Из этой нехитрой истории режиссёр Михаил Калатозов сделал шедевр. Успех картины как нельзя лучше подтверждает тот факт, что кино — искусство коллективное. Именно сочетание глубочайшего психологизма актёров, неожиданных ракурсов съёмки, новых приёмов в режиссуре обеспечили фильму оглушительный успех. Картина «Летят журавли» получила множество призов на различных кинофестивалях всего мира, в том числе она произвела фурор на престижнейшем Каннском кинофестивале 1958 г. и заслуженно была награждена главным призом — «Золотой пальмовой ветвью». Исполнительница главной роли Татьяна Самойлова получила специальный диплом, а оператор Сергей Урусевский — приз Высшей технической комиссии Франции.



Татьяна Самойлова (справа) в фильме «Летят журавли».

547



Жанна Прохоренко и Владимир Ивашов в фильме «Баллада о солдате». Режиссёр Г. Чухрай. 1959 г.



Кадр из фильма «Мне двадцать лет»

Николая Рыбникова влюбляется в учительницу вечерней школы. Однако различие в их социальном положении заставляет героя повышать уровень образования, а учительницу — более уважительно относиться к труду простого рабочего. На нелёгкие поиски своего места в жизни отправляется герой Вячеслава Тихонова в картине С. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1958 г.). Противоречивым, задиристым, но вместе с тем добрым и порядочным предстаёт перед зрителями герой Л. Куравлева Пашка Колокольников в фильме В. Шукшина «Живёт такой парень» (1964 г.). Юный Никита Михалков решает вопрос «кем быть, каким быть» в кинокартине «Я шагаю по Москве» (1964 г.) Г. Данелия.

Снятый в 1965 г. фильм М. Хуциева по сценарию Геннадия Шпаликова и М. Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»), получивший множество призов, упоминается чаще других. И это не случайно, поскольку он концентрировал настроения и проблемы молодёжи в период «оттепели», выражал идеи революционного романтизма. Название — «Застава Ильича» — воплощает верность романтическим идеалам революции. Кроме того, картина необычна по своей структуре: она сочетает в себе игровое и документальное начала. Одна из самых известных сцен — вечер поэзии в Политехническом музее, где выступали молодые поэты: Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Окуджава. В этом эпизоде герои фильма — простые зрители. Сцена вносила дополнительное понимание того времени, когда споры «лириков» и «физиков» обнажали нерв общественной жизни и, по сути, сводились к спору романтиков и прагматиков. Заявленный в картине своеобразный поэтический почерк М. Хуциев перенёс и в свой следующий фильм «Июльский дождь» (1967 г.).

Художников периода «оттепели» привлекала не только тема современности. Появился огромный интерес к русской классике. Среди самых за-



Афиша фильма «Гамлет».

Один из организаторов ФЭКСа, активный сторонник театрального и киноавангарда 20—30-х гг., Г. Козинцев эпоху «малюкартинья» переживал очень остро. Он снял два биографических

фильма («Пирогов», 1947 г. и «Белинский», 1953 г.), в театре поставил несколько шекспировских пьес. Вернувшись в кинематограф, режиссёр занялся экранизацией мировой классики. Его фильмы по шекспировским пьесам «Гамлет» и «Король Лир» многие критики считают не превзойдёнными до сих пор.

548

метных экранизаций — фильмы по рассказам А.П. Чехова — «Попрыгунья» (1955 г., режиссёр С. Самсонов) и «Дама с собачкой» (1960 г., режиссёр И. Хейфиц), романам Ф.М. Достоевского — «Идиот» (1958 г.) и «Братья Карамазовы» (1969 г.) И. Пырьева, «Преступление и наказание» (1970 г.) Л. Кулиджанова. По мотивам произведений М. Коцюбинского «Тени забытых предков» в 1965 г. была сделана одноимённая картина Сергея Иосифовича Параджанова (1924—1990). Она положила начало школе украинского поэтического кино, фильмы которой имели большой резонанс в мире. Не остались без внимания и шедевры мировой литературы: С. Юткевич поставил фильм «Отелло» (1956 г.), а Г. Козинцев — картины «Дон Кихот» (1957 г.) и «Гамлет» (1964 г.). Масштабная историческая фреска Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» (1966 г.) по-новому интерпретировала роль личности в истории. Человеку и художнику отводилось более привилегированное место, чем это было принято раньше. Фильм вышел только в 1971 г. Большой резонанс вызвала экранизация в 1966—1967 гг. С. Бондарчуком романа Л.Н. Толстого «Война и мир». Эпический размах, многотысячные массовки и монументальные батальные сцены не помешали передать тончайшие движения души героев Толстого.

Пополнилось число фильмов на историко-революционную тему. Режиссёрская интонация постепенно менялась. В «оттепельных» фильмах «Павел Корчагин» (1957 г., режиссёры А. Алов и В. Наумов) и «Коммунист» (1958 г., режиссёр Ю. Райзман) главенствовала героическая патетика. События революции и Гражданской войны были представлены с бескомпромиссной однозначностью: «красные» погибали, но не сдавались, «белые» не вызывали никакого сочувствия. Однако к концу 60-х гг. понемногу начало складываться ощущение, что революция и Гражданская война — это общенациональная трагедия, а победа определённой стороны вовсе не является безусловным благом. Первая такая картина — «В огне брода нет» (1968 г.) — родилась при сотрудничестве маститого драматурга Евгения Габриловича и режиссёра-дебютанта Глеба Панфилова.

Комедии постепенно становились лиричнее, смех — непосредственное, оптимизм — искреннее. Три комедии: «Верные друзья» (1954 г., режиссёр М. Калатозов), «Солдат Иван Бровкин» (1955 г., режиссёр И. Лукинский) и «Девчата» (1962 г., режиссёр Ю. Чулюкин) — пользовались всенародным успехом. В художественные фильмы вплеталась и изрядная доля сатиры. Эльдар Рязанов в своих комедиях тяготел к социальному гротеску и едкой сатире. Молодых романтиков-идеалистов он противопоставлял бюрократам, хапугам и тунеядцам, продолжая сатирическую линию комедии 30-х гг. «Карнавальная ночь» (1956 г.) и «Берегись автомобиля» (1966 г.) вошли в золотой фонд отечественного кино. Рязанов в основном ориентировался на интеллигентную публику, которая была крайне внимательна к недостаткам и оплошностям правящего режима. Именно в этой среде Рязанов находил самых благодарных зрителей.

Юмор Леонида Гайдая более демократичен. Эксцентрика его короткометражек — «Пёс Барбос и необычный кросс» (1961 г.) и «Самогонщики» (1962 г.) — отсылает к немой комической американца Мака Сеннетта, коронным приёмом которого была безумная, плохо мотивированная погоня. Гайдай — сатирик. Но в отличие от Рязанова сатира



Юрий Яковлев в фильме «Иван Васильевич меняет профессию». Режиссёр Л. Гайдай. 1973 г.



Афиша фильма «Павел Корчагин»

549

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Один из самых необычных и талантливых режиссёров мирового кинематографа — Андрей Арсеньевич Тарковский (1932—1986). Однако практически все его фильмы прошли через запреты и трудности на пути к зрителю. Пик творчества Тарковского пришёлся на 70-е гг. К этому времени он уже получил главный приз Международного кинофестиваля в Венеции за фильм «Иваново детство» (1962 г.; история о судьбе мальчика, который страстно желает отомстить фашистам за счастье, отнятое войной). Режиссёру достался и приз Международной федерации кинопрессы — ФИПРЕССИ (*фр.* Federation internationale de la presse cinematographique — FIPRESSI) на Каннском кинофестивале 1969 г. за картину «Андрей Рублёв» (1966 г., авторы сценария А.Тарковский и А. Михалков-Кончаловский) — философское произведение о праведной жизни русского иконописца на фоне княжеских междоусобиц и монгольских набегов начала XV в.

В 1972 г. появилась картина «Солярис» (по мотивам романа польского писателя-фантаста Станислава Лема), снятая, как и две предыдущие, оператором Вадимом Юсовым. Действие фильма происходит на космической научной станции, вблизи таинственной планеты Мыслящий Океан, которая хранит в памяти все поступки и мысли героев. Эта картина — размышление о психологии, памяти и нравственности человека. «Солярис» стал, пожалуй, единственным фильмом Тарковского, который не пытались «замалчивать». Участие в Каннском фестивале 1972 г. принесло режиссёру «Серебряную пальмовую ветвь» и специальный приз Экуменического жюри. Однако уже к следующей его картине — «Зеркало» (1975 г.) — государственные цензоры проявили пристальное внимание. В результате на экраны она вышла лишь пять лет спустя. Фильм пронизан автобиографическими воспоминаниями,

которыми режиссёр наделил своего героя Алексея. Роль матери в пожилом возрасте исполнила Мария Вишнякова — мать режиссёра, а стихи за кадром читает его отец — поэт Арсений Тарковский. Так что название «Зеркало», являясь чем-то вроде исповеди, как нельзя лучше отразило суть фильма.

В 1980 г., в год выхода на экраны «Зеркала», Тарковский закончил снимать картину «Сталкер» по мотивам романа братьев Стругацких «Пикник на обочине». Это рассказ о таинственной Зоне, оставленной на Земле пришельцами из космоса и притягивающей внимание любопытных. Самые отважные проникают туда с помощью проводников — сталкеров. Тарковский вновь использует фантастический сюжет — на этот раз о Зоне и находящейся в ней комнате, в которой может исполниться любое желание. Пройдя сложный путь и добравшись до вожаемой комнаты, герои «Сталкера» не решаются переступить её порог. За время путешествия у них появилось достаточно оснований для того, чтобы усомниться в чистоте своих помыслов.

Было выпущено ограниченное количество копий и «Зеркала», и «Сталкера», новые замыслы режиссёра не находили поддержки, и в 1982 г. Тарковский, находясь в Италии на съёмках «Ностальгии», решил остаться на Западе. В любой европейской стране считали за честь предоставить режиссёру все условия для работы. В Лондоне в театре «Ковент-Гарден» в 1983 г. он поставил оперный спектакль «Борис Годунов», в Италии в том же году снял «Ностальгию» (фильм получил Большой приз «За творчество», призы ФИПРЕССИ и Экуменического жюри), в Швеции — «Жертвоприношение» (1986 г.).

29 декабря 1986 г. Андрея Тарковского не стало. Его похоронили в Париже, на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, рядом с другими прославленными деятелями русской культуры.



*Андрей
Арсеньевич
Тарковский.*



Анатолий Солоницын и Александр Кайдановский в фильме «Сталкер».



Кадр из фильма «Андрей Рублёв»

550

ФИЛЬМЫ КИРЫ МУРАТОВОЙ

Выдающееся художественное значение имели камерные, неброские картины, снятые на провинциальной Одесской студии Кирой Георгиевной Муратовой (родилась в 1934 г.). «Короткие встречи» (1968 г.) и «Долгие проводы» (1970 г.) — это больше чем рассказ о жизненных драмах советской женщины. Впервые в отечественном кино Муратова показала героев, свободных от какой-либо пропагандистской «нагрузки», от непрременных идеалов социализма. Раньше герои советского кино выбирали между «красными» и «белыми». Персонажи Муратовой живут в другой системе координат. Их частная жизнь поднимается до масштабов общечеловеческой, вневременной драмы. Фильмы были выпущены маленьким тиражом, и если «Короткие встречи» в какой-то степени были доступны зрителям, то на просмотр «Долгих проводов» до 1987 г. могли попасть только члены клубов любителей кино.



Кира Муратова и Владимир Высоцкий в фильме «Короткие встречи».

у него на втором плане; на первом же оказываются «заводные» персонажи, предметы, используемые не по назначению. Кинокомедии «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (1965 г.), «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967 г.), «Бриллиантовая рука» (1969 г.) сразу стали чемпионами проката. А некоторые персонажи, как, например, знаменитая тройца Вицин, Моргунов и Никулин, создавшая роли-маски Труса, Бывалого и Балбеса, получили высшее народное признание — стали героями многочисленных анекдотов.

Во второй половине 60-х гг. пафос романтической революционности стал отходить в прошлое. Новая «Застава Ильича» не могла появиться ни при каких обстоятельствах. Наступили скучные, но относительно спокойные времена. Кинематограф отреагировал на изменение общественного климата с необычайной оперативностью. Уже в начале 70-х гг. отечественные фильмы меняли свою интонацию. Отныне режиссёрам приходилось сдерживать свой темперамент. В период так называемого застоя в почёте — неопределённость и недосказанность. На смену пафосу и прямому высказыванию приходят подтекст, нюансы, полутона. Государственная машина — на распутье, а человек — в недоумении, словом, всё как в «Неоконченной пьесе для механического пианино», одной из ключевых картин 70-х гг.



Кадр из фильма «Бриллиантовая рука».

*Зародившиеся в эпоху «оттепели» клубы любителей кино стали в годы «застоя» легальным оазисом свободомыслия. Здесь можно было познакомиться с кинопроизведениями, которые власть не решалась предлагать широким массам.

КАРДИОГРАММА СОВРЕМЕННОГО КИНО

ЗАОКЕАНСКАЯ КИНОДЕРЖАВА.

ЗРЕЛИЩЕ ИЛИ ИСКУССТВО?

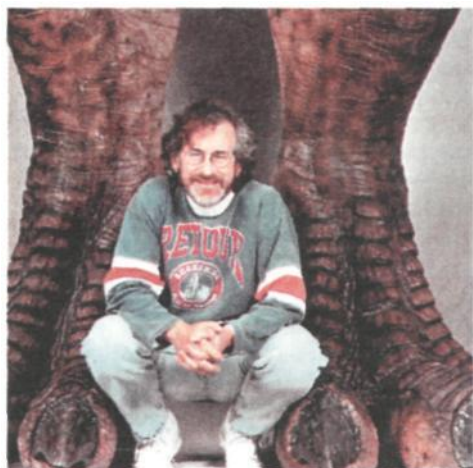
Американское кино 60-х гг. XX столетия переживало своеобразную «пересменку»: актёры и режиссёры, создававшие прежде славу Голливуда, сходили со сцены. Новые добивались успехов, но не дорастали до популярности «старой гвардии». Положение осложнялось победным шествием телевидения. По этой причине с начала 50-х до конца 60-х гг. количество кинотеатров в США уменьшилось почти на треть. Это ещё сравнительно благополучная цифра: в некоторых странах посещаемость падала на восемьдесят процентов. Кроме того, менялся состав публики: её основу начали составлять «яппи» (сокращённо от *англ.* young urban professionals — буквально «молодые городские профессионалы»), т. е. работники всевозможных фирм и компаний. Перед новыми кинематографистами встала задача вернуть кино популярность, а кинотеатрам — зрителей. Её решили художники, которых называют вторым поколением «нового Голливуда».

МАСТЕРА КИНОФАНТАСТИКИ

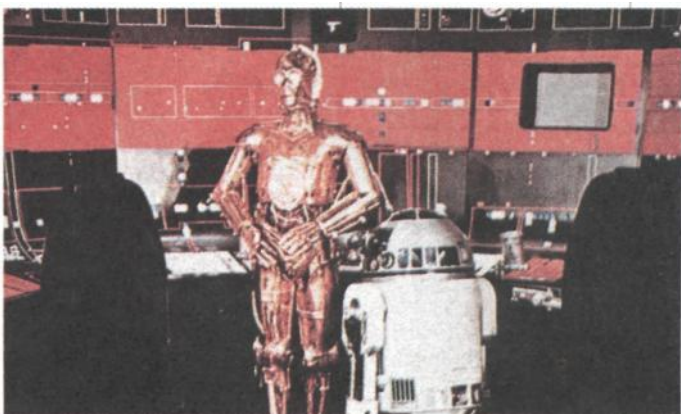
Самых известных мастеров кинофантастики четверо: Джордж Лукас (родился в 1944 г.), Стивен Спилберг (родился в 1947 г.), Фрэнсис Форд Коппола (родился в 1939 г.), Мартин Скорсезе (родился в 1942 г.). Иногда их объединяют шутливым прозвищем *movie brat* (*англ.* буквально «киноотродье», «киноотпрыски»). Они получили специальное кинематографическое образование, и знания в области истории и теории кино оказали воздействие на их режиссёрский стиль. Эти мастера снимали кино разных жанров. Скорсезе предпочитал мелодраматические повествования, Коппола — боевики и мистические *римейки* (от *англ.* remake — «переделывать», «делать заново») — переснятые фильмы, Лукас и Спилберг — фантастику. Картины Копполы «Крёстный отец» (1972 г.) и Спилберга «Челюсти» (1975 г.) открыли новую эру в кино Америки — эпоху так называемых блокбастеров.

Многие художники ждут признания десятилетиями. Лукас же в тридцать три года не просто прославился своей третьей картиной — знаменитыми «Звёздными войнами» (1977 г.), а навсегда вошёл в историю кино.

Успех «Звёздных войн» был ошеломляющим, доходы от проката в десятки раз превысили средства, затраченные на постановку. Картина потребовала от режиссёра огромных усилий, поэтому Лукас, не отличающийся крепким здоровьем, заявил, что продолжение «Звёздных



Стивен Спилберг.
552



Кадры из киноэпопеи «Звёздные войны».

войн» будут снимать другие режиссёры, а он займётся общим руководством. Первоначально предполагалось снять девять фильмов об истории «звёздных войн»; после первой ленты появилось ещё две: «Империя наносит ответный удар» (1980 г., режиссёр Ирвин Кершнер) и «Возвращение Джидая» (1983 г., режиссёр Ричард Маркуанд). Через некоторое время Лукас пообещал, что новые картины выйдут к двадцатилетнему юбилею первой части. И только в 1999 г. появились сообщения о том, что продолжение готово. Фильм «Звёздные войны. Эпизод 1. Скрытая угроза» появился летом того же года.

Стивен Спилберг родился в семье инженера-компьютерщика и пианистки, предки которой приехали в США из России. К фантастике он обратился намного раньше и первого успеха добился за два года до «Звёздных войн». Картины Спилберга отличаются от фэнтези Лукаса. Фильм «Челюсти» (1975 г.), принёсший режиссёру известность, сделан в жанре фильма ужасов. В таких кинолентах действуют зловещие существа: мертвецы, встающие из могил, зомби, чудовища, но гигантская акула, нападающая на людей в фильме Спилберга, среди них не встречалась. Невиданный персонаж настолько поразил воображение публики, что появилось три продолжения картины и подражания ей вроде «Челюстей Сатаны» (1981 г.), где акулу заменил гигантский змей. Чудовища в фильмах ужасов олицетворяют злые, разрушительные страсти; спилберговская акула выражала их так же, как динозавры и другие ящеры в «Парке юрского периода» (1993 г.). За первые десять дней проката в Америке эта картина принесла около ста двадцати миллионов долларов дохода и скоро стала одной из самых кассовых лент в истории мирового кино. «Парк юрского периода» впечатляет непредсказуемостью сюжета и реалистическими спецэффектами. Некоторые динозавры даже изготовлены в натуральную величину.

О космических пришельцах повествуют два фильма Спилберга: «Тес-

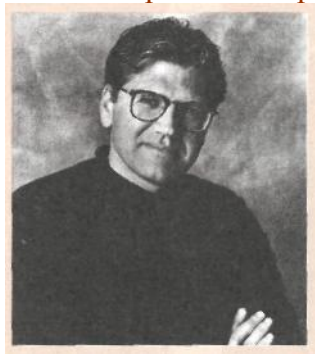


Кадр из фильма «Инопланетянин»

553

РОБЕРТ ЗЕМЕКИС.

Сценарист, продюсер, один из самых успешных и талантливых режиссёров США. Родился в 1951 г. Первая самостоятельная картина — «Роман с камнем» (1984 г.). Наибольшую известность имеют ленты «Назад в будущее» (1985 г.) и «Форрест Гамп» (1996 г.; шесть премий «Оскар»). Герой первого фильма, тинэйджер Марти Мак-Флай, в машине времени отправляется в прошлое и встречается со своими родителями — совсем молодыми людьми, которым Марти преподаёт урок смелости и независимости. Вернувшись домой, герой видит, что родители изменились: теперь это преуспевающие, энергичные люди. Фильм получил продолжение в виде двух серий и анимационного телесериала. «Форрест Гамп» — описание жизни современного рядового американца (в главной роли — Том Хэнкс).



ные контакты третьего рода» (1978 г.) и «Инопланетянин» (1982 г.) — наиболее значительная, по мнению американской критики, картина. В ней рассказывается о ребятах, которые спасают от злых взрослых трогательное существо — лопоухого, большеглазого пришельца из космоса, как спасали бы, например, любую беззащитную зверушку. Фильм подкупает своей чистотой и благородством персонажей.

Киноленты Спилберга об археологе Индиане Джонсе выказывают весьма отдалённое родство с фильмами Лукаса, поскольку связаны с жанром единственно тем, что археолог борется за вещи древние, необыкновенные — за ковчег, хранящий скрижаль с заповедями, которые Господь передал пророку Моисею на горе Синай («Искатели потерянного ковчега», 1981 г.), или за Грааль, священный

сосуд, в который, по преданию, собрали кровь распятого Христа («Индиана Джонс и последний крестовый поход», 1989 г.). В основу картин легли приключенческие сериалы 30-х гг. Образ нового крестоносца придумал Джордж Лукас, но сам не стал разрабатывать находку, а передал Спилбергу. Этот подарок — свидетельство тесной связи «киноотпрысков» между собой. Спилберг воспользовался им мастерски: выплеснул на экран череду захватывающих приключений героя.

В 90-х гг., после «Парка юрского периода», режиссёр отошёл от фантастики. Его картины «Список Шиндлера» (1993 г.) и «Спасая рядового Райана» (1998 г.), повествующие о Второй мировой войне, пользуются успехом, однако американская критика называет их «взрослыми» в отличие от прежних, фантастических, которые, по её мнению, предназначены для детей всех возрастов — от пяти до восьмидесяти. Кинофантастика — это наглядное выражение, с одной стороны, подсознательных страхов, а с другой — надежд и устремлений зрителя. Главные особенности таких фильмов — блеск вымысла, динамика действия, состоящего из погонь, опасностей, драк, любовных походов и комических ситуаций. Всё, что требуется от зрителя, — насладиться специально сделанным для него действием.

ФРЭНСИС ФОРД КОППОЛА

Среди художников, прославивших «новый Голливуд», самая сложная судьба у Фрэнсиса Форда Копполы. Если его творческий путь изобразить в виде диаграммы, то линия на ней сначала будет долго и плавно подниматься, затем стремительно и резко подскочит вверх, образовав два-три пика, и сразу же опустится, долго будет тянуться на нижнем уровне и, наконец, опять подскочит. Коппола начал раньше других членов «киноотпрысков»: первую — дешёвую по бюджету и не получившую признания — картину режиссёр поставил



Кадр из фильма «Список Шиндлера».

*Моисей — в Библии предводитель израильских племён, призванный Богом вывести израильтян из рабства сквозь расступившиеся воды моря. На горе Синай Бог дал Моисею скрижали (каменные доски) с «десятью заповедями».

в 1963 г. Его фильмы 60-х — это пологий подъём; пики же приходятся на 70-е гг.

Копполу не привлекала фантастика, как Лукаса и Спилберга; вершинами его творчества стали эпические повествования. Традиционный киноэпос — это широкое полотно, изображающее жизнь нескольких поколений какого-либо рода, или картина масштабного исторического события, воссозданная через многообразные судьбы людей, в нём участвующих. Сюжеты эпических фильмов Копполы построены по тому же рецепту. Он сын итальянских эмигрантов, поэтому вполне естественно, что три части картины «Крёстный отец» (1972, 1974 и 1990 гг.) рассказывают об истории рода его бывших соотечественников. Чтобы защитить знакомых и близких от несправедливости и вымогательства на новой родине за океаном, глава рода — дон

Вито Корлеоне создаёт мафиозную «семью». Она растёт и крепнет, и дону Вито приходится воевать с другими «семьями», претендующими на владения Корлеоне.

В американском кино всегда была широко представлена гангстерская тема. Но никто до Копполы не подходил к ней эпически, т. е. не изображал «производство» преступлений как любую другую деятельность и не показывал людей, причиной нравственного падения которых становилось убийство ради убийства, а не те непомерные желания, какие обычно испытывали герои гангстерских лент. Новизна подхода к теме и предопределила успех «Крёстного отца».

Иная разновидность эпоса лежит в основе картины «Апокалипсис сегодня» (1979 г.), ещё одной — может быть, самой высокой — вершины в творчестве режиссёра. Фильм представляет широкое полотно войны во Вьетнаме (1965—1973 гг.), состоящее из деталей, которые появляются по ходу путешествия капитана армейской разведки, посланного в глухие места на границе с Камбоджей. Там обосновался командир, вышедший из подчинения армейским властям и проповедующий жестокость как норму жизни.

Кинематографисты и критики встретили картину доброжелательно, фильм был выдвинут на премию «Оскар» в восьми номинациях и получил две премии: за операторскую работу и звуковое оформление. Однако в прокате он не оправдал затраченные средства, что привело режиссёра на грань банкротства. Как раз



Кадр из фильма «Крёстный отец».



Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня».

*Апокалипсис (*греч.* «откровение»), или Откровение Иоанна Богослова, — одна из книг Нового Завета, содержащая пророчества о «конце света» и «Страшном суде».

555



Кадр из фильма «Дракула Брэма Стокера». В роли Дракулы — Гэри Олдмэн.

после полупривала «Апокалипсиса...» и произошло нечто вроде застоя в творчестве Копполы: больше десятилетия он снимал скромные, недорогие ленты, не имевшие успеха и не поправившие его финансовое положение. Владельцы студий были готовы разочароваться в режиссёре, но третьей частью «Крёстного отца» Коппола доказал, что способен снова завоевать публику, а лентой «Дракула Брэма Стокера» (1992 г.) закрепил свой успех. В этом фильме вампир, герой известного «чёрного романа» ирландского писателя, предстаёт не кровожадным монстром, а существом, страдающим из-за утраты души и своего бунта против Бога.

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

Скорсезе занимает среди movie brat особое место — как бы в стороне: в отличие от других «киноотпрысков» он не привязан к Голливуду. Иногда режиссёр там работает, но предпочитает Нью-Йорк — город, где родился и вырос. Как и Коппола, Скорсезе происходит из семьи итальянских эмигрантов. Его детство прошло в нью-йоркском квартале «Маленькая Италия»; впечатления детских лет легли в основу многих фильмов режиссёра. «Фирменный продукт» Скорсезе — картины, которые можно назвать биографическими. Режиссёр начал творческий путь биографиями своих земляков по «Маленькой Италии». Героями киноленты «Кто стучится в мою дверь» (1969 г.; первый полнометражный фильм Скорсезе) и картины «Злые

«ОСКАР»

Кинематографическая премия «Оскар», пожалуй, самая старая в мире. Её решили учредить в 1927 г. и первый раз присудили в 1929 г. по итогам предыдущего сезона. Тогда ещё не раздавали знаменитые позолоченные статуэтки длиной в тринадцать с половиной дюймов, изображающие мужскую фигуру с мечом в одной руке и коробкой плёнки — в другой. Статуэтки появились в 1931 г., тогда же они и получили своё имя. По голливудской легенде, секретарша Американской академии кинематографических искусств и наук (*англ.* Academy of Motion Picture Arts and Sciences — AMPAS), присуждающей призы, увидев фигурку, восторженно воскликнула, что изображённый человек очень похож на её дядю Оскара. Присутствовавшие при этом газетчики подхватили реплику дамы и растиражировали её в своих изданиях, заставив тем самым окрестить безымянную скульптурку. Теперь уже никто не называет приз «премией Американской академии кинематографических искусств и наук», как гласит официальный титул; все говорят просто: «Оскар».

Кандидатов на премию выдвигают по секциям (их двенадцать) — например, режиссёры называют тех режиссёров, кого они считают лучшими в данном году, причём обязательно несколько имён, а не одно; операторы выдвигают операторов и т. д. Затем происходит общее тайное голосование по предложенным кандидатурам, в котором участвуют все члены академии — их количество колеблется от четырёх с половиной до пяти тысяч человек. Статистики

подсчитали, что счастливики, удостоенные «Оскара», могут дополнительно собрать в прокате до двадцати миллионов долларов.

Когда-то российский критик и литературовед Виктор Борисович Шкловский предложил понятие «гамбургский счёт». Согласно Шкловскому, выступавшие на ярмарках немецкие борцы после окончания коммерческого сезона запирались в задней комнате одного гамбургского трактира и до изнеможения боролись «по-честному», чтобы установить собственную табель о рангах и определить, кто сильнее. Присуждение «Оскаров» тоже своего рода «гамбургский счёт». К чести организаторов, всё происходит в достаточной степени открыто — церемония награждения стала со временем пышным зрелищем, которое телевидение транслирует чуть ли не на весь мир. Конечно, бывают в «оскаровском счёте» обиженные и несправедливо обойдённые, однако ошибки и промахи не могут затмить идею установления ежегодной кинематографической таблицы о рангах.



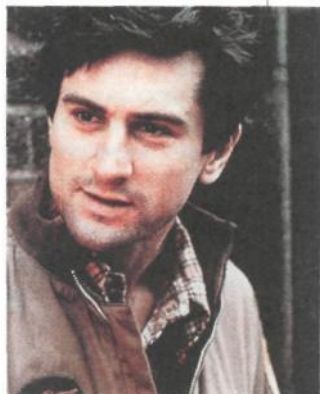
556

улицы» (1973 г.), которая принесла ему известность, являются юноши итало-американцы, вступающие в жизнь и сталкивающиеся с её жестокостью. Ещё более биографичен «Бешеный бык» (1980 г.) — история жизни реального лица, боксёра, чемпиона США в среднем весе, — от его дебюта до нравственного падения после ухода с ринга.

Самые знаменитые из биографий Скорсезе — «Таксист» (1976 г.), завоевавший главный приз Каннского фестиваля, и вызвавшее нападки верующих «Последнее искушение Христа» (1988 г.). Герой первой ленты — ветеран вьетнамской войны. У него расшатана нервная система, он страдает бессонницей, поэтому работает таксистом по ночам, когда зло, уже не опасаясь солнечного света, выползает на улицы Нью-Йорка. Таксист как губка впитывает это зло; ему кажется, что ночные улицы переполнены наркоманами, насильниками, грабителями. Не выдержав нервного напряжения, он устраивает кровавую бойню, спасая от гангстеров сбежавшую из дома тринадцатилетнюю девочку. Эта роль прославила юную исполнительницу Джоди Фостер, ныне одну из самых ярких звёзд Голливуда.

Таксиста искушает зло ночных улиц, Христа в фильме Скорсезе — тихая, спокойная жизнь рядового обывателя. Верующих возмутили сцены, где распятый Христос сходит с креста,

возвращается к ремеслу плотника, женится, заводит детей. На самом деле все эти события с Христом не происходят — они ему



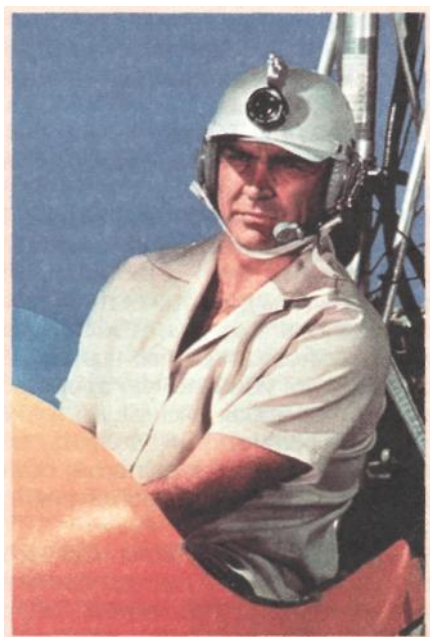
Роберт Де Ниро в фильме «Таксист»

ДЖЕЙМС БОНД

Первый фильм о супершпионе, имеющем «вид на убийство», т. е. получившем право физически уничтожать противника, был снят в 1962 г. — ровно через десять лет после того, как Иэн Ланкастер Флеминг (1908—1964), английский писатель, придумавший Бонда, опубликовал свою первую книгу. К моменту выхода картины герой Флеминга уже пользовался известностью: клубы поклонников собирали сведения о его жизни, как в своё время коллекционировали подробности о другом вымышленном герое — Шерлоке Холмсе. Знатоки оружия и разведки обсуждали экипировку Бонда и методы его «работы». Даже американский президент Джон Кеннеди стал страстным почитателем супершпиона. Тем не менее, лишь кино сделало его легендарным — только когда Бонд появился на экране, его называли «образцовым героем послевоенного мира». Своё тело одалживали герою пять актёров; самым лучшим среди них — как бы эталонным Бондом — признан шотландец Шон Коннери (настоящее имя Томас, родился в 1930 г.), первый исполнитель роли.

До сих пор вышло восемнадцать фильмов о супершпионе (при том, что Флеминг написал лишь тринадцать романов); в каждом из них действие развивается по одинаковой схеме: безумный злодей готовит гигантское по масштабам и дерзости преступление — например, собирается завладеть атомной бомбой, сделать радиоактивным весь золотой запас США или похитить космический спутник. Злодей захватывает Бонда, вступившего с ним в борьбу, но тому удаётся спастись с помощью влюбившейся в него девушки — помощницы злодея (или иначе с ним связанной).

Если одну и ту же историю рассказывают восемнадцать раз, и она не приедается, значит, дело не в сюжете, а в настроениях, волнующих публику, которые усиливаются и активизируются понравившимися сюжетами. Социологи и критики связывают успех «бондианы» с тем, что в 60-х гг. начался новый этап научно-технической революции: человечество вышло в космос, появилось видео, компьютеры и т. д. В «бондиане» на технику покушаются лишь злодеи, которые не способны без неё обрести могущество. Бонд прекрасно владеет техникой, но может обойтись и без неё — супершпион побеждает благодаря своим физическим данным, опыту и мужеству. С помощью молодца, полагающегося только на собственные силы, зрители изживают свой страх перед неизведанностью перспектив, которые открыла научно-техническая революция.



Кадр из фильма «Живёшь только дважды». Джеймс Бонд — Шон Коннери.

557

ЛАЙЗА МИННЕЛЛИ



Актёрская культура досталась Лайзе Миннелли (родилась в 1947 г.) по наследству от отца, известного режиссёра Винсента Миннелли, прославившегося своими киномюзиклами, и от матери — знаменитой актрисы Джуди Гарленд, звезды, взойшедшей на голливудском небосклоне в конце 30-х гг. «Передача по наследству» отнюдь не образное выражение: маленькая Лайза уже в три года появилась вместе с родителями на съёмочной площадке, а в семнадцать уже выступала с матерью на сцене как профессиональная певица. Весь накопленный опыт актриса с предельной силой реализовала в мюзикле «Кабаре» (1972 г.), где сыграла эстрадную певицу Салли, выступающую в Берлине начала 30-х гг., когда фашизм уже уверенно шёл к власти. В картине Лайза Миннелли продемонстрировала все свои дарования — певицы, танцовщицы и незаурядной драматической актрисы. Эта роль — вершина творческого пути Миннелли в кино. После «Кабаре» она снимается редко, предпочитая концертную деятельность.

только привиделись, а наваждение наслал на него сатана. По существу, во всех кинобиографиях Скорсезе героев искушает кто-то или что-то — одни поддаются искушению, как таксист, другие же преодолевают его, как Христос в «Последнем искушении...».

ЗВЁЗДЫ «НОВОГО ГОЛЛИВУДА»

Режиссёры, преобразившие Голливуд в 70-х гг., не только принесли с собой новые сюжеты и темы, не только обновили киноязык, сделав его более выразительным и гибким, — они вместе с тем значительно перестроили систему звёзд. В «старом Голливуде» фильм являлся как бы дополнением к звезде, фоном, на котором она демонстрировала свою привлекательность. Поскольку сюжеты картин подстраивались под звезду, то редко менялись в своей сути, оставаясь однотипными. Немецкий историк кино Энно Паталас, написавший «Социальную историю звёзд», легко распределял актёров по типам: «парень с нашей улицы», «чужак», «светская дама», «роковая женщина» и т. д. и т. п.

Лучшие режиссёры «нового Голливуда» в каждом случае стремились создать на экране особый, неповторимый мир. Для этого не годились старые типажи, и понадобились новые актёры. Им должны быть присущи, казалось бы, взаимоисключающие свойства: чтобы вписаться в особенную, уникальную атмосферу картины, новая звезда, выступая у разных режиссёров, должна меняться, т. е. быть многоликой, оставаясь в то же время индивидуальностью.

Актёрская судьба Джека Николсона (родился в 1937 г.) может служить выразительным примером перестройки, происшедшей в актёрском цехе Голливуда. До того как прославиться у новых режиссёров, Николсон снимался более десяти лет, про-



Кадр из фильма «Последнее искушение Христа».

558

заябая на вторых и третьих ролях в незначительных картинах. «Новый Голливуд» стал для актёра чем-то вроде Санта-Клауса, принёсшего славу в своём мешке с подарками. Николсон привлёк внимание удивительным, только ему присущим сплавом внешней ленивой пластичности и внутренней эмоциональной свободы. Актёр покорила зрителей во многих картинах, но предельно «пронзителен» был в фильме Милоша Формана «Полёт над гнездом кукушки». Роль побеждённого бунтаря считается лучшей и главной работой актёра.

Если новые режиссёры «перевоспитали» давно снимавшегося Николсона, то Роберта Де Ниро (родился в 1943 г.) они формировали начиная с первых его шагов. В конце 60-х гг. актёр начал сниматься у молодого сценариста и режиссёра Брайана Де Пальмы (родился в 1940 г.), тоже итало-американца, как и Де Ниро. Однако главные удачи актёра связаны с Мартином Скорсезе, в фильмах которого он выступал восемь раз — от «Злых улиц» до «Казино», включая «Такси-ста» и «Бешеного быка» (за последнюю ленту Де Ниро получил премию «Оскар»). Чтобы достоверно сыграть ушедшего с ринга и опустившегося боксёра, исполнитель главной роли совершил своеобразный подвиг — поправился на тридцать килограммов, для чего съёмки

прервали на несколько месяцев. Де Ниро может сыграть и развязного гангстера («Злые улицы»), и скромного рабочего с фабрики («Стэнли и Айрис», 1990 г., режиссёр Мартин Ритт), преобразаясь не внешне, т. е. благодаря гриму, а внутренне — с помощью мимики, пластики движений и т. д. Под неброской внешностью актёра скрыта огромная внутренняя сила — Де Ниро преобразается, умело её контролируя и дозируя.

Внутренняя энергия вознесла Сильвестра Сталлоне (родился в 1946 г.) к вершинам успеха, причём в буквальном смысле слова. С детства познавший нужду, исключённый из школы за дурное поведение, работавший чистильщиком клеток в зоопарке, он был одержим желанием стать киноактёром, причём не рядовым, а знаменитым. Мечта долго не осуществлялась, пока Сталлоне не взял дело восхождения к славе в собственные руки. Он сочинил сценарий о боксёре-любителе, решившемся выступить против знаменитости, добился денег на постановку и после премьеры фильма «Рокки» (1976 г.) проснулся звездой. По существу, Сталлоне сам себя создал. Заряд, вложенный в «Рокки», оказался настолько большим, что энергии хватило на четыре фильма-продолжения.

Интересно, что первой картиной Сталлоне считаются «Бананы» (1970 г.) режиссёра Вуди Аллена (настоящие имя и фамилия Аллен Стьюарт Кёнигсберг, родился в 1935 г.) — классика американской комедии. Но в полной мере Сталлоне развернулся после сериала «Рокки» (он был автором сценария и исполнителем главной роли в первой части, а со второй по пятую — ещё и режиссёром). Фильмы про Рокки стали важным знаком возвращения Голливуда к главным американским ценностям: семье, домашнему очагу, любви, отодвинутым на некоторое время молодёжной контркультурой 60-х гг. Это направление Сталлоне закрепил в «патриотическом» сериале о вьетнамском ветеране Джоне Рэмбо



Джек Николсон в фильме «Китайский квартал». Режиссёр Р. Полански. 1974 г.



Сильвестр Сталлоне.

(1982—1988 гг.), точно совпавшем по настроению со временем правления президента Рональда Рейгана (1981 — 1989 гг.). Фильм подчеркнул оживающий оптимизм американцев, задавленных комплексом вины и неудачи после поражения войск США во вьетнамской войне. Сокрушающий врагов Соединённых Штатов, завёрнутый в звёздно-полосатый флаг, Рэмбо стал одним из символов преодоления «вьетнамского синдрома». Впрочем, будучи талантливым, умным человеком и хорошим актёром, Сталлоне неоднократно пытался сломать созданный им же стереотип, наработанный типаж — например, в комедиях «Оскар» (1991 г.) и «Стой! Или моя мама будет стрелять» (1992 г.), — однако эти попытки заканчивались финансовыми потерями. И только роли в полубившихся зрителям *экшенах* (англ. action — «остросюжетный фильм») «Разрушитель» (1993 г.) и «Скалолаз» (1994 г.) возвратили утраченные было позиции. В отличие от Сталлоне Дастин Хофман (родился в 1937 г.) предстаёт на экране наследником огромной актёрской культуры. У него отнюдь не романтическая внешность, и, тем не менее, актёр, как заметил один из критиков, «блестяще опроверг основной завет старого Голливуда: „Внешность актёра — его судьба“». Доведись Хофману работать в кино 30—50-х гг., его уделом стали бы характерные роли второго плана. Хофман же взошёл на голливудский Олимп, поразив зрителя, прежде всего незаурядной способностью к перевоплощению — как внутреннему, так и внешнему. В «Маленьком большом человеке» (1970 г.) он сыграл пионера освоения Дикого Запада, прожившего сто двадцать один год, и скрупулёзно передал все изменения облика героя — от ранней юности до глубокой старости. В «Человеке дождя» (1988 г.) актёр исполнил роль психически больного человека, почти всю жизнь проведшего в клинике, и тоже был предельно достоверен. Поразительная способность к перевоплощению проистекает у Хофмана именно от актёрской культуры — известна его глубокая и самоотверженная преданность искусству. Правда, он славится также неуживчивым характером и диктаторскими замашками на съёмочной площадке.

Таланты Арнольда Шварценеггера (родился в 1947 г.), или Арни, как его называют поклонники, совсем другого рода. Сын австрийского полицейского, нищий эмигрант, он приехал в Америку проповедовать культуризм — и преуспел так, что многократно становился чемпионом страны и мира в этом виде спорта. Успех в кино пришёл к Арни с экранизацией его книги о культуризме «Качая железо» (1977 г.; в советском прокате «Накачивая мускулы»). Шварценеггер сыграл богатыря, живущего в некой условной античности («Конан-варвар», 1982 г.), но главным образом он исполнял роли полицейских и оперативников, как в «Коммандо» (1985 г.) или «Хищнике» (1987 г.), и даже киборга-убийцы, как в «Терминаторе». Можно согласиться с распространённым мнением, что экранные роли достались Арни из-за



Дастин Хофман в фильме «Краммер против Крамера». Режиссёр Р. Бентон. 1979 г.

560

«ТИТАНИК». КИНОВЕРСИИ

Одна из самых трагических катастроф в истории мореплавания — гибель 14 апреля 1912 г. английского океанского лайнера «Титаник» давно волновала воображение кинематографистов, и экранные версии катастрофы постоянно колебались от строгой реконструкции фактов до всевозможных фантазий. Образцом реконструкции долго считалась английская картина «Незабываемая ночь» (1958 г.).

В 1995 г. о «Титанике» сняли документальную ленту, а через год появилась художественная, поставленная режиссёром Робертом Либерманом с популярным актёром Джорджем Скоттом в роли капитана корабля. Картина принадлежит к тому жанру, который в Америке называют «документальная драма», и скрупулёзно прослеживает перипетии трагического рейса, когда «Титаник», столкнувшись с айсбергом, затонул через два часа сорок минут, унеся с собой жизни более чем полутора тысяч человек из двух тысяч двухсот семи находившихся на борту.

Обе ленты превзошёл вышедший в 1997 г. «Титаник» Джеймса Кэмерона (родился в 1954 г.), ставивший рекорды кассовых сборов и увенчанный целой россыпью «Оскаров». Кэмерон принадлежит к числу корифеев современного Голливуда. Его ставят в один ряд с Лукасом и Спилбергом, хотя Кэмерон принадлежит уже к следующему поколению режиссёров. В его картинах, предшествовавших «Титанику», — в фантастическом «Терминаторе» (1984 г.) и его продолжении «Термина-тор-2» (1991 г.), в комедийном боевике «Правдивая ложь» (1994 г.) неизменно снимался Арнольд Шварценеггер. «Титаник» же вывел на голливудский небосклон новую звезду первой величины — Леонардо Ди Каприо (родился в 1974 г.).



Кадр из фильма «Титаник». Режиссёр Дж. Кэмерон.

его туристического великолепия. Однако «накачанных» актёров на экране полно, Шварценеггер же — один. У него, как у многих звёзд «нового Голливуда», есть некая внутренняя притягательность, которую именуют «магнетизмом». Он-то и делает актёра неповторимым.



Арнольд Шварценеггер в фильме «Терминатор»

ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО В ПОИСКАХ ИСТИНЫ

В начале 50-х гг. в Италии начался бурный экономический подъём (так называемое итальянское экономическое чудо). Тематика неореализма — ужасы фашизма, героизм партизан, нищета народа — утратила остроту. На первый план выдвинулись философские вопросы. Зачем человек

561

Огромное значение в фильме «Дорога» имеет музыка итальянского композитора Нино Роты (1911—1979). Особенно «тема Джельсомины» — незатейливая, но трогательная мелодия, которую героиня играет на трубе. Впоследствии Нино Рота стал постоянным и незаменимым сотрудником Феллини и написал музыку ко многим его фильмам, в том числе «Ночам Кабирии» (1957 г.), «Сладкой жизни» (1960 г.), «Сатирикону» (1970 г.) и «Амаркорду» (1974 г.). «Репетиция оркестра» (1979 г.) — последняя совместная работа Феллини и Роты.



Нино Рота.

живёт? Отчего, несмотря на внешнее благополучие, в обществе растут разобщённость и равнодушие?

Основоположники неореализма чувствовали, что время требует иного художественного подхода. Одним из активных приверженцев неореализма был кинорежиссёр и сценарист Федерико Феллини (1920—1993). Он же сделал первые шаги в новом направлении. Феллини стремился к тому, чтобы фильм не только показывал жизнь, но и выражал личность режиссёра — его фантазии и воспоминания.

Идеи неореализма были переосмыслены мастером в фильме «Дорога» (1954 г.; в советском прокате «Они бродили по дорогам»).

На первый взгляд может показаться, что это вполне неореалистическая лента. В ней рассказывается о тяжёлой жизни бродячих комедиантов. Циркач Дзампано, зверообразный силач, берёт себе в помощницы девочку-подростка Джельсомину — он просто покупает её у матери-крестьянки, живущей в нищете. Он обучает девочку ремеслу, дрессирует её, как животное. Однажды Джельсомина заболевает и становится в тягость своему хозяину. Дзампано оставляет её и продолжает путь в одиночестве.

Сходство фильма с неореалистическими лентами обманчиво. Картина превращается в притчу, в поэтическое иносказание о смысле жизни и трагической разобщённости людей в мире. В лице героев сталкиваются не просто разные социальные или психологические типы, но разные жизненные начала.

Фильм Феллини жесток, но не безнадёжен. Он даёт ощущение катарсиса (*греч.* «очищение») — духовного преображения через сочувствие и сопереживание. Узнав о смерти Джельсомины, Дзампано пробуждается от душевного оцепенения. Томимый непонятными ему чувствами, он идёт ночью на берег моря и там рыдает, упав на холодный песок.

Однако главное открытие фильма — это Джельсомина (её роль исполнила Джульетта Мазина, жена и любимая актриса Феллини): смешная, трогательная и нелепая, она в то же время воплощает готовность к любви и самопожертвованию. Игра актрисы сочетает психо-

ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА

Джульетта Мазина (настоящее имя Джулия Анна, 1921—1994) родилась в семье преподавателя, училась в Римском университете, где, выступая в студенческой самодеятельности, увлеклась актёрским искусством. Защитив диплом историка, стала работать в театре и на радио. Там она встретила Феллини, малоизвестного художника-карикатуриста и начинающего сценариста, и в 1943 г. стала его женой.

Мазина дебютировала в 1946 г. в фильме Роберто Росселлини «Пайза». Два года спустя в картине режиссёра Альберто Латтуады (родился в 1914 г.) «Без жалости» (1948 г.) её игра была отмечена премией итальянской критики «Серебряная лента». Индивидуальность Мазины раскрылась только в фильмах Феллини («Дорога»; «Ночи Кабирии», 1957 г.; «Джульетта и духи», 1965 г.; «Джинджер и Фред», 1985 г., и др.).



Кадр из фильма «Ночи Кабирии»

562

логическую правду и эксцентрику, лиризм и клоунаду.

Среди работ Феллини фильм «8 1/2» (1963 г.) занимает особое место: кинокамера делает зримыми внутренний мир героя, его мысли, сны, воспоминания. Действие фильма колеблется на грани воображаемого и реального, его стилистика передаёт их взаимопроникновение.

Герой фильма, кинорежиссёр Гвидо Ансельми, которого сыграл Марчелло Мастоияни (1923—1996), никак не может приступить к съёмкам очередной картины. Жизненная суeta и разлад с самим собой мешают ему сочинить сюжет.

Творческий кризис, связанный с кризисом моральным и экзистенциальным, ставит героя на грань самоубийства. Однако фильм заканчивается примирением — символической сценой хоровода, в котором взялись за руки все те, кого Гвидо когда-либо знал в жизни.

Соединение реальности и фантазии в сплошном потоке образов вначале сбilo с толку не только зрителей, но и многих критиков. Однако прошло время, и стали очевидными внутренняя логика и гармоничность построения фильма.

Микеланджело Антониони (родился в 1912 г.) тоже начинал карьеру режиссёра в русле неореализма, но спустя несколько лет стал искать новые пути. Главная тема его картин — неспособность людей к взаимопониманию, а изобразительный лейтмотив — пейзаж индустриального города, приспособленный лишь к материальным потребностям современного человека. Мир фильмов Антониони — это мир угасающих чувств. Стиль режиссёра окончательно оформился в его знаменитой трилогии: «Приключение», «Ночь» (оба 1960 г.), «Затмение» (1961 г.).

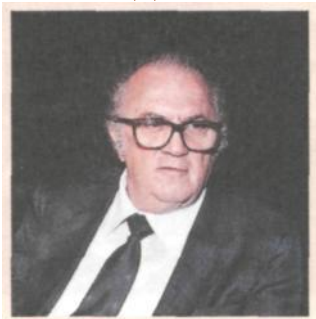
В «Затмении» тема одиночества получила наиболее отчётливое выражение. Картина начинается с долгой, утомительной паузы. В тусклый рассветный час герои фильма — Виттория и Рикардо слоняются по изысканной гостинице, перед тем как поставить точку в конце своего романа.

Антониони обладает талантом передавать на экране моменты пустоты, когда нет ни любви, ни злобы, ни надежды, ни отчаяния... Души героев размагничены, чувства охладели, воля умерла. Почему это произошло? Режиссёр не указывает на конкретные причины. Ответ нужно искать в общем стиле жизни — в атмосфере фильма. Болезнь поразила не отдельных людей — она поразила общество.

АКТЁРЫ И РЕЖИССЁРЫ

В Монике Витти (настоящие имя и фамилия Мария Луиза Чеччарелли, родилась в 1931 г.) Антониони нашёл идеальную исполнительницу для своих фильмов. Профессиональную актрису, прошедшую школу театра, он использовал в одном ключе,

ИСПОВЕДИ ФЕЛЛИНИ



В жизни каждого человека бывает период, когда ему надо углубиться в себя, разобраться в том, что с ним происходит, может быть, рассказать об этом другим. Мой фильм — как раз такой рассказ о самом себе. Мне хотелось бы выразить в нём веру в человека, в то, что настоящий художник должен найти в себе силы победить сомнения, которые его обуревают...



Кадр из фильма «8 1/2».



Рисунок Ф. Феллини к фильму «Дорога».

*Эксцентрика (от лат. ex — «из», «вне» и centrum — «центр») — игра актёра, основанная на резких звуковых или зрительных контрастах, причудливых, нередко очень смешных приёмах

**Экзистенциальный (от позднелат. exsistentia — «существование») — связанный с основами существования личности, с вопросами жизни и смерти, с судьбой человека и его назначением.



Кадр из фильма «Затмение».

словно стирая ненужные ему краски её актёрской палитры. Такой деспотизм устраивал Витти: роли в фильмах Антониони она считает вершиной своей карьеры. Актриса играла женщин, способных на большое, сильное чувство, которое не находило отклика и постепенно угасало. Отсюда двойственность в поведении её героинь: тревога, ожидание, нерешительность, замкнутость — эмоциональный порыв, сразу же прерываемый холодной отстранённостью.

Если стихия Анны Маньяни — простонародная раскованность чувств, темперамент, сметающий все преграды, то героини Моника Витти полны аристократической сдержанности, за которой скрыт страх перед жизнью. Анна Маньяни стала идеальной исполнительницей для неореалистических фильмов, а Моника Витти — для периода итальянского кино, стремящегося проследить скрытые процессы, происходящие в душе современного человека.

Марчелло Маттеотти — актёр с лёгким, кипучим, истинно итальянским темпераментом. В студенческой самодеятельности, где он делал первые шаги, юношу заметил режиссёр Лукино Висконти и взял его в свои спектакли, шедшие на профессиональной сцене. Вскоре Маттеотти стал одним из самых популярных актёров итальянского кино. Особенно хорошо получались у него легкомысленные влюблённые; предприимчивые, но остающиеся в дураках авантюристы; чудаковатые жулики и наивные чудаки; мнимые донжуаны, которых женщины водят за нос. Такими были роли Маттеотти в лёгких, так называемых розовых, комедиях из «народной жизни». Эти комедии в 50-х гг. пришли на смену неореализму.

Лукино Висконти (настоящая фамилия Висконти ди Модроне; 1906—1976) также был одним из основоположников неореализма («Одержимость», 1942 г.; «Земля дрожит», 1948 г.; «Самая красивая», 1951 г.). Представитель аристократического рода, человек утончённой культуры, он сделал предметом своего искусства жизнь низших слоёв общества.

В фильмах, поставленных режиссёром в более поздний период, центральное место заняла тема гибели старой культуры, уход в небытие её последних представителей.

Таков старый князь Фабрицио ди Салина в фильме «Леопард» (1962 г.), поставленном по одноимённому роману Джузеппе Томази ди Лампедузы. Князь Фабрицио чувствует, что близится к концу не только его жизнь, но и жизнь класса, к которому он принадлежит. Понимая, что на смену идут мелкие людишки с меркантильными страстями, герой находит



Софи Лорен и Марчелло Мастроянни в фильме Дино Ризи «Жена священника» (1971 г.) — развлекательном «коктейле» из комедии и драмы.

В начале карьеры Софи Лорен снималась в эпизодических ролях в фольклорных фильмах, но вскоре стала звездой, символом итальянского кино и женской красоты. В 1963 г. Лорен снялась в комедии Витторио Де Сики «Вчера, сегодня, завтра». Здесь она впервые встретила с Марчелло Мастроянни, с которым сыграла во многих фильмах Де Сики. Самый известный — «Брак по-итальянски» (1964 г.).

564

ПЁСТРЫЙ МИР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

Пьер Паоло Пазолини (1922—1975) — режиссёр, писатель, поэт, философ и сценарист. Первые фильмы — «Аккатоне» и «Мама Рома» (оба 1962 г.). С неореализмом эти фильмы роднит печальная интонация в изображении жизни и выбор главных героев — бедняков. Только у Пазолини это не просто работающие люди, а бездомные, мелкие воришки, проститутки.

«Евангелие от Матфея» считается одним из программных фильмов движения молодого итальянского кино. Оно возникло во второй половине 60-х гг. как отражение волны молодёжного протеста в Америке и Европе против старшего поколения и буржуазного общества.

Одни из последних картин Пазолини — «трилогия жизни»: «Декамерон» (1970 г.), «Кентерберийские рассказы» (1972 г.) и «Цветок тысячи и одной ночи» (1974 г.) — живописные авторские фрески о людях, их пристрастиях, пороках, характерах и инстинктах.



Пазолини (в центре) на съёмках фильма «Евангелие от Матфея».

в себе силы, не теряя достоинства, дать дорогу неизбежному. Уходя в небытие, он благословляет молодость и жизнь — какими бы они ни были.

«Леопард» — масштабный и зрелищный фильм. Своей красотой он вызывает одновременно и восхищение, и горькое чувство, что эта красота обречена.

В своих поздних картинах («Гибель богов», 1969 г.; «Смерть в Венеции», 1971 г.; «Людвиг», 1972 г.; «Семейный портрет в интерьере», 1974 г.) Висконти показал умирание — человека, семьи, класса, культуры, эпохи. Он решительно отверг успокоительные иллюзии, и это придало его произведениям сумрачное величие.

Бернардо Бертолуччи (родился в 1941 г.) принадлежит к более молодому поколению. Сын известного поэта и кинокритика Аттилио Бертолуччи, Бернардо вырос в благополучной среде, получил прекрасное образование, но жизнь окружения считал глубоко порочной. Бертолуччи бунтовал своей против среды, но не находил сил порвать с ней. Этот конфликт и стал главной темой его фильмов. Огромное впечатление на зрителей произвела в своё время картина «Конформист» (1970 г.; по произведениям Альберто Моравиа) с Жаном Луи Трентиньяном в главной роли. Слово «конформист»



Кадр из фильма «Конформист».



Кадр из фильма «Леопард».
565



Хельмут Бергер и Рومي Шнайдер в фильме «Людвиг».

означает «приспособленец». В фильме показано, как трусливый и порочный обыватель, желая приспособиться к установившемуся в Италии фашистскому режиму, строит из себя сверхчеловека, доходит до убийства и кончает помешательством.

Антибуржуазный пафос Бертолуччи ярко проявился в фильме «Двадцатый век» (1976 г.). На примере жизни двух семей режиссёр создаёт эпическое полотно истории Италии первой половины столетия. Бертолуччи показывает, как постепенно накопившаяся жестокость ставит общество перед неизбежностью революции. Картина заканчивается символическими кадрами: расцвеченный красными флагами поезд движется вперёд, грозя раздавить всякого, кто станет на пути. «Двадцатый век» отвечал антибуржуазным настроениям, охватившим итальянское студенчество и левую интеллигенцию в 60—70-х гг. и даже породившим акты массового террора.

Разочаровавшись в идеях левого экстремизма, Бернардо Бертолуччи обратился к тайнам Востока с его поверьями и легендами («Последний император», 1987 г.; «Под покровом небес», 1991 г.; «Маленький Будда», 1995 г.), надеясь найти там ответы, которые он, утончённый европеец, уже не пытался получить от своей цивилизации.



*Кадр из фильма
«Последний
император».*



Бернардо Бертолуччи на съёмках.

МНОГОЦВЕТНЫЙ ЭКРАН ФРАНЦИИ

В середине XX в. «новая волна» внесла во французское кино свежую струю, приблизила его к реальности, обогатила киноязык, сделав его

*Экстремизм (от *лат.* *extremus* — «крайний») — приверженность к крайним взглядам и мерам.



Жан Луи Трентиньян и Анук Эме в фильме «Мужчина и женщина».

более непосредственным, гибким, эмоциональным. Постепенно крайности молодых новаторов забывались, а их открытия стали общим достоянием. Последняя треть столетия во французском кинематографе прошла под знаком так называемого кино хорошего качества.

Люди приходят в актёрскую профессию по-разному. Жана Луи Трентиньяна (родился в 1930 г.) привела в неё... природная робость. После тихой провинции шум и ритм столичной жизни ошеломили его. На людях Трентиньян чувствовал непреодолимую скованность. Если бы удалось убедить себя, что ты не живёшь, а только играешь роль и всё происходящее вокруг тебя, в сущности, не касается... Так, чтобы победить проклятую застенчивость, Трентиньян решил стать актёром.

Во французском кино он стоит особняком. Трентиньян способен сыграть всё, не играя ничего: один взгляд, поворот головы, странная улыбка, смущённая или безжалостно жестокая, — и перед зрителем персонаж либо неотразимо обаятельный, либо отталкивающе отвратительный. Но чаще всего Трентиньян играет людей, способных и на низость, и на благородство — в зависимости от обстоятельств. Его лучшие фильмы — «Мужчина и женщина» (1966 г.), «Конформист», «Покушение» (1972 г.; в советском прокате «Похищение в Париже»), «Поезд» (1973 г.), «Полицейская история» (1975 г.).

В успехе Трентиньяна большую роль сыграл режиссёр Клод Лелуш (родился в 1937 г.). Фильм «Мужчина и женщина» ознаменовал начало мировой славы и режиссёра, и актёра. В этой истории любви счастливо совпало всё: изящная режиссура Лелуша, его умение создать поэтическое

МУЗЫКАЛЬНЫЙ БУМ

В 60-х гг. музыкальный фильм поднялся на новый уровень: «старые добрые» кинооперетты и комедии со вставными музыкальными номерами ушли в прошлое. Музыка органично вошла в фильм, стала его «атмосферой». Появились актёры, для которых петь в кадре так же естественно, как говорить, — причём не в условных, романтических, а в самых обыкновенных, жизненных ситуациях. На преобразование музыкального кино в заметной степени повлияли режиссёр Жак Деми (1931—1990) и композитор Мишель Легран (родился в 1932 г.). Вместе они создали такие фильмы, как «Шербурские зонтики» (1964 г.) и «Девушки из Рошфора» (1967 г.), героями которых были молодые французы с их повседневными проблемами. Однако благодаря музыке и изысканной режиссуре жизнь персонажей приподнялась над обыденностью и заиграла новыми красками. Простые и поэтичные мелодии Леграна, сойдя с экрана, зазвучали с эстрады и музыкальных дисков. Они принесли их автору огромную популярность. В фильмах Деми раскрылся талант молодой актрисы Катрин Денёв, которой в дальнейшем была суждена слава звезды мирового кинематографа.



Катрин Денёв в фильме «Шербурские зонтики».

567



Луи де Фюнес и Жан Маре в фильме «Фантомас против Скотланд-Ярда». Режиссёр Андре Юннебель. 1966 г.

настроение, игра исполнителей главных ролей — Трентиньяна и пленительной Анук Эме (настоящие имя и фамилия Франсуаза Сория, родилась в 1932 г.) и, конечно, музыка композитора Франсиса Лея (родился в 1932 г.).

Комедия во всех её разновидностях (лирическая, сатирическая, фарсовая и т. д.) всегда была сильной стороной французского кино. Со временем она несколько огрубела, ей стали изменять её «фирменные» качества: изящество и хороший вкус. Тем не менее, комедии таких мастеров, как Жерар Ури («Разиня», 1965 г.; «Большая прогулка», 1966 г.; «Укол зонтиком», 1980 г., и др.) и Клод Зиди («Горчица бьёт в нос», 1974 г.; в советском прокате «Он начинает сердиться»; «Банзай», 1983 г., и др.), пользуются успехом во Франции и за её пределами не один десяток лет.

Немалая заслуга в этом принадлежит и замечательным комедийным актёрам, особенно тем, кто сумел создать собственный постоянный комедийный персонаж (или маску). В первую очередь это Луи де Фюнес (1914—1983). Его герой — маленький человечек, самоуверенный, предприимчивый, вспыльчивый. Он вечно попадает впросак, но в последний момент находит самый невероятный выход из положения (достаточно вспомнить его комиссара Жюва из юмористической серии фильмов о Фантомасе).

Пьер Ришар (настоящие имя и фамилия Пьер Ришар Морис Шарль Леопольд Дефей, родился в 1934 г.) запомнился зрителям в таких фильмах, как «Высокий блондин в чёрном ботинке» (1972 г.), «Игрушка» (1976 г.) и др. Его персонаж — это нескладный простофиля, всё время остающийся в дураках из-за рассеянности, но, в конце концов, одерживающий верх благодаря своей чистосердечности и доброте. Ришар выступает также в качестве режиссёра; одна из его комедий имеет символическое название: «Я робкий, но я лечусь» (1978 г.). В комедиях

Франсиса Вебера «Приманка» (1981 г.; в советском прокате «Невезучие»), «Папаши» (1983 г.) и «Беглецы» (1986 г.) он сыграл в паре ещё с одним знаменитым актёром французского экрана — Жераром Депардьё (родился в 1948 г.).

Депардьё — актёр не только комический; диапазон его возможностей чрезвычайно широк. Режиссёры Франции, а также Италии и США приглашают его на психологические, исторические и романтические роли («Мой американский дядюшка», «Последнее метро», оба 1980 г.; «Соседка», 1981 г.; «Дантон», 1983 г.; «Сирано де Бержерак», 1990 г., и др.). Депардьё не очень привлекателен внешне: грубоватое лицо, падающие на лоб прямые волосы, грузная фигура, — что не мешает ему выступать на экране в роли неотразимого сердцееда.



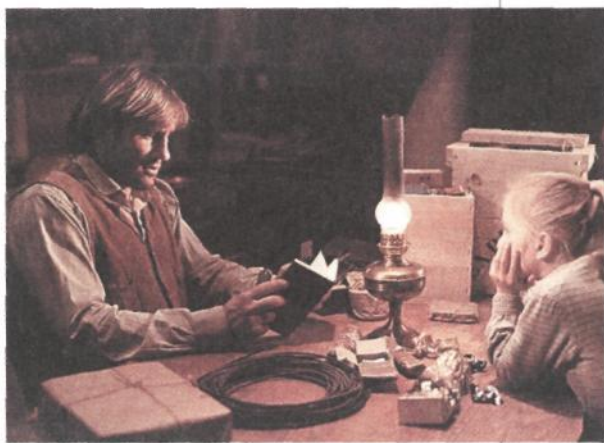
Пьер Ришар и Жерар Депардьё в фильме «Беглецы». Режиссёр Франсис Вебер. 1984 г.

568

Большой успех Депардьё у зрителей обусловлен его «фактурностью» (т. е. физической выразительностью), сильным темпераментом и незаурядным актёрским мастерством.

Стремительным и ярким метеором пронеслась по французскому экрану Брижит Бардо (родилась в 1934 г.). Пик её популярности пришёлся на конец 50-х — начало 60-х гг. Скромную девушку из состоятельной буржуазной семьи сделал кинозвездой режиссёр Роже Вадим (настоящие имя и фамилия Роже Вадим Племянников, 1928—2000), сняв её в фильме «И Бог создал женщину...» (1956 г.). Очень скоро Брижит Бардо (или Б.Б., как стали её называть) превратилась в символ эмансипированного (т. е. свободного от прежних запретов) молодого поколения. В сущности, героиня Бардо не делала ничего недозволенного, просто она хотела жить и любить так, как подсказывало ей сердце. Девушки подражали её героиням: они одевались, причёсывались, вели себя так

же, как их кумир. Колоссальная популярность оказалась тяжёлым грузом для молодой женщины. Бардо преследовали репортёры, беззастенчиво влезая в её личную жизнь. Доведённая до крайности, она даже пыталась покончить с собой. Эту драматическую ситуацию режиссёр Луи Маль отразил в фильме «Частная жизнь» (1962 г.), где актриса



Жерар Депардьё в фильме «Люсьен Лякомб». Режиссёр Луи Маль. 1974 г.

АЛЕН ДЕЛОН

С юных лет Ален Делон (родился в 1935 г.) был предоставлен самому себе (его родители развелись) и на собственном опыте узнал, насколько тяжела жизнь. Он записался в Иностраннный легион и провёл четыре года в джунглях Индокитая. Служба закалила его и лишила иллюзий, приучила рассчитывать только на себя и ни перед чем не останавливаться. Этими чертами актёр впоследствии наделил своих героев. Славу ему принёс фильм Рене Клемана (1913—1996) «На ярком солнце» (1959 г.). Герой Делона, на первый взгляд приятный молодой человек, хладнокровно убивает своего друга, чтобы завладеть его богатством. В огромной галерее образов, созданных актёром на экране в последующие десятилетия, преобладают волевые, жёсткие персонажи. Из этого ряда выбивается Рокко из фильма итальянского режиссёра Лукино Висконти «Рокко и его братья» (1960 г.). Юный Рокко — профессиональный боксёр, но в жизни он беспомощный идеалист, не способный защитить ни любимую женщину, ни себя самого.

Ален Делон делит с Жаном Полем Бельмондо место главного романтического героя французского кино 50—80-х гг. Он очень много снимается, и нередко в фильмах коммерческих режиссёров. Актёра это не смущает — главное, чтобы фильм подчёркивал сумрачную красоту, эффектный цинизм и загадочность его героев.



Ален Делон в фильме «Полицейская история». Режиссёр Жан Даре. 1975 г.



Брижит Бардо в фильме «Обрывая лепестки маргаритки». Режиссёр Марк Аллегре. 1956 г. исполнила главную роль, во многом сыграв себя. Молодая бунтарка удостоилась, тем не менее, высшего официального признания: она стала моделью для бюста Марианны — символа Французской Республики. (Позднее такой же чести удостоилась актриса Катрин Денёв.) Когда молодость миновала, Брижит Бардо была вынуждена сойти с экрана: для зрителей «пожилая» Б. Б. была совершенно немыслима.

Героини французского экрана 70—80-х гг. другие: они уже не «ослепляют» и не кажутся недоступной грёзой. Их внешность становится ближе к облику обычной женщины, а привлекательность обусловлена скорее внутренней значительностью. Типична в этом отношении профессиональная карьера



Анни Жирардо в фильме «На волоске». Режиссёры Дюдром и Л. Бенедек. 1959 г.

КАТРИН ДЕНЁВ

Знаменитая французская актриса Катрин Денёв (настоящая фамилия Дорлеак) родилась в 1943 г. в семье актёра. С ранних лет её окружала атмосфера искусства, люди, отличавшиеся особой артистичностью поведения. Старшая сестра Франсуаза, сохранившая отцовскую фамилию Дорлеак, тоже была актрисой, подающей большие надежды, но, к несчастью, она погибла молодой в автомобильной катастрофе. Сёстры успели сняться вместе в фильме Жака Деми «Девушки из Рошфора». В работах этого мастера Катрин Денёв — нежная, совсем юная девушка, ожидающая первой любви. Режиссёр, актриса и композитор едва заметно заостряют достаточно традиционный образ, словно играя на его условности.

Эту краску сдержанной, пугливой женственности использовал Луис Бунюэль, придав ей иной смысл: в его фильмах («Дневная красавица», 1966 г.; «Тристана», 1970 г.) под холодной замкнутостью героинь Денёв кипят бурные, подчас демонические страсти. Актриса умеет быть психологически убедительной, но особенность её творчества в другом. Персонажи

Денёв либо существуют в мире романтических чувств, либо захвачены роковыми страстями. Самые интересные образы актриса создала, когда роль позволяла ей сочетать обе крайности, как это произошло, например, в фильме Франсуа Трюффо «Сирена „Миссисипи"» (1969 г.), где героиня Денёв одновременно нежная возлюбленная и циничная авантюристка.



Жан Поль Бельмондо и Катрин Денёв в фильме «Сирена „Миссисипи"».

570



Кадр из фильма «Пятый элемент». Научно-фантастический триллер Люка Бессона, которого называют «французским Спилбергом», открыл Каннский кинофестиваль 1997 г. Фантастический сюжет дополнен звуковыми и визуальными спецэффектами — летающими автомобилями, существами с собачьими головами. В создании костюмов принимал участие один из самых экстравагантных дизайнеров — Жан Поль Готье.



Кадр из фильма «Жанна д'Арк». Режиссёр Л. Бессон. 2000 г.

Ещё одна версия истории об Орлеанской девственнице. В роли Жанны — супермодель Милла Йовович.

актрисы Анни Жирардо (родилась в 1931 г.). Она не является кинозвездой в старом понимании, т. е. актрисой-идолом. «Если ты звезда, то тебе место на небе, а не на земле», — говорит Жирардо. Она хочет оставаться на земле вместе со своими героинями — обыкновенными женщинами, ведущими трудную, но интересную и драматичную жизнь. Сама актриса похожа на них: «Я хочу жить на свой страх и риск. Хочу проигрывать и выигрывать, но тем и другим быть обязанной себе самой». Анни Жирардо легко миновала столь трудный для многих актрис рубеж, отделяющий зрелость от пожилого возраста. Её героини — самостоятельные женщины

не первой молодости, которые занимаются солидной «мужской» профессией врача или комиссара полиции. Они не ищут приключений и лёгкой жизни, но в то же время сохраняют женственность и способность любить.

Не секрет, что самым большим успехом во всём мире пользуется американское кино. Среди молодых французских режиссёров немало таких, которые пытаются внести в свои фильмы изрядную долю «американизма»: приключенческий сюжет, головокружные трюки, герои-супермены, погони, драки, стремительный ритм... Однако они хотят сохранить и национальное своеобразие; отсюда слегка ироничное отношение к тому, что происходит на экране.

Это весьма характерно для творчества Люка Бессона (родился в 1959 г.), создателя приключенческих лент «Голубая бездна» (1987 г.) и «Леон» (1994 г.). Его фильм «Никита» (1989 г.; в российском прокате «Её звали Никита») — о женщине, завербованной секретной правительственной службой и превращённой в суперубийцу, — имел такой успех, что в Канаде на его основе, но уже другими режиссёрами был сделан длинный сериал.

Используя популярный в американском кино жанр космической сказки, Бессон поставил сенсационный блокбастер «Пятый элемент» (1997 г.) о грозящем Земле вторжении космического Зла. Отразить это вторжение можно только с помощью «пятого элемента», которым является Любовь. В фильме её воплощает бесстрашная героиня, а помогает ей преданный спутник. Главных героев сыграли американская актриса и модель Милла Йовович (родилась в 1975 г.) и прославившийся ролями в боевиках американский же актёр Брюс Уиллис (родился в 1955 г.). Действие происходит попеременно то в прошлом, то в фантастическом будущем: на Земле и на неведомых планетах. По технике комбинированных съёмок фильм Бессона не уступает знаменитым блокбастерам Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга.

МОЛОДОЕ НЕМЕЦКОЕ КИНО

Режиссёры, которые пришли в кинематограф в конце 60-х гг., создали новое направление — *методов немецкое кино* и впервые после 1933 г.

571

вернули Германии звание одной из ведущих кинодержав мира.

Студии и лаборатории киноконцерна УФА, оставшиеся в ГДР, были национализированы и превратились в государственное предприятие ДЕФА. На западе же страны действовало множество небольших фирм, выпускавших фильмы.

По-прежнему, как в 20-х и 30-х гг., снимались сентиментальные мелодрамы и приключенческие киноленты. Однако в начале 60-х гг. положение изменилось. В 1962 г. Александр Клуге (родился в 1932 г.) основал движение *молодое немецкое кино*, призванное обновить и стимулировать творческий подход к кинорежиссуре. Двадцать шесть молодых кинематографистов подписали «Оберхаузенский манифест», названный так потому, что он был провозглашён на кинофестивале в городе Оберхаузен. Продукция, которую отвергали эти кинематографисты, получила у них название «кино папы». Авторы манифеста ополчились на царившие в немецком кино условности — им хотелось, чтобы оно больше внимания уделяло современной жизни. По их мнению, только в этом случае могло появиться обновлённое немецкое кино. Некоторые из молодых режиссёров вскоре дебютировали, сняв первые полнометражные ленты. Для застойного кинематографа это было подобно глотку свежего воздуха. Из тех, кто начинал в 60-х гг., вышли самые значительные кинохудожники последующих десятилетий — Вернер Херцог, Фолькер Шлёндорф, Маргарете фон Тротта, Райнер Вернер Фассбиндер и Вим Вендерс.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

Вернер Херцог (настоящая фамилия Стипетич, родился в 1942 г.) — режиссёр «дикости». В его фильмах герои соприкасаются с дикими, первобытными силами природы, которая лишена привычной человеку логики. Возможно, поэтому одним из первых фильмов Херцога стал «Носферату — призрак ночи» (1978 г.) — римейк ленты Ф.В. Мурнау «Носферату — симфония ужаса». Лента Херцога — история о человеке и вампире, в которой нарушены все принятые

между людьми связи. По сюжету фильм Херцога был ближе к старой картине, чем к оригинальному роману Брэма Стокера.

Другую ленту режиссёра, «Крик камня» (1991 г.), критики прямо связывали с киноэкспрессионизмом — «горными фильмами» Арнольда Фанка. Главный персонаж картины Херцога — скала Сьерра-Торре в Патагонии, на южной оконечности американского континента. Хотя скала сравнительно невысока — всего три тысячи пятьсот метров, вершина её труднодоступна. Сьерра-Торре как бы являет собой вызов человеку, так же как горы у Фанка. Герои этого режиссёра поднимаются к вершинам, чтобы в борьбе с дикой природой очистить свои души от суетности; герои же Херцога (опытный альпинист и молодой, начинающий) не знают, зачем стремятся вверх — возможно, из чувства соперничества и ещё для того, чтобы их подвиг запечатлело телевидение, собравшее деньги на экспедицию. И само восхождение завершается по-другому, нежели у Фанка: молодой альпинист погибает, а опытный, поднявшись на вершину, обнаруживает там фотографию американской кинозвезды. Её оставил здесь полупомешанный чудак. Другие герои Херцога с ещё большим безрассудством и упорством преследуют несбыточные цели.

Известность пришла к режиссёру после картины «Агирре — гнев



Кадр из «горного фильма» Арнольда Фанка — режиссёра, последователем которого стал Вернер Херцог.



Клаус Кински (слева) и Вернер Херцог на съёмках фильма «Агирре — гнев Божий»

*В 1949 г. Германия была разделена на два государства — восточное, находившееся под советским контролем, т. е. Германскую Демократическую Республику (ГДР), и западное, попавшее под контроль капиталистических держав, т. е. Федеративную Республику Германии (ФРГ).

ВИМ ВЕНДЕРС

Кинорежиссёр Вим Вендерс (родился в 1945 г.) — значительная фигура не только немецкого, но и американского кино. До учёбы в Высшей школе телевидения и кино в Мюнхене он изучал медицину и философию. В кинематографе начинал работу с короткометражных фильмов. В 1980 г. Вендерс поставил картину о выдающемся американском писателе Дэшиле Хамметте, родоначальнике так называемого крутого детектива, снял фильм об американском кинорежиссёре Николасе Рее («Молния над водой», 1981 г.).

Действие картины «Алиса в городах» (1973 г.), принёсшей Вендерсу известность, начинается в Америке. Путешествующий немецкий журналист пытается написать книгу очерков, однако работа не ладится, и он возвращается на родину. В аэропорту его заботам поручают девятилетнюю Алису, которую нужно доставить в Германию к бабушке. Но у девочки есть только фотография бабушкиного дома, а точного адреса она не знает. Журналист с Алисой отправляется на поиски этого дома.

Путешествие — сквозной мотив многих лент Вендерса. Его герои ищут в странствиях не какое-то определённое место, но самих себя, пытаются осознать собственную сущность. Вероятно, не суждено понять себя Тревису, герою одной из самых известных картин режиссёра — «Париж, Техас» (1984 г.), получившей главный приз Каннского фестиваля. Название картины не соединяет французскую столицу с американским штатом — имеется в виду маленький американский городок в этом штате вблизи мексиканской границы. Возле городка подбирают усталого, измученного человека; при нём нет документов, сохранилась только визитная карточка, по которой находят его брата. Тревис встречается с ним, со своим подростком сыном и с женой, давно их покинувшей. Но эти встречи не помогают герою найти себя — он снова отправляется бродяжничать.

Из всех героев Вендерса, может быть, наиболее неприкаянны персонажи киноленты «Небо над Берлином» (1987 г.), тоже награждённой в Канне. Режиссёр так рассказывал о замысле фильма: «Когда бесконечно разочарованный Бог готовился к тому, чтобы отвернуться от Земли и оставить людей, случилось так, что несколько ангелов воспротивились этому и стали их защищать, прося дать людям ещё один шанс.



Вим Вендерс.

Разгневанный Бог выгнал их (ангелов) в самый страшный в то время город — в Берлин, а потом отвернулся». Божий гнев лишь предыстория сюжетных событий. Изгнанники навсегда остались в городе — «без надежд на избавление или возвращение на небо, они приговорены быть свидетелями, вечными зрителями, не способными влиять ни на людей, ни на ход истории». Сюжет картины в том и состоит, что изгнанники решили стать людьми, обрести человеческую сущность, а значит, добиться цели, к которой так стремятся другие герои Вендерса.



Йелла Роттланлер и Рюдигер Фоглер в фильме «Алиса в городах». Эта лента — классический пример жанра «дорожного фильма», когда герои в поисках какой-либо цели перемешаются в пространстве на протяжении всей картины.



Кадр из фильма «Небо над Берлином»

573



Кlaus Кински в фильме «Агирре — гнев Божий»

Божий» (1972 г.), которая повествует об одном из участников похода испанцев, в 1560 г. отправившихся в глубь перуанских джунглей искать легендарную Страну золота — Эльдorado. Путь труден, и отряд тает на глазах. Но когда командир приказывает повернуть назад, Агирре арестовывает его и, движимый неужённой страстью, продолжает поход. В конце он остаётся один на плоту посередине реки, окружённый стадом агрессивно настроенных обезьян. Под стать Агирре герой картины «Фицкарральдо» (1981 г.). Так индейцы зовут ирландца Брайана Фицджеральда, влюблённого в голос знаменитого итальянского певца Энрико Карузо и мечтающего воздвигнуть в джунглях Амазонки оперный театр, куда приехал бы на гастроли

его кумир. Но на театр нужны деньги, и Фицкарральдо отправляется в джунгли на поиски зарослей каучуковых деревьев. Экспедиция завершается крахом, однако упрямому ирландцу всё же удаётся заманить в джунгли... хотя и не Карузо, но разъездную оперную труппу.

Герой картины «Каждый за себя, и Бог против всех» (1974 г.) тоже трагически заканчивает свои дни. Его зовут Каспар Хаузер. Это лицо не вымышленное: майским днём 1828 г. Хаузер был обнаружен на площади в Нюрнберге, он почти не умел говорить и еле мог нацарапать на бумаге своё имя. Один из горожан, профессор Даумер, позаботился о найдёныше, научил его читать и писать, но в декабре 1833 г. Каспар вернулся с прогулки с ножевой раной и вскоре умер. Кто был этот человек, где он провёл детство и юность — осталось загадкой. Херцог не предлагает подкреплённого документами и доказательствами решения этих загадок. Агирре и Фицкарральдо — европейцы, оказавшиеся среди дикой природы. В картине о Хаузере ситуация перевернута — здесь дикое, «девственно чистое» существо попадает в среду цивилизованных европейцев, в которой оно обречено на гибель.

РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАССБИНДЕР

В отличие от Херцога Райнер Вернер Фассбиндер (1946—1982) — режиссёр «цивилизации». Неразрешимые проблемы и распад привычных представлений о бытии связаны в его картинах уже не с воздействием дикой природы, а с законами цивилизованного общества. Они столь же часто, как и природа, оказываются для человека неожиданными и разрушительными. Фассбиндер прожил всего тридцать шесть лет, но за полтора десятилетия творческой жизни он сделал столько картин, сколько иному режиссёру не



Райнер Вернер Фассбиндер.



Кадр из телесериала «Берлин, Александерплац».

574

ФОЛЬКЕР ШЛЁНДОРФ И МАРГАРЕТЕ ФОН ТРОТТА

Имена Фолькера Шлёндорфа и Маргарете фон Тротта хорошо известны за пределами Германии. Шлёндорф родился в 1939 г. в Висбадене. Первый его фильм «Молодой Тёрлесс»

(1966 г.) получил многочисленные награды и принёс международный успех молодому немецкому кино. Картина поставлена по роману австрийского писателя Роберта Музиля «Тяготы воспитанника Тёрлесса» и рассказывает о жестоких порядках в закрытом кадетском корпусе, в котором автор книги провёл детство.

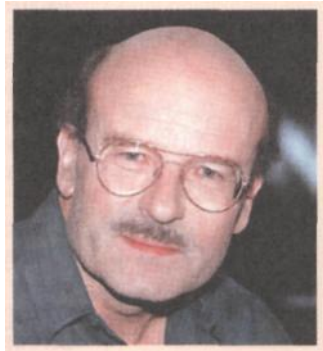
Шлёрдорфа волнуют социальные проблемы: каждый его фильм затрагивает проблемы взаимоотношения общества и человека. Одной из наиболее ярких кинолент в жанре политического кино стала экранизация повести Генриха Бёлля «Поруганная честь Катарины Блюм» (совместно с Маргарете фон Тротта, 1975 г.) — рассказ о том, как газетные публикации испортили жизнь ни в чём не повинному человеку. Этот фильм и последовавший за ним «Жестяной барабан» (1979 г.; по одноимённому роману Гюнтера Грасса) стали самыми кассовыми фильмами западногерманского кино 70-х гг. «Жестяному барабану» (история о мальчике, которому так не понравился мир взрослых, что он запретил себе расти) были присуждены «Золотая пальмовая ветвь» (главный приз) на Каннском фестивале и «Оскар» Американской академии кинематографических искусств и наук. Шлёрдорф, снова первый среди молодого поколения, добился подлинного зрительского успеха.



Ангела Винклер в фильме «Поруганная честь Катарины Блюм».

Если в момент опубликования «Оберхаузенского манифеста» среди молодых режиссёров не было ни одной женщины, то в конце 70-х гг. их было уже около восьмидесяти. Маргарете Мария фон Тротта — одна из первых женщин-кинематографистов молодого немецкого кино. Фон Тротта родилась в Берлине в 1942 г. Она училась в Париже и Мюнхене, где посещала актёрскую школу, с 1967 г. снималась в кино и на телевидении. В 1969 г. фон Тротта снялась в фильме Шлёрдорфа «Ваал» (экранизация Бертольта Брехта). В 1971 г. она вышла замуж за Шлёрдорфа и сотрудничала с ним как соавтор до 1976 г. «Поруганная честь Катарины Блюм» — их наиболее известная картина.

Первый самостоятельный фильм, «Второе пробуждение Кристи Клагес» (1977 г.), открыл новое, феминистское, направление в работе фон Тротта. Женские судьбы и характеры стали главной темой этого режиссёра. В 1987 г. она совместно ещё с тремя женщинами-режиссёрами приняла участие в постановке фильма «Феликс» (рассказ четырёх женщин о жизни мужчин). В 1991 г. Маргарете фон Тротта разошлась со Шлёрдорфом и с этого момента живёт в Риме, где продолжает работу сценариста и режиссёра. Фолькер Шлёрдорф с 1992 г. живёт в Берлине.



Фолькер Шлёрдорф.

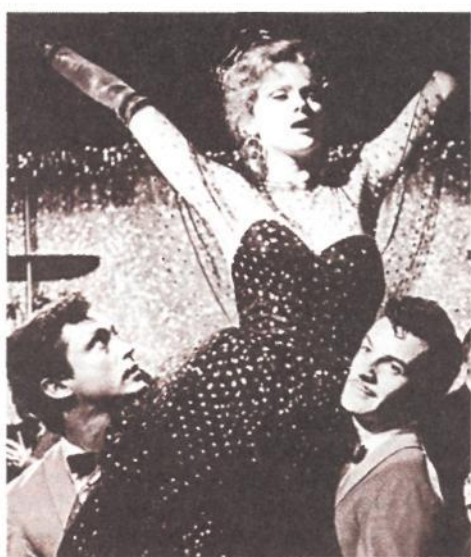


Маргарете Мария фон Тротта



Кадр из фильма «Жестяной барабан». Оскар — герой картины — не хочет становиться большим. В день рождения, когда ему исполняется три года, он специально падает с лестницы и навсегда остаётся взбалмошным, капризным ребёнком, который считается лишь со своими желаниями, игнорируя законы большого мира.

575



Барбара Зукова в фильме «Лола». 1981 г.

удётся снять за всю жизнь. Среди этого множества работ — телевизионная экранизация книги немецкого писателя Альфреда Дёблина «Берлин, Александерплац» (1979 г.). Продолжительность фильма составляет пятнадцать часов двадцать одну минуту. Герой

«Берлина...» — мошенник Франц Биберкопф. Отсидев свой срок в тюрьме, он выходит на свободу и хочет вести добропорядочную жизнь. Однако его втягивают в преступную шайку, главарь которой становится злым гением Биберкопфа. Он выталкивает беднягу из машины на полном ходу, в результате чего Биберкопф теряет руку. Когда же у Франца появляется подружка, с которой он счастлив, главарь пытается овладеть ею и, встретив отпор, убивает героя.

Героиня картины «Лили Марлен» (1981 г.) — эстрадная певица. В 1938 г. на гастролях в Цюрихе она знакомится с музыкантом Робертом Мендельсоном. Певица влюбляется в него; когда начавшаяся война разделяет их, она продолжает помнить любимого. Героиня становится знаменитой, исполняя популярную солдатскую песню «Лили Марлен». Ради далёкого возлюбленного певица связывается с движением Сопротивления, рискуя жизнью. Война закончилась, и героиня при первой же возможности мчится к музыканту... чтобы столкнуться с горьким разочарованием: Роберт женат. Испытав крушение любви, женщина одиноко уходит в ночь.

Картину «Замужество Марии Браун» Фассбиндер поставил за три года до «Лили Марлен», в 1978 г. На следующий день после свадьбы муж Марии уходит воевать на Восточный фронт, и вскоре молодая женщина получает извещение о его смерти. Однако она не долго остаётся одинокой и в хаосе послевоенной Германии добивается достатка, совершая подчас неблагоприятные поступки. Исчезнувший, казалось бы, навсегда муж возвращается и снова пропадает на долгие годы — взяв на себя вину Марии, он отправляется в тюрьму. К моменту его освобождения Мария — состоятельная женщина, однако взорвавшийся в доме газ отнимает у неё мужа, капитал и жизнь.

Самая драматическая из этих четырёх лент — «Тоска Вероники Фосс» (1982 г.). Её героиня, ныне забытая звезда довоенного кино, топит в алкоголе и наркотиках своё разочарование в жизни. Вероника Фосс попадает в зависимость от женщины-врача, занимающейся преступным бизнесом — она снабжает наркотиками пациентов, которые составляют завещание в её пользу. Журналист, разыскавший бывшую звезду, пытается

Этот фильм — последний в трилогии Фассбиндера (после «Замужества Марии Браун» и «Лолы»), посвящённой женским судьбам послевоенного времени. В картине повествуется о драматической истории сорокалетней актрисы Розель Зех. Во времена Третьего рейха она была любовницей Геббельса. Вот уже десять лет, как она принимает морфий, чтобы забыть прошлое и уйти от действительности. Деньги, меха, особняки и загородные виллы уплывают в руки врача, снабжающего Веронику вожделенным наркотиком.



*Кадр из фильма
«Тоска Вероники Фосс».*

ся её спасти, но Вероника умирает от передозировки «зелья».

Эти фильмы считаются вершиной творчества Райнера Вернера Фассбиндера.

КИНО СКАНДИНАВСКИХ СТРАН

Первой скандинавской страной, кинематограф которой завоевал мировое признание, стала Дания. Она подарила миру одну из «богинь» немого кино — Асту Нильсен (1881 — 1972). Отказавшись от важного «инструмента» артиста — голоса, Нильсен заставила «заговорить» на экране жест и мимику. Слава актрисы неотделима от фильмов её мужа — режиссёра Урбана Гада (1879—1947). Начало их совместной работы — мелодрама «Бездна» (1910 г.), в которой актриса создала образ «роковой женщины». Героиня картины, учительница музыки Магда, бросает жениха-инженера ради циркача Рудольфа. Возлюбленный обманывает Магду, и она его убивает. «Бездна» принесла своим создателям европейскую известность, и для дальнейшей работы они были приглашены в Германию.

Шедевр немого кино — картина «Страсти Жанны д'Арк», снятая датским режиссёром Карлом Теодором Дрейером. В основе сценария лежат подлинные протоколы допросов Жанны д'Арк. Дрейер снял четырнадцать фильмов, и все они входят в золотой фонд мирового кинематографа. Краткая формула творчества мастера — постижение души человека в зеркале лица.

Тема страданий и мученичества женщины вообще одна из главных в творчестве режиссёра. Картину «Слово» (1955 г.) Дрейер поставил по одноимённой пьесе датского драматурга Кая Мунка. Фильм рассказывает о чуде, совершённом пастором. Герой верит в могучую власть Божьего слова и силой этой веры воскрешает женщину, умершую при родах.

Новый взлёт кинематографа Дании связан с именем режиссёра Ларса фон Триера (родился в 1956 г.). Известность фон Триеру принесла картина «Элемент преступления» (1984 г.), повествующая о сыщике, который пытается раскрыть серию убийств детей. Сам автор назвал своё произведение «чёрным фильмом позднего периода». «Элемент преступления» — первая картина трилогии, в которую также входят «Эпидемия» (1986 г.) и «Европа» (1991 г.).

Выдающимся событием в искусстве кино стала драма фон Триера «Рассекая волны» (1996 г.). Лента посвящена любви и вере (в картине есть мотивы знаменитого «Слова» Дрейера). Главная героиня — Бесс (её играет английская актриса Эмили Уотсон) выходит замуж за рабочего. Бесс считает, что муж слишком много времени проводит на работе, и просит Господа «вернуть» мужа. На нефтяной вышке, где он работает, происходит авария, в результате которой мужа парализовало. Бесс решает искупить вину мученичеством, ступив на путь, наиболее противный её душе: она становится женщиной лёгкого поведения. Бог принимает жертву: муж выздоравливает, однако сама героиня умирает.

Фильмы фон Триера «Идиоты» (1998 г.) и «Танцующая в темноте»



Аста Нильсен (автопортрет). Звезда немого кино. Французский критик и поэт Гийом Аполлинер написал об актрисе: «Она — всё! Она — видение пьяницы и мечта одинокого. Она смеётся, словно юная девушка, так беззаботно и счастливо, а в её глазах видится нечто, что никогда не обретёт выражения в словах, слетевших с её губ...».

«ДОГМА-95»

В 1998 г. на Каннском кинофестивале произошло важное событие. Группа датских кинематографистов во главе с фон Триером обнародовала манифест «Догма-95». Авторы «Догмы» утверждали, что применение современных технологий и, соответственно, усложнение формы привели кинематограф в тупик. Чтобы выйти из него, необходимо вернуть сюжетам, актёрской игре и способам съёмки наивность, естественность, простоту и незамысловатость первых фильмов.

Датские режиссёры решили освободить кино от диктата технологии, «выжать правду из персонажей и обстоятельств». Авторы манифеста обязались снимать только ручной камерой и только на натуре, не использовать павильонов, реквизита или бутафории, отказаться от музыки и комбинированных съёмок и, наконец, не ставить в титрах имени режиссёра. Кинематографисты, подписавшие этот документ, остаются верны выбранному пути, однако в частностях могут отступить от жёстких правил.



Виктор Шёстрём и Бибби Андерсон в фильме «Земляничная поляна».



Кадр из фильма «Осенняя соната». Режиссёр И. Бергман. 1978 г.

(2000 г.) можно назвать образцами следования канонам «Догмы-95». Персонажи «Идиотов», нормальные молодые люди, притворяются дебилами, учатся игнорировать законы общества — иными словами, отказываются быть здоровыми и преуспевающими. И по мере того как они вживаются в роль, становится ясно, что на самом деле герои — больные, несчастные, неуверенные в себе люди.

Близка по духу фильмам фон Триера лента «Последняя песня Мифуне» (1999 г.) режиссёра Сёрена Краг-Якобсена (родился в 1947 г.). Герой картины — молодой преуспевающий бизнесмен. Он оставляет молодую жену и отправляется в родные места, где живёт его

сумасшедший брат. Неожиданно для себя герой обнаруживает, что только там можно жить без лжи и фальши, ставших сутью городской цивилизации.

Значительный вклад в развитие искусства экрана внесла Швеция. В эпоху немого кино режиссёры Виктор Шёстрём (1879—1960) и Мориц Стиллер (1883—1928) основали шведскую школу кино. В своих фильмах они обращались к шведской классической литературе и фольклору. Особую атмосферу в их фильмах создавали картины природы.

Швеция — родина одного из выдающихся режиссёров мирового кинематографа — Ингмара Бергмана (родился в 1918 г.). Каждая работа этого мастера — эксперимент, поиск новых тем, выразительных средств, моделей построения произведения. Фильмы «Седьмая печать» и «Земляничная поляна» (оба 1957 г.) — это размышления о смысле жизни, о любви и доброте; в лентах «Час волка», «Стыд» (обе 1968 г.) и «Змеиное яйцо» (1977 г.) автор защищает духовные ценности человечества перед лицом войны. «Страсть» (1969 г.) и «Причастие» (1962 г.) — трагическое исследование страдания; «Молчание» (1963 г.) и «Персона» (1966 г.) — попытка проникнуть в мир души разобщённых людей. Почерк режиссёра нельзя спутать ни с чьим другим, все его фильмы узна-

578

ваемы. Бергман часто говорит о том, что искусство отражает пережитки отношения к миру ребёнка. Так, мир детских впечатлений ожил в самой гармоничной картине режиссёра — «Фанни и Александр» (1982 г.).

Этот фильм — протест против лицемерных моральных догм.

Бергман воспитал немало замечательных актёров, в частности Макса фон Сюдова, Лив Ульман (стала режиссёром), Ингрид Тулин, Биби

ПРОРЫВ ФИНСКОГО КИНО

Кино Финляндии родилось в один год с российским (1907 г.), но восемьдесят лет оставалось почти неизвестным. Финны с удовольствием смотрели отечественные картины, но за границу эти ленты попадали редко. Исключением стал фильм «Белый олень» режиссёра Э. Бломберга. Картина, поставленная по мотивам лапландской легенды, получила в 1953 г. приз Каннского кинофестиваля «За лучший сказочный фильм».

Финские кинематографисты сотрудничали с советскими. Так, в 1980 г. Л. Гайдай вместе с Р. Орко снял советско-финскую комедию «За спичками». Советские актёры — Евгений Леонов, Георгий Визин, Вячеслав Невинный — играли финских крестьян. Их герои — безалаберные, хитроватые, но добрые и беззлобные — были похожи на наших, русских.



Аки Каурисмяки.



Кадр из фильма «Юха». Первая киноверсия романа была сделана в 1920 г. знаменитым Морисом Стиллером. Сделать немую чёрно-белую картину по роману Ахо было заветной мечтой А. Кауриσμαки.

В «моду» финское кино вошло благодаря братьям Кауриσμαки — Мике (родился в 1955 г.) и Аки (родился в 1957 г.). Кауриσμαки создали собственную фирму «Вильяльфа» и начали снимать фильмы. После первых лент с характерными названиями — «Лжец» (1980 г.) и «Никчёмные» (1981 г.) — пути братьев разошлись. Мика Кауриσμαки стал «гражданином мира»: он работал в Южной и Северной Америке, Швеции, Италии. Самый значительный его фильм — «Зомби и Поезд-призрак» (1991 г.) рассказывает о поисках места человека в жизни.

Младший Кауриσμαки отличается большей художественной дерзостью. Он экранизирует классику (ему принадлежит фильм «Преступление и наказание», 1983 г.; по роману Ф.М. Достоевского), снимает «пролетарские» картины («Девушка со спичечной фабрики», 1990 г.), музыкальные клипы. Режиссёр использует приёмы любимых европейских режиссёров. Фильмы Аки Кауриσμαки «„Ленинградские ковбои" едут в Америку» (1989 г.) и «Береги свою косынку, Татьяна!» (1994 г.) — пьянящий коктейль вымысла и подлинной реальности, смешение национальных традиций, поэзии и грубых шуток,

танго и рок-н-ролла. Мелодрама «Юха» (1999 г.) — экранизация романа финского писателя Юхани Ахо. Режиссёр сначала хотел сделать звуковой фильм, но затем решил вернуться к временам немого кино. Кауриσμαки несколько модернизировал историю хуторянки Марии, которую соблазнил городской пижон. Режиссёр по-своему рассказал о вторжении городской цивилизации в жизнь крестьян. Финальная сцена — смерть Юхи (мужа Марии) на городской свалке, а не в порожистой реке, как в романе, стала метафорой неизбежного исчезновения патриархального уклада.

Новое поколение финских режиссёров работает в разных жанрах. Наиболее интересные картины последних лет — военный эпос «Дорога на Рукаярки» (1999 г.) Олли Саареллы и детективная лента «Крутые» (1999 г.) Алекси Мякеле. Символично, что в 2000 г. первым в прокат вышел фильм «Возвращение на равнинные земли» (по роману финского писателя Антти Туури) — история семьи, покинувшей американский «рай» и вернувшейся в родные места.



Кадр из фильма «Береги свою косынку, Татьяна!».



Макс фон Сюдов (справа) в фильме «Седьмая печать».

Андерсон. Оператором большинства фильмов Бергмана был Свен Нюквист (этот оператор работал и с российским режиссёром Андреем Тарковским, снимавшим в Швеции «Жертвоприношение»).

Яркую страницу в историю шведского кино вписал режиссёр Бу Видерберг (1930—1998), начинавший как оппонент Бергмана. Он называл великого мастера режиссёром старых легенд, лёгкой мистики и шведской экзотики. Сам Видерберг снимал ручной камерой «шведские фильмы в спецовке». В 60-х гг. его историческая трилогия о рабочем классе («Вороний квартал», 1963 г.; «Ода-лен, 31», 1968 г.; «Джо Хилл», 1970 г.) открыла новое направление в кинематографе Швеции — социальное.

Однако последняя картина режиссёра — «Всё по справедливости» (1997 г.) — стала своеобразным художественным примирением с автором «Фанни и Александра». Фильм рассказывает о трудностях взросления, любви, предательстве и ненависти. Видерберг через простые, зримые детали красочно и достоверно воплотил на экране эпоху своей юности.



Ингрид Бергман в заглавной роли в фильме «Жанна д'Арк». Режиссёр Виктор Флеминг. 1948 г.

КИНО ЯПОНИИ

В 1929 г. С.М. Эйзенштейн писал в работе «За кадром», что в Японии есть фильмы, кинофирмы, кинозвёзды, капитал, вложенный в кинопродукцию, но нет самой кинематографии. Это тем более удивительно, отмечал Эйзенштейн, что Страна восходящего солнца имеет в своей культуре бесконечное множество кинематографических черт, разбросанных повсюду, за исключением только... кинематографа. Российский мастер основой кино считал монтаж, т. е. смысловое построение и сочетание кадров. В японской живописи, поэзии, в театре кабуки (см. статью «Театр стран Востока» в разделе «Театр»), в театре масок, даже в иероглифической системе письма он усматривал монтажный принцип, и его удивляло, что японский кинематограф не осваивал различные изобразительные приёмы монтажа.

Действительно, раннее кино Японии не изобретало каких-то особых приёмов. Сами японцы не считали его серьёзным искусством, сопоставимым с театром или живописью. Кино было, прежде всего, развлечением для народа. В нём использовались либо исторические сюжеты (такие фильмы назывались *дзидайгэки*), либо случаи из современной жизни (*гэндайгэки*). Раннее японское кино опиралось на театральную традицию — первые фильмы воспроизводили истории, сочинённые для театра кабуки. При этом важно помнить об отличии японского театра от европейского: сцены очень продол-

580

жительны, неторопливы, актёры достигают высокой степени свободы, зритель настраивается на длительное внимательное созерцание. Ранние фильмы Японии были столь же продолжительными и медлительными, как и национальное театральное действо. Оно оказалось менее динамичным, чем западное. Однако до сих пор японские немые фильмы удивляют естественностью поведения актёров на экране. Это было редкостью, как для европейского, так и для американского кино раннего периода. Уже в 20-х гг. в Японии появились режиссёры, которые открыли новые изобразительные возможности кино, не боялись экспериментировать и выработали оригинальный творческий стиль.

Тэйноскэ Кинугаса (настоящее имя Когамэ, 1896—1982) можно назвать одним из первых, кто стал относиться к кино как к искусству. Его фильм «Безумная страница» (1926 г.), изображающий видения душевнобольного, по стилю близок к немецкому экспрессионизму 20-х гг., а «Перекрёсток» (1928 г.) — мелодрама, снятая в духе Мурнау. Как и многие первые режиссёры, Кинугаса прошёл школу японского театра, где в юности играл женские роли (в театре кабуки все актёры — мужчины). Он одним из первых проявил интерес к достижениям мирового кино. Помимо влияния немецкого экспрессионизма можно говорить также и о том, что Кинугаса сумел воспринять работы советской монтажной школы 20-х гг.

(Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Лев Кулешов). Мировая известность пришла к режиссёру лишь в 1954 г., когда на волне интереса к японскому кино его фильм «Врата ада» получил главный приз Международного кинофестиваля в Канне и премию «Оскар» Американской киноакадемии.



Кадр из фильма «Перекрёсток».



Кадр из фильма «Рис». Режиссёр Тадаси Имаи.



Тосиро Мифунэ.

581



Тосиро Мифунэ (слева) в фильме «Расёмон».

Японское кино развивалось в двух направлениях. Оно либо воплощало традиции японского театра, либо, напротив, отводило национальным мотивам роль антуража, темы, для воспроизведения которой использовался понятный европейцам киноязык. Таким «японским европейцем» был Акира Кurosава (1910—1998), чей фильм «Расёмон», фактически, открыл миру японскую кинематографию — в первую очередь потому, что был сделан с использованием сугубо западного динамичного монтажа, быстрого движения камеры.

Другие фильмы Куросавы — «Семь самураев» (1954 г.) и «Телохранитель» (1961 г.), сделанные в жанре самурайского боевика (*тямбара-эйга*), поразили Голливуд. На их основе были сделаны многочисленные римейки. Экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (1951 г.) и трагедии У. Шекспира «Макбет» («Замок паутины», другое название «Трон в крови», 1957 г.), события которых перенесены в Японию (действие первого фильма происходит после Второй мировой войны, действие второго — в Средние века), считаются одними из лучших экранизаций европейской классики.

Успех Куросавы заставил зрителей и кинокритиков Запада пересмотреть своё отношение к японскому кинематографу, внимательнее отнестись к фильмам других режиссёров из этой страны. Одним из тех, кто получил мировое признание в 50-х гг., стал Кэндзи Мидзогути (1898—1956), который за долгое время до того превратился в классика для самих японцев. Мидзогути — режиссёр, опиравшийся на изобразительную традицию японской живописи и театра. Он прославился ещё в 20-х и 30-х гг. фильмами в жанре *дзёсэй-эйга* (истории о верности и самопожертвовании женщин). Эта тема стала основной в творчестве режиссёра. Он часто совмещал мифологические сюже-



Тувинский актёр Максим Мунзук в фильме А. Куросавы «Дерсу Узала» (по одноимённой книге В.К. Арсеньева). 1975 г.

За эту картину режиссёр в 1976 г. был удостоен премии «Оскар».



Кадр из фильма «Семь самураев».

*Антураж (*фр. entourage*) — окружение; среда, окружающая обстановка.

582

ты с историями из повседневной жизни, используя в фильме сновидения и фантазии («Угэцу моногатари», или «Сказки туманной луны после дождя», 1953 г.). Обратившись к истории средневековой Японии, мастер обнаружил проблемы простого человека, семьи, которые не разрешены и по сей день («Жизнь О-Хару, куртизанки», 1952 г.).

Если Куросава центральной фигурой своих фильмов делал мужчину (воина, самурая, борца, старика, врача, чиновника), то для Мидзогути главный герой — женщина. Эти режиссёры создали совершенно различные изобразительные манеры. Динамизму действия, монтажа, эффектным ракурсам Куросавы у Мидзогути противопоставлены долгие неподвижные планы, вызывающие в памяти зрителя старинные японские гравюры, которые заставляют всматриваться в мельчайшие детали изображения. Поэтому столь значимым для Мидзогути оказался фон, второй план, часто заключающий в себе основной смысл повествования, ибо сами сюжеты его фильмов, как правило, хорошо известны: они основаны на старинных легендах. Режиссёр придерживался правила: одна сцена — один долгий кадр. Отказавшись от монтажа, Мидзогути использовал сложные передвижения камеры внутри кадра, а в некоторых фильмах (например, в «Повести о поздней хризантеме», 1938 г.) изысканное медленное панорамирование создавало особый эффект достоверности.

На Западе лишь в 50-х гг. смогли оценить силу воздействия долгого неподвижного плана — ведь кино там развивалось, прежде всего, как искусство монтажа. Но уже в 60-х гг. итальянский теоретик кино, режиссёр и сценарист Пьер Паоло Пазолини назвал Мидзогути одним из своих учителей, открывшим для него поэтическое измерение самой реальности.

Ещё позднее, чем Куросава и Мидзогути, был оценён в Европе Ясудзиро Одзу (1903—1963), которого называют «самым японским из японских режиссёров», «богом кино». Его фильмы очень просты и по сюжету, и по выразительным средствам. Можно сказать даже, что Одзу всю жизнь снимал один и тот же сюжет — о современной японской семье — в жанре *сёмингэки* («будничного реализма»). Режиссёр

«РАН»



Акира Куросава любил снимать исторические драмы. Действие пьесы английского драматурга Уильяма Шекспира «Король Лир» о правителе, разделившем королевство между дочерьми и оставшемся не у дел, режиссёр перенёс во времена средневековой Японии («Ран», или «Смута», 1985 г.). Следуя местным традициям и нравам, отводящим женщине подчинённое положение, японский правитель разделил свою империю между тремя сыновьями — Таро, Хиро и Сабуро. Таро и Хиро, получив власть, сразу же начали междоусобные войны. Сабуро, как и положено младшему сыну, самому доброму и бескорыстному, попытался предостеречь отца от опрометчивого шага, за что был изгнан с проклятиями. Съёмки картины велись в средневековых замках, расположенных в горных районах Японии. Для этой исторической батальной эпопеи понадобились тысячи статистов и сотни лошадей.



Кадр из фильма «Ян-Гуй-фэй». Режиссёр К. Мидзогути. 1955 г.
583

«ФЕЙЕРВЕРК»

Такеши Китано — режиссёр, сценарист, актёр и монтажёр — очень популярен у себя на родине и за рубежом. В своём фильме «Фейерверк» (1997 г.) он сыграл главную роль — полицейского

Ниши, жена которого смертельно больна, а друг парализован. Чтобы облегчить участь близких людей, герой заключает договор с мафией и даже грабит банк. Часть награбленного он отдаёт другу, а на оставшиеся деньги отправляется со своей женой в дальнее путешествие. Основные идеи «Фейерверка» — умение не поддаваться унынию, чувство сострадания, способность к энергичному поступку — роднят этот фильм с лучшими произведениями традиционного японского кино. Картина была отмечена высшей наградой Венецианского кинофестиваля — «Золотым львом святого Марка» и заслужила много тёплых слов со стороны кинокритиков разных стран. «Фейерверк» был назван уникальным и едва ли не лучшим из японских фильмов, полным эмоций и тонких психологических наблюдений. Эта лента заставляет зрителей ощутить глубокие чувства, которых они, может быть, ранее никогда не испытывали.

«ГОЛЫЙ ОСТРОВ»

В 1961 г. фильм «Голый остров» (1960 г.) режиссёра Канэто Синдо (родился в 1912 г.) был удостоен главного приза на Московском Международном кинофестивале. Картина вызвала шок у кинематографической публики: в фильме — ни единого слова! Музыка и звуки природы заменили речь. В «Голом острове» во всех подробностях показан повседневный быт крестьянской семьи. Скучна природа крошечного острова, отрезанного морем от остального мира, неторопливо мерное течение дней, месяцев, лет.

Трудная, порой невыносимая жизнь крестьян показана на протяжении четырёх времён года. Семья живёт тем, что выращивает батат на острове, где нет пресной воды. Бесконечна череда дней, однообразна будничная работа. Изю дня в день мужчина и женщина привозят воду на лодке и носят её в тяжёлых деревянных вёдрах, раз за разом поднимаясь по крутым, выбитым в земле ступенькам вверх, от подножия острова к его вершине.

Осенью под нескончаемым холодным дождём женщина собирает водоросли, зимой плетёт на продажу соломенные сандалии. Нобуко Отова представила традиционный образ покорной судьбе японской крестьянки. Актриса достоверно передала исконно народные черты характера героини: трудолюбие, преданность семье, мудрость, жизнестойкость и бесконечное терпение. Лишь однажды крестьянка взбунтуется: после внезапной смерти и похорон старшего сына молча вернётся на поле и от отчаяния, от незатихающей боли утраты начнёт вырывать из земли ненавистные побеги. С горькими рыданиями женщина рухнет на опостылевшую землю, проклиная неумолимую судьбу, отнявшую сына. Но жизнь должна продолжаться, как бы тяжела она ни была. Нужно нести свой крест.



Кадр из фильма «Вкус простой пищи». Режиссёр Ясудзиро Одзу. 1952 г.

Одзу снимал немые фильмы вплоть до 1936 г. В 1937 г, едва освоив звук, он ушёл на фронт. К работе в кино вернулся только в 1947 г. Впоследствии Одзу говорил, что война научила его позитивному отношению к жизни, которое и стало во многом основой его творчества. После войны окончательно сложился стиль режиссёра — аскетичность, строгость, простота и однообразность приемов, не мешающие сильнейшему эмоциональному воздействию.

никогда не обращался к историческому прошлому, не использовал эстетику живописи или театра, не приукрашивал реальность. Действие в его фильмах сведено до минимума. Это позволило Одзу добиться такого эффекта, что происходящее на экране становилось значимым для каждого зрителя. Несмотря на то, что действие происходит в японской семье, в японском

городе (почти всегда в Токио), национальная специфика оказывается несущественной. То, о чём повествует Одзу, одинаково важно и для европейца, и для азиата, и для американца. Однако почему Одзу считают «самым японским» режиссёром? Наверное, потому, что он придерживался в кино одного из канонов классической японской эстетики, согласно которому красота не может быть постигнута в видимых и слышимых образах. Напротив, то, что человек видит и слышит, является обманчивым, отдаляя его от красоты, от сути мироздания. Японский поэт Басё Мацуо (1644—1694) говорил о принципе «саби», что по-

584

«РАСЁМОН»

Сценарий фильма Акиры Куросавы «Расёмон» (1950 г.) основан на двух новеллах великого японского писателя Рюноске Акутагавы (1892—1927). Новелла «Ворота Расёмон» рассказывает о случайных попутчиках, укрывшихся от дождя под сводами полуразрушенной святыни. Один из них рассказывает историю преступления, свидетелем которого он оказался. О самом преступлении повествует вторая новелла — «В чаше». Одно и то же событие (убийство самурая) четверо очевидцев описывают совершенно по-разному. Зритель видит на экране четыре истории, сильно отличающиеся друг от друга; он так и не может решить, кто из свидетелей говорит правду.



японски означает «грусть одиночества». «Саби» предполагает отрешённость от мира, которая возможна только в покое, простоте, освобождении от повседневных забот. Хотя Ясудзиро Одзу постоянно ощущал, что всё большей популярностью пользуются фильмы развлекательные, копирующие американские приёмы и штампы, он невозмутимо продолжал отстаивать стремление к простым и строгим решениям, ведущим к просветлённому созерцанию. Кажется, это первый режиссёр в мире, который открыл в кинематографе возможности для медитации (от *лат. meditatio* — «размышление»), для приобщения зрителя к самой сути происходящего.

Фильмы Одзу «Поздняя весна» (1949 г.) и «Токийская повесть» (1953 г.) поражают спокойным совершенством. Возможно, тема взаимоотношений родителей и детей здесь лишь повод для размышлений, своеобразный «коан» (буддийская загадка), разрешение которого откроет смысл мира, но для этого жизни всегда не хватает. Одзу умер в день своего рождения, 12 декабря. Он не был женат, у него не было детей, и на его надгробном памятнике написано одно слово: «Му» («Ничто»).

В современном японском кино не найти режиссёров, равных Одзу. Ему удалось связать уникальную философию искусства Японии с современностью. Творчество других мастеров экрана так или иначе, располагается между направлениями Мидзогути и Куросавы. К последователям Мидзогути можно отнести и Канэто Синдо, снявшего «Голый остров», и Сёхэя Имамуру (родился в 1926 г.), автора «Легенды о Нарайяме» (1983 г.). Последний фильм получил главный приз Каннского кинофестиваля. Но, несмотря на эстетическую близость к Одзу эти режиссёры более привержены современной тематике. Большинство кинематографистов ориентируются не на национальные традиции, а на мировую кинокультуру. Японские пейзажи, персонажи и традиции всё чаще лишь усиливают национальный колорит

фильмов, а основополагающие принципы традиционного театра и классической поэзии перестают играть существенную роль.

Несомненно, сегодня японская кинематография — одна из самых авторитетных в мире, а такие режиссёры, как Канэто Синдо, Кон Итикава (родился в 1915 г.), Сёхэй Имамура, Нагиса Осима (родился в 1932 г.), при всём их новаторстве сохраняют связь с традицией.

По-прежнему популярны и исторические драмы, и самурайские боевики, а фильмы о якудза (японской мафии) даже перешагнули рамки национального кинематографа и стали одним из жанров голливудского кино. Однако сегодня скорее коммерческий Голливуд влияет на национальный японский кинематограф, нежели наоборот.

ИНДИЙСКОЕ КИНО

В течение последних двух десятилетий XX в. индийское кино удерживает пальму первенства по количеству создаваемых картин. Их производится несколько сотен в год. Самая значительная среди региональных студий — бенгальская, размещающаяся в Калькутте — столице штата Западная Бенгалия. Критики

585



Кадр из фильма «Раджа Харишчандра».

Герой предания Харишчандра — благородный и справедливый правитель одного из древних княжеств. Чтобы выполнить долг перед благодетельствовавшим его мудрецом, Харишчандра продал себя и свою семью в рабство, терпел унижения. В конце концов, боги объяснили бывшему радже, что невзгоды посланы ему для испытания твёрдости духа.

часто сопоставляли бенгальское кино с итальянским неореализмом, поскольку его мастера воссоздавали на экране подлинную жизнь простых людей.

В американский и европейский прокат индийские фильмы продвигались с трудом, поскольку казались слишком длинными. Раздражало и то, что ход действия постоянно прерывался песнями и танцами. Когда кино стало звуковым, вокальные номера просто заполнили индийский экран.

Древнее искусство Индии, бесспорно, оказало влияние на кинематограф. Уже сюжет фильма «Раджа Харишчандра» (1913 г., режиссёр Д. Г. Пхалке) был основан на старинной легенде.

Сильнее всего на кинематограф Индии повлияли художественные принципы национального искусства, остававшиеся неизменными на протяжении многих столетий. Для индийцев важна не достоверность отражения, а поэтическое настроение, которым проникнуто произведение: от сюжетных событий и чувств, испытываемых персонажами, до костюмов, жестов, мимики.

Индийское искусство веками готовило публику к тому, чтобы в произведении, прежде всего, воспринималась его раса. Создатели фильмов не могли не учитывать пристрастия к наслаждению расами и всячески шло зрителям навстречу. Например, растягивали картины до непомерной длины (они были в полтора-два раза длиннее американских), чтобы наслаждение длилось как можно дольше, или перебивали действие песнями, чтобы герои могли сполна выразить в них свои чувства.

САТЪЯДЖИТ РЕЙ

Родоначальник и самый выдающийся представитель «нового индийского кино» — Сатьяджит Рей (1921 — 1992). Его имя ставят в один ряд с именами величайших кинематографистов — Сергея Эйзенштейна, Федерико Феллини, Акиры Куросавы, Луиса Бунюэля. Режиссёр жил и работал в Калькутте. Под его влиянием сложилось бенгальское кино. Окончив Калькуттский университет Рабиндраната Тагора, Рей работал в рекламном агентстве, иллюстрировал книги. Одна из них настолько увлекла его, что Рей решил её экранизировать. Так появилась картина «Песнь дороги» (1955 г.), завоевавшая один из главных призов Каннского



Сатьяджит Рей на съёмках фильма. 1956 г.

*В 1947 г., после долгой и упорной борьбы, Индия обрела, наконец, независимость. Тогда же страна разделилась на два государства — Индию и Пакистан, в который вошли провинции, населённые мусульманами. Разделение сопровождалось драматическими потрясениями — происходило «великое переселение народов»: мусульмане перебирались в Пакистан из других провинций, а из Пакистана уезжали индуисты и буддисты. Кинематограф почти перестал изображать героев, страдающих от неразделённой любви, и обратился к реальным проблемам современной жизни.

**Поэтическое настроение называется на хинди «раса». Ведущих рас восемь: любовь, весёлость, скорбь, гнев, мужество, страх, отвращение и удивление. В произведении могут изображаться разные чувства, но одно должно быть основным.



Кадр из фильма «Мир Апу».

Мальчик Апу (Шумитра Чаттерджи) — герой кинотрилогии С. Рея.



Кадр из фильма «Песнь дороги».

кинофестиваля и сразу сделавшая режиссёра знаменитым.

По жанру «Песнь дороги», снятая по первой книге дилогии бенгальского писателя Б. Бондопадхя, — семейная хроника, неторопливое описание будней семьи, состоящей из отца, матери, бабушки и дочери. Отец принадлежит к касте священнослужителей — браминов, он беден. Родается ещё один ребёнок — мальчик Апу, и отец уходит на заработки; за время его отсутствия умирает бабушка, дочь заболевает воспалением лёгких и тоже умирает. Когда отец возвращается, семья решает переехать в священный для индусов город Бенарес — возможно, у отца там будет больше работы. В финале картины все уезжают. Над повозкой с героями, одиноко катящейся по дороге, нависают тучи, а в покинутую хижину заползает змея.

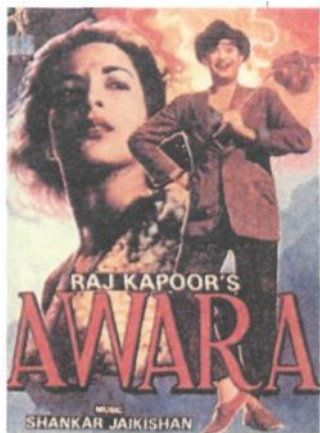
Мальчик, родившийся по ходу сюжета, стал героем других картин режиссёра — «Непобеждённый» (1956 г.) и «Мир Апу» (1959 г.). Оба фильма были встречены с тем же воодушевлением, с каким приняли картину «Песнь дороги», а критики снова писали о «нежности, деликатности» режиссёрского почерка и об «изысканности деталей, взглядов, ситуаций».

После фильмов об Апу режиссёр проработал в кино более трёх десятилетий, поставив множество картин. В кинолентах Рея часто повествуется о распаде старинного уклада жизни. Например, в фильме «Большой город» (1963 г.) жена героя, устав от нищеты, идёт работать, что противоречило индийским традициям. Есть у режиссёра и философские притчи, такие, как лента «Шахматисты» (1977 г.). Два друга страстно увлечены игрой. В стране же зреет заговор против правителя, который, в конце концов, отказывается от трона. Однако это не может заставить друзей оторваться от шахматной доски. Снял режиссёр и приключенческую комедию «Золотая крепость» (1974 г.), предназначенную для детей. Её герой, мальчик, вроде бы знает, где скрыто сокровище; взрослые пытаются завладеть им, но, добравшись до места, убеждаются, что спрятанные богатства — лишь фантазия, вымысел ребёнка.

ДИНАСТИЯ КАПУРОВ

Если Сатьяджит Рей — родоначальник и глава бенгальской школы, то актёр и режиссёр Радж Капур (настоящее имя Ранбир Радж, 1924— 1988) — виднейший представитель бомбейского кино. Он пользовался всемирной известностью, а в середине 50-х гг. стал любимцем советских зрителей. По всей стране звучали песенки из его фильма «Бродяга».

Все члены семьи Капур так или иначе причастны к кинематографу. Отец, Притхвирадх (1904— 1972), начал сниматься ещё в немом кино. Он дебютировал в 1929-м, в 30-х гг.



Афиша фильма «Бродяга».

587



Притхвирадх, Радж и Рандхир Капуры (слева направо) перед началом работы над фильмом «Прошлое, настоящее и будущее» (1971 г.), где Рандхир дебютировал в качестве режиссёра и актёра.

работал в Калькутте на студии «Нью тиэтрс», а с 1939 г. — на киностудии «Ранджит» в Бомбее. Актёрами стали младшие братья Раджа — Шаши и Шамми, в кино работают и сыновья Раджа — Рандхир и Риши.

Радж работал ассистентом режиссёра на студии, которая пригласила Притхвираджа в Бомбей, играл в театре, основанном в 1944 г. отцом. (Это был первый в стране профессиональный театр, где пьесы играли на хинди. Он назывался «Притхви-тиэтрс».) Радж впервые появился на экране в одиннадцатилетнем возрасте и до того, как в 1947 г. создал собственную фирму «Радж Капур филмс», снялся в нескольких десятках картин. Для своей фирмы он и поставил прославленного «Бродягу» (1951 г.) — мелодраматическую историю юноши, который не знает, кто его отец. Герой, носящий то же имя, что и автор фильма, в детстве воспитывался бандитом Джаггой. Тот учил грабить, убивать, но не смог сделать злым и жестоким чистого, благородного Раджа. Случайно встретив девушку из богатого дома, Радж узнаёт в ней Риту, подружку своего детства, — она окончила юридический колледж и стала адвокатом. Однажды, вернувшись домой, Радж видит, что Джагга напал на его мать. Юноша бросается на защиту. В завязавшейся драке бандит погибает, а Радж оказывается на скамье подсудимых.

Процесс ведёт судья Рагунат, сыграть которого Капур предложил своему отцу. Перед началом процесса под машину судьи попадает мать Раджа и, умирая, открывает страшную тайну: Рагунат — его отец, а во всех несчастьях, приключившихся с ней и маленьким Раджем, виноват Джагга. Рагунат когда-то осудил его несправедливо, сказав: «Сын вора может быть только вором». Джагга поклялся отомстить — доказать, что и сын судьи может стать вором. Он похитил жену Рагуната, которая ждала ребёнка, где-то держал целый месяц, а когда она вернулась, судья, думая, что это ребёнок бандита, выгнал её из дома. Бедная женщина



Радж Капур.

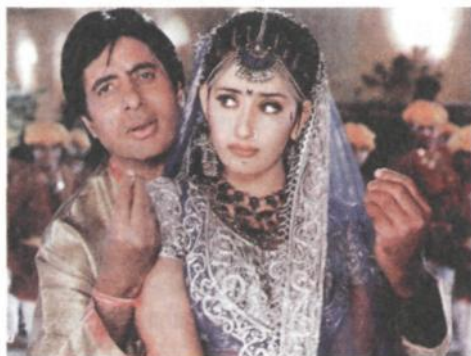


Кадр из фильма «Бродяга».

588

оказалась без средств к существованию, и родившийся Радж рос не в богатом доме, а в жалкой лачуге. Узнав об этих обстоятельствах, Рагунат глубоко страдает и, вынеся обвинительный приговор, приходит ночью к осуждённому сыну, умоляя простить его.

НОВЫЕ ЗВЁЗДЫ



Амитабх Баччан в фильме «Красный падишах». 1999 г.

Во второй половине 70-х и в 80-х гг. звездой номер один индийского кино стал Амиабх Баччан. Баччан — представитель нового поколения актёров, во многом отличающегося от предшественников. Персонажи, которых он воплощал, кажутся полной противоположностью чаплиновским образам Раджа Капура — милым, добрым и всегда страдающим от несправедливости, царящей в мире. Герои Баччана хоть и страдают, но не мирятся со злом — выступают против него с кулаками; они мужественны и готовы к борьбе. Например, о ленте «Искры» (1957 г.; в советском прокате «Месть и закон») критики писали, что она поставлена по мотивам американского фильма «Великолепная семёрка» (1960 г.). В индийском фильме только два защитника справедливости. (Одного из них, более отважного и умелого, играет А. Баччан.) Офицер-полицейский нанимает их и даёт задание: покончить с бандой, которую возглавляет жестокий и зловещий Габбар. В отличие от американских предшественников индийским парням не везёт: победить Габбара им не удаётся.

Герой Баччана оказался не на высоте в «Исках», зато в других лентах его персонажи действовали с большим успехом.

После фильма «Танцор диско» (1984 г.) кумиром молодых кинозрителей стал Митхун Чакраборти.

В 1972 г. Чакраборти поступил на актёрский факультет Института кино и телевидения в Бомбее. Ещё студентом он снялся в картине «Королевская охота» (1976 г.), получившей международную известность. Фильм поставил режиссёр Мринал



Радж Капур в фильме «Господин 420». Режиссёр Р. Капур. 1955 г.

Герой фильма влюблен в скромную сельскую учительницу. Хотя он и получил образование, но не может найти работу, а потому отправляется в многомиллионный Бомбей. Там городская красавица подбивает его на поступки, подпадающие под 420-ю статью уголовного кодекса. Но Раджу устоял перед искушением и вернулся к своей учительнице.

ИНДИЙСКИЙ ПРИНЦ НА РОССИЙСКОМ ЭКРАНЕ

Шаши Капур много снимался в индийских фильмах; кроме «Шекспира Уоллаха» он выступил в других картинах Джеймса Айвори, где также разрабатывалась тема столкновения индийской и

европейской культур; играл у других английских режиссёров. В 1989 г. вместе с российским режиссёром Геннадием Васильевым на киностудии «Мосфильм» он поставил сказку «Чёрный принц Аджуба», действие которой происходит в вымышленной стране Бахаристан. У правителя страны рождается долгожданный наследник, и добрый волшебник Амир-Баба дарит малышу чудесный меч. Волшебник рассёк мечом камень и загадал: если взрослый принц будет достоин меча, то он извлечёт оружие из гранитной глыбы, чтобы защищать свой народ и бороться с врагами. В работе над фильмом участвовали и другие члены династии Капуров: брат Шамми и сын Раджа — Риши.

«Чёрный принц Аджуба» не единственная встреча Капуров с российским кинематографом. В 1957 г. Притхвирадж Капур снялся в советско-индийском фильме «Хождение за три моря», поставленном по одноимённой книге Афанасия Никитина, тверского купца, первого попавшего в Индию россиянина. В «Хождении за три моря» Никитин описал своё путешествие, происходившее в 1468—1472 гг.

589



Митхун Чакраборти в фильме «Мелодия». Режиссёр Динак Бахри. 1979 г.

Сен (родился в 1923 г.), крупнейший наряду с С. Реем представитель бенгальского кино. Действие картины происходит во времена, когда Индия принадлежала Англии. Один из двух главных героев ленты — сагиб (чиновник колониальной администрации). Другой, Гхинуа, — выходец из племени санталов, живущего по древним обычаям родового строя. Он сблизился с сагибом на почве общего увлечения охотой. Когда деревенский богач надругался над молодой женой Гхинуа, тот расправился с врагом, принёс его голову сагибу и никак не мог понять, почему друг приговорил его к смертной казни, — ведь он действовал во имя справедливости.

Амитабх Баччан и Митхун Чакраборти отличаются от своих предшественников. Их герои более уместны в американских боевиках, чем в индийских картинах 50-х и 60-х гг. Но традиции давних лент не угасли в картинах, где снимаются новые звёзды. Авторы фильмов по-прежнему озабочены не правдоподобностью сюжетов, а тем, чтобы зритель испытал наслаждение расой — на этот раз не любви, но удивления и гнева. И по-прежнему сюжет до предела насыщен песнями, как, например, в «Танцоре диско».

ОТ «ОТТЕПЕЛИ» ДО «ПЕРЕСТРОЙКИ»

В 70-х гг. кинематограф в Советском Союзе, в отличие от голливудского и европейского, был не частным предприятием, а государственной монополией, приносившей огромный доход в бюджет страны.

Кино — это не только «зеркало» души, но и «зеркало» общественных процессов. К началу 70-х на смену революционной и военной героике прежних лет пришли поэзия и проза повседневности. Стало ясно, что в ближайшее время не будет новых революционных бурь, а «коммунистический рай», обещанный партией к 1980 г., отодвигается в необозримое будущее. Кинематограф отразил общую растерянность при отсутствии ясных целей для общества в целом. Идея «светлого будущего» была поставлена под сомнение. Теперь каждый советский человек — от провинциального рабочего до столичного академика — остался наедине с историей.

В 70-х гг. сплочённое общество распалось, и герой этого времени начал решать проблемы индивидуально. В этом смысле символично название картины Г. Панфилова и Е. Габриловича «Начало» (1970 г.). В образе героини — Паши Строгановой (её сыграла актриса Инна Чурикова) авторы выразили двойственность ситуации. Как примирить героическое начало (в образе Жанны д'Арк, которую героиня приглашена сыграть в кинофильме) с неинтересной повседневной реальностью (Паша работает на текстильной фабрике и играет Бабу-ягу в заводском клубе)? До «Начала» героическое и бытовое существовали на экране в тесной связи. В фильме Панфилова и Габриловича эти понятия жёстко разведены и пересекаются только на съёмочной площадке, когда Паша в гриме Жанны призывает войска на защиту отечества. Теперь героическое превращается в кино, имитирует жизнь на съёмочной площадке. «Начало» хоронит идею

590

революционной романтики и коллективного подвига. У героини в реальной жизни остаются лишь будничные заботы, с которыми она не знает, как справиться: личная жизнь не складывается, работу в кино больше не предлагают, и героическая патетика остаётся только на экране.

На смену революционной романтике картин «Неуловимые мстители» (1967 г., режиссёр Эдмонд Кеосаян) и «Гори, гори, моя звезда» (1970 г., режиссёр Александр Митта) приходит игра с героическими сюжетами. Пример тому — иронический фильм Николая Рашеева и Аркадия Народицкого «Бумбараш» (1971 г.). Здесь события Гражданской войны преподнесены в форме, близкой к мюзиклу (композитор Владимир Дашкевич, стихи Юлия Кима). В конце 60-х подобную легкомысленную интонацию и стилистику в отношении этой темы было невозможно представить.

Никита Михалков в картине «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974 г.) также построил историю о Гражданской войне по законам вестерна. Это говорит о принципиально ином отношении к материалу: революция становится основой для зрелища. Героическая эпоха уже не является точкой отсчёта, краеугольным камнем. Она лишь повод для высокопрофессиональной игры в Гражданскую войну. В этом фильме важна не революционная идея, а чисто формальные элементы киноязыка: пластика, изображение, монтаж, актёры. Один из чекистов (герой Анатолия Солоницына) долго разглядывает портрет Ленина, словно с трудом припоминает, кто же смотрит на него со стены. Затем поворачивается и уходит. Точно так же Михалков уходит от противоречий эпохи Гражданской войны, в которых ещё недавно режиссёры пытались разобраться.

В своей следующей картине «Раба любви» (1976 г.) Михалков ещё яснее выразил мысль о том, что подлинная трагедия Гражданской, борьба «белых» и «красных», является всего лишь декоративным фоном для главного: съёмки кинофильма с участием красавицы кинодивы,

похожей на Веру Холодную. Главные герои здесь не героические подпольщики-революционеры, а одержимые своим делом фанаты кинематографисты.

В поисках новой точки отсчёта кино обратилось к военной теме. Война, фронтовое братство явились почвой для обретения новой духовной родины и налаживания взаимосвязей между людьми. «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова (1970 г.) — попытка возродить боевую дружбу, опираясь на страшный опыт Великой Отечественной. Похоронив товарища, постаревшие фронтовики понимают, что война была главным делом их жизни, что это



Александр Кайдановский и Юрий Богатырёв в фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих».



Кадр из фильма «Неуловимые мстители»
591



Кадр из фильма «Белорусский вокзал».



Кадр из киноэпопеи «Освобождение».

была общая война, общая трагедия и победа. Однако, как выясняется в фильме, братство героев — в прошлом и впереди нет никаких целей.

В это же время о войне были сняты кинофильмы, выражавшие официальную позицию партии и правительства, — историко-документальные масштабные эпопеи Юрия Озерова «Освобождение» (1970—1972 гг.) и «Битва за Москву» (1985 г.), а также телевизионный сериал Михаила Ершова «Блокада» (1974—1978 гг.).

Наряду с этими картинами создавались ленты, в которых основное внимание обращалось не на исторический ход событий, а на человека в этих событиях: «Они сражались за Родину» (1975 г., режиссёр С. Бондарчук; по повести М. Шолохова), «А зори здесь тихие...» (1972 г., режиссёр С. Ростоцкий; по повести Б. Васильева).

Оригинальный взгляд предложил Алексей Герман в фильме «Проверка на дорогах» (1971 г.). Предателю даётся возможность искупить свою вину. Колоссальное человеколюбие картины показалось советским чиновникам слишком неактуальным и несовременным. Картину положили «на полку», и она вышла на экраны только в 1986 г. Однако в 1977 г. писатель Константин Симонов настоял, чтобы сценарий фильма «Двадцать дней без войны», основанный на его книге, ставил именно опальный режиссёр А. Герман. В итоге появилась картина о любви немолодого солдата (Ю. Никулин), получившего двадцатидневный отпуск, и «женщины из эвакуации» (Л. Гурченко). А в 1985 г. Элем Климов поставил фильм «Иди и смотри» — рассказ о трагедии Хатыни, снятый по принципу «эмоциональных ударов», жёстко и очень натуралистично.

В начале 70-х гг. вышли две важнейшие для этого десятилетия картины, которые обозначили жестокий



Василий Шукшин в фильме «Калина красная».



Кадр из фильма «Иди и смотри».

*Хатынь — деревня в Белоруссии. Во время Второй мировой войны всех её жителей фашисты сожгли заживо.

592

ДЕТСКОЕ КИНО

Что такое детское кино? Кино, в котором играют дети? Картины про жизнь детей? Или просто фильмы, которые им нравятся?

Мир детского кино огромен и включает в себя столько же форм и жанров, как и взрослый кинематограф.

Для того чтобы понять, что такое жанр и форма, представьте сосуд с какой-нибудь жидкостью. Очевидно, кто-то вспомнил бутылку кока-колы, кто-то — древнегреческую амфору со старым вином, а кому-то более оригинальным показался аквариум с рыбками. У этих предметов есть свои форма и содержание. Так и в кино. Определённое содержание имеет любой фильм — комедия, сказка, история о любви. И это содержание автору необходимо облечь в определённую форму (например, музыкальный фильм, постановка с множеством трюков или костюмированная история времён Людовика XIV).

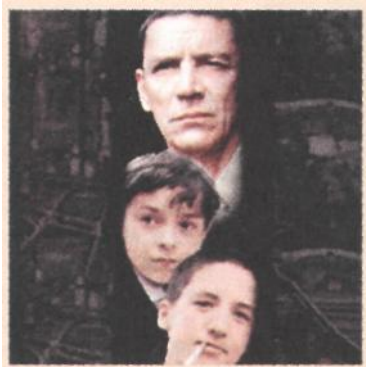
Интересным сочетанием формы и содержания можно считать работу режиссёра Бэза Лурмана «Ромео и Джульетта» (1996 г.). Автор фильма погружает героев трагедии Шекспира в современную американскую действительность. Получается печальная, но увлекательная и зрелищная история о любви детей из двух враждующих мафиозных кланов.

К детскому кино относятся и сказки, и комедии, и музыкальные фильмы, и лирические драмы. Ролан Антонович Быков (1929—1999) считал, что детское и взрослое кино — это ветви одного дерева. Так что детское кино — это не только сказки, мультики и киноленты о приключениях в далёких странах, но и научно-популярные, познавательные фильмы, документальное кино. Быковым сыграно много ролей в детских картинах, однако больше он известен как режиссёр («Айболит-66», 1966 г.; «Внимание, черепаха!», 1970 г.; «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», 1975 г., и др.).

Работать в детском кинематографе значительно сложнее, чем во взрослом кино. Даже киноплёнки на сцены с участием актёров-детей отводится в десять раз больше, чем на сцены, где заняты только взрослые актёры.



Ролан Быков в фильме «Подранки». Режиссёр Николай Губенко, 1977 г.



Кадр из фильма «Кто, если не мы». Режиссёр В. Приёмыхов. 1999 г.

В этой картине, так же как и во многих других кинолентах, герой Валерия Михайловича Приёмыхова (1943—2000) является символом надёжности и благородства. Он помогает юным героям избавиться от комплекса безотцовщины.

кризис в обществе. Хотя поначалу вряд ли кто из зрителей и критиков заподозрил трагическую мелодраму В. Шукшина «Калина красная» (1974 г.) и лирико-производственную ленту Г. Панфилова «Прошу слова» (1976 г.) в крамоле и подрыве устоев. Между тем оба фильма говорят о том, что неброская, утомительная повседневность «застоя» чревата глубокими внутренними потрясениями.

Идея народной власти обнаруживает в ленте Панфилова свою уязвимость. Главная героиня Елизавета Уварова (И. Чурикова) — председатель горисполкома, член Верховного Совета, государственный человек. Она хорошо ориентируется в частных производственных проблемах: уверенно проводит собрания, по делу распекает нерадивых подчинённых. Однако, по сути, Елизавета Уварова — повзрослевшая на несколько



Кадр из фильма «Прошу слова».

КИНО И ШКОЛА

Режиссёр, работающий с детьми, должен быть не только художником, но также педагогом и психологом. Известно, что дети на площадке не играют персонажей, а живут их жизнью. Поэтому они должны искренне верить в ту задачу, которую ставит перед ними режиссёр. Если ребёнок чувствует фальшь, он не сможет сыграть роль, и фильм получится неудачным.

Серьёзную, но в то же время лирическую картину о школьниках «Звонят, откройте дверь» (1966 г.) создал режиссёр Александр Митта. Фильм рассказывает историю двенадцатилетней школьницы, роль которой исполнила юная Елена Проклова. Вместе с девочкой-подростком зритель сталкивается с миром многообразных человеческих взаимоотношений и нравственных проблем. В картине также замечательно играют Сергей Никоненко и Ролан Быков.



Елена Проклова в фильме «Звонят, откройте дверь».



Кадр из фильма «Чучело».

Фильм «Чучело» (1983 г.) Ролана Быкова, поставленный по одноимённой повести В. П. Железникова, в начале 80-х гг. стал сенсацией. Это драматическая история взаимоотношений подростков. В школе маленького городка появляется новенькая. Наивность и доброта девочки, её искренность и сердечность чужды сплочённому коллективу класса. Новенькую награждают злой и насмешливой кличкой — Чучело.

В фильме дебютировала тогда никому ещё не известная школьница Кристина Орбакайте. Она и сыграла роль Лены Бессольцевой, которой пришлось столкнуться с жестокостью одноклассников и предательством лучшего друга. Её партнёром стал выдающийся актёр Юрий Никулин (1921—1997). Он исполнил роль дедушки героини — пожилого интеллигента. Учительница — классная руководительница (Елена Санаева) в первую очередь озабочена устройством собственной личной жизни и не придаёт значения тому, насколько серьёзны поступки её воспитанников.

Детский коллектив Быков подбирал очень тщательно. Для нескольких претендентов были написаны дополнительные роли. Сам режиссёр говорил, что он не работал с детьми, а скорее играл в увлекательную и очень серьёзную игру.

Картина преодолела сложный путь, прежде чем вышла на экраны. Но, попав в прокат и на международные показы, везде собирала полные залы.

лет Паша Строганова из «Начала». Ощущение жизненной сверхзадачи потеряно, осталась только никуда не ведущая повседневность: «пятиминутки», «пятилетки», стройки. В общечеловеческом и духовном измерениях героине реализовать практически невозможно. Её сын-подросток погибает в результате нелепого несчастного случая. Эта смерть — главное событие картины. Им начинается и заканчивается фильм. Страшная человеческая трагедия обрамляет историю успеха героини и тем самым ставит его под сомнение. Режиссёрский стиль Панфилова — это стиль повседневного наблюдения.

«Прошу слова» — фильм о кризисе власти. «Калина красная» — фильм о губительной катастрофе жизни народа. Крестьянин Егор Прокудин (В. Шукшин) выходит из тюрьмы в начале 70-х и оказывается «лишним человеком». В XIX в. образ «лишнего человека» связывали с пресыщенным дворянством. Спустя полтора столетия «лишним» оказывается про-

594

стой «человек от сохи». То есть ненужным в своей собственной стране становится большинство населения. В финале картины Егор Прокудин погибает от рук уголовников. «Калина красная» обрела поистине народную славу и любовь. Однако её подлинное значение — прозрение Шукшина — стало понятно два десятка лет спустя, когда криминальная стихия и терроризм захлестнули страну, поставив под сомнение достоинство и безопасность целого народа.

После того как вышла картина «Долгие проводы» (см. статью «Советское киноискусство в послевоенный период»), Кира Муратова долго ничего не снимала. Наконец в 1978 г. на студии «Ленфильм» она выпустила картину «Познавая белый свет», которая снова не дошла до широкого зрителя и мировых фестивалей. Между тем эта изысканная камерная лента может быть причислена к числу важнейших художественных удач отечественного кинематографа 70—80-х гг.

В безукоризненной манере Муратова говорит о том, что повседневная жизнь, на которую в фильме «Начало» всё-таки хотел надеяться Глеб Панфилов, к концу 70-х оказывается истощенной и невозможной. Те самые простые советские люди, рабочие, ради которых будто бы существовало советское государство, в картине впервые оказываются изгоями в собственной стране. Любовь шофёра грузовика Михаила и Любы, возникшая на «стройке пятилетки», трагична, хотя никаких видимых препятствий для неё не существует. Муратова демонстрирует полную истощенность «поэзии трудовых будней»: ведь по всем канонам «производственного жанра» главные герои (люди трудолюбивые, честные и сугубо положительные) должны быть счастливы.

Избежать грусти и уныния в фильмах 70-х гг. удавалось режиссёрам, работавшим в узких жанровых рамках. На телевидении раскрылся талант комедиографов Алексея Коренева и Марка Захарова. Телевизионная четырёхсерийная лента Коренева «Большая перемена» (1974 г.) по праву обрела всенародную популярность. «Большая перемена» — это гимн повседневности, лирическая комедия, героями которой становятся взрослые ученики вечерней школы. Коренев воскрешает традиции семейной саги эпохи «оттепели» наподобие фильма И. Хейфица «Большая семья» (см. статью «Советское киноискусство в послевоенный период»). Ученики класса Нестора Петровича — эта та же самая большая семья. Конечно, совместная жизнь, учёба и сердечность отношений этих простых, замечательных людей не имеют никакого отношения к действительности. Видимо, поэтому в картине так поразительно сочетаются радость бытия и боль от утраченного «чувства локтя».

«Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977 г.) Н. Михалкова — на первый взгляд просто экранизация Чехова. Однако под видом чеховских интеллигентов скрываются, конечно же, современники режиссёра и его соавтора — сценариста Александра Адабашьяна. Интеллигенты в этом фильме замкнуты в круге своих частных проблем и страдают от этого. В конце концов, главный герой восклицает в отчаянии: «Мне тридцать пять лет, жизнь прожита зря, ничего не начато и не завершено!». Трагическая неспособность



*Александр Калягин и Евгения Глушенко в фильме
«Неоконченная пьеса для механического пианино».*

595

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ. РОССИЙСКОЕ КИНО КОНЦА 80-х И 90-х ГОДОВ

Последнее десятилетие XX в. принесло в отечественный кинематограф настроения тревоги, неуверенности, страха перед будущим. В 1991 г. ушла в прошлое целая эпоха. Несколько поколений людей успели вырасти и состариться при советской власти. Устоявшийся образ жизни стал привычным. И вот он рухнул. Что ждёт Россию «за поворотом», не знал и не знает до сих пор никто. Оттого-то и столь сильно чувство всеобщей тревоги. Люди тоскуют о прошлом. Иногда — о совсем недавнем прошлом, о годах детства и юности. Но чаще — о каком-то далёком золотом веке, об утраченном ещё предками рае земном... Эта тоска с необыкновенной силой звучит в современном российском кино.

Режиссёр Юрий Кара поставил по одноимённой повести Бориса Васильева фильм «Завтра была война» (1987 г.). В этой картине передана атмосфера предвоенной школьной жизни. Необычайная психологическая точность «реконструкции» сделала фильм близким и уютным для тех, кто был в 1941 г. молодым. По словам современного кинокритика, лента «Завтра была война» стала «...общим грустным и сладостным воспоминанием миллионов пожилых людей». Послевоенные десятилетия были тяжёлыми, нищенскими. Но жизнь нельзя отложить «на завтра», в ней всегда присутствуют любовь, красота. Об этом — фильм Владимира Огородникова «Барак» (1999 г.).

Никита Михалков заявил в фильмах «Урга. Территория любви» (1991 г.) и «Сибирский цирюльник» (1999 г.) целую философскую программу. Эти фильмы поставлены на контрасте времён: «тогда» и «сейчас». Основной мотив обеих картин — печаль о «сгинувшем царстве». Когда-то давным-давно, ещё до революции, существовало счастливое русское царство. Во главе его стоял могучий и благородный государь. Подданные монарха, честные, доблестные, отважные, никогда не играли в любовь. Их ставкой в любви могла стать жизнь, не говоря уже о свободе или достатке. Они были сильны и в то же время милосердны. Одному государю служили и в одного Бога верили. А что же сейчас? Всё сгинуло, всё пропало. Любовь перестала быть ценностью, исчезли сила и отвага. Главный герой фильма «Урга» — бродяга, давно ушедший из родных краев. Он едва помнит, как выглядят развалины церкви в его деревне, и

совсем не помнит, как звали прадеда. Лишь иногда мелодия старинного вальса трогает его сердце глубокой тоской...

Комедия Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты в осенний период» (1995 г.) на первый взгляд совершенно не похожа на картины Михалкова. Бестолковая компания заехала в лесную глушь, чтобы поохотиться на природе. По привычке немного выпили... и с этой минуты пили уже не останавливаясь, на протяжении всего фильма. Картина буквально переполнена комическими сценами, трюками, анекдотическими ситуациями. Всё было бы просто, но режиссёр сделал несколько вставных эпизодов, разбавив приключения современных пьяниц картинами благородной охоты в императорской России. Эти вставки перевесили комизм всего фильма. Нелепая, бестолковая, никчемная современность, наше «сейчас» противостоит прекрасному «тогда». То же самое «счастливое Царство», что и у Михалкова, показано в картине Рогожкина очень скупое. Вот как глупо и бессмысленно мы живём, говорит своим фильмом Рогожкин, и вот что мы потеряли, пропили, разрушили собственными руками. «Особенности национальной охоты...» передают боль через смех.

Много споров вызвал фильм Владимира Хотиненко «Мусульманин» (1995 г.). Молодой солдат сражался в Закавказье и попал в плен. Впоследствии он вернулся в родное село, по-прежнему любит мать и брата, хочет завести семью. Но для многих он стал чужим, поскольку в плену принял ислам и не желает отречься от новой веры. Когда картина вышла на экраны, многие обвинили В. Хотиненко в оскорбительном отношении к традиционному для русских православию. Но нет, сельский православный священник показан явно уважительно: как живой символ чего-то очень сокровенного, но позабытого. Кстати, он меньше всех конфликтует с мусульманином. Смысл фильма намного глубже простого сравнения двух религий. Односельчане бывшего пленника, его знакомые и родные в большинстве случаев люди, ни во что не верующие. Ни в Бога, ни в чёрта, разве что в рубль и пистолет. Картина показывает, сколь страшными последствиями оборачивается потеря веры. Односельчане мусульманина пьянствуют, кланяются любой замусоленной купюре, а один из них даже пытается совершить самоубийство. Сон веры рождает чудовищ.

Тревогу и боль не всегда можно победить, вспоминая о величественном прошлом или погружаясь в веру. Иногда они нестерпимы. Современное ки-



Кадр из фильма «Сибирский цирюльник».

но предлагает несколько способов, как жить с этими чувствами и как отстаивать свою свободу в жестоких условиях современности. В картине Валерия Тодоровского «Страна глухих» (1998 г.) мир причиняет столь сильную боль главной героине, что, в конце концов, она теряет слух. Девушка больше не связана с окружающим, она отрезала себя от него и ушла в «страну глухих». И именно там героиня обретает счастье. В комедии Георгия Данелии «Фортуна» (2000 г.) капитан речной баржи Фома Каландадзе просто не трусит, не заискивает перед сильными людьми, сохраняет собственное достоинство при любых обстоятельствах, как бы тяжело ему ни приходилось. Хуже всего складывается жизненная ситуация у главного героя фильма

Станислава Говорухина «Ворошиловский стрелок» (1999 г.). На него сыплются удары с двух сторон — от бессовестных молодых преступников и одновременно от подлейших представителей власти. Попробовав законными средствами восстановить справедливость, он не смог ничего добиться. Тогда пожилой человек берётся за оружие...

Российское кино 90-х можно охарактеризовать одним словом: «некомфортное». Зритель видит на экране то, от чего ему страшно и больно в реальном мире. Вместе с персонажами фильмов он тоскует о «потерянном рае». И даже сквозь смех слышатся слёзы. Суровый мир — суровый кинематограф.

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ. ЧЁРНЫЙ МАСТЕР

Фильмы режиссёра Александра Сокурова, работающего в Санкт-Петербурге, не рассчитаны на мгновенное понимание и лёгкое усвоение, их язык сложен, а осмысление требует сосредоточения и вдумчивости. Молодые российские кинематографисты, чья звезда взошла в 90-х, вынуждены больше заниматься поиском денег на постановку картин, нежели творческими проблемами. Среди них не так уж много тех, кто добился признания глубиной понимания жизни и выразительностью киноязыка. Фильмы Сокурова резко выделяются на общем фоне. Многие его ленты конца 80-х и 90-х гг. похожи на обвинительные акты, предъявленные уходящему в прошлое советскому обществу и наступившей действительности. В них царит мрачная атмосфера, настроение безнадежности. Для их обозначения возникло особое слово: «чернуха».

Ранние фильмы Сокурова — «Одинокий голос» (снят в 1978 г., вышел на экраны в 1987 г.) или «Дни затмения» (1988 г.; поставлен по повести Аркадия и Бориса Стругацких «За миллиард лет до конца света») — тоже мрачны по атмосфере, но не безысходны. Герои обеих лент — красноармеец Никита Фирсов, вернувшийся в родной городок с фронтов Гражданской войны, и молодой врач Дмитрий Малянов, получивший назначение в среднеазиатский город, где он чужак для всех, вопреки сгущающемуся над ними мраку, находят для себя место в жизни.

Следующие ленты режиссёра — «Спаси и Сохрани» (1989 г.) и «Круг второй» (1990 г.) — уже более «черны». Героиня первой из них, снятой по мотивам романа Гюстава Флобера «Мадам Бовари», хочет вырваться из опостылевшего ей мещанского дома, но терпит поражение. Герой «Круга второго», тот же Малянов, поджигает дом, где умер его отец, бунтуя против тоскливой, мертвящей действительности... Последняя картина режиссера — «Молох» (1999 г.) — повествует об элите гитлеровской Германии. Фильм создаёт впечатление масштабного кошмара: жизнью правит безумие, решиться любить — значит решиться испытывать страдание...

ЗАЩИТНИК

Беспросветность 90-х рождает желание, чтобы появился защитник, который заступится за несчастных, поможет в трудную минуту — не словами утешения, а делом, т. е. кулаками или оружием. Из этого зрительского желания и родился Данила Багров, герой фильма «Брат» (1997 г., режиссёр Алексей Балабанов), лихо, чуть ли не играючи расправляющийся с мафиозными структурами. Сколь ни привлекателен Багров для зрителей, но персонажи фильма — те, за которых он вступался и к кому привязывался, — исподволь к нему охладевают или пугаются: старший брат предаёт его, женщина, которую он любил, прогоняет Данилу, даже бомж, ютящийся на кладбище, не хочет от него никаких благодеяний.



Кадр из фильма «Ворошиловский стрелок».



Чулпан Хаматова и Дина Корзун в фильме «Страна глухих».
597



Олег Янковский в фильме «Полёты во сне и наяву».

советской интеллигенции предложить здоровое решение проблем, стоявших перед страной, её смятение и боль по этому поводу переданы Михалковым и его актёрами с изяществом и в то же время со страстью.

В начале 80-х гг. появляется рубежная картина Романа Балаяна по сценарию Виктора Мережко «Полёты во сне и наяву» (1983 г.). Здесь персонаж Олега Янковского обнаруживает полное несовпадение с реальностью. Его потерянный герой не находит применения своим силам и способностям ни в семье, ни на службе, ни среди простых людей. Так называемая эпоха застоя заканчивается слезами Сергея, одиноко спрятавшегося под стогом сена посреди бескрайнего русского простора. Герой Янковского сворачивается калачиком и пытается укрыться от людей в стогу, словно в утробе матери.

Кинематограф 70—80-х гг. явился одновременно диагнозом, обличением и памятником негромкой, но драматичной эпохе «застоя».

КИНО XXI ВЕКА

Итак, кино — искусство XX столетия. Но XX век уже ушёл в прошлое. И в 90-х гг., в разгар празднований, посвящённых столетию кино, всё чаще стали звучать голоса, утверждающие: искусство кино уходит вместе со своим веком.

Не случайно именно через сто лет после первого киносеанса, в 1995 г., в лос-анджелесском отеле «Хилтон» собралось кинематографическое сообщество будущего, учредившее Академию дигитального (цифрового) Голливуда. Новая организация объединила мировых лидеров в области киноиндустрии, компьютерного бизнеса, производителей бытовой электроники и

представителей телефонных компаний. Академия объявила о том, что будет вручать свою премию — цифровой «Оскар», — аналогичную легендарному «Оскару», и назвала претендентов на неё. В этот длинный список вошли «Форрест Гамп», «Правдивая ложь», «Король Лев», персонажи мультсериала MTV Бивис и Баттхед, компьютерная игра «Doom», т. е. продукция, сделанная с помощью новых высоких технологий и насыщенная впечатляющими спецэффектами.

Что же, выходит, что будущее принадлежит только яркому зрелищному кино, напоминающему видеоигры? Уверенно можно ответить: нет. Конечно, традиционные кинематографические профессии меняют свое содержание, требуют всё новых и новых навыков. Кинотеатры, превращающиеся в мультиплексы, оснащённые системой долби-стерео и долби-серраунд, напоминают интерьеры космических кораблей.

Экраны домашних телевизоров становятся крупнее, преображаясь почти в домашние кинотеатры. И вот что самое важное. Кино не раз упрекали в том, что оно манипулирует сознанием людей, подчиняет их воле создателей фильма. Погружаясь в темноту кинозала, зритель теряет свою волю, становится всего лишь «потребителем» экранной «информации», которую ему «диктуют». Новый цифровой экран изменяет сам принцип взаимоотношений зрителя с автором. Эти отношения станут интерактивными, т. е. зритель будет не пассивным получателем впечатлений, а творческим соавто-

*Мультиплекс — кинотеатр с несколькими залами, в каждом из которых идут разные фильмы; оборудован для приятного времяпрепровождения.

**Долби — система шумопонижения, которая помогает убирать шумы с магнитных записей. Названа по имени создателя — инженера Томаса Долби.

***Долби-серраунд — система объёмного звучания, разработанная для кинозалов.

598

ром фильма. Но это — в будущем. А пока что режиссёры всё чаще заглядывают не в будущее, а в прошлое. Оказывается, кино даже в самом традиционном виде далеко не исчерпало своих возможностей. Например, группа датских кинематографистов, выступивших с манифестом «Догма-95», предлагает вообще отказаться от соблазнов новых технологий и вернуться к самым примитивным способам съёмки. А финский режиссер Аки Каурисмяки в 1999 г. снял немую картину «Юха», которая становится фаворитом многочисленных кинофестивалей. Так что, как ни важна техническая сторона дела, ведущей является всё же художественная. Кино по-прежнему сначала искусство, а потом уже технология и индустрия.

В 30-х гг. в США закрепилась система киножанров (вестерн, мюзикл, триллер, детектив, фильм ужасов, комедия, драма). Причём именно те жанры, которые традиционно считались «низкими», дали в кино замечательные образцы высокого искусства. Например, вестерны Джона Форда, триллеры Алфреда Хичкока, мюзиклы Григория Александрова, комедии Леонида Гайдая. В то же время кино доказало, что и в своих самых, казалось бы, «скучных», бытоподобных формах оно может вызвать необыкновенный подъём интереса — так было с фильмами итальянского неореализма, с картинами английских «рассерженных», с некоторыми произведениями французской «новой волны», с лентами сторонников «Догмы-95».

Кино готовит новые сюрпризы, неожиданные парадоксы. Фильмы — чемпионы проката становятся всё более дорогими (как «Звёздные войны. Эпизод 1. Скрытая угроза» с бюджетом в сто пятнадцать миллионов долларов) и одновременно словно соревнуются в дешевизне (всего двадцать тысяч долларов стоил проект «Ведьмы из Блэра. Курсовая с того света», 1999 г.). Это ещё раз свидетельствует: не деньги и не техника решают успех фильма, а талант и фантазия.



ПРИЛОЖЕНИЕ

ЯЗЫК МУЗЫКИ

У каждого вида искусства есть собственные изобразительные средства — художественный язык. Поэт использует слова, художник — краски, композитор — звуки, точнее, их сочетания. Соединяются звуки не произвольно, а по строгим законам — так рождается музыкальное произведение. Чтобы лучше его понимать, нужно знать язык музыки, различать его основные элементы.

ЗВУК И ИНТЕРВАЛ

Звук возникает в результате колебаний — движения, при котором предмет отклоняется от своего первоначального положения то в одну, то в другую сторону. Таково, например, движение качелей или маятника часов. Однако колебания, вызывающие звук, происходят с намного большей частотой и меньшим размахом, поэтому увидеть их невооружённым глазом невозможно. Источником звука может быть натянутая струна или кожа, металлическая или деревянная пластина и даже столб воздуха, колеблющийся в полой трубке, скажем во флейте. Колебания создают звуковые волны, распространяющиеся в воздушной, водной или любой другой плотной среде. Именно их и улавливают органы слуха человека и животных.

Звуки делятся на музыкальные и шумовые. Музыкальные характеризуются определённой *высотой*, которая позволяет отличить один звук от другого, повторить услышанный звук голосом или воспроизвести на музыкальном инструменте. У шумовых звуков нет точной высоты. В музыке основное значение имеют музыкальные звуки, хотя используются и шумовые (например, звуки большинства ударных инструментов).

Высота звука зависит от частоты колебаний предмета, служащего источником звука. Чем больше частота, тем звук выше, и наоборот. Человеческое ухо воспринимает звуки, имеющие более двадцати и менее двадцати тысяч колебаний в секунду. В музыке в основном применяются звуки с частотой от шестнадцати до четырёх тысяч колебаний в секунду.

Помимо высоты музыкальный звук обладает и другими свойствами: громкостью, тембром, длительностью. *Громкость* связана с амплитудой (размахом) колебаний. Чем она больше, тем сильнее, мощнее звук. Громкость имеет важное выразительное значение. Чтобы передать различные эмоциональные состояния, создать контрастные музыкальные образы, нужна разная сила звука. Так, героические, торжественные образы требуют мощного звучания; лирические, напротив, — слабого. Степени громкости звука называют *динамическими оттенками* и обозначают итальянскими терминами, например: форте (forte — «громко»), пиано (piano — «тихо»), меццо форте (mezzo forte — «умеренно громко»), меццо пиано (mezzo piano — «умеренно тихо») и т. д.

Один и тот же по высоте и громкости музыкальный звук может иметь разную окраску. Она зависит

от того, каким способом он исполняется: голосом или на музыкальном инструменте. Окраска звука, или *тембр*, очень важна. Тембры различных инструментов придают музыке бесчисленное множество звучаний.

Группа звуков с единым тембром и высотой называется *регистром*. В музыке различают высокий, средний и низкий регистры, каждый из которых в сознании человека связан с определённым типом голоса. Высокий женский голос именуют *сопрано* (от *ит. sopra* — «выше»), средний — *меццо-сопрано* (от *ит. mezzo* — «средний» и «сопрано»), самый низкий — *контральто*. Термин «меццо-сопрано» употребляют по отношению к сольному пению, в хоровом же используют слово «альт».

Наиболее высокий по регистру мужской голос — *тенор*. Название происходит от латинского глагола *tenere* — «держат», поскольку в многоголосной музыке позднего Средневековья этот голос считался основным и, подобно стержню, держал в единстве всю партитуру. Средний регистр в мужских голосах именуют *баритон* (от *греч.* «бари'тонос» — «тяжелозвучный»), а низкий — *бас* (от *ит. basso* — «низкий»).

Все термины имеют и более широкое значение. Звучание струнных смычковых сравнивается по регистру с сопрано (скрипка), тенором или баритоном (виолончель), басом (контрабас). То же можно сказать и о духовых инструментах.

У музыкального звука есть и определённая *длительность* — продолжительность звучания.

Музыка состоит не из отдельных звуков, а из их сочетаний. Самой простой формой взаимодействия звуков между собой является *интервал* (от *лат. intervallum* — «промежуток», «расстояние») — соотношение двух звуков по высоте. Если два звука взяты последовательно, один за другим, то интервал между ними называют *мелодическим*, а если одновременно — *гармоническим*.

Интервалы принято обозначать латинскими порядковыми числительными, причём название каждо-

го указывает на разницу в высоте между звуками, образующими этот интервал. Если нажимать на одну и ту же клавишу фортепиано, получится сочетание звуков, которое считается самым маленьким интервалом из всех возможных, — *прима* (*prima* — «первая»). Две соседние клавиши дадут следующий по величине интервал — *секунда* (*secunda* — «вторая»). И так далее: *терция* (*tertia* — «третья»), *кварта* (*quarta* — «четвёртая»), *квинта* (*quinta* — «пятая»), *секста* (*sexta* — «шестая»), *септима* (*septima* — «седьмая»), *октава* (*octava* — «восьмая»). Интервалы больше октавы рассматриваются как сумма октавы и меньшего интервала и называются *составными*.

Одинаковые по названию интервалы могут иметь разную качественную величину. Обратимся вновь к примеру с фортепиано. Все клавиши этого инструмента (белые и чёрные) издают звуки, разделённые равными по высоте промежутками — *полутонами*. Поэтому, например, секунда (образуется при последовательном нажатии двух соседних белых клавиш) может состоять и из полутона (малая секунда), и из целого тона (большая секунда) — в зависимости от того, есть между ними чёрная клавиша или нет. Подобные качественные различия определяют звучание и других интервалов, кроме примы, которой изменяться просто некуда. Такая система интервалов восходит к европейской музыкальной традиции.

По характеру звучания интервалы делятся на консонирующие и диссонансирующие. *Консонанс* (*фр. consonance*, от *лат. consonantia* — «созвучие») в музыке означает согласное, сливающееся звучание. В противоположность ему *диссонанс* (*фр. dissonance*, от *лат. dissonantia* — «нестройное звучание») — несогласное, «беспокойное» сочетание звуков. Большинство музыкальных произведений включает как консонансы, так и диссонансы, причём последние играют особую роль. П. И. Чайковский отмечал: «Диссонанс есть величайшая сила музыки».

Если бы не было диссонанса, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства». В истории музыкального искусства за различными интервалами закрепилось определённое выразительное значение. Так, например, секунда — знак плача, скорби, горя, печали; кварта служит изображению воли, призыва, героизма и т. д.

ЛАД, ЗВУКОРЯД И ТОНАЛЬНОСТЬ

В произвольном месте закончить мелодию сложно: некоторые звуки вызывают ощущение незавершённости, требуют продолжения мелодии; на других, наоборот, остановиться легко. Таким образом, звуки, взаимодействуя друг с другом, приобретают разные качества: одни воспринимаются как неустойчивые, другие как устойчивые — опорные. Система взаимосвязей звуков, в которой один является опорным, а другие тяготеют к нему, называется *ладом*. Это одно из важнейших понятий в музыке, и название своё оно получило не случайно. Слово «лад» в русском языке означает «согласие», «мир», «порядок».

Звуки лада образуют *звукоряд*. Звукоряд, где звуки расположены последовательно, в восходящем или нисходящем порядке от опорного звука, именуют *гаммой*. Гамма имеет объём октавы, но может быть продолжена и за её пределы; в этом случае она точно повторит исходную последовательность звуков. Звуки гаммы, или *ступени*, обозначаются римскими цифрами — от I до VII — начиная с опорного звука в восходящем порядке. Опорный звук лада, или I ступень гаммы, называется *тоники*. Помимо тоники, выполняющей главную функцию внутри музыкального лада, есть и другие звуки, являющиеся основными: *доминанта* (от *лат. dominas* — «господствующий») — главный после тоники — и *субдоминанта* — главный после доминанты. Субдоминанта и доминанта обычно представляют собой,

соответственно, IV и V ступени гаммы. Все вместе они образуют *опорное (тоническое) трезвучие лада*.

Музыкальные произведения строятся, во-первых, на *мелодии* — определённой последовательности звуков, образующих законченную мысль. Мелодия, имеющая чётко выраженное настроение, создающая образ, называется *темой*. В больших сочинениях тема часто состоит из нескольких мелодий. В свою очередь мелодия может делиться на *фразы* и *мотивы*. Во-вторых, в музыкальном произведении используются *созвучия* — одновременно взятые звуки. Созвучия, включающие более трёх звуков, называют *аккордами*. Тоника, доминанта и субдоминанта помогают достичь *гармонии* — согласованного звучания аккордов. Гармонией именуют также искусство соединения аккордов друг с другом в музыкальном произведении.

Любую мелодию можно напеть, начиная с произвольно выбранного опорного звука (тоники). Мелодия от этого не изменится — её можно будет узнать. Однако обнаружится, что в одном случае петь несложно — голос без труда воспроизводит мелодию, а в другом одни звуки оказываются слишком низкими, а другие чересчур высокими. В зависимости от выбранной тоники мелодия звучит то выше, то ниже — в разной тональности. Таким образом, *тональность* — это высота лада.

Роль тональности очень велика. Музыкальное произведение, как правило, начинается и заканчивается в одной тональности, в середине же возможен временный уход к другим тональностям. Единая тональность скрепляет произведение, придаёт ему целостность и сообщает логику развитию музыкальных тем.

Различные лады известны с глубокой древности. В европейской музыкальной традиции чаще всего используются два лада — *мажор* (*фр. majeur*, от *лат. major* — «большой») и *минор* (*ит. minore*, от *лат. minor* — «меньший»). Мажор обычно связан со светлым, радостным настроением, минор носит более

сумрачный, печальный характер. Эти лады могут быть представлены мажорной или минорной гаммой, которые различаются внутренним расположением интервалов (тонов и полутонов).

Наряду с мажором и минором существует множество других ладов — в народной музыке, музыкальной культуре стран Востока и т. п. В том числе есть и такие, которые построены не на семи, а на ином числе ступеней. В европейской музыке XX в. появились лады, выходящие за рамки мажора и минора и не использующие традиционную систему тоналностей.

РИТМ, МЕТР И ТЕМП

В музыке звуки соотносятся в определённом порядке не только по высоте, но и по длительности. Напевая мелодию, невозможно произвольно долго задерживаться на том или ином звуке: мелодия изменится. Последовательность длительностей звуков в музыкальном произведении называется *ритмом* (греч. «ритмо́с», от «ре́о» — «теку»). Ритм — яркое выразительное средство музыки. Часто именно он определяет звучание того или иного произведения, а иногда даже жанра. Таковы, например, марш или вальс — их легко отличить только по ритму.

Ещё одно важное свойство музыки проще всего понять, если сравнить её с поэзией. В устной речи или прозе соотношение ударных и безударных слогов не играет особой роли. Иначе обстоит дело в стихотворных произведениях, где оно очень важно. Равномерное чередование ударных (сильных) и безударных (слабых) слогов в поэзии называется *метром*. Соотношение безударных и ударных слогов определяет размер стихотворения (см. статью «Чем стихи отличаются от прозы?» в томе «Русская литература», часть 1, «Энциклопедии для детей»).

Музыкальные понятия метра и размера близки к литературоведческим. Единицей метра в музыке слу-

жит *такт*, который можно сравнить со словом в стихотворении, а подобием слогов являются *доли* такта — ударные и безударные. Продолжая сравнение между поэзией и музыкой, следует отметить, что размер музыкального произведения может быть не только двудольным (как хорей и ямб в стихотворном тексте) или трёхдольным (как дактиль, амфибрахий и анапест), но и гораздо более сложным.

Помимо метра и ритма важную роль в музыке играет *темп* — скорость исполнения произведения. Неверно выбранный темп может совершенно исказить музыкальный образ. Для определения темпа применяются итальянские термины: *ададжио* (adagio — «медленно»), *анданте* (andante — «не спеша»), *аллегро* (allegro — «скоро») и др. Однако все темпы, применяемые в музыке, в той или иной степени условны, так как музыка рождается заново при каждом исполнении.

НОТНОЕ ПИСЬМО

Для записи музыкальных произведений существует специальная система знаков, которая называется *нотным письмом*, или *нотной грамотой*. Она складывалась на протяжении столетий и далеко не сразу стала такой, какой мы её знаем сейчас. В эпоху Древнего мира музыку записывали с помощью тех же знаков, что и слова. Такой способ не позволял показать точную высоту звуков. Не решили эту проблему и музыкальные знаки, появившиеся в Средние века, — западноевропейские невмы и древнерусские знамёна.

Выход из положения был найден только после изобретения *нотного стана*, или *нотного*, — набора горизонтальных параллельных линий. В наши дни таких линий пять. Знаки, обозначающие звуки, — *ноты* (от лат. *nota* — «письменный знак») — располагают и на линиях, и между ними. Ноты имеют вид маленьких овалов, по виду которых определяют длительность звука, а по распо-

ложению на нотном стане — его высоту. Незаштрихованный овал (○) обозначает самый длинный по протяжённости звук Овал с приставленной вертикальной линией (|) — штилем — указывает на то, что данный звук в два раза короче, чем самый длинный. Для обозначения ещё более коротких длительностей — четвертей (♩), восьмых (♪), шестнадцатых (♫) и т. д. — используется определённое число дополнительных «хвостиков», называемых флажками, или поперечных черт, соединяющих штили, — вязок.

Опыт показал, что для обозначения высоты пяти линий недостаточно. На них умещаются только звуки средней высоты (например, расположенные в центре фортепианной клавиатуры). А как быть с более высокими или более низкими? В этом случае используют систему добавочных линий. В зависимости от высоты звука нота, его обозначающая, рисуется или над, или под нотным станом. Однако, если звуки очень высокие или очень низкие, можно легко запутаться в количестве добавочных линий. Во избежание этого была изобретена система *музыкальных ключей* — условных знаков, которые ставятся в начале нотного стана и обозначают регистр (высоту звучания) записанной музыки. Одна и та же нота в разных ключах звучит по-разному. Музыкальные ключи избавляют композитора от вычерчивания многочисленных добавочных линий, а значит, облегчают чтение нотного текста. Основные музыкальные ключи — скрипичный и басовый. *Скрипичный ключ* (C), или *ключ соль*, называется так потому, что его завиток охватывает вторую линию нотоносца, на которой в этом ключе записывается нота соль первой октавы. *Басовый ключ* (F), или *ключ фа*, носит такое название потому, что между двумя его точками находится четвёртая линия нотоносца, на которой в этом ключе записывается нота фа малой октавы. Если открыть ноты любого произведения для фортепиано, то можно увидеть, что партия правой руки (средний и высокий регистры)

пишется в скрипичном ключе, а партия левой (низкий регистр) — в басовом. Два других ключа — *альтовый* и *теноровый* — применяются реже.

Всего в нотной грамоте семь нот: до, ре, ми, фа, соль, ля, си. (О происхождении названий нот см. дополнительный очерк «Средневековое нотное письмо» к статье «Музыка средневековой Европы».) Каждая из них может повышаться или понижаться на полтона в процессе развития музыкального произведения. Это явление называется *альтерацией* (от *ср.-век. лат. alteratio* — «изменение»), и для её обозначения предусмотрены специальные знаки. На повышение указывает *диез* (♯), на понижение — *бемоль* (♭). Они пишутся слева от ноты и упоминаются в её названии: так, нота до с поставленным перед ней диезом будет называться «до диез». Если же нужно вернуть ноту после альтерации в первоначальное положение, используется знак отмены — *бекар* (♮). Знаки альтерации иногда пишутся и в начале нотной строчки, сразу после ключа, на тех же линейках, что и соответствующие им ноты. Они указывают на то, что в произведении некоторые конкретные звуки всегда будут повышены или понижены. Благодаря существованию постоянных знаков при ключе можно не ставить их перед соответствующими нотами.

В западноевропейских изданиях ноты и тональности обозначают буквами латинского алфавита: до — *c*, ре — *d*, ми — *e*, фа — *f*, соль — *g*, ля — *a*, си бемоль — *b*, си бекар — *h*; мажор — *dur*, минор — *moll*. Буквами можно обозначить и знаки альтерации: диез — *is*, бемоль — *es*.

При ключе также пишут число в виде обыкновенной дроби, например 2/4, 3/4, 3/8 и т. д. Это размер произведения, т. е. число ритмических единиц, которые умещаются в один музыкальный слог — *такт*. Числитель дроби указывает на количество единиц, а знаменатель — на длительность главной единицы: четверть (4), восьмую (8) и т. д. Один и тот же размер может сохраняться на протяжении всего произведения, а

может и меняться. В таком случае новый размер указывается в начале такта, а при возвращении к старому также появляется его обозначение.

Открыв нотный текст, нельзя не заметить, что в нём немало слов, написанных латинскими буквами. Они стоят в самом начале произведения над нотной строчкой, нередко появляются в других частях под той или иной музыкальной фразой. Это итальянские слова, обозначающие темп, громкость звука и т. д. Поскольку Италия всегда играла важнейшую роль в развитии музыкального искусства, итальянский уже к XVIII в. стал международным языком музыкантов, и целый ряд слов превратился в термины, понятные профессионалу без перевода. В русских нотных изданиях некоторые наиболее известные термины даже пишутся кириллицей, например «адажио» («медленно») или «аллегро» («соро»). Итальянские слова, указывающие на степень громкости, пишутся сокращённо, и эти сокращения уже давно воспринимаются музыкантами как знаки-символы, подобные нотам. Так, от слова *forte* («громко») в нотах осталась только буква *f* от *piano* («тихо») — *p*. Для обозначения постепенного усиления или уменьшения звучания используют обозначения *cresc.* и *dim.* — начальные буквы слов *crescendo* («усиливая») и *diminuendo* («затихая»).

Композиторы, жившие до середины XVIII в., избегали указывать оттенки и даже темп, целиком полагаясь на художественный вкус исполнителя. Начиная же со второй половины XVIII в. число словесных указаний росло, и сейчас принято уточнять все детали. И, тем не менее, каждый исполнитель понимает содержание нотного текста по-своему, поэтому одни и те же знаки музыканты воплощают в звуках своих инструментов по-разному. Ноты, знаки, итальянские термины — лишь символы, скрывающие в себе и настроение, и оттенки звучания. Разучивая нотный текст,

музыкант пытается осмыслить, а главное — почувствовать произведение.

КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, СЛУШАТЕЛЬ

Сочинение музыки — процесс творческий, а потому очень индивидуальный. Много зависит от личности композитора, его душевного настроения, а также от внешних условий — исторических, социальных, бытовых и т. д. Одни мастера создают музыку за роялем, другие за письменным столом на нотной бумаге, третьи на прогулке. Обдумывается жанр, форма произведения. Мелодическая и ритмическая основа иногда готовится заранее, а может возникнуть непосредственно во время сочинения.

Когда произведение сложилось, составляется партитура, если оно предназначено для ансамбля или оркестра.

Готовое сочинение нужно «озвучить» — сыграть или спеть. Основная задача исполнителя — будь то дирижёр, скрипач или певец — передать слушателям замысел художника. Музыканты вносят в произведение личное понимание его содержания и становятся как бы соавторами композитора. Такое художественное прочтение произведения называется *интерпретацией* (от *лат. interpretatio* — «разъяснение», «истолкование»). Выдающиеся артисты как раз и отличаются глубоким проникновением в музыку, которую играют.

Судьба музыкального произведения в немалой степени зависит и от слушателя. Именно его восприятие определяет место и роль творения композитора в культуре. Музыка требует сосредоточенности, внимания и сопереживания. Слушатель забывает о повседневных заботах, погружается в мир музыкальных образов и становится ещё одним — вместе с композитором и исполнителем — участником музыкального действия.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Авангард, авангардизм — общее название направлений в искусстве XX столетия.

Агитки — ранний жанр советского кино; короткометражные фильмы наподобие плакатов и листовок. **Аккорд** — *созвучие*, которое включает три и более звука.

Американская комическая — комедия в немом американском кино. В звуковом кино термин не применялся.

Амплуа — устойчивые типы театральных ролей, соответствующие индивидуальности актёра: простак, герой-любовник и т. д. **Амфитеатр** — места для зрителей, поднимающиеся от сцены полукругом.

Ангажемент — приглашение актёра на определённый срок для участия в спектаклях и концертах. **Анимация, мультипликация** — вид киноискусства.

Балладная опера — оперный жанр XVIII в., разновидность комической оперы. Развился под влиянием английских народных песен и популярных оперных мелодий. **Барокко** — стиль в искусстве; существовал в конце XVI — середине XVIII в.

Бельканто — вокальный стиль, отличающийся особой красотой звучания.

Бенефис — спектакль или концерт, сбор от которого поступает в пользу актёров-участников.

Бескамерная анимация — технологический приём: процарапывание или рисование изображения прямо на киноплёнке.

Блокбастер — фильм с высоким бюджетом (свыше ста миллионов долларов).

«Большая опера» — оперный жанр; сложился во Франции в 20-х гг. XIX в.

Бутафория — изделия, заменяющие на сцене настоящие предметы.

Варьете — форма развлекательного зрелища, в котором чередуются разные номера; возникла во Франции в конце XVIII в.

Венская классическая школа — направление в европейской музыкальной культуре второй половины XVIII — начала XIX в. **Вестерн** — жанр, появившийся в американском кино. В сюжете использу-

ются, как правило, истории освоения Дальнего Запада.

Внестилевое мышление — понятие, определяющее тип зрелища, в котором объединены разные формы и стили; возникло в 50-х — середине 80-х гг. XIX в.

Высота звука — характеристика музыкального звука, которая позволяет отличить один звук от другого, повторить услышанный звук голосом или воспроизвести его на музыкальном инструменте.

Галёрка, раёк — места в театре, находящиеся на верхних ярусах зрительного зала.

Гамма — *звукоряд*, где звуки расположены последовательно, в восходящем или нисходящем порядке от опорного звука.

Гармония — выразительное средство музыки, основанное на объединении звуков в *созвучия* и на их последовательном согласованном звучании. Строится на основе *лада*. **Гомофония** — вид *многоголосия*, в котором выделяется один голос, исполняющий главную тему, а остальные играют роль аккомпанемента; сложился в Западной Европе начиная с XIV в.

«Горный фильм» — жанр немецкого кинематографа; создан геологом Арнольдом Фанком, страстным альпинистом, в 20-х гг. XX в. **Григорианское пение, григорианский хорал** — католические церковные песнопения; исполняются на латинском языке; сложились в Западной Европе в VIII—IX вв. **Грим** — способ изменения внешности актёра, а также особые краски и кремы, применяемые в театре. **Гэмены** — группа профессионалов, придумывающая смешные трюки (гэги).

Диссонанс — несогласное, «беспокойное» сочетание звуков.

Документальная драма — течение в театральном искусстве; возникло в 60-х гг. XX в. Авторы отказывались от вымысла и опирались лишь на документальные свидетельства.

Доминанта — главный после *тоники* звук *лада*.

Драма — «средний» жанр драматургии, в котором сочетаются черты комедии и трагедии.

Драма судьбы — разновидность *мелодрамы* в немецком и австрийском театре начала XIX в.

Звукоряд — совокупность звуков *лада*.

Игровой фильм — то же, что и художественный фильм.

Импрессионизм — художественное направление второй половины XIX — начала XX в.; сложилось во Франции.

Импровизация — форма исполнительского искусства, в которой произведение создаётся в момент представления.

Интервал — соотношение двух музыкальных звуков по *высоте*.

Кадр — наименьшая самостоятельная единица фильма.

Каммершпиле — течение в немецком искусстве 20—30-х гг. XX в. **Кантата** — жанр духовной и светской музыки; исполняется солистами, хором и оркестром. От *оратории* отличается меньшими размерами.

Каприз, каприччо — виртуозная инструментальная пьеса с причудливой сменой эпизодов и настроения (родственна *фантазии*). **Классицизм** — стиль в искусстве; сложился во Франции в XVII в. **Коде** — дополнительный (заключительный) раздел в музыкальном произведении или части цикла, закрепляющий основную *тональность* и обобщающий предшествующее музыкальное развитие.

Комедия — жанр драматургии. **Комедия дель арте, комедия масок** — форма импровизационного театра; возникла в Италии на рубеже XV и XVI вв.

Консонанс — согласное, сливающееся сочетание звуков. **Концерт** — 1) музыкальное произведение для одного или нескольких солирующих инструментов и оркестра, жанр сложился в конце XVIII в.; 2) публичное исполнение музыкальных произведений по заранее объявленной программе. **Концерто грассо, большой концерт** — вид *концерта*, строился на чередовании звучания группы инструментов-солистов и всего состава оркестра; сложился в 70-х гг. XVII в. в Северной Италии.

Кордебалет — участники массовых сцен в балетных спектаклях (реже оперных).

Котурны — сандалии с толстыми подошвами, которые делали фигуру выше, а движения — значительнее; использовались в театре Древней Греции.

Кулисно-арочная — система декораций; сложилась в театре барокко (конец XVI — середина XVIII в.).

Кулисы — декорационные конструкции, перекрывающие сцену по бокам.

Лад — система взаимосвязи звуков по высоте, в которой один звук (или *со-звучие*) является опорным, а другие тяготеют к нему.

Лейтмотив — музыкальная фраза или тема, которая неоднократно повторяется на протяжении произведения; служит характеристикой какого-либо персонажа, предмета, чувства или идеи.

Либретто — текст музыкально-драматического произведения (*оратории, кантаты, оперы* и др.); литературный сценарий балетного спектакля.

Лирическая опера — французский оперный жанр; сложился во второй половине XIX в.

Лирическая трагедия — французский оперный жанр; сложился во второй половине XVII в.

Мадригал — небольшое музыкально-поэтическое произведение любовно-лирического содержания для двух-трёх голосов, часто без инструментального сопровождения; сложилось на основе народной песни в XIV в.

Мажор — музыкальный лад, связанный со светлым, радостным настроением.

Массовка — группа актёров (свыше пятнадцати человек). **Мелодия** — одноголосная последовательность звуков, образующая законченную музыкальную мысль. **Мелодрама** — жанр драматургии. **Месса** — главное богослужение католической церкви (соответствует православной литургии). **Метр** — порядок чередования ударных (сильных) и безударных (слабых) долей *такта* в музыке, система организации *ритма*.

Мизансцена — расположение актёров на сценической площадке в каждый момент спектакля. **Мим** — актёр, который играет без слов, при помощи пластики (дви-

жений тела) и мимики (выражения лица).

Мимы — короткие сценки, чаще всего комического содержания, сочетавшие импровизированный диалог, пение, танцы в античном театре.

Миниатюра — небольшая музыкальная песня.

Минор — музыкальный лад, носящий печальный, сумрачный характер.

Мистерия — вид религиозного театра; достиг расцвета в XIV—XVI вв.

Многоголосие — вид музыки, основанный на одновременном сочетании нескольких голосов (партий).

«Могучая кучка» — творческое содружество русских композиторов; сложилось в конце 50-х — начале 60-х гг. XIX в.

Монодрама — произведение для сцены, написанное для одного актёра.

Монотематизм — принцип построения музыкального произведения, который заключается в том, что композитор выстраивает сочинение на основе одной ведущей темы. **Монтаж** — соединение отдельных кадров в фильме.

Монтажный скачок — резкий переход от одного монтажного плана к другому.

Мотет — жанр духовной и светской музыки, в котором каждому голосу соответствовал свой текст; возник во Франции в конце XII в. **Мотив** — наименьшая самостоятельная музыкальная единица, часть *мелодии*.

Музыкальная комедия, или лирическая комедия с музыкой, — жанр, получивший распространение в советском кино с 30-х гг.; отличался сочетанием реальности и вымысла. **Мультиплекс** — многозальный кинотеатр с компьютерными визуальными и звуковыми эффектами.

Мюзикл — тип сценического зрелища, в котором соединены формы эстрадного искусства, драматического театра, балета и оперы, бытового танца; сложился в конце XIX в. в США.

Неореализм — направление в итальянском кино; возникло после Второй мировой войны. **Неоромантизм** — течение в немецком кино; возникло в 20-х гг. XX в. **«Новая волна»** — поколение молодых французских кинематографистов конца 50-х — начала 60-х гг. **Ноктюрн** — в XVIII — начале XIX в. многочастное инструментальное произведение (как правило, для духовых инструментов), исполнявшееся обычно на открытом воздухе в вечер-

нее или ночное время; начиная с XIX в. — небольшая лирическая инструментальная песня.

Одноголосие — вид музыки, сводящийся к одной *мелодии*, исполняемой певцом, инструменталистом или несколькими исполнителями. **Опера** — вид музыкально-театрального искусства, сочетающий вокальную и инструментальную музыку со сценическим действием; возник в Италии на рубеже XVI и XVII вв. **Опера-буффа** — жанр итальянской *оперы*, разновидность комической оперы; сложился в 30-х гг. XVIII в. **Опера-серия** — жанр итальянской *оперы*; сложился в XVIII в. **Оперетта** — музыкально-театральный развлекательный жанр, сочетающий вокальную и инструментальную музыку, балетные сцены и сценическое действие; сложился во Франции в 50-х гг. XIX в.

Оратория — жанр духовной и светской музыки, исполняется солистами, хором и оркестром; возник в Италии в XVI в.

Орхестра — круглая площадка, на которую выходили актёры и хор в Древней Греции.

Падуги — горизонтально вытянутые полосы ткани, подвешенные на штанге в верхней части сцены. Скрывают от зрителя механизмы и осветительные приборы над игровой площадкой.

Паллиата — древнеримская комедия, написанная как подражание греческим образцам.

Панорама — способ съёмки движущейся камерой.

Пантомима — вид театральных представлений, игра без слов.

Партитура — нотная запись многоголосного музыкального произведения, предназначенного для коллектива исполнителей; партии всех голосов представлены в определённом порядке — одна над другой. **Пекинская музыкальная драма (пекинская опера)** — вид театра, возникший в XVIII в. в столице Китая Пекине.

План — условное обозначение, определяющее, насколько крупным будет изображение на экране. **Полифония** — *многоголосие*, при котором все голоса в произведении равноправны.

Польская школа — школа кинорежиссуры, возникшая в середине 50-х гг. XX в. в Польше.

Постановочный проект — полное описание всех элементов будущей картины.

Поэтический реализм — направление во французском кино; возникло в 30-х гг. XX в.

Прелюдия — инструментальное вступление к какому-либо музыкальному сочинению или небольшое самостоятельное произведение (главным образом для клавесина, фортепиано или органа). **Программа** — словесный текст, раскрывающий содержание музыкального произведения; пишется композитором.

Протестантский хорал — протестантские церковные песнопения; в отличие от *григорианского хорала* исполняются на родном языке прихожан. Возникли в Германии в XVI в. на основе народных песен, религиозных гимнов и др.

Прототип — человек или художественный образ, послуживший основой для создания персонажа произведения литературы и искусства. **Пьеса** — текст, написанный для сцены; небольшая музыкальная пьеса.

Рампа — граница между зрительным залом и сценой.

Рапсодия — инструментальное произведение в свободной форме, часто основано на народных *мелодиях*.

Раскадровка — кадры фильма, нарисованные от руки.

Реквием — заупокойная *месса*. **Реквизит** — мебель, осветительные приборы и другие предметы, используемые в спектакле. **Ремарка** — пояснения автора пьесы, предназначенные для читателя, постановщика и актёра.

Реплика — текст в пьесе, произнесённый одним персонажем в расчёте на ответ другого. **Речитатив** — вид вокальной музыки, приближающийся к естественной речи. Возник в XVII в. в связи с появлением *оперы*.

Применяется также в *оратории*, *кантате* и др. **Ритм** — последовательность длительности звуков в музыкальном произведении.

Романтизм — направление в искусстве конца XVIII — первой половины XIX в.

Симфоническая поэма — жанр симфонической программной музы-

ки, одночастное оркестровое произведение.

Симфония — наиболее сложная форма инструментальной музыки, рассчитанная на исполнение симфоническим оркестром; сложилась в конце XVIII — начале XIX в. **Скерцо** — небольшое вокальное или инструментальное произведение, быстрое по темпу и шутовское по содержанию.

Созвучие — одновременное звучание нескольких звуков разной *высоты*.

Соната — жанр инструментальной музыки, предназначенной либо для одного инструмента (как правило, фортепиано), либо для двух (один из которых фортепиано); сложился в конце XVIII в.

Сонатная форма — форма инструментальной музыки. В основе — контрастное сопоставление различных *тем* (экспозиция), их развитие (разработка) и повторение (реприза). Может включать также вступление и *коду*. Применяется в *сонате*, *симфонии* и др.

Статика — съёмка неподвижной камерой.

Страсти, или **пассивны**, — музыкальная композиция на евангельский текст о страданиях и смерти Иисуса Христа.

Субдоминанта — главный после *доминанты* звук *лада*. **Субтитры** — надписи, появляющиеся внизу экрана.

Суфлёр — служащий театра, который подсказывает актёрам текст.

Сценография — построение сценического пространства, учитывающее взаимодействие сцены и зрительного зала.

Сюита — инструментальное произведение, состоящее из нескольких частей — танцевальных пьес, контрастных по характеру. От *симфонии* и *сонаты* отличается отсутствием строгих правил, определяющих количество, порядок и содержание частей.

Сюрреализм — направление в искусстве XX в.

Такт — единица *метра*. **Театр абсурда** — направление в драматургии в 50-х гг. XX в. **Театр танца** — сценический жанр, развивавшийся в театре Германии в XX в.; соединил приёмы балета и других видов искусства.

Тема — *мелодия*, имеющая чётко выражённое настроение. **Тембр** — окраска звука, придающая музыке разнообразие звучания; позволяет различать звуки одинаковой *высоты*, исполненные на разных инструментах.

Темп — скорость исполнения музыкального произведения. **Токката** — виртуозное музыкальное произведение в быстром темпе; обычно предназначено для клавишных инструментов.

Тональность — высота *лада*.

Тоника — опорный звук *лада*.

Трагедия — жанр драматургии.

Увертюра — инструментальное вступление к крупному музыкальному произведению.

Фантазия — музыкальное произведение, основанное на импровизации и свободное по форме. **Феерия** — пышное представление со сказочным сюжетом. **Флорентийская камерата** — содружество музыкантов, поэтов и философов; сложилось в 70-х гг. XVI в. во Франции. С его деятельностью связано возникновение *оперы*. **Фуга** — сложная форма полифонической музыки.

Футуризм — направление в искусстве XX в.

Хореограф — создатель балетных постановок.

«Чёрный фильм» — вариация криминального жанра; утвердился в послевоенном американском кино.

Экспрессионизм — направление в искусстве XX в.

Эксцентрика — игра актёра, основанная на резких звуковых или зрительных контрастах, причудливых, нередко очень смешных приёмах. **Эпический театр** — одна из театральных систем XX в.; основана на показе чередующихся сцен и зрительском наблюдении, а не на переживании.

Этюд — небольшое инструментальное произведение, обычно предназначенное для совершенствования техники игры на инструменте.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Аки'мов, Николай Павлович (1901 — 1968) 400–401 **Алекса'ндров, Григорий Васильевич** (1903–1983) 479, 511, 514, 545
Альбе'нис, Исаак (1860—1909) 111–112
Аля'бьев, Александр Александрович (1787—1851) 115 **Антонио'ни, Микеланджело** (родился в 1912 г.) 431, 563 **Антуа'н, Андре** (1858—1943) 356—357
А'рмстронг, Луи (1900—1971) 189
Арто', Антонен (1896—1948) 239
А'сенкова, Варвара Николаевна (1817–1841) 385

Ба'бочкин, Борис Андреевич (1904–1975) 513
Бала'кирев, Милий Алексеевич (1836 или 1837—1910) 122—123
Ба'рдин, Гарри Яковлевич (родился в 1941 г.) 447, 449
Бардо', Брижит (родилась в 1934 г.) 569–570
Ба'рнет, Борис Васильевич (1902—1965) 478, 482–483, 544
Барро', Жан Луи (1910—1994) 228, 360
Ба'рток, Бела (1881 — 1945) 177—181
Бата'лов, Николай Петрович (1899–1937) 481, 511—512
Ба'уш, Пина (родилась в 1940 г.) 332
Ба'уэр, Евгений Францевич (1865—1917) 470—472
Бах, Иоганн Себастьян (1685—1750) 48—51
Бежа'р, Морис (родился в 1927 г.) 260, 362
Белли'ни, Винченцо (1801 — 1835) 93
Бельмондо', Жан Поль (родился в 1933 г.) 524, 527, 569—570
Берг, Альбан (1885—1935) 161 — 162
Бе'ргман, Ингмар (родился в 1918 г.) 350, 495, 578—580 **Бе'ргман, Ингрид** (1915—1982) 542, 580
Березо'вский, Максим Созонтович (1745—1777) 53
Берлио'з, Гектор (1803—1869) 79—83
Берна'р, Сара (1844—1923) 309, 357
Бе'рнста'йн, Леонард (1918—1990) 182
Бе'рнхард, Томас (1931—1989) 317
Бертолу'ччи, Бернардо (родился в 1941 г.) 565—566
Бессо'н, Люк (родился в 1959 г.) 571

Бетхо'вен, Людвиг ван (1770—1827) 54, 62—69
Бёрд, Уильям (1543 или 1544—1623) 35
Бизе', Жорж (1838—1875) 104—106
Бондарчу'к, Сергей Фёдорович (1920—1994) 418, 549, 592
Бороди'н, Александр Порфирьевич (1833—1887) 127—129
Бортня'нский, Дмитрий Степанович (1751—1825) 53 **Брам, Отто** (1856—1912) 328 **Брамс, Иоганнес** (1833—1897) 90—93
Бранда'уэр, Клаус Мария (родился в 1944 г.) 316
Брехт, Бертольт (1898—1956) 311, 328—330
Бри'ттен, Бенджамин (1913—1976) 173—177
Бро'кман, Иоганн Франц (1745—1812) 298
Брук, Питер (родился в 1925 г.) 325
Брукнер, Антон (1824—1896) 92
Букстеху'де, Дитрих (1637—1707) 47
Булга'ков, Михаил Афанасьевич (1891—1940) 402—403
Булёз, Пьер (родился в 1925 г.) 172, 186—187
Бунюэ'ль, Луис (1900—1983) 453 — 454
Бут, Эдвин (1833—1893) 352
Бы'ков, Ролан Антонович (1929—1999) 593—594

Ва'гнер, Рихард (1813—1883) 26, 56, 83—87, 306
Вадим', Роже (1928—2000) 569
Ва'йда, Анджей (родился в 1926 г.) 366, 532
Варла'мов, Александр Егорович (1801—1848) 115
Васи'льевы: Георгий Николаевич (1899—1946) и **Сергей Дмитриевич** (1900—1959) 513
Вахта'нгов, Евгений Багратионович (1883—1922) 349, 398, 400
Ве'бер, Карл Мария фон (1786—1826) 73
Ве'берн, Антон (1883—1945) 161 — 163
Вейль, Курт (1900—1950) 164
Ве'ндерс, Вим (родился в 1945 г.) 431, 573
Ве'рди, Джузеппе (1813—1901) 94—98
Ве'рнер, Оскар (1923—1984) 316
Версто'вский, Алексей Николаевич (1799—1862) 115

Ве'ртов, Дзига (1896—1954) 417, 446, 478—479, 481, 527
Вива'льди, Антонио (1678—1741) 41—43
Виго', Жан (1905—1934) 500
Ви'ла-Ло'бос, Эйтор (1887—1959) 182—184
Ви'лар, Жан (1912—1971) 361
Ви'лларт, Адриан (около 1485—1562) 28
Виско'нти, Лукино (1906—1976) 521, 564—565, 569
Ви'тти, Моника (родилась в 1931 г.) 563—564
Во'лков, Фёдор Григорьевич (1729—1763) 379—380, 382

Габе'н, Жан (1904—1976) 501, 527
Габрило'вич, Евгений Иосифович (1899—1993) 590
Га'дес, Антонио (родился в 1936 г.) 338—339
Гайда'й, Леонид Иович (1923—1993) 549, 579
Гайдн, Иозеф (1732—1809) 51, 54, 56—58, 64
Галиле'й, Винченцо (около 1520—1591) 38
Га'рбо, Грета (1905—1990) 495
Га'рин, Эраст Павлович (1902—1982) 514, 545
Га'ррик, Дэвид (1717—1779) 294—295, 333
Га'ссман, Витторио (1921—2000) 345
Ге'ндель, Георг Фридрих (1685—1759) 47—48
Гера'симов, Сергей Аполлинариевич (1906—1985) 517, 544
Ге'рман, Алексей Георгиевич (родился в 1938 г.) 592 **Ге'ршвин, Джордж** (1899—1937) 181 — 182
Глазуно'в, Александр Константинович (1865—1936) 152
Гли'нка, Михаил Иванович (1804—1857) 116—119
Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) 54—56
Говору'хин, Станислав Сергеевич (родился в 1936 г.) 597
Года'р, Жан Люк (родился в 1930 г.) 524
Гончаро'в, Василий Михайлович (1861—1915) 464, 465, 467
Го'фман, Эрнст Теодор (1776—1822) 301—302
Го'фмансталь, Гуго фон (1874—1929) 314—316
Григ, Эдвард (1843—1907) 109—111

Гри'нуэй, Питер (родился в 1942 г.) 530
Гри'рсон, Джон (1898—1972) 498, 502
Гриффит, Дейвид Уорк (1875—1948) 456—459, 463, 491
Грото'вский, Ежи (1933—1999) 239, 365
Губайду'лина, София Асгатовна (родилась в 1931 г.) 218
Гуно', Шарль (1818—1893) 102—103
Гурилёв, Александр Львович (1803—1858) 115

Дане'лия, Георгий Николаевич (родился в 1930 г.) 548, 597
Даргомы'жский, Александр Сергеевич (1813—1869) 119—121
Дво'ржак, Антонин (1841 — 1904) 108—109, 191
Де Ни'ро, Роберт (родился в 1943 г.) 557, 559
Де Са'нтис, Джузеппе (1917—1977) 522—523
Де Си'ка, Витторио (1901 — 1974) 522
Де Фили'ппо, Эдуардо (1900— 1984) 344
Дебюро', Жан Гаспар Батист (1796—1846) 305
Дебюсси', Клод (1862—1918) 142—144
Дели'б, Лео (1836—1891) 106
Дело'н, Ален (родился в 1935 г.) 569
Денёв, Катрин (родилась в 1943 г.) 567, 570
Дени'сов, Эдисон Васильевич (родился в 1929 г.) 218
Денардь', Жерар (родился в 1948 г.) 568—569
Депре', Жоскен (около 1440—1521 или 1524) 27, 34
Джезуа'льдо ди Вено'за, Карло (около 1560—1613) 29
Джорда'но, Умберто (1867—1948) 146
Ди Гра'ссо, Джованни (1873—1930) 343
Ди'сней, Уолт (1901 — 1966) 442—446, 538
Ди'трих, Марлен (1901—1992) 509
Дмитре'вский, Иван Афанасьевич (1733 или 1734—1821) 379—380, 382
Довже'нко, Александр Петрович (1894—1956) 481—482
Донице'тти, Гаэтано (1797—1848) 93—94
Донско'й, Марк Семёнович (1901—1981) 519—520, 545
Дре'йер, Карл Теодор (1889—1968) 454, 577
Ду'зе, Элеонора (1858—1924) 342, 348
д'Энди', Венсан (1851 — 1931) 141

Дюлле'н, Шарль (1885—1949) 358—359
Дюфан', Гийом (около 1400—1474) 27, 31—32, 34

Ермо'лова, Мария Николаевна (1853—1928) 387
Ермо'льев, Иосиф Николаевич (1889—1962) 469

Жа'ков, Олег Петрович (1905—1988) 484
Жанеке'н, Клеман (около 1485—1558) 30
Жа'ров, Михаил Иванович (1899—1981) 512
Жеймо', Янина Болеславовна (1909—1988) 484, 545
Жемчуго'ва, Прасковья Ивановна (1768—1803) 381
Жирандо', Анни (родилась в 1931 г.) 570—571
Жуве', Луи (1887—1951) 358—359

Зархи', Александр Григорьевич (1908—1997) 519
Зу'ппе, Франц фон (1819—1895) 113

Ивано'в-Вано', Иван Петрович (1900—1987) 445—447
Ильи'нский, Игорь Владимирович (1901 — 1987) 474
И'рвинг, Генри (1838—1905) 318, 325

Йейтс, Уильям Батлер (1865 — 1939) 334

Кавале'рович, Ежи (родился в 1922 г.) 533—534
Кайдано'вский, Александр Леонидович (1946—1995) 550
Кайнц, Йозеф (1858—1910) 312—313, 348
Калато'зов, Михаил Константинович (1903—1973) 544, 547
Ка'льман, Имре (Эммерих) (1882—1953) 149, 315
Ка'пра, Фрэнк (1897—1991) 517
Капу'р, Притхвирадх (1904—1972) 587—589
Капур, Радж (1924—1988) 587—589
Караты'гин, Василий Андреевич (1802—1853) 390—391
Карме'н, Роман Лазаревич (1906—1978) 517
Каурисмя'ки: Мике (родился в 1955 г.) и **Аки** (родился в 1957 г.) 579, 599

Ка'уфман, Борис Аркадьевич (1906—1980) 500
Каччи'ни, Джулио (около 1550—1618) 38
Кейдж, Джон (родился в 1912 г.) 184—185
Кеосая'н, Эдмонд Гарегиневич (1936—1994) 477, 591
Кин, Чарлз (1811 — 1889) 317
Кин, Эдмунд (1787—1833) 302—303
Кинуга'су, Тэйноскэ (1896—1982) 581
Ки'тон, Бастер (1896—1966) 461 — 463
Клейст, Генрих фон (1777—1811) 300—301
Клер, Рене (1898—1981) 428, 499, 504
Клеро'н, Ипполит (1723—1803) 289, 296
Кли'мов, Элем Германович (родился в 1933 г.) 592
Ко'дай, Золтан (1882—1967) 177
Ко'зинцев, Григорий Михайлович (1905—1973) 484, 511, 514, 543, 548—549
Кокле'н, Бенуа Констан (1841 — 1909) 309, 357
Ко'ннери, Шон (родился в 1930 г.) 557
Ко'онен, Алиса Георгиевна (1889—1974) 393, 402
Копо', Жак (1879—1949) 357—358
Ко'ппола, Фрэнсис Форд (родился в 1939 г.) 425, 552, 554—556
Ко'рда, Александр (1893—1956) 498, 502—504, 529
Коре'лли, Арканджело (1653— 1713) 40—41
Котёночкин, Вячеслав Михайлович (родился в 1927 г.) 447
Кра'мер, Стэнли (родился в 1913 г.) 517, 539—541
Крэг, Генри Эдуард Гордон (1872—1966) 257, 260—261, 318—319
Крючко'в, Николай Афанасьевич (1911—1994) 483
Ксена'кес, Янис (родился в 1922 г.) 185
Ку'брик, Стэнли (1928—1999) 492
Кузьмина', Елена Александровна (1909—1979) 484
Кулешо'в, Лев Владимирович (1899—1970) 477, 478, 480—481
Кулиджа'нов, Лев Александрович (родился в 1924 г.) 549
Купере'н, Франсуа (1668—1733) 45
Куравлёв, Леонид Вячеславович (родился в 1936 г.) 548
Кураса'ва, Акира (1910—1998) 582, 583, 585
Кэ'мерон, Джеймс (родился в 1954 г.) 561

Лады'нина, Марина Алексеевна (родилась в 1908 г.) 515—516, 519
 Лало', Эдуар (1823—1892) 104
 Ланг, Фриц (1890—1976) 487, 507—509
 Ла'ннер, Йозеф (1801 — 1843) 114
 Ла'ссо, Орландо (около 1532—1594) 34—35
 Ла'убе, Генрих (1806—1884) 313, 317
 Лега'р, Ференц (Франц) (1870—1948) 149
 Леке'н, Анри Луи (1729—1778) 289, 296
 Лекуврёр, Адриенна (1692—1730) 296
 Лелу'ш, Клод (родился в 1937 г.) 567
 Ле'ннон, Джон (1940— 1980) 195—196
 Леонкава'лло, Руджеро (1857—1919) 146
 Лео'нов, Евгений Павлович (1926—1994) 579
 Ли, Вивьен (1913—1967) 504, 529—530
 Ли'гети, Дьёрдь (родился в 1923 г.) 186—187
 Ли'ндер, Макс (1883—1925) 452—453
 Лист, Ференц (1811 — 1886) 87—90
 Ло'рка, Федерико Гарсия (1898—1936) 336—339
 Лоллобриджи'да, Джина (родилась в 1927 г.) 522
 Лу'кас, Джордж (родился в 1944 г.) 552—554, 561
 Лу'ков, Леонид Давыдович (1909—1963) 519, 543
 Люби'мов, Юрий Петрович (родился в 1917 г.) 260—261
 Люлли', Жан Батист (1632—1687) 43—44
 Люмье'р: Луи Жан (1864—1948) и Огюст (1862—1954) 416—417, 419, 421—423, 450—451, 457, 485
 Лютосла'вский, Витольд (родился в 1913 г.) 179
 Ля'дов, Анатолий Константинович (1855—1914) 151

Мазина, Джульетта (1921 — 1994) 562
 Макка'ртни, Пол (родился в 1942 г.) 195—196
 Макке'ллен, Иэн (родился в 1939 г.) 325
 Ма'лер, Густав (1860—1911) 139—141
 Манке'вич, Джозеф Лео (1902—1993) 492, 541
 Манья'ни, Анна (1908—1973) 521 — 522, 564
 Маре', Жан (1913—1998) 452, 525
 Маре'цкая, Вера Петровна (1906—1978) 519, 545

Марты'нов, Владимир Иванович (родился в 1946 г.) 218
 Маска'ни, Пьетро (1863—1945) 146
 Массне', Жюль (1842—1912) 103
 Мастроя'нни, Марчелло (1923—1996) 563—564
 Машо', Гильом де (около 1300—1377) 21
 Мейербе'р, Джакомо (1791 — 1864) 99, 102
 Мейерхо'льд, Всеволод Эмильевич (1874—1940) 239, 259—260, 392—396, 398—399
 Мелье'с, Жорж (1861—1938) 417, 451, 457, 546
 Мендельсо'н, Феликс (1809—1847) 74
 Мере'жко, Виктор Иванович (родился в 1937 г.) 598
 Мессиа'н, Оливье (1908—1992) 172
 Ме'тнер, Николай Карлович (1880—1951) 155
 Мидзагу'ти, Кэндзи (1898—1956) 582—583, 585
 Мийо', Дариус (1892—1974) 170—171
 Милля'р, Георгий Францевич (1903—1999) 546
 Минне'тти, Бернхард (1905—1998) 317
 Минне'лли, Лайза (родилась в 1947 г.) 558
 Миро'нов, Андрей Александрович (1941—1987) 417
 Ми'ррен, Хелен (родилась в 1946 г.) 324
 Митта', Александр Наумович (родился в 1933 г.) 591, 594
 Мифу'нэ, Тосиро (родился в 1920 г.) 582
 Михалко'в, Никита Сергеевич (родился в 1945 г.) 547—548, 591, 595—596, 598
 Михалко'в-Кончаловский, Андрей Сергеевич (родился в 1937 г.) 550
 Можух'ин, Иван Ильич (1889—1939) 468—470
 Мо'исси, Александр (1880—1935) 329, 348
 Молье'р, Жан Батист (1622—1673) 287—288
 Мона'хов, Николай Фёдорович (1875—1936) 397
 Монро', Мэрилин (1926—1962) 542
 Монта'н, Ив (1921—1991) 526
 Монтеве'рди, Клаудио (1567—1643) 38—39
 Монно'шко, Станислав (1819— 1872) 79
 Москви'н, Иван Михайлович (1874—1946) 391
 Мо'царт, Вольфганг Амадей (1756—1791) 51, 54, 56, 58—61, 63
 Моча'лов, Павел Степанович (1800—1848) 390
 Мунк, Анджей (1921 — 1961) 532

Мура'това, Кира Георгиевна (родилась в 1934 г.) 551, 595
 Му'рнау, Фридрих Вильгельм (1889—1931) 487, 489, 498, 572
 Му'соргский, Модест Петрович (1839—1881) 123—127
 Мю'ллер, Хайнер (1929—1995) 331
 Мяско'вский, Николай Яковлевич (1881—1950) 208—209

Не'йбер, Фридерика Каролина (1692—1760) 295
 Немиро'вич-Да'нченко, Владимир Иванович (1858—1943) 259, 391, 401
 Ники'тин, Фёдор Михайлович (1900—1988) 484
 Ни'колсон, Джек (родился в 1937 г.) 558—559
 Нику'лин, Юрий Владимирович (1921—1997) 551, 592, 594
 Нове'лли, Эрмете (1851 — 1919) 340, 342
 Но'но, Луиджи (1924—1990) 187
 Норште'йн, Юрий Борисович (родился в 1941 г.) 448

Оболе'нский, Леонид Леонидович (1902—1991) 478
 Образцо'в, Сергей Владимирович (1901 — 1992) 230
 О'брехт, Якоб (около 1450—1505) 32
 О'дзу, Ясудзиро (1903—1963) 583—585
 О'кегём, Йоханнес (около 1425—1497) 32
 О'лдридж, Айра (1805—1867) 352
 Оливье', Лоренс (1907—1989) 320, 324—325, 529—530, 542
 Онегге'р, Артур (1892—1955) 169—170
 Орло'ва, Любовь Петровна (1902—1975) 514, 515
 Орф, Карл (1895—1982) 165
 О'сборн, Джон (1929—1994) 322—323
 Осту'жев, Александр Алексеевич (1874—1953) 401
 Оффенба'х, Жак (1819—1880) 112
 О'цеп, Фёдор Александрович (1895—1949) 481—482

Пагани'ни, Никколо (1782—1840) 82
 Пазоли'ни, Пьер Паоло (1922—1975) 583
 Палестри'на, Джованни Пьерлуи-джи да (около 1525—1594) 26, 28
 Панфи'лов, Глеб Анатольевич (родился в 1934 г.) 454, 590, 593—595
 Параджа'нов, Сергей Иосифович (1924—1990) 549

Пендере'цкий, Кшиштоф (родился в 1933 г.) 179
Перголе'зи, Джованни Баттиста (1710—1736) 41
Пе'ри, Якопо (1561 — 1633) 38
Петро'в, Александр Константинович (родился в 1957 г.) 444
Пе'рселл, Генри (около 1659—1695) 46—47
Пи'кфорд, Мэри (1893—1979) 458
Пиранде'лло, Луиджи (1867—1936) 343—344
Пито'ев, Жорж (1884—1939) 358—359
Пиччи'нни, Никколо (1728—1899) 55
Пола'нски, Роман (родился в 1933 г.) 430
По'ртер, Эдвин Стэнтон (1870—1941) 457, 493
Преве'р, Жак (1900—1977) 501—502, 520
Пре'сли, Элвис (1935—1977) 195
Проко'фьев, Сергей Сергеевич (1891 — 1953) 183, 206, 209—212, 214
Протаза'нов, Яков Александрович (1881—1945) 418, 469, 473—475, 482, 512
Птушко', Александр Лукич (1900—1973) 446, 546
Пудо'вкин, Всеволод Илларионович (1893—1953) 418, 457, 478, 480—481, 511—512, 519, 543, 547
Пуле'нк, Франсис (1899—1963) 171, 173
Пуччи'ни, Джакомо (1858—1924) 147—150
Пы'рьев, Иван Александрович (1901—1968) 514—516, 519—520, 545

Раве'ль, Морис Жозеф (1875—1937) 125, 144—147
Ра'йзман, Юрий Яковлевич (1903—1994) 545, 547, 549
Р'амо', Жан Филипп (1683—1764) 44
Рахма'нинов, Сергей Васильевич (1873—1943) 153—156
Раше'ль, Элиза (1821 — 1858) 305—306
Ре'гер, Макс (1873—1916) 140
Рей, Сатьяджит (1921 — 1992) 586—587
Ре'йнхардт, Макс (1873—1943) 316, 328
Ренуа'р, Жан (1894—1979) 498—499
Ри'мский-Корсаков, Николай Андреевич (1844—1908) 125, 127, 129—132
Ри'феншталь, Лени (родилась в 1902 г.) 509—511
Риша'р, Пьер (родился в 1934 г.) 568
Ромм, Михаил Ильич (1901—1971) 544
Роо'м, Абрам Матвеевич (1894—1976) 483

Россели'ни, Роберто (1906—1977) 521—522
Ро'сси, Эрнесто (1827—1896) 340, 341
Росси'ни, Джоаккино (1792—1868) 95
Росто'цкий, Stanisлав Иосифович (родился в 1922 г.) 548, 592
Ро'у, Александр Артурович (1906—1973) 546
Рубинште'йн, Антон Григорьевич (1829—1894) 131
Рубинште'йн, Николай Григорьевич (1835—1881) 131
Ры'бников, Николай Николаевич (1930—1990) 547—548
Ряза'нов, Эльдар Александрович (родился в 1927 г.) 549

Са'бо, Иштван (родился в 1938 г.) 536
Са'вина, Мария Гавриловна (1854—1915) 386
Садо'вская, Ольга Осиповна (1849—1919) 388
Садо'вский, Михаил Провович (1847—1910) 388
Садо'вский, Пров Михайлович (1818—1872) 388
Сакс, Ганс (1494—1576) 36, 283
Сальви'ни, Томмазо (1829—1915) 340—341
Само'йлова, Татьяна Евгеньевна (родилась в 1934 г.) 547
Сати', Эрик (1866—1925) 169
Сап, Наталья Ильинична (1903—1993) 229
Свири'дов, Георгий Васильевич (1915—1998) 215
Семёнова, Екатерина Семёновна (1786—1849) 388—389
Се'ннетт, Мак (1880—1960) 457, 460, 549
Сен-Санс, Камиль (1835—1921) 105
Сибе'лиус, Ян (1865—1957) 150
Си'монов, Николай Константинович (1901—1973) 515
Си'монов, Рубен Николаевич (1899—1968) 400—401
Синг, Джон Миллингтон (1871 — 1909) 334—335
Си'ндо, Канэто (родился в 1912 г.) 584—585
Скарла'тти, Алессандро (1660—1725) 40
Скорсе'зе, Мартин (родился в 1942 г.) 556—559
Ско'филд, Пол (родился в 1922 г.) 320, 325
Скря'бин, Александр Николаевич (1872—1915) 156—159
Сме'тана, Бедржих (1824—1884) 106—107
Солони'цын, Анатолий Александрович (1934—1982) 550, 591

Спи'лберг, Стивен (родился в 1947 г.) 438, 552—554, 561
Сталло'не, Сильвестр (родился в 1946 г.) 559—560
Станисла'вский, Константин Сергеевич (1863—1938) 238—239, 259, 392, 399
Старе'вич, Владислав Александрович (1882—1965) 442, 468
Сти'ллер, Мориц (1883—1928) 495, 578—579
Сто'ппард, Том (родился в 1937 г.) 321
Страви'нский, Игорь Фёдорович (1882—1971) 163, 191, 205—207
Страдива'ри, Антонио (1644—1737) 42
Стре'лер, Джорджо (1921 — 1997) 344
Стре'пцова, Пелагея Антиповна (1850—1903) 386
Сумаро'ков, Александр Петрович (1717—1777) 52, 380, 382
Сю'дов, Макс фон (родился в 1929 г.) 579

Таи'ров, Александр Яковлевич (1885—1950) 245, 393—394, 396, 402
Тане'ев, Сергей Иванович (1856—1915) 136
Тарко'вский, Андрей Арсеньевич (1932—1986) 549—550, 580
Те'йлор, Элизабет (родилась в 1932 г.) 492, 542
Те'рри, Эллен (1847—1928) 318
Ти'рсо де Молина (1571 или около 1583—1648) 291
Ти'хонов, Вячеслав Васильевич (родился в 1928 г.) 547—548
Тра'уберг, Леонид Захарович (1902—1990) 484, 511, 514, 543
Трентинья'н, Жан Луи (родился в 1930 г.) 565, 567
Три'ер, Ларс фон (родился в 1956 г.) 577—578
Тро'тта, Маргарете фон (родилась в 1942 г.) 575
Трюффо', Франсуа (1932—1984) 429, 524, 570

Уа'йлер, Уильям (1902—1981) 492, 518, 539, 541
Уи'ллис, Брюс (родился в 1955 г.) 571
Урусе'вский, Сергей Павлович (1908—1974) 547
Уэ'ллс, Орсон (1915—1985) 494—496

Файнз, Рейф (родился в 1962 г.) 323
Фальконе'тти, Рене (1892—1946) 454
Фа'сбиндер, Райнер Вернер (1946—1982) 574, 576—577

Федо'това, Гликерия Николаевна (1846—1925) 386—387
Фелли'ни, Федерико (1920—1993) 562, 563
Фла'эрти, Роберт (1884—1951) 496—498
Фле'минг, Виктор (1883—1949) 530, 580
Фоми'н, Евстигней Ипатович (1761—1800) 52
Форд, Джон (1895—1973) 493—494, 518
Форе', Габриель (1845—1924) 141
Фо'рман, Милош (родился в 1932 г.) 537, 559
Фо'ррест, Эдвин (1806—1872) 351 — 352
Франк, Сезар (1822—1890) 103
Фрескоба'льди, Джироламо (1583—1643) 40
Фэ'рбенкс, Дуглас (1883—1939) 458, 463—464, 504
Фюне'с, Луи де (1914—1983) 452, 568

Ханжо'нков, Александр Алексеевич (1877—1945) 467 **Ханушке'вич, Адам** (родился в 1924 г.) 363—364
Хачатуря'н, Арам Ильич (1903—1978) 208, 213
Хе'йфиц, Иосиф Ефимович (1905—1995) 519, 547, 595
Хе'рпог, Вернер (родился в 1942 г.) 572, 574
Хи'ндемит, Пауль (1895 — 1963) 166—168
Хити'лова, Вера (родилась в 1929 г.) 535, 537
Хитру'к, Фёдор Савельевич (родился в 1917 г.) 445, 447—448 **Хи'чкок, Алфред** (1899—1980) 435, 504—506
Холо'дная, Вера Васильевна (1893—1919) 471—473
Хо'льберг, Лудвиг (1684—1754) 346
Хо'фман, Дастин (родился в 1937 г.) 560
Хуци'ев, Марлен Мартынович (родился в 1925 г.) 547—548

Цакко'ни, Эрмете (1857—1948) 340, **Цаккони, Эрмете** (1857—1948) 340, 342

Цибу'льский, Збигнев (1927— 1967) 533

Чайко'вский, Пётр Ильич (1840—1893) 132—137
Ча'пек, Карел (1890—1938) 366—367
Ча'плин, Чарлз Спенсер (1889—1977) 452, 458—461, 463, 538
Чарды'нин, Пётр Иванович (1878—1934) 468, 472
Черка'сов, Николай Константинович (1903—1966) 543 **Че'хов, Михаил Александрович** (1891—1955) 349, 400 **Чиауре'ли, Михаил Эдишерович** (1884—1974) 544
Чирко'в, Борис Петрович (1901 — 1982) 514
Чу'рикова, Инна Михайловна (родилась в 1943 г.) 454, 590, 593
Чухра'й, Григорий Наумович (родился в 1921 г.) 547, 548

Шварцене'ггер, Арнольд (родился в 1947 г.) 560—561 **Шелл, Максимилиан** (родился в 1930 г.) 316
Шереме'тев, Николай Петрович (1751—1809) 381
Шёнберг, Арнольд (1874—1951) 161 — 166
Шёстрём, Виктор (1879—1960) 495, 578
Шимано'вский, Кароль (1882—1937) 179
Шнайдер, Роми (1938—1982) 566
Шни'тке, Альфред Гарриевич (1934—1999) 218
Шопе'н, Фридерик (1810—1849) 77—79, 153
Шоссо'н, Эрнест (1855 — 1899) 106
Шостако'вич, Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) 214—217, 219, 484, 511
Шпа'ликов, Геннадий Фёдорович (1937—1974) 548
Шрёдер, Фридрих Людвиг (1744—1816) 295, 298
Штайн, Петер (родился в 1937 г.) 266, 331

Што'кхаузен, Карлхайнц (родился в 1928 г.) 172, 186—187
Штра'ус, Иоганн (1825—1899) 51, 113—114, 315
Штра'ус, Рихард (1864—1949) 138—139
Штро'гейм, Эрих фон (1885—1957) 457
Шу'берт, Франц (1797—1828) 71 — 74
Шукши'н, Василий Макарович (1929—1974) 512, 548, 593—595
Шу'ман, Роберт (1810—1856) 74—77, 91
Шютц, Генрих (1585—1672) 47

Ще'пкин, Михаил Семёнович (1788—1863) 238, 389—390

Э'дисон, Томас Алва (1847—1931) 423, 428, 454—455, 457

Эйзенште'йн, Сергей Михайлович (1898—1948) 418, 479—481, 511—512, 519, 543, 580

Э'йслер, Ханс (1898—1962) 164

Экк, Николай (1902—1976) 511 — 512
Э'ллингтон, Дюк (1899—1974) 190—191
Эме', Анук (родилась в 1932 г.) 567—568
Эне'ску, Джордже (1881—1955) 180
Э'ркель, Ференц (1810—1893) 90
Э'рмлер, Фридрих Маркович (1898—1967) 483, 519, 547

Ю'жин, Александр Иванович (1857—1927) 397
Ю'рьев, Юрий Михайлович (1872—1948) 395, 397
Ю'сов, Вадим Иванович (родился в 1929 г.) 550

Я'ковлев, Алексей Семёнович (1773—1817) 388
Я'ковлев, Юрий Васильевич (родился в 1928 г.) 549
Яна'чек, Леош (1854—1928) 178
Янко'вский, Олег Иванович (родился в 1944 г.) 598

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

МУЗЫКА

Бажанов А Рахманинов. М., 1961. (Серия «Жизнь замечательных людей»). *Берлиоз Г.* Мемуары. М., 1962.
Вейс Д. Возвышенное и земное. Роман о жизни Моцарта и его времени. М., 1970. *Гаал Д.* Лист. М., 1986.
Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. М., 1968.
Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. М., 1968.
Дэвис Х. The Beatles. Минск, 2000.
Житомирский Д. Шуман. М., 1960. («Библиотечка любителей музыки»).

Ильин М., Сегал Е. Александр Порфирьевич Бородин. М., 1989.
Кастальский С. Рок-энциклопедия. М., 1997. *Козлов А.* Рок истоки и развитие. М., 1998. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза. М., 1984. *Кремлев Ю.* Фридерик Шопен. М., 1960.
Кунин И. Пётр Ильич Чайковский. М., 1958. (Серия «Жизнь замечательных людей»). *Пушкин А С.* Моцарт и Сальери.
Роллан Р. Гендель. М., 1987. Вып. 2. (Серия «Музыкально-историческое наследие»).

Роллан Р. Жизнь Бетховена. М., 1990. Вып. 5. (Серия «Музыкально-историческое наследие»). *Соловцов А.* Римский-Корсаков. М., 1960. *Хубов Г.* Мусоргский. М., 1969.
Швейцер А И.С. Бах. М., 1964.
Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Л., 1971.
Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955. История зарубежной музыки. М., 1983—1988. Вып. 1—5. История русской музыки: В 3 т. М., 1973.

ТЕАТР

Алперс Б. Театральные очерки. М., 1977.
Аникст А Театр эпохи Шекспира. М., 1965.
Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. М., 1995.
Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М., 1983.
Берёзкин В. Искусство сценографии мирового театра. М., 1998.
Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1981.
Бутрова Т. Американский театр: прошлое и настоящее. М., 1997.
Бушуева С. 50 лет итальянского театра. Л., 1983.
Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1963.
Гительман Л. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

Головня В. История античного театра. М., 1972. *Дживелегов А.* Итальянская народная комедия. М., 1962. *Зингерман Б.* Очерки истории драмы XX века. М., 1979. *Кагарлицкий Ю.* Западноевропейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики. М., 1976. *Коонен Алиса.* Страницы жизни. М., 1975. *Макарова Г.* Актёрское искусство Германии. Роли. Сюжеты. Стили. М., 2000.
Марков П. В художественном театре. Книга завлита. М., 1976.
Полякова Е. Станиславский. М., 1977. *Радищева О.* Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений: В 2 т. М., 1999. *Рудницкий К.* Режиссёр Мейерхольд. М., 1969. *Силунас В.* Испанский театр XVI—XVII вв. М., 1995. *Смелянский А.* Обстоятельства времени. М., 1999. *Соловьёва И.* Немирович-Данченко. М., 1979. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1962. *Старииков Л.* Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1996.
Таиров А Я. Записки режиссёра. М., 1970. *Фрадкин И.* Бертольт Брехт: путь и метод. М., 1965. *Чушкин Н.* Гамлет — Качалов. М., 1966. Иллюстрированная история мирового театра. М., 1999.

КИНО

Авенариус Г. Чаплин: очерк раннего периода творчества. М., 1959.
Аксёнов И. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991.
Базен А Что такое кино? М., 1972.
Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М., 1968.
Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969.
Божович В. Рене Клер. М., 1983.
Божович В. Современные западные режиссёры. М., 1972.
Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М., 1986.
Громов Е. Л.В. Кулешов. М., 1984. *Зоркая Н.* На рубеже столетий. М., 1972. *Зоркая Н.* Портреты. М., 1980.
Иезуитов Н. Пудовкин. Пути творчества. М.; Л., 1937.
Карцева Е. Вестерн: эволюция жанра. М., 1976. *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971. *Козлов Л.* Изображение и образ. М., 1980, *Кракауэр З.* Природа фильма. М., 1974. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино (От Калигари до Гитлера). М., 1980.
Лепроон П. Современные французские режиссёры. М., 1960.
Мачерет А Художественные течения в советском кино. М., 1963.

Советуем прочитать

Рошаль Л. Дзига Вертов. М., 1985.
Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957.
Соболев Р. Довженко. М., 1980.
Соловьёва И., Шитова В. Четырнадцать сеансов. М., 1972.
Теплиц Е. История киноискусства: В 4 т. М., 1971—1974.
Трауберг Л. Гриффит. М., 1981.

Трауберг Л. Мир наизнанку. М., 1984.
Феррара Дж. Новое итальянское кино. М., 1959.
Шкловский В. За 60 лет. М., 1985.
История советского кино: В 4 т. М., 1969—1975.
Кинематограф оттепели. Книга первая. М., 1996.
Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974.