

Министерство культуры Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»  
Лаборатория теоретических и методических проблем искусствоведения

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:  
ТЕОРИЯ И ОПЫТ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ  
В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 15

Кемерово 2017

УДК 7(082)  
ББК 85  
И86

*Редакционная коллегия:*

канд. искусствоведения, доктор культурологии,  
профессор Кемеровского государственного  
института культуры *Н. Л. Прокопова* (отв. редактор);  
доктор искусствоведения, профессор Кемеровского государственного  
института культуры *О. В. Синельникова*;  
канд. культурологии, доцент Кемеровского государственного  
института культуры *В. В. Чепурина*;  
канд. искусствоведения, доцент Кемеровского государственного  
института культуры *Н. С. Попова*;  
канд. искусствоведения, доцент Варминско-Мазурского университета  
*М. Заорска* (Ольштын, Польша)

И86      Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств  
в эпоху постмодерна [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова;  
пер. Т. А. Григорьянц; Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово:  
Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – Вып. 15. – 267 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1  
ISBN 978-5-8154-0398-7

*Настоящее издание представляет собой пятнадцатый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Этот выпуск посвящен рассмотрению синтеза искусств в эпоху постмодерна. Пятнадцатый выпуск сборника научных трудов состоит из четырех разделов: «Театр, экранное искусство, сценическая педагогика», «Музыка в синтезе искусств», «Музыкальная композиция в свете концептуальных, жанрово-стилевых и драматургических решений», «Интерпретации художественного образа в визуальном искусстве». Наряду со статьями разделов интерес представляют материалы Приложения, содержащие размышления молодых практиков театрального и изобразительного искусства.*

**УДК 7(082)**  
**ББК 85**

ISBN 978-5-8154-0192-1  
ISBN 978-5-8154-0398-7

© Авторы статей, 2017  
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный  
институт культуры», 2017

## Раздел I. ТЕАТР, ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО, СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

УДК 7

*В. П. Геращенко*  
*Кемерово*

### ТРИЖДЫ РОЖДЕННЫЙ (ИЗ ИСТОРИИ ОПЕРЕТТЫ В СИБИРИ)

Статья посвящена истории оперетты в Сибири 1930–1940-х годов. Неоднократно рождавшийся в Новосибирске Театр музыкальной комедии только с третьего раза обрел полноценную продолжительную жизнь благодаря передаче его в ведение Кемеровской области, где он работает поныне, но уже в статусе Музыкального театра Кузбасса.

**Ключевые слова:** Оперетта в Сибири, Театр музыкальной комедии, Новосибирск, «Испытания любви», «Баядера», «Сорванец».

*V. P. Gerashchenko,*  
*Kemerovo*

### GIVEN RISE IS THREE TIMES (FROM OPERETTA HISTORY IN SIBERIA)

This article is devoted to operetta history in Siberia in the 1930–1940th years. The Theater of the musical comedy which was repeatedly born in Novosibirsk, only from the third time has found full-fledged long life thanks to transfer it the Kemerovo region where it exists until now, but in the status of Musical theater of Kuzbass.

**Keywords:** The operetta in Siberia, Theater of the musical comedy, Novosibirsk, “Tests of love”, “Bayader”, “Madcap”.

Можно ли родиться не один раз, а два или даже три? Оказывается – можно, если речь идет о музыкальном жанре, тем более театральном, тем более – опереточном. Именно это произошло с неоднократно являвшимся на свет в Новосибирске предвоенного десятилетия Театром музыкальной комедии. Произошло не по его вине, а в силу сложившихся обстоятельств общекультурного плана и не слишком удачного места рождения.

Сразу следует оговорить: в статье речь пойдет о первом советском Государственном театре музыкальной комедии, работавшем в Сибири с двумя трехлетними перерывами и умевшем неизменно передавать незримую эстафету следующим своим ипостасям. Многочисленные частные антрепризы, появившиеся в нескончаемых всеях громадного региона на сезон-другой, коллективы-однодневки останутся за рамками внимания данной статьи. Тем более, что само понятие «театральный сезон» тогда имело своеобразный, отличный от нынешнего понимания смысл, равно как и термин «театр» тоже. Это теперь при стационарном принципе жизнедеятельности театральных коллективов словом «театр» определяют одновременно и театральную труппу, и здание, в котором она работает и которое ей принадлежит. Иное дело тогда, когда советское государство делало лишь первые свои исторические шаги.

В дореволюционной России статус «государственный», то есть «императорский», имели только отдельные столичные театры Петербурга и Москвы. У них даже дирекция была общая, императорская. Во всех остальных – самых крупных, самых значимых городах, обычно центрах губерний, имелись только театральные здания, бывшие собственностью самого города, со своим штатом работников, своим театральным имуществом – декорациями, костюмами, музыкальными инструментами и т. д. Они-то и приглашали на сезон (зимний или летний) ту или иную труппу, которая, в свою очередь, тоже имела собственный статус, свою организационную структуру со своим творческим руководством и могла самостоятельно определять, в каком городе и на какой срок (короткий или длинный сезон) ей работать.

В Сибири театральными зданиями, подлинными архитектурными шедеврами, обладали Омск и Иркутск. Эти здания, формировавшие культурный облик города, и ныне являются для него своеобразной визитной карточкой, продолжают служить архитектурными доминантами, создавая неповторимую атмосферу. Они и поныне выполняют свои основные функции, оставаясь ведущими театрами региона, но теперь уже принадлежат не только городу или области, но и театральному коллективу, который в них работает.

Однако подобное слияние внешней (здание) и внутренней (труппа) сущности театральной жизнедеятельности исторически произошло не сразу. В первое советское послеоктябрьское десятилетие по старинке

и театры-здания, и театры-коллективы функционировали самостоятельно, порознь. Лишь в начале 1930-х годов произошло логичное воссоединение формы и содержания театрального процесса. В стране в целом и в Сибири в частности прошло стационарирование основных театральных коллективов, получивших в свое распоряжение собственные здания и не только. Наиболее достойные театральные труппы обрели статус государственных. Тогда-то и случилось рождение первого государственного театра оперетты в Сибири.

Следует заметить, что оперетту сибиряки любили всегда, невзирая ни на какие исторические перипетии. Так, даже в первом государственном театре Сибири, созданном буквально на заре Республики Советов под звучным названием Сибгосопера<sup>1</sup>, официально функционировала опереточная труппа. Девять лет работала она в составе оперного театра, причем работала вполне успешно, что отмечала даже центральная пресса: «Твердый успех имеет музкомедия. Без конца повторяются «Сильва», «Марица», «Баядерка». Оперетты идут по повышенным ценам и неизменно собирают публику. Ставятся они эффектно, нарядно, исполняются изящно и весело» [1, с. 353], – сообщало общесоюзное столичное издание «Современный театр» в своем обзоре по Новосибирску. Правда, в 1929 году опереточная труппа вынуждена была покинуть гостеатр под ожесточенным натиском культивируемой в стране новой советской идеологии в той форме, как понимали ее тогда. В конце 1920-х годов особенно резкие, жесткие идеологические формы имели место в новом центре края – Новосибирске. Тон задавал главный орган партийной и государственной власти – Сибревком. Любопытный момент: бытовой язык сохранил память тех сложных лет – в Новосибирске и ныне есть остановка общественного транспорта «Сибревком», хотя сам он давно канул в Лету, а в здании работает Музей изобразительного искусства.

Прошедшая в те годы широкая кампания по борьбе с «буржуазным» искусством, казалось, навсегда изгнала оперетту с театральных подмостков обширного края. Борьба шла нешуточная. Чего стоили, например, призывы, сохранившиеся в старых газетных подшивках: «Чтобы и духу не было буржуазного театра в Сибири к концу пятилетки!» [2] – гласил ло-

---

<sup>1</sup> Сибгосопера была образована в Омске в 1920 году. В ее состав входили: драматическая труппа, опера, оперетта, балет и симфонический оркестр. С переносом центра Сибири в Новониколаевск туда же перевели в 1922 году и Сибгосоперу, а драма осталась в Омске.

зунг центральной газеты, или «Прогоним с нашей сцены оперетту, протаскивающую мелко-буржуазную контрреволюционную идеологию» [3], – вторила газета молодежная. В 1928 году было положено начало советской традиции плановой экономической политики страны, исчисляемой пятилетками. Следовательно, конец первой пятилетки имел завершение в 1933 году. Вполне по-новаторски в ее рамках предлагалось распрощаться и с опереттой.

Но именно тогда интерес к самому «буржуазному», как полагали, искусству оперетты настолько вырос, что в самом Новосибирске, этом культурном центре Сибири, родился Государственный театр музыкальной комедии. Родился впервые как театр самостоятельный, сугубо опереточный, причем не просто государственный, но еще и показательный общесибирский. Основная база была в Новосибирске, но сценической площадкой для этого коллектива стали подмостки всех крупных и не очень крупных городов обширного края. Звонкое имя Запсибкраймузкомедия (Западно-Сибирская краевая музыкальная комедия) было присвоено театру совсем не случайно, поскольку ареал его жизнедеятельности охватывал (по нынешним меркам) Алтайский край и Кузбасс, Новосибирскую, Омскую и Томскую области, то есть всю Западную Сибирь. Театр хорошо знали, любили и охотно принимали в Омске и Барнауле, Томске и Сталинске<sup>2</sup>, Кемерове, Прокопьевске и, естественно, Новосибирске.

Причем не просто принимали. Функционирование в названных городах являло собою отнюдь не временное гастрольное турне популярного театра, наоборот, – разнообразные, раскинувшиеся на большой территории сценические площадки служили, по сути, местом постоянной работы творческого коллектива. То в одном, то в другом городе ставили новые спектакли, реконструировали и возобновляли текущий репертуар, отмечали государственные и местные события, растили творческие кадры, обретали необходимый в столь сложных условиях опыт. Такой своеобразный передвижной статус жизнедеятельности выпал на долю первой Западно-Сибирской музкомедии, одного из самых интересных театров своего времени. Всего четыре календарных года отпустила история столь замечательному опыту создания и жизнедеятельности театра оперетты масштаба западной половины Сибири, но каким великолепным и поучительным он был.

---

<sup>2</sup> Сталинском в 1931–1961 годы назывался Новокузнецк.

Уже при первом знакомстве с театром всплывают удивительные вещи в практической деятельности той музыкальной комедии, существенно отличающие ее от привычных представлений о театральном процессе своего времени. Начать хотя бы с руководства. Согласно бытовавшей тогда театральной практике, как уже говорилось, руководитель городского театра и руководитель театрального коллектива были разными лицами, задействованными каждый по-своему в общем процессе театральной жизни. Первый – директор городского театра – отвечал за административно-хозяйственную сторону, а второй – художественный руководитель труппы – занимался сугубо творческим процессом. Взаимозависимость их деятельности очевидна, но очевидно и то, что от материального обеспечения, создания необходимых условий для работы всех подразделений творческого коллектива зависит успех или неудача как конкретной постановки спектакля, так и работы творческого коллектива в целом. То есть художественный руководитель в своих творческих исканиях во многом был ограничен.

Как решили этот вопрос создатели Запсибкраймузыкальной комедии? Просто и ясно: предоставили театральному коллективу права хозяйственного субъекта, а для его руководителя ввели должность директора театра музыкальной комедии с совмещением художественного руководства труппой [См.: 4]. Таким образом, театр обрел самостоятельность, а необычное, в определенной степени даже привилегированное положение позволило осуществить неординарные, но очень нужные для творческого процесса шаги. Взять хотя бы формирование труппы. В Краевой музыкальной комедии контракты с артистами заключали сразу на два года, вопреки общепринятой театральной практике тех времен, когда продолжительность контракта определял срок театрального сезона, на период которого артиста принимали на работу в труппу. Два года, следовательно, несколько сезонов подряд – подобное тогда казалось просто невероятным. По всей видимости, уверено было в успешности своей работы художественное руководство той первой государственной музыкальной комедии советской Сибири.

С другой стороны, сами сезоны столь удивительного театра обладали замечательной продолжительностью. Замечательной, потому что давали возможность ставить и выпускать доброкачественные спектакли, а значит, привлекать многочисленных зрителей. Неукоснительность четкого выполнения промфинплана (по тогдашней терминологии) для всех

театров была делом абсолютно обязательным. Судя по сохранившимся документам, пребывание театра в каждом городе продолжалось не менее трех месяцев, но чаще было значительно большим. Так, в Омске сезон Музкомедии 1932/33 года длился от середины октября до середины мая, соответственно, в Томске – с конца 1933-го сезон охватил полгода, около полугодом летом 1935-го работал театр и в Барнауле. Но самым продолжительным – на протяжении целого года – было пребывание Краевой музкомедии в Кузбассе: начав весной 1934-го работу в Сталинске, переехав на лето в Кемерово, а на зиму в Прокопьевск, весной 1935-го театр вернулся в Томск.

Такие серьезные нововведения произошли под непосредственным руководством приглашенного на должность директора-худрука музкомедии Г. И. Генина – опытного режиссера и талантливого организатора такого сложного проекта. Будучи крепким профессионалом театрального дела, он сумел сформировать такой полноценный, творчески активный коллектив художественного руководства, которому по плечу оказались очень непростые задачи. Кроме самого художественного руководителя, который полноценно работал и как режиссер, в театре были два дирижера, два балетмейстера, художник и еще один режиссер. Такая кадровая укомплектованность говорит о том, что в музкомедии особое внимание уделяли музыкальной стороне постановок и что в спектаклях широко задействован был балетный состав исполнителей (иначе зачем держать двух балетмейстеров?).

Не менее полно укомплектован был и состав артистов всех творческих подразделений. В начале 1934 года, например, он включал 18 актеров-вокалистов, 18 музыкантов, 21 артиста балета, 18 артистов хора, то есть всего 75 человек. Даже по нынешним меркам цифра вполне внушительная, а если учесть, что впоследствии для работы в Сталинске ее намеревались еще увеличить, то понятно, что театр тот был не только полноценный, дееспособный, но еще и достаточно крупный по тем временам. О том же свидетельствует и весомый репертуар театра, который постоянно обновлялся и включал до двадцати наименований.

Вектор репертуарной политики определен был четко с самого начала: основу составляли лучшие произведения мировой классики. В афише театра значились: «Сильва», «Марица», «Мистер Икс» и «Баядера»

И. Кальмана; «Веселая вдова» и «Голубая мазурка» Ф. Легара; «Периколла» Ж. Оффенбаха; «Цыганский барон» И. Штрауса; «Роз-Мари» Г. Стотгарта и Р. Фримля; «Колокола Корневиля» Р. Планкетта; «Нитуш» Ф. Эрве и др. Не остались без внимания и еще редкие тогда отечественные произведения. С успехом шла уже получившая широкую известность оперетта Н. Стрельникова «Холопка», а также новинка для Сибири – «Коломбина» советского автора А. Рябова.

Был в том театре также опыт обращения к сугубо идеологической тематике: в репертуаре театра имел место спектакль «Камрад» на музыку Г. С. Милютина, действие которого происходило во французском поселке в годы Первой мировой войны. В документах сохранилась аннотация произведения: спектакль «вскрывает проблему войны... империалистической как войны грабежей и рабства в пользу капитала и необходимости превращения войны империалистической в войну гражданскую против капитала» [5]. Остается лишь гадать, каким образом можно подобное воплотить в музыкальной комедии, тем не менее спектакль шел, шел в разных городах.

Известны имена некоторых деятелей Краевой музкомедии. В основную команду художественного руководства, кроме Г. И. Генина, входили главный дирижер А. И. Керн, художник Я. В. Глинка, балетмейстер Н. И. Бруновский. Среди ведущих артистов были Дарова, Лидарская, Шевцов и другие. Но особенно интересно назвать имена тех деятелей давнего театра, чья дальнейшая творческая судьба на долгие годы оказалась связанной с будущим довоенным Театром музыкальной комедии Кузбасса. Это молодые тогда, но уже проявившие себя артисты Н. Л. Коносевич и А. М. Адрианов. Оба, будучи актерами-вокалистами, успешно работали в Краевой музкомедии в амплуа субретки и простака. При этом Адрианов не менее успешно служил одновременно еще и режиссером. Такое совмещение тогда, в начале творческого пути, определило дальнейшую судьбу этого замечательного мастера, внесшего существенный вклад в развитие искусства оперетты в Сибири.

Между тем в культурной жизни страны, следовательно, и Западно-Сибирского края, происходили существенные изменения – шел процесс стационарирования театральных коллективов, которые один за другим обретали свое пристанище, свой дом. С Краевой музкомедией этого не случилось. Не случилось во многом потому, что слишком успешной была ее деятельность, слишком желанным было пребывание ее в каждом крупном

городе края. Согласно Решению краевого совещания директоров и художественных руководителей театров от 25 декабря 1933 года, были «закреплены в порядке стационарирования» драматические труппы в Новосибирске, Омске, Томске, Сталинске и Барнауле, а «Музыкальная комедия выделена в самостоятельную хозяйственную единицу и к определенному городу не прикрепляется» [6]. Так началась длительная история бытования театра оперетты в бездомном статусе сначала в Новосибирске, а затем и в Кузбассе. Положение осложнилось разукрупнением Западно-Сибирского края, от которого отделилась Омская область. После работы в Кузбассе Краевая музкомедия работала на протяжении весенних месяцев в Томске, летних – в Барнауле, а на зимний сезон 1935/36 года отправилась в Омск, где и затерялись ее следы. Открытым многоточием завершилась судьба Запсибмузкомедии – первого рождения государственного театра оперетты Сибири.

Второе рождение случилось неожиданно. Едва минуло полтора года, а теперь уже в Новосибирской области (к тому времени вслед за областью Омской отделился и Алтайский край) снова появился театр оперетты. Появился в самом неожиданном месте – в Кузбассе, да еще не в крупном городе, Кемерове или Сталинске, а в самом что ни на есть шахтерском Прокопьевске, причем по инициативе самих шахтеров. Видимо, не прошли бесследно в трудовом Кузбассе памятные сезоны Запсибкраевой музкомедии. В документах значится: «Формирование театра Музкомедии было начато в конце 1938 года по инициативе общественных организаций и Горсовета города Прокопьевска» [7].

Отчаянной и драматичной была короткая жизнь того забытого ныне театра, имевшего несколько странное название – Кузбасский театр Новосибирской области<sup>3</sup>, хотя имя точно отражало саму суть положения. Музыкальный театр в силу своей специфики всегда затратен, и для городского бюджета рабочего Прокопьевска содержать даже небольшую опереточную труппу было делом, конечно, неподъемным, как и решать всю массу проблем начинавшего свою деятельность театра на уровне всего лишь городских властей. В те непростые предвоенные годы требовалась поддержка областного масштаба как в материальном плане, так и в кадровом отношении. Поэтому Кузбасский театр музыкальной комедии, будучи «принят Новосибирским Областным Отделом по делам искусств

---

<sup>3</sup> Кемеровская область от области Новосибирской была отделена в 1943 году.

от Прокопьевского Горсовета» [7], и получил в своем имени необычное уточнение. Областные власти, определив штатным расписанием скромный творческий состав в 35 человек, оставили театр работать в Кузбассе, отсюда появилось и название региона в его титрах. Была и еще одна причина двойственности имени Музкомедии: неизменным условием его жизнедеятельности стали обязательные ежегодные летние гастролы в Новосибирске. Тогда состав труппы увеличивали вдвое-втрое, приглашали на сезон знаменитостей, обновляли костюмы и оформление спектаклей, – словом, поднимали по мере возможности профессиональный уровень коллектива. Известен случай гастролей такого укрупненного коллектива в соседней области: летом 1940 года Кузбасская музкомедия после Новосибирска два месяца работала в Томске, и творческий состав ее, согласно документам, состоял из 115 человек. В шахтерском крае свой театр любили, внимательно следили за его работой, неизменно отмечали в печати новые постановки. Не в пример областной новосибирской прессе, местная печать на достижения театра неизменно отзывалась. Случалось это обычно после летних областных гастролей, когда усиленный творческий состав Музкомедии способен был осилить сложные с профессиональной точки зрения постановки. Особенно ценили удачные спектакли отечественного, советского репертуара. Так, на постановку «Свадьбы в Малиновке» Б. Александрова рецензии появились в газетах и «Ударник Кузбасса» Прокопьевска [8], и «Ленинский шахтер» Ленинска-Кузнецкого [9], и, конечно, в кемеровском «Кузбассе» [10]. Лучшей работой сезона назвал «Холопку» Н. Стрельникова рецензент «Ленинского шахтера», отметив при этом «рост творческого состава театра»: «Ни одна из постановок театра не содержит такой совокупности сцены и талантливой театральной молодежи, прекрасная декорация, приличный состав оркестра, хора и балета... игра всей труппы в целом замечательна... Видна серьезная, упорная и плодотворная работа всего коллектива в целом и художественных руководителей театра в частности» [11]. Невзирая на шероховатый слог рецензии, понятно, что театр, хоть и в сложных условиях работы, постепенно обретал определенный профессионализм, чему, несомненно, способствовал доброкачественный выбор репертуара.

Между тем репертуар тот был для театра, прожившего всего три с небольшим календарных года, вполне солиден как по количеству созданных спектаклей, так и по качественному подбору произведений. Пят-

надцать премьер было выпущено театром и держалось в постоянном прокате, несмотря на крайне сложные условия работы. Из них три оперетты Ф. Легара («Веселая вдова», «Голубая мазурка», «Цыганская любовь»), четыре – И. Кальмана («Марица», «Сильва», «Баядера»<sup>4</sup>, «Принцесса цирка»), да еще «Роз-Мари» Г. Стотгарта и Р. Фримля и «Мадемуазель Нитуш»<sup>5</sup> Ф. Эрве. Самые что ни на есть классические, самые любимые публикой, самые популярные оперетты эти были вместе с тем и самыми трудными в постановочном плане. Их воплощение требовало достаточного уровня профессионализма и от актеров-вокалистов, хора, балета, артистов оркестра, и от материально-технической части в плане создания сценографии постановок и костюмов. Лишь единственный спектакль В. Валентинова затесался в этот сугубо классический репертуар. Но следует быть объективным: «Жрица огня» как лучшая вещь из арсенала этого автора была в те годы широко популярной, обеспечивая хороший кассовый сбор, что для любого театра служило существенным аргументом в пользу постановки. Из советских композиторов, кроме уже названных «Холопки» и «Свадьбы в Малиновке», ставшими уже тогда классикой отечественной оперетты, афиша театра включала «Коломбину» А. Рябова и «На берегу Амура» М. Блантера. При крайней скудости отечественного опереточного багажа тех лет сам факт наличия в репертуаре театра четырех советских произведений говорит о многом. То есть творческое руководство театра – художественный руководитель Г. Л. Гойхман и главный дирижер Т. Д. Голик – ориентировалось на лучшие, уже зарекомендовавшие себя произведения, но вместе с тем обращалось и к новинкам, едва апробированным на столичной сцене. Так, премьера музыкальной комедии М. Блантера была осуществлена в Анжеро-Судженске буквально вслед за выходом ее в Московском театре оперетты. И хотя как материальные, так и кадровые возможности коллектива были весьма ограничены, свою просветительскую музыкально-театральную миссию в русле общей эволюции отечественных исканий в области оперетты Кузбасский театр выполнял исправно.

Известны имена ведущих артистов забытого ныне театра. Это баритон В. С. Соколовский и сопрано М. В. Клокачева, работавшие более двух лет подряд в амплуа героя и героини, простак А. М. Крамовский, субретка

---

<sup>4</sup> Спектакль шел под названием «Розы Джайпура».

<sup>5</sup> Спектакль шел под названием «Лиса Патрикеевна».

и каскадная Л. М. Кремлева, комик В. Г. Эмирзиади и др. Важно помнить, что при недоукомплектованном составе труппы (а именно таковой она оставалась, работая в Кузбассе), особенно массовых цехов – хора, оркестра, балета – основная нагрузка ложилась на плечи ведущих артистов-вокалистов. От их профессионального мастерства зависел не только успех той или иной постановки, но и престиж театрального дела в целом. И, судя по насыщенности премьер, максимально сжатым срокам подготовки спектаклей и активной гастрольной деятельности, коллектив с этими проблемами справлялся, хотя, по-видимому, на пределе своих возможностей. Так, известно, что энтузиасты-работники, верные служители того театра, согласно документам, первые два года подряд работали без положенного отпуска. А работать коллективу приходилось в очень сложных условиях.

Театр, по существу, вел кочевой образ жизни, переезжая из одного города в другой со всем своим постоянно увеличивавшимся багажом костюмов, нот, декораций и т. д. Даже на основном, казалось бы, месте, в Поропьевске, собственного дома в плане сценической площадки, репетиционных помещений, места хранения декораций и т. д. у театра не было. Здание ДК им. Артема приходилось арендовать, как и снимать жилье для расселения артистов, точно так же, как и в любом другом городе, где театру приходилось работать. А это означало, что долги театра по мере его функционирования неизбежно росли, накапливаясь год от года, в том числе и за счет затратных новосибирских сезонов. Усилилось к тому же и недовольство областного руководства. Летом 1940 года во время успешных двухмесячных гастролей театра в Новосибирске центральная краевая газета «Советская Сибирь» опубликовала статью под названием «К проблеме театральных пожаров» [12], в которой в жесткой форме на широкое обсуждение общественности предлагалась не только аргументация нерентабельности опереточного дела, но и сам факт его существования. Обсуждения, как бывало в конце 1920-х – начале 1930-х годов, не получилось, но результат тем не менее был предсказуемым и бескомпромиссным. Исполком Новосибирского облсовета депутатов трудящихся постановил: «Реорганизовать с 24 октября 1940 года театр музыкальной комедии в передвижной ансамбль оперетты» [13].

Переформирование застало театр на подъеме его жизнедеятельности. Во время летних гастролей театр имел в репертуаре для Новосибирска 10 успешных спектаклей, из которых 5 для областного центра были

премьерными. Не менее успешно опыт был повторен в следующем городе – Томске, а осенью – в Кемерове и Прокопьевске. Реорганизация, по существу, выглядела расформированием, поскольку сопровождалась сокращением труппы до 35 человек и передачей всего имущества, декораций и костюмов другим театрам области. Включив оперетту в состав Новосибирской филармонии, коллектив перевели фактически на концертный режим работы. И, хотя художественным руководителем остался Гохман, сама труппа постепенно распалась. К тому же в жизнедеятельность театра вмешалась война, тогда, в свою очередь, расформировали и филармонию. Так, многоточием завершилась недолгая творческая жизнь и второго государственного кузбасско-новосибирского Театра музыкальной комедии.

Третье рождение случилось также в Новосибирске, но, памятуя о стойком неприятии оперетты областными властями, организаторы театра то ли спонтанно, то ли реализовав хитроумный план, оперетту сформировали почти нелегально, вернее, вполне легально, но поначалу под другим именем. Инициаторами выступили Горсовет и дирекция сада им. Сталина. В те военные годы большой популярностью пользовались гастролирующие антрепризы и театры миниатюр. Создать такой театр и решили в Новосибирске. Об оперетте поначалу речи не шло, поскольку в область эвакуированы были многие театральные, музейные и музыкальные коллективы, в том числе Московский театр оперетты, которому определили место основной работы в Сталинске, и Ленинградская филармония, функционировавшая в Новосибирске. К тому же тогда работала организованная, но не получившая пока своего места труппа областного оперного театра, здание которого, построенное к началу войны, так и не было открыто. Так что в дополнительном музыкальном театре, тем более опереточном, особой необходимости не было, а вот театр миниатюр, несомненно, тогда был вполне востребован. Собственно, помещение под названием «Эстрадный театр миниатюр» в саду имелось, а вот свою труппу еще предстояло сформировать и подготовить репертуар.

Несуразности появились в самом начале формирования театрального коллектива, когда был объявлен набор в балетную и хоровую группы, что для эстрадного театра миниатюр как-то не свойственно. А далее работа с оформлением и переоформлением документов привела к желаемым результатам: Эстрадный театр миниатюр задолго до открытия обернулся театром Музыкальной комедии. Официально такой статус появился в до-

кументах Горсовета, подписанных председателем его Исполкома В. Хайновским, 4 февраля 1944 года [14], и с этого момента начался активный процесс формирования творческого коллектива: административного и художественного руководства, состава труппы, состава вспомогательных цехов и т. д. с одновременной подготовкой первого спектакля, подготовкой театра к открытию. Директором театра, участником всех перипетий его создания и бессменным руководителем на протяжении всего новосибирского периода жизнедеятельности коллектива была А. В. Шмидт, одновременно успешно работавшая и руководителем парка им. Сталина. Не без ее участия сформирован был состав руководителей творческих подразделений. Художественным руководителем, режиссером и одним из ведущих артистов стал Н. Н. Волков, музыкальной стороной руководили главный дирижер П. П. Вольгардт и дирижер А. С. Бадхен, оформлял спектакли художник О. Белоголовый, балетный коллектив возглавил Б. И. Бриан, служивший одновременно и солистом балета.

Ровно 5 месяцев длился «инкубационный» период рождения, и за это время буквально с нуля театр был создан. 4 июля 1944 года состоялось открытие Новосибирской городской музыкальной комедии премьерой оперетты «Испытания любви» на музыку советского композитора А. Рязанова по пьесе И. Рубинштейна. Событие отметила как местная, так и столичная пресса: «Советская Сибирь» уже в день премьеры поместила заметку «Открытие театра музыкальной комедии» [15], констатировало событие и московское издание «Литература и искусство» [16]. Постановку первого спектакля осуществил художественный руководитель Н. Волков, который выходил на сцену и в качестве главного героя. Публика приняла спектакль с большим интересом, о чем свидетельствует бурная жизнь театра первых месяцев его работы. Весь июль и август оперетту «Испытания любви» давали практически почти ежедневно, параллельно интенсивно работали над новой постановкой. Вторая премьера молодого театра – «Баядера» И. Кальмана – состоялась 20 сентября также в постановке режиссера Н. Волкова, который к тому же заново переосмыслил сценарий спектакля.

Обращение к «Баядере» для творческого коллектива значило многое. Театр уже с первых шагов включил опереточную классику в свой репертуар, что само по себе уже служило хорошей школой профессионального роста для всех звеньев театрального организма – актеров-вокалистов

и хора, оркестра и балета, декораторов и костюмеров и т. д. С освоением этого крупного обставочного, «костюмного» спектакля с добротной музыкальной основой, с серьезными вокальными партиями театр делал хорошую заявку на свой статус коллектива оперетты. И эта премьера в репертуаре юного театра стала также успешной, ее давали ежедневно вплоть до середины октября, пока для труппы не начались длительные мытарства. Музкомедия работала в центральном городском саду на сцене Летнего театра, он и был ее собственным домом, который к осенне-зимнему сезону – увы – не приспособлен. Далее вся работа – постановочная, репетиционная, учебная, сценическая – оказалась связанной, всецело зависимой от возможности арендовать ту или иную сценическую площадку.

Между тем интенсивная творческая работа коллектива продолжалась: готовили третью премьеру – «Сорванец» В. Колло, которая состоялась 9 февраля 1945 года на арендованной сцене ТЮЗа. Забавная история обольщения почитаемого сонмом поклонниц голливудского актера-звезды «сорванцом» – озорницей, то есть девушкой, полюбившей его всерьез и придумавшей хитроумный план действий, который привел к заветному браку, – эта история зрителям военного Новосибирска пришлась по душе. Постановщик Н. И. Виноградов, будучи сам опытным актером характерного плана, с успехом игравший на сцене музкомедии комические роли, создал, по-видимому, крепкий, добротный спектакль. Однако «Сорванец» на сцене Новосибирского ТЮЗа показан был всего четыре раза.

Итак, за календарный год, включая «инкубационный» период, или за полгода с момента открытия театр выпустил три разноплановые премьеры, включавшие и опереточную классику, и произведение советского автора. К тому же следует еще добавить многочисленные тематические концертные программы, состоявшие из развернутых сцен и номеров отнюдь не только текущего репертуара, о чем неизменно извещали афиши, обещавшие участие в концертах как ведущих вокалистов, так и всего творческого коллектива. В газетных объявлениях они обычно названы «Вечерами Новосибирского театра музыкальной комедии» с неизменным разъяснением предлагаемого зрелища. «Участвует весь состав театра. В программе сцены, дуэты, арии и танцы из оперетт. Баядера, Марица, Сильва, Коломбина в костюмах, гриме, в сопровождении оркестра», – гласил, например, очередной анонс «Советской Сибири» [17]. Работу те-

атра в целом вполне искушенный новосибирский зритель оценивал положительно как в плане посещаемости, о чем свидетельствует столь напряженный ежедневный распорядок театральных представлений, так и в отзывах прессы. Рецензент «Советской Сибири» по прошествии всех трех премьер подвел итог: «...мы, признаться, с некоторым трепетом ожидали открытия нового Новосибирского театра музыкальной комедии... Но сомнения наши рассеялись. Перед нами предстал молодой, по-настоящему веселый театр, еще не вполне сложившийся, который взял на себя трудную, но вместе и благодарную задачу скрасить тот скромный отдых, что мы изредка позволяем себе в наше суровое военное время. И было приятно сознавать, что зародился такой театр именно у нас, в Новосибирске, городе растущей культуры [18].

Гордиться, по-видимому, было чем, поскольку к февралю основной творческий коллектив сложился как в плане руководства, так и состава исполнителей. В трудное время, в очень непростых обстоятельствах собранный коллектив к началу 1945 года явственно обретал черты стабильного творческого организма. Появились первые отзывы прессы о работе театра в целом, о слаженном звучании оркестра, об интересных танцевальных номерах и их исполнителях, о новом драматургическом прочтении «Баядеры» и т. д. И хотя отзывы те носят краткий информативный характер, тем не менее общий интерес зрителей к юному театру они вполне отражают. Имена некоторых артистов из той когорты энтузиастов первого года новосибирской Музкомедии сохранили также старые архивные документы. Кроме названных выше, это героини С. А. Владимирова и Л. С. Высоцкая, комическая пара Н. В. Фаусек и Н. И. Виноградов, артисты Н. Н. Волкова и М. И. Бахурин, солисты балета А. Г. Биншток и Г. В. Киреева, сестры Воронины и др.

С наступлением зимы положение театра с каждым днем ухудшалось. Съёмные площадки заводских клубов способны лишь частично поддерживать театр на плаву, а сценические подмостки ТЮЗа и Красного факела<sup>6</sup> оставались почти недоступными, проводить же репетиционную работу и вовсе было негде. «Квартирный вопрос» встал в полный рост как в качестве театрального помещения, так и жилого фонда для работников

---

<sup>6</sup> В Новосибирске военного времени действовали лишь эти два театральных здания, причем в Красном факеле работал эвакуированный из Ленинграда Театр им. А. С. Пушкина (бывший Александринский).

театра. Между тем военный режим жизнедеятельности сибирского города с приближением победного 1945-го претерпевал постепенные существенные изменения: Новосибирск покидали один за другим эвакуированные организации, в том числе театральные коллективы, освобождая те или иные помещения. Казалось, забрезжила надежда для Музкомедии на облегчение доступности аренды сценических площадок, но этого – увы – не случилось. К тому же положение усугубляло общее положение жизнедеятельности театра в режиме военного времени, когда самое насущное как в обеспечении театральных постановок, так и самих работников театра добывалось с большим трудом, когда марля стала едва ли не самым ходовым материалом в создании сценического оформления постановок, а продуктовые карточки, строго регламентировавшие нормы выдачи самого необходимого, доступными были отнюдь не каждому. Между тем сибирская зима вступала в свои права.

Тогда-то и случился тот отчаянный шаг, на который рискнула пойти директор А. Шмидт, обратившись за помощью к первому секретарю Областного комитета ВКП/б/. В своем обращении она писала: «Считая совершенно необходимым для города сохранить театр, в организации которого преодолены главные трудности и утверждена полная возможность творческого роста, прошу Вас оказать помощь в немедленном решении... неотложных вопросов...». Первым стоял вопрос о «Предоставлении театру возможности проведения спектаклей и частично репетиций 3 раза в неделю в помещении театра “Красный факел” и дневных репетиций в помещении филармонии и зале ДНТ или... любое иное решение» [19]. То есть театр просил, нет, не выделить стационарное помещение для уже зарекомендовавшего себя творческого коллектива, а всего лишь помочь получить минимальную возможность хотя бы 3 раза в неделю давать спектакли на профессиональной сцене да иметь еще любой вариант решения проблемы репетиционной работы. Вторым назван вопрос необходимости обеспечения людей одеждой с конкретным перечислением крайне необходимых вещей: «дополнительного выделения 80 пар пимов, 20 зимних пальто и 30 ватных костюмов» [19]. Не менее остро стоял вопрос и питания довольно крупного (до двухсот человек) состава работников музкомедии: «снабжение 36 ведущих творческих работников и начальников производственных цехов», а также «коммерческие завтраки на 150 работников» [19]. Есть в документе и просьба помочь с жилищным вопросом

для сотрудников театра, ведь подавляющее большинство из них были людьми эвакуированными. Словом, успешно работавший в течение всего летне-осеннего сезона театр просил оказать помощь в решении самых насущных вопросов жизни военного времени.

Результат оказался ошеломляющим для театра, но вполне логичным и предсказуемым со стороны партийного Обкома. Оперетту изгоняли из Новосибирска и в конце 1920-х годов, и в середине 1930-х, и в предвоенном 1940-м. Так поступили и на этот раз. 26 октября бюро Новосибирского Обкома ВКП/б/ приняло решение: «...считать нецелесообразным пребывание в г. Новосибирске... городского театра оперетты», в силу чего «просить Комитет по делам искусств<sup>7</sup> переместить...театр оперетты в другие области /Томская, Кемеровская, Алтайский край/. В случае невозможности перемещения...расформировать...» [20]. До расформирования дело не дошло, состоялась передача. 18 февраля спектаклем «Испытания любви» на сцене клуба завода им. Чкалова завершилась история Новосибирского городского театра музыкальной комедии. А 10 марта 1945 года решение Кемеровского Облисполкома историю бездомного театра продолжило, но уже в новом качестве – «Областного театра музыкальной комедии с базой в г. Прокопьевске»<sup>8</sup>. Но это уже другая, следующая страница трудных и неординарных перипетий становления искусства оперетты в Сибири.

### Литература

1. Современный театр. – Москва, 1928. – 1 мая (№ 17).
2. Советская Сибирь. – Новосибирск, 1929. – 30 июля.
3. Молодой рабочий. – Новосибирск, 1929. – 25 августа.
4. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 896. – Оп. 1. – Ед. хр. 10. – Л. 38 об.
5. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 896. – Оп. 1. – Ед. хр. 40. – Л. 10.

---

<sup>7</sup> Комитет по делам искусств – государственный орган, ведавший в том числе делами театров в общесоюзном масштабе.

<sup>8</sup> Решение № 194 Исполнительного Комитета Кемеровского Областного Совета депутатов трудящихся от 10 марта 1945 года.

6. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 896. – Оп. 1. – Ед. хр. 10. – Л. 83.
7. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 1376. – Оп. 1. – Ед. хр. 33. – Л. 14.
8. Ударник Кузбасса. – Прокопьевск, 1939. – 28 февраля и 6 марта.
9. Ленинский шахтер. – Ленинск-Кузнецкий, 1939. – 10 ноября.
10. Кузбасс. – Кемерово, 1940. – 12 сентября.
11. Ленинский шахтер. – Ленинск-Кузнецкий, 1939. – 21 ноября.
12. Советская Сибирь. – Новосибирск, 1940. – 10 июня.
13. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 1020. – Оп.2. – Ед. хр. 71. – Л. 297.
14. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 33. – Оп. 1. – Ед. хр. 504. – Л. 173.
15. Советская Сибирь. – Новосибирск, 1944. – 4 июля.
16. Литература и искусство. – Москва, 1944. – 22 июля.
17. Советская Сибирь. – Новосибирск, 1944. – 18 октября.
18. Ларионов Ник. О театре Музыкальной комедии // Советская Сибирь. – Новосибирск, 1945. – 21 февраля.
19. Государственный архив Новосибирской области. – Ф. 4. – Оп. 9. – Ед. хр. 195. – Л. 5.
20. Государственный архив Новосибирской области. – Ф.4. – Оп. 33. – Ед. хр. 793. – Л. 31 об.

### References

1. *Sovremennyy teatr [The Modern Theater]*. Moscow, 1928, 1 May, no. 17, p. 353. (In Russ.).
2. *Sovetskaya Sibir' [Soviet Siberia]*. Novosibirsk, 1929, July 30. (In Russ.).
3. *Molodoy rabochiy [Young Worker]*. Novosibirsk, 1929, August 25. (In Russ.).
4. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 896, Op. 1, Ed. khr. 10, L. 38 ob. (In Russ., unpublished).
5. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 896, Op. 1, Ed. khr. 40, L. 10 ob. (In Russ., unpublished).

6. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 896, Op. 1, Ed. khr. 10, L. 83 ob. (In Russ., unpublished).
7. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 1376, Op. 1, Ed. khr. 33, L. 14 ob. (In Russ., unpublished).
8. *Udarnik Kuzbassa [The drummer of the Kuzbass]*. Prokop'evsk, 1939, February 28 and March 6. (In Russ.).
9. *Leninskiy shakhter [The Lenin miner]*. Leninsk-Kuznetskiy, 1939, November 10. (In Russ.).
10. *Kuzbass [Kuzbass]*. Kemerovo, 1940, September 12. (In Russ.).
11. *Leninskiy shakhter [The Lenin miner]*. Leninsk-Kuznetskiy, 1939, November 21. (In Russ.).
12. *Sovetskaya Sibir' [Soviet Siberia]*. Novosibirsk, 1940, June 10. (In Russ.).
13. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 1020, Op. 2, Ed. khr. 71, L. 297. (In Russ., unpublished).
14. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 33, Op. 1, Ed. khr. 504, L. 173. (In Russ., unpublished).
15. *Sovetskaya Sibir' [Soviet Siberia]*. Novosibirsk, 1944, July 4. (In Russ.).
16. *Literatura i iskusstvo [Literature and Art]*. Moscow, 1944, July 22. (In Russ.).
17. *Sovetskaya Sibir' [Soviet Siberia]*. Novosibirsk, 1944, October 18. (In Russ.).
18. Larionov Nick. O teatre Muzykal'noy komedii [About the Theater of Musical Comedy]. *Sovetskaya Sibir' [Soviet Siberia]*. Novosibirsk, 1945, February 21. (In Russ.).
19. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 4, Op. 9, Ed. khr. 195, L. 5. (In Russ., unpublished).
20. *Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of the Novosibirsk region]*, F. 4, Op. 33, Ed. khr. 793, L. 31. ob. (In Russ., unpublished).

*М. Щепаняк*  
*Краков, Польша*

## **МИССИЯ ТЕАТРА ТЕЛЕВИДЕНИЯ В ПОЛЬШЕ**

Автор анализирует степень реализации концепции и миссии государственного телевидения в Польше. В статье рассматриваются проблемы государственного телевидения, связанные с воплощением программных обязательств по отношению к телезрителю, а также представляются средства реализации миссии с использованием технического прогресса. Термин «Театр Телевидения» трактуется автором статьи как обозначение одной из форм деятельности польского телевидения.

**Ключевые слова:** театр, телевидение, Польша, культура, средства массовой информации, спектакль, миссия.

## **A MISSION OF THE TELEVISION THEATRE IN POLAND**

This article analyses the assignment of presenting high culture in national media in Poland. This paper underline the main issues of public television, related to the realization of program commitments towards the recipient, and also presents the methods of execution the mission of the past and today - using technological progress. For the purposes of this article, the term “Television Theatre” will be taken to mean the unique product of polish culture, which is the part of national media in Poland.

**Keywords:** theatre, television, Poland, culture, media, theatrical performance, mission

*Marika Szczepaniak*

## **MISJA TEATRU TELEWIZJI W POLSCE**

W XXI wieku o misji mediów publicznych trudno wypowiedzieć się kategoriycznie – to zagadnienie bardzo pojemne i dość niejednoznaczne – art. 21 Ustawy z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji można interpretować na wiele sposobów, a pojęcie misyjności Teatru Telewizji rozumieć dwojako – jako zobowiązania nałożone na Teatr Telewizji poprzez jego przynależność do państwowej telewizji publicznej, w ramach której działa,

oraz jako zadania, jakie sam sobie jako instytucja wyznacza. Jedno jednak jest pewne: telewizja publiczna – jako medium narodowe – jak żadna inna powinna dbać o jakość własnych treści oraz możliwie najrzetelniej wypełniać swoje zadanie kulturotwórcze – finansować powstawanie kultury wysokiej, poszerzać jej zasięg, wspierać rozwój i pielęgnować tradycje. Niestety, w zderzeniu z problemami mediów, których długą listę obserwować można już od dawna, dość trudno o realizację zadania zawartego w pojęciu misji. Jerzy Koenig – w latach 1982–1996 dyrektor Teatru TV – powiedział: „Bronimy się rękami i nogami, żeby teatr telewizji w ogóle nie zniknął. O tym, że teatr staje się mniej popularny, świadczą tzw. zapowiedzi programowe. Firmy zagraniczne, zwłaszcza amerykańskie, zapowiadane są jako wielkie wydarzenia. Od czasu do czasu przemknie wśród nich drobna informacja, że może warto obejrzeć i teatr” [1, s. 71].

Widać wyraźnie, że w dobie bardzo silnej konkurencji w postaci prywatnych stacji, rezygnacja z komercjalizacji kontentu TVP wydaje się jej samobójstwem. Telewizja publiczna potrzebuje dochodów z reklam, a więc oglądalności, która przy zbyt ambitnym programie, naturalnie spada. Tomasz Lasota porusza ten problem w swoim artykule: „Kłopotem są realia finansowe i prawne, które utrudniają wprowadzanie nowych pomysłów na realizację misji publicznej” [2, s. 159]. W istocie, ściągłość opłat abonamentowych jest znikoma, więc z powodów finansowych telewizja publiczna nie jest w stanie zapewnić widzowi w pełni „misyjnej” zawartości. Pamiętać należy, że wyprodukowanie jednego spektaklu Teatru Telewizji to koszt aż kilkuset tysięcy złotych. To wielki kłopot, który pociąga za sobą szereg następstw. Organizatorzy festiwalu „Dwa Teatry” co rok zadają sobie pytanie, czy dojdzie do konkursu, ponieważ zbyt mało przygotowywanych jest przedstawień, by można było wyłonić spośród nich zwycięzców. Problemem dla Teatru Telewizji stała się też zmiana, jaka zaszła na rynku telewizyjnym w ciągu ostatnich lat. Opisała ją trafnie Katarzyna Dzierzbicka: „Teatr Telewizji nie wytrzymuje konkurencji z innymi programami. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych spektakl teatralny był świętem, ponieważ ówczesna telewizja nie miała wiele do zaoferowania. Dziś teatr Telewizji ginie wśród bogatej oferty programowej nadawców polskich i zagranicznych. Przeciętny telewidz chętniej ogląda seriale, które są łatwiejsze w odbiorze i nie wymagają skupienia uwagi, tak jak w przypadku spektakli teatralnych” [1, s. 72].

W obliczu powyższych kwestii, na przełomie 2010 i 2011 roku rozgorzała społeczna dyskusja na temat misji Telewizji Polskiej, skupiająca się wokół teatralnej sceny – zarząd TVP, konfrontując się z kłopotami finansowymi, postanowił zmniejszyć udział antenowy Teatru Telewizji. W styczniu i lutym 2011 zaproponowano po jednej tylko miesięcznie emisji przedstawień teatru TV, która odbywała się w ostatni poniedziałek miesiąca, co oznaczało zerwanie cotygodniowej kilkudziesięcioletniej tradycji. Godzina nadawania uległa przesunięciu na późniejszą, a budżet został zredukowany. W miejscu kultowego teatru, tłumacząc to potrzebą zwiększenia oglądalności, umieszczono amerykańskie seriale *Zagubieni* i *Bananowy doktor*. Ich emisja nie spełniła założeń dyrekcji TVP, ale mimo tego rozmów o powrocie Teatru Telewizji nie było. Głosy wsparcia dla instytucji nadchodziły z różnych stron. Dariusz Graczyk – choć niebezpośrednio związany z teatrem – ostro zareagował na taki stan rzeczy: “Chciałbym przypomnieć władzom Telewizji Polskiej (publicznej), że jej misja polega na tym, żeby programy misyjne nadawać w porze największej oglądalności, a nie w środku nocy. Tymczasem w porze największej oglądalności nadawane są głupawe, przeważnie amerykańskie, seriale. Zaczniemy prosić państwa misję robić, a nie tylko o niej mówić – co w TVP zdarza się głównie przy okazji przypominania widzom o abonamencie” [3]. Głos w sprawie zabrał także Jacek Cygan, mówiąc, że: “Kultura polska powinna być jej [telewizji publicznej – przyp. autorki] oczkiem w głowie, bo dominacja cywilizacji anglosaskiej sprawi, że za parę lat młodzi ludzie nie będą nic wiedzieli o własnym kraju. Chodzi tu również o programy z elementem fascynacji, które <...> pełniłyby rolę edukacyjną, stałyby się czynnikiem kształtowania obyczajowości i zachowań wynikających z naszej tradycji, obyczaju, moralności, filozofii. Te rzeczy powinny docierać do zwykłych ludzi, ale nie wtedy, gdy oni śpią” [4]. Finalnie doszło do tego, że bierni nie pozostali też dziennikarze. W *Rzeczpospolitej*, 20 grudnia 2010 roku, zamieszczono na łamach dziennika list otwarty, zatytułowany: *Ratujmy Teatr TV*. Apel brzmiał:

„Teatr Telewizji istnieje od 1953 roku. Nie jest własnością władz telewizyjnych tylko dobrem narodowym, którego tradycję budowali najwybitniejsi polscy reżyserzy, aktorzy, scenografowie. Protestujemy przeciw marginalizowaniu jego miejsca w telewizyjnym programie i za niedopuszczalne uważamy wycofywanie emisji spektakli w poniedziałki, od dziesięcioleci tradycyjnie kojarzone z Teatrem Telewizji. Domagamy się też,

by za pieniądze z abonamentu w pierwszej kolejności powstawały produkcje teatralne, urzeczywistniając misję, do której zobowiązana jest TVP” [5].

Pod ideą przywrócenia polskiemu teatrowi telewizyjnemu jego miejsca, podpisało się prawie 4,5 tysiąca osób, w tym mnóstwo osobistości związanych z kulturą – reżyserów, twórców – ale także sympatyków poniedziałkowych pokazów. Artykuł wywołał dyskusję na temat roli kulturotwórczych programów, takich jak Teatr Telewizji, które nie osiągają tak dużej oglądalności, jak komercyjne programy konkurencyjnych stacji, a które mimo tego nie powinny zniknąć z anteny. Czy w związku z poczuciem misji powinno się wspierać ich istnienie? Artyści wypowiedzieli się jednoznacznie. Juliusz Machulski powiedział: „Telewizja państwowa powinna dobrze wiedzieć, że ma być inna niż komercyjne. Jeśli się do nich upodobni, to może w ogóle już nie będzie powodu, by cokolwiek w niej oglądać <...>. Teatr Telewizji jest najlepszym, co udało się stworzyć w historii naszej telewizji. Gdzie indziej go nie mają. Najlepsze obsady, najlepsze teksty. To była wolna trybuna wizualno-filmowa i likwidowanie jej jest po prostu głupie. Mam nadzieję, że decydenci pójną po rozum do głowy i uznają, że choć teatr nie przynosi zysków, pieniądze jednak to nie wszystko” [3]. Ten teatralny spór, szczęśliwie, zakończył się powodzeniem. Juliusz Braun – ówczesny prezes zarządu TVP SA – wyjaśniał: „Postanowiliśmy ożywić Teatr TV. Dotychczas był odsuwany na późne godziny i traktowany jak listek figowy, którym można było się zasłonić, kiedy ktoś pytał o kulturę <...>. Tradycyjne spektakle zbierają przed ekranami głównie widzów starszych, my zamierzamy przyciągnąć także młodych” [6, s. 129]. Udało się – w ciągu ostatnich kilku lat z realizacją misyjnych założeń TVP jest znacznie lepiej niż w poprzednim okresie – Teatr Telewizji emitują aktualnie aż cztery kanały telewizyjne. Ponadto, autorka zaniepokojona spostrzeżeniem zmniejszonej liczby emisji Teatru TV w poniedziałkowym programie pierwszym TVP w pierwszej połowie 2017 roku, zwróciła się do telewizji publicznej z prośbą o wyjaśnienie. Sekcja „Kontakt z Widzami TVP1” zadeklarowała: „Nasza antena TVP1 emituje spektakle w poniedziałki o 20:30 z wyjątkiem poniedziałków, kiedy są Wielkie Testy oraz dni świąteczne” [kontakt: 19.04.2017 r.]. Wygląda więc na to, że nie ma powodów do obaw. Telewizyjna scena teatralna uzyskała też w ostatnim roku wsparcie finansowe w postaci mecenatu Polskiego Górnictwa Naftowego i Gazownictwa, który umożliwi realizację nowych przedstawień oraz długofalowych projektów. List intencyjny w tej sprawie podpisali prezesi: TVP – Jacek Kurski – oraz PGNiG – Piotr Woźniak – 19 kwietnia 2016 roku.

Teatr Telewizji stawia dziś przed sobą cele kształcenia społeczeństwa. O ten rodzaj działalności walczył już w latach 60. Jerzy Antczak, który postulował, by spektakle były jak najbardziej komunikatywne i wraz z realizacją swojej misji edukacyjnej mogły trafiać pod wszystkie strzechy – nie tylko do tych domów, w których mieszkańcy są dobrze wykształceni lub posiadają narzędzia do odbioru środków poetyckich. „Dostępność takiego teatru – oczywiście uzależniona od posiadania telewizora – była przejawem idei teatru dla mas, propagowania kultury wysokiej wśród proletariatu” [7, s. 5] – potwierdziła Dorota Wojdan-Świdarska. O edukacyjnych walorach Teatru Telewizji wypowiadało się wielu wybitnych twórców, w tym reżyser Andrzej Wajda: „Dzięki temu teatrowi widownia całej Polski spotyka się z repertuarem, którego nie ma szans zobaczyć inaczej. Widz nie przyjedzie specjalnie do Warszawy, Krakowa, Łodzi czy Wrocławia, by obejrzeć dobrą sztukę. W telewizji ma najlepsze z najlepszych” [1, s. 71]. Tego rodzaju edukacja obejmuje nie tylko rozwój wrażliwości artystycznej, ale także wspiera poznawanie polskiej i światowej literatury, uczy uważnego słuchania i wpływa na emocje widza. Co ciekawe, nie tylko tego dorosłego.

Wydaje się, że Teatr Telewizji od początku swego istnienia miał ambicję realizować misję edukacyjną. Już w latach 1958-1980 emitowano „Teatrzyk dla Przedszkolaków”, w którym najmłodszy mogli oglądać realizacje baśni i teatrzyki kukielkowe. Równoległe przez rok emitowano „Młodzieżowy Teatr Telewizji” z realizacjami polskiej i światowej prozy. Od roku 1960 w ramach „Teatru Młodego Widza” można było obejrzeć głównie adaptacje współczesnych polskich tekstów, dedykowanych młodzieży. W ramach cyklu funkcjonowały dwie sceny: Faktu i Młodych. Nie brakowało także przedstawień dla dzieci (zob. [8]). Dziś, za pośrednictwem nowych technologii, edukacyjne wartości są przez Teatr Telewizji wciąż rozpowszechniane. Od kilku lat z powodzeniem realizuje on misję kulturalnego wychowania na poziomie szkolnym, ostatnio w ramach Internetowego Teatru TVP dla szkół. Jest to projekt realizowany przez Telewizję Polską od 2012 roku. Za pomocą kodowanej transmisji z wykorzystaniem szerokopasmowego Internetu, spektakle grane „na żywo” i adresowane do uczniów trafiają do szkół małych miast lub wsi, by umożliwić młodej widowni, mieszkającej poza dużymi ośrodkami miejskimi, bezpłatny dostęp do sztuki wysokiej jakości. Projekt rozpoczął się od transmisji spektaklu *Czarnoksiężnik z krainy Oz* z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (zob. [9]). Dynamicznie

dołączały do niego kolejne szkoły podstawowe, gimnazja i szkoły średnie. Od roku szkolnego 2012/13 do czerwca 2015 ponad milion widzów z około 18 tysięcy szkół obejrzało 43 transmisje teatru telewizyjnego. Wraz z projektem rokrocznie odbywa się Internetowy Przegląd Szkolnych Zespołów Teatralnych, który aktywizuje młodych do twórczej pracy, a zwycięskie przedstawienie emitowane jest w TVP. Informacje o projekcie dostępne są na stronie internetowej: [www.iteatr.tvp.pl](http://www.iteatr.tvp.pl).

Telewizja Polska w ramach edukowania młodzieży szkolnej zdecydowała się także na wydanie na DVD 27 ekranizacji kanonu lektur szkolnych dla gimnazjów i szkół średnich, w postaci spektakli Teatru Telewizji oraz filmów. Upowszechnianie dorobku polskiego Teatru TV, promowanie wysokiej jakości doznań artystycznych oraz wybitnych twórców, ma zachęcić uczniów do dokładnego przeczytania lektury i pogłębienia wiedzy [10]. Dodatkowo Teatr Telewizji, starając się docierać do szerokiego grona odbiorców udostępnia część swojego archiwum na stronie internetowej [www.teatrtelewizji.tvp.pl](http://www.teatrtelewizji.tvp.pl) w zakładce „TEATR W VOD” oraz – we współpracy z Narodowym Instytutem Audiowizualnym – na [www.ninateka.pl](http://www.ninateka.pl)

Prof. Aleksander Krawczuk, były minister kultury, zapytany o misję telewizji publicznej, powiedział – „Telewizja publiczna powinna upowszechniać pewne treści o istotnym znaczeniu dla kultury narodowej. Chodzi o takie programy jak Teatr Telewizji, chodzi o audycje poświęcone najnowszemu zjawiskom np. w dziedzinie literatury i sztuki, które z natury rzeczy nie mogą być dochodowe i zmniejszają czas przeznaczony na reklamę” [4]. Słowa te potwierdzają nie tylko formalne zobowiązanie publicznej telewizji w Polsce, ale przypominają o wysokim znaczeniu niematerialnych wartości narodowych, wśród których warto wymienić: tradycję, potrzebę estetyki i edukacji czy twórczość kulturową.

### **Literatura**

1. Katarzyna Dzierzbicka. 50 lat Teatru Telewizji: krótka historia telewizyjnej sceny. – Kraków: Rabid, 2004. – S. 87.
2. Leszek Lasota. Misja publiczna w telewizji polskiej // Acta Universitatis Lodzensis, Folia Litteraria Polonica. – Łódź, 2013. – Nr 2 (20). – S. 157–160.
3. Małgorzata Piwowar. Ratujmy Teatr Telewizji. – URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/110128.html> (dostęp: 8.05.2016).

4. Bronisław Tumiłowicz. Jak rozumieć hasło: misja publiczna Telewizji Polskiej. – URL: <http://www.tygodnikprzeklad.pl/jak-rozumiec-haslo-misja-publiczna-telewizji-polskiej/> (dostęp: 8.05.2016).
5. Jacek Lutomski, Małgorzata Piwowar, Ewa Zielińska, Jacek Marczyński, Krzysztof Feusette, Marek Sadowski, Bartosz Marzec, Grzegorz Sowuła, Rafał Świątek, Jan Bończa-Szabłowski, Paulina Wilk, Agnieszka Kwiecień, Tomasz Gromadka, Bogusław Deptuła, Miorosław Żukowski, Stefan Szczepłek, Paweł Wilkowicz, Michał Kołodziejczyk. Ratujmy Teatr Telewizji. – URL: <http://info.rp.pl/artukul/580439.html> (dostęp: 8.05.2016).
6. Dariusz Michalski. To była bardzo dobra telewizja. Część 1. Misja emisji. – Kraków: Wydawnictwo MG, 2012. – S. 129.
7. Dorota Wojdan-Świdarska. Teatr TV, trzy odsłony, poetyka Teatru Telewizji ostatniej dekady (1994–2004). – Warszawa: Telewizja Polska, 2005. – S. 78.
8. Oficjalna strona internetowa Teatru Telewizji. Dla najmłodszych widzów. – URL: <http://teatrtelewizji.tvp.pl/10385927/dla-najmlodszych-widzow> (dostęp: 8.05.2016).
9. Internetowy Teatr TVP. O projekcie “iTeatr TVP dla Szkół”. – URL: <http://iteatr.tvp.pl/20686244/o-projekcie-iteatr-tvp-dla-szkol> (dostęp: 8.05.2016).
10. Oficjalna strona internetowa Teatru Telewizji. TVP dla szkół: arcydzieła na DVD. – URL: <http://teatrtelewizji.tvp.pl/17039423/tvp-dla-szkol-arcydzie-la-na-dvd> (dostęp: 8.05.2016).

УДК 7.097

*A. Храповицка*  
*Лодзь, Польша*

### **СКАЗОЧНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ В МУЛЬТФИЛЬМЕ**

В статье рассматривается сказочный образ женщины, воплощенный в разных мультфильмах. Представлены типичные образы женщины – красивой, молодой и доброй принцессы; бедной, потерявшей сироты: плохой мачехи; ведьмы; плохой королевы. Кроме визуального аспекта, представлен анализ характеров и поведения женских персонажей. Автор

анализирует заявленную тему не только на материале известных полнометражных мультфильмов, но и небольших фильмов, длящихся несколько минут: польских и зарубежных. В дополнение к традиционному образу женщины, запечатленному в известных сказках, автор статьи представляет образ современной женщины, созданный в новейших мультфильмах последних лет. В статье актуализируется вопрос связи сегодняшних героинь мультфильмов с женскими персонажами древних сказок.

**Ключевые слова:** сказочный образ женщины, типы женщин, зарубежный мультфильм, польский мультфильм.

### THE FAIRY-TALE LIKE PICTURE OF WOMAN IN THE ANIMATED FILMS

In this publication there is a focus on the picture of the woman in the animated film. There is a cross-issue of the women characters like; a typical beautiful princess with a blond long hair with a good heart, a poor orphan or an awful witch or a cruel queen. There is a focus not only on the visual side of the characters (the animation gives a lot of possibilities to make the interesting visual side of the characters), there is also a lot of informations connected with their personality traits or the qualities of their behaviours. This problem is treated in the context of the animated films and the short movies as well; Polish and foreign. There is a typical picture which is well down by the audience, because we know it from the fairy-tales from the childhood but also not so typical pictures of the contemporary women in the films made in the latest years. There is a still actual question, if there are some similarities between the contemporary women and the characters from the fairy-tales.

**Keywords:** the fairytale means of woman, the types of women, foreign cartoon, the Polish cartoon.

*Aleksandra Chrapowicka*

### BAŚNIOWY WIZERUNEK KOBIETY W FILMIE ANIMOWANYM

Bajki i baśnie towarzyszą nam od wczesnego dzieciństwa. Na początku opowiadane są nam przez rodziców, dziadków czy innych opiekunów. Później sami po nie sięgamy. Czy to czytamy je w formie papierowej, czy w obecnych czasach często też w formie elektronicznej. Ale również, a może przede

wszystkim lubimy je oglądać na małym lub dużym ekranie. Lubimy porównywać nasze wyobrażenia dotyczące przeczytanych tekstów z wizjami, jakie zostały zrealizowane przez reżyserów. Bajka czy baśń jeśli chodzi o filmowe przełożenie, kojarzy się często z animacją. W przeszłości głównie dedykowane były najmłodszej widowni. A z czasem skierowane zostały do szerszej publiczności jako przykład kina rodzinnego, a nawet baśni skierowanych tylko do osób pełnoletnich. Co w ogóle kryje się pod określeniami baśniowy, baśniowość?

„Baśniowość to m. in.: bajeczność, wspaniałość, nastrojowość, umowność, mistyka, romantyczność, świetność, melancholijność, fikcyjność, nierealność”[1]. Bohaterami bajek mogą być postaci ludzkie, ale również i zwierzęce, czy też całkiem wymyślone stwory bądź również przedmioty obdarzone nadzwyczajnymi cechami, olbrzymią, nadnaturalną mocą, dokonujący cudownych rzeczy. Bardzo często spotykamy w baśniach postać kobiecą.

Kobieta czy też młoda dziewczyna, a nawet kilkuletnia dziewczynka, pasierbica, księżniczka, królewna, dobra wróżka i zła wróżka, macocha, wiedźma, czarownica, nimfa, syrena to przekrój baśniowych postaci płci żeńskiej, które możemy oglądać na małym i dużym ekranie. Ich wygląd jest różny, tak jak ich zachowanie i charakter. Są nadzwyczajnej urody, śliczne, młode, szczupłe, zgrabne, ale też stare, brzydkie, pomarszczone z haczykowatym nosem, wylupiastymi oczami, sterczącymi, cienkimi włosami. Oczywiście przyjęło się, że postaciom kobiecym, (choć i nie tylko) o pozytywnych cechach charakteru, twórcy; literaci, plastycy, reżyserzy zwykli dodawać bardzo „miłą”, ładną, delikatnej urody powłokę cielesną. Przyjęło się uważać, że dobro utożsamiane jest z pięknem. Trochę jak w życiu. Jeśli ktoś posiada pozytywne cechy charakteru, to jest piękny, nawet, jeśli jest to tylko piękno wewnętrzne. Tylko, a może aż. Zło natomiast kojarzone jest z czymś brzydkim, odrażającym. Z jednej strony powinno stanowić ostrzeżenie dla otoczenia, ale nie zawsze tak się dzieje. Wygląda to trochę stereotypowo. W amerykańskim serialu *Dynastia*, realizowanym na przestrzeni lat osiemdziesiątych, głównemu bohaterowi-Blake'owi Carringtonowi „towarzyszą” często dwie kobiety; była i obecna żona. Była – Alexis, grana przez Joan Collins, z którą się rozwiódł jest czarnym charakterem, sieje intrygi i nosi czarne włosy. Obecna małżonka (w tej roli amerykańska aktorka Linda Evans) stanowi uosobienie dobroci i w przeciwieństwie do rywalki, ma blond

czuprynę. Czasami, dla wywołania mylnego wrażenia, zło przyobleczone jest w interesującą powłokę cielesną. Wydawać się może, że mamy do czynienia z pięknem absolutnym, a poprzez tą skończoną doskonałość, a w zasadzie za nią, czai się groźne niebezpieczeństwo. Tak było w baśni Christiana Andersena o *Królowej Śniegu*, gdzie Kai, niepomny ostrzeżeń swojej siostry Gerdy podąża za posagowo piękną Królową Śniegu, co okazuje się dla niego zgubne. Czy też w baśni o *Królewnie Śnieżce*, gdzie macocha patrząc w lusterko, pyta je, kto jest najpiękniejszy na świecie? Dostaje odpowiedź, że sama jest bardzo piękna, ale jest ktoś jeszcze od niej ładniejszy. Chodzi o jej pasierbicę, co wzbudza w kobiecie wściekłość i olbrzymią, niepohamowaną zazdrość. Okropne uczucia, które pchają ją do niegodnych czynów. Zawiść i zazdrość występują też w bajce o *Kopciuszku*. Można pokusić się o stwierdzenie, że w utworze chodzi o kobiecą zazdrość i rywalizację o mężczyznę. Pojawienie się bogatego księcia powoduje niezdrowe emocje w rodzinie. W bajkach oraz baśniach mamy często do czynienia z uprzedmiotowionym obrazem kobiecości. W szeregu opowieściach główną bohaterką jest księżniczka albo królewna uwięziona przez czarny charakter na zamkowej wieży. Swoją czas spędza na oczekiwaniu na wybawiciela. Chodzi oczywiście o pięknego księcia lub królewicza przybywającego na białym koniu.

Przytoczę słowa pani Aleksandry Woźniak z jej pracy zatytułowanej „*Wizerunek kobiety w baśniach, jej rola i znaczenie*”. „Wzięzione piękności przywodzą na myśl damy średniowieczne, w których obronie występowali dzielni rycerze i których miłość była jednym z najważniejszych celów bohatera. Uważam, że licznego występowania w baśniach takich postaci nie można uznać za przejaw dyskryminacji kobiet. Co prawda sprowadza się je do roli nagrody dla bohatera, właściwie przedmiotu, ale można też na to spojrzeć z innej strony. Kobieta jest celem życia, dla którego można pokonać siedem mórz, siedem rzek, siedem gór, zabić smoka i dotrzeć na koniec świata”[2]. Wracając do przytoczonego Kopciuszka, wydawać się może, że dla biednej dziewczyny, największym szczęściem jest spotkanie bogatego męża. Za spokojne i dostatnie życie, można dać się zamknąć w „złotej klatce”. Być wdzięcznym do końca życia. I może teraz zamiast służyć złej macosze i przyrodniemu rodzeństwu, resztę życia trzeba będzie być zależnym od mężczyzny. Ważna też jest bogata i strojna szata, żeby zwrócić na siebie uwagę, zasłużyć na uczucie, zdobyć miłość. Baśnie stanowią najlepszy przykład jak kiedyś na przestrzeni lat, a nawet wieków postrzegano kobiety.

Często dziewczynka, poprzez młodość i niewinność oraz naiwność postrzegana była jako ta dobra. Z reguły jest pólsierotą. Matkę straciła jako dziecko. Ma tylko ojca, który nie bardzo wie jak spełniać swoje rodzicielskie obowiązki. Często żeni się po raz drugi, nie zdając sobie sprawy, że jego druga żona jest bardzo złą macochą dla swojego dziecka. Natomiast ta starsza dziewczyna, doświadczona, silna reprezentuje zło i niegodziwość. „Historia kultury obfituje w manipulacje, które owocowały pozbawieniem kobiet niemal wszelkich praw, tak społecznych, jak i indywidualnych, zresztą przy pełnej akceptacji przedstawicielek „słabej płci” [3]. Baśnie pokazują stereotypy związane z płcią. Ukazują relacje między kobietami – i te dobre i te złe. Często podkreślając bierność słabej płci wobec toczących się wydarzeń. Poddane się temu, co przynosi los z całą pokorą „Cenne jest spostrzeżenie, o bierności wielu kobiecych bohaterek baśni. Ale nie zawsze jest to prawdą. W „Pięknej i Bestii” to kobieta budzi miłość do życia księcia przemienionego w potwora. W „Jasiu i Małgosi” Jaś jest hodowany przez Babę Jagę, a Małgosia działa wyzwalając siebie i brata” [4]. O braku pewności siebie, bezradności, słabości, pogodzeniu z losem baśniowych kobiet tak pisze pani Grażyna Lasoń-Kochańska: „Tak oto kobiety na długie wieki zamknięte zostały we własnych domach i z czasem uwierzyły w swoją bierność i bezradność wobec historii, którą – poza domem tworzyli mężczyźni” [3]. Czasami kobieta, jej wredny charakter bywa przyczyną nieszczęść i kłopotów mężczyzny. Tak jak w przypadku Żony Rybaka-bohatera bajki Aleksandra Puszkina „O rybaku i rybce”, która poprzez swoją zachłanność pozbawia męża a przy okazji i siebie szansy na poprawę swojego statusu materialnego.

Baśnie braci Grimm charakteryzują się bardzo dużym okrucieństwem, dosłownością, stąd strach w obecnych czasach prezentować je dzieciom w pierwotnej wersji. Dlatego też.

W filmowych ekranizacjach baśni na przestrzeni ostatnich lat nastąpiło odwrócenie klasycznych ról i wprowadzeniu elementów zaskoczenia, bazując na znanych wzorcach i schematach. Oczywistym faktem jest to, że żeby przyciągnąć widza przed ekran, trzeba wciąż szukać nowych tematów, inspiracji różnego rodzaju dostarczanych przez współczesny świat. Szeroka gama istniejących już bajek i baśni stanowi bardzo dobry materiał filmowy, ale trzeba oczywiście pokusić się o nowe spojrzenie twórców na wybrane przez nich utwory czy wątki fabularne. O wykreowanie nowej jakości, która konkurować może śmiało z pierwowzorem, a nawet ze względu

na uwspółcześnienie motywów bardziej trafiać i przekonywać widza. Film animowany doskonale się do tego nadaje. Ze względu na język jakim posługuje się animacja: język skrótu i symbolu, pełen metafor i porównań. Oraz ze względu, na fakt, że do kina maluchy chodzą pod opieką dorosłych, twórcy starają się najczęściej poprzez elementy przygodowe i humorystyczne tworzyć kino rodzinne „łączące pokolenia”. Bardzo dobrym przykładem jest amerykański film animowany *Shrek*. Pierwsza część zrealizowana została w 2001 roku. Niebywały sukces i sympatia widowni spowodowała producentów do realizacji kontynuacji dalszych przygód ulubionych bohaterów. Ale co to za bajka, gdzie księżniczkę ratuje paskudny Ogr w towarzystwie osła, zamiast białego rumaka. W filmie widzimy dużo inspiracji i zapożyczeń wątków występujących w znanych bajkach. Na przykład piękna księżniczka Fiona zmuszona jest do przebywania w obecności potwora, w którym później się zakochuje. Znamy ten wątek z baśni Piękna Bestia. W utworze filmowym następuje tutaj odwrócenie zewnętrznego wizerunku księżniczki, jaki znamy oglądając produkcje Walta Disneya. Ładna księżniczka posiada jednak mroczną tajemnicę. W dzień jest piękną dziewczyną, w nocy zamienia się w ogrzycę. By na koniec stać się nią na stałe. Jej ciało przybrało zielonkawą barwę. Mocno zaokrągliły się biodra. Cała sylwetka straciła dziewczęcą smukłość, a zbliżyła się do sylwetki dojrzałej kobiety z nadwagą. Posiada teraz duże, męskie dłonie. Nie jest wiotką niewiastą, ale silną, energiczną, wysportowaną kobietą znającą sztuki walki. Nie poddaje się biernie losowi, a raczej bierze go w swoje ręce. Kiedy w części trzeciej *Shreka*, zostaje sama bez męża Książę z Bajki przeprowadza zamach stanu w królestwie. Ogrzyca mimo „błogosławionego stanu” nie poddaje się, organizuje walkę z najeźdźcą. W filmie *Shrek Forever* stanowi idealny przykład doskonałej żony i matki gromadki dzieci. W równoległe prowadzonej opowieści Rumpelnickiego staje się samodzielną przywódczynią powstania ogrów przeciwko czarnemu charakterowi. Inną inspiracją, którą widzimy w *Shreku* odnośnie kobiecej postaci jest bajka o Roszpunce. Fiona również więziona jest w wysokiej wieży przez smoka. W utworze literackim była to czarownica. Podobnie jak oswobodzenie przez „dzielnego księcia na koniu”. Również ujęcia w których Fiona śpiewa do niebieskiego ptaszka mamy do czynienia z delikatną parodią śpiewającej Disneyowskiej królowej Śnieżki. W *Shreku*, w zasadzie tylko w części drugiej, choć w trzeciej części

jest też o niej mowa występuje Wróżka Chrzestna, która jest matką Księcia z Bajki. Stanowi przykład raczej niegodziwej wróżki, razem z królem Haroldem nasyła Kota w butach, by zabił Shreka. Ponosi śmierć z własnej ręki, a raczej od własnego zaklęcia. Zamiast uderzyć w Shreka i Fionę, odbija się od zbroi króla Harolda i trafia we Wróżkę Chrzestną. Zostały tylko po niej krople cieczy: wody lub łez, różdżka oraz okulary w kolorze czerwonym.

Odwrócenie ról, zerwanie z tradycyjnym postrzeganiem kobiety, jej roli w społeczeństwie zanotowanym w utworach literackich na przestrzeni wieków mamy w następnym amerykańskim filmie: *Czerwony Kapturek-prawdziwa historia* wyreżyserowanym przez Cory'ego Edwardsa w 2005 roku. Utwór zrywa z tradycyjnym przekazaniem informacji o dziewczynce, która nie posłuchała mamy i dlatego poniosła karę, została pożarta przez wilka. U Edwardsa Czerwony Kapturek jest młodą, energiczną dziewczynką, która niczego się nie boi, nie zamierza biernie śledzić rozwoju wydarzeń, tylko sama zamierza „kreować nadchodzącą rzeczywistość”. Mieć wpływ na to co się wokół niej dzieje oraz na to co ma wpływ na nią samą. Jej podstawową zasadą jest to, że nie rozmawia z nieznajomymi, „nie zawiera znajomości na ulicy”. Zna bardzo dobrze karate, jest wysportowana. Pomimo drobnej postury i niewinnego spojrzenia. Tak samo ma się sprawa z babcią Czerwonego Kapturka – Babcią Puckett. Mimo, że fizycznie przypomina spokojną staruszkę, z siwymi włosami upiętymi w duży kok oraz drucianymi okularami w rogowych oprawkach na nosie, a także fakt, że poznaliśmy ją jako bezbronną związaną i zamkniętą w szafie, to w czasie rozgrywanej historii dochodzimy do wniosku jak bardzo się myliliśmy. Uwielbia gotować, jej dania są najlepsze w bajkowym lesie, ale co najważniejsze kocha sporty ekstremalne, bardzo dobrze sobie z nimi radzi. Jest energiczna, ale, żeby osiągnąć swój cel nie przebiera w środkach. Lubi młodzież. Przesłuchiwana przez śledczego Nicka Flippersa, podaje bardzo nieprawdopodobną wersję swojego alibi. W dzień, o który pytał detektyw, kobieta utrzymuje, że brała udział w zawodach narciarskich, w czasie których próbowała ją wyeliminować drużyna młodych, wysportowanych ludzi pochodzących z Europy. Babcia próbuje się uratować skacząc na spadochronie. Wpada do domku przez komin. Zaplątuje się w linki, ukrywa w szafie gdzie znajdują ją pozostałe osoby, biorące udział w historii. Dla kontrastu do obu postaci płci żeńskiej zestawia się mężczyznę, gajowego. W filmie jest to Drwal Kirk, mówiący z bawarskim akcentem, czasami

jodłujący. Olbrzym, nie wyróżniający się intelektem. Jest aktorem, próbuje dostać rolę reklamie maści na odciski „Agatka”. Póki co chodzi po lesie sprzedając sznycle. Odznacza się dużą naiwnością i nieroztropnością. Mimo potężnych rozmiarów przypomina ociężałe dziecko. W zderzeniu z nim Czerwony Kapturek wydaje się bardzo rozsądny i dojrzały. Zarówno *Shrek* oraz *Czerwony Kapturek- prawdziwa historia* zrealizowane zostały w technice 3D. Babcia oraz Czerwony Kapturek są również bohaterkami filmu Piotra Dumala z 1983 roku pod tytułem *Czarny Kapturek*. Reżyser bardzo swobodnie potraktował znaną bajkę i nie zadedykował jej najmłodszej widowni. Już sam tytuł sugeruje, że nie będziemy mieli do czynienia z niewinną, grzeczną dziewczynką. I rzeczywiście to Kapturek pożera wilka. Również postać Babci nie przypomina ani wyglądem, ani tym bardziej zachowaniem sympatycznej, naiwnej staruszki. Jest raczej odrażająca poprzez swoje zachowanie. Oddaje się cielesnym uciechom z wilkiem. Cały film trwa kilka minut i jest czarno-biały. Wykonany w technice rysunkowej, kreska sugeruje rysunek kilkuletniego dziecka. Co oczywiście w zderzeniu z zaprezentowaną później treścią utworu, wprowadza widza w lekkiego rodzaju konsternację. W warstwie wizualnej ukazane jest tylko to, co istotne dla dramaturgii utworu. Brak zbędnych ozdobników, co tylko bardziej potęguje atmosferę filmu i wydobywa charakter występujących w nim postaci.

Jurij Norsztejn w swoim filmie zrealizowanym w 1979 roku *Skazka skazok*, polski tytuł *Bajka bajek* przeplata wątki różnych opowieści, wspomnień, obrazów z dzieciństwa. Prowadzi historie równoległe. „Film posiada strukturę naśladową ludzką pamięć. Wspomnienia nie są ułożone w chronologicznym porządku, lecz przywoływane przez skojarzenia jednej rzeczy z drugą. To znaczy, że nie należy się spodziewać sekwencji właściwych dla typowej, konwencjonalnej narracji” [5]. Magia filmu, senny charakter narracji spowodowane są nie tylko treścią ale szeroką gamą plastycznych rozwiązań, jakie zastosował reżyser. W jego utworze nie zabrakło i postaci kobiecych. Może nie grają tutaj ról pierwszoplanowych, ale stanowią ważną część filmowej historii. W jednej części widzimy grupę kobiet tańczących tango Jerzego Petersburskiego *Ta ostatnia niedziela* [6]. Za chwilę ich partnerzy dostaną powołanie na front, pojedą walczyć z Niemcami. Trwa II Wojna Światowa. Kobiety zostaną same. I same tańczą do muzyki tanga. Później przychodzą depesze z terenów bitew, że ktoś poległ, ktoś zaginął.

Wreszcie nadchodzi maj 1945 roku, koniec wojennego koszmaru. Mężczyźni wracają do czekających na nich kobiet, które znowu widzimy tańczące ciągle do tego samego nostalgicznego utworu. Czasem z partnerem, czasem z osobą bez nóg, czy rąk, a czasem ciągle samej, bez nikogo. W innym wątku Norsztejń pokazuje rodzinę: matkę, ojca oraz ich kilkuletniego syna. Jest ostra zima, sypie śnieg. Para rodziców siedzi na ławce. Chłopczyk gryzie wielkie zielone jabłko. Przygląda się czarnym ptakom. Kobieta zamyślona, smutna, jakby nieobecna. Jej mąż w tym czasie pije alkohol prosto z butelki. Ubrany w czapkę przypominającą nakrycie głowy, które nosił Napoleon, sugestia władzy, męskiej dominacji w rodzinie, braku partnerstwa. Później podnoszą się z ławki i wszyscy gdzieś idą. Kobieta ciągnie dziecko za rękę, które po chwili wyrwa się, idzie sam a jego czapka zamienia się w dorosłe nakrycie głowy podobne do tego które nosi ojciec. Sypie śnieg, oni brną w zaspach. Brak między nimi bliskiego kontaktu, bliskości. Obraz kobiety przesiąknięty jest realizmem. Zwyczajność charakteryzuje nie tylko jej wygląd oraz strój, ale jest obrazem typowej kobiety, matki i żony, pogodzonej z losem, której radością są jej wspomnienia z młodości, nadzieje jakie kiedyś jej towarzyszyły w czasie dorastania, czy marzenia, które kiedyś miała. W baśniach typowym zjawiskiem jest antropomorfizacja – zabieg językowy, polegający na nadawaniu niebędącymi ludźmi przedmiotom, pojęciom, zjawiskom, zwierzętom itp. cech ludzkich i ludzkich motywów postępowania [7]. Niektórym zwierzętom przypisuje się w stereotypowym pojęciu cechy męskie – jak siła, waleczność, niektórym cechy kobiece np. potulność czy oddanie. U Norsztejń spotykamy się z tym pojęciem. Widzimy postać szarego Wilczka, chodzącego na dwóch łapach. Ale to nie wszystko. Bohatera widzimy koło opuszczonego domu, z oknami zabitymi deskami. Jest ponura jesień. Kiedyś toczyło się tutaj życie, mieszkającym tu ludziom przytrafiały się zdarzenia zwyczajne, błahe ale również zdarzały się momenty tragiczne. Szary wilczek obserwuje karmiącą piersią kobietę. Odzywa się w nim instynkt macierzyński, porywa niemowlę. Na początku nie umie sobie z nim poradzić. Dziecko strasznie płacze. Wilczek wkłada je do kołyski, zaczyna śpiewać mu kołysankę. Próbuje go uspokoić, uśpić. Po chwili kiedy próbuje przestać dziecko znowu zaczyna płakać, Wilczek kołysze je coraz szybciej i szybciej. Mimo, że trudno określić tę scenę jako scenę macierzyństwa to pozostawia we mnie bardzo wzruszający obraz troski i bezinteresownej miłości oraz oddania.

Jak wygląda obraz kobiety w filmach animowanych kręconych współcześnie, poruszających aktualne problemy w komediowy sposób. Pierwszą kobietą, jaką przychodzi mi do głowy jest żona Homera Simpsona – bohatera serialu *The Simpsons* – Marge. Sam serial stanowi satyrę na amerykańskie współczesne społeczeństwo. Marge zajmuje się domem i trójką dzieci. Nie pracuje zawodowo. Ma męża nieokrzesanego nieudacznika, lubiącego swój wolny czas spędzać przed telewizorem z puszką piwa. Każdy jej dzień przypomina poprzedni. Zмага się z problemami dzieci, często ratuje z opresji małżonka zaniedbując samą siebie. Nie ma czasu na własne przyjemności, w domu również domownicy nie zwracają na nią zbyt dużej uwagi. Swoje potrzeby spycha na dalszy plan. Mimo to jest bardzo oddana swojej rodzinie i jest szczęśliwa, chyba nie wyobraża sobie innego życia, niż to które wie i chyba innego życia nie chce. Dom stanowi dla niej bezpieczną przystań. Ma dwie starsze siostry. Trochę przypominają siostry Kopciuszka. Nie mają mężów, ani partnerów bądź też przyjaciół. Są zazdrosne, o fakt, że młodszej siostrze udało się założyć rodzinę. Mamy także więc odniesienie do baśniowych charakterów kobiet. Mają wredny charakter, nie są zwolenniczkami dzieci, nie lubią nawet siostrzeńców. Nie przepadają za mężem Marge. Buntują ją przeciwko niemu. Ośmieszają i umniejszają postać Homera w oczach jego żony. Do tego są nałogowymi palaczkami. Marge można określić mianem bardzo dobrej matki oraz żony, pełnej poświęcenia i troski, o to by jej najbliższym było jak najlepiej. Czytając opis kobiety czytelniczki mogą znaleźć wiele jej cech u siebie samych oraz własnych problemów z którymi przychodzi im się mierzyć na co dzień. O to chodzi we współczesnych serialach animowanych, żeby mimo dużej dawki przygód oraz humoru pokazywały, że występujące postacie mają swoje wady i zalety i czasem, te pierwsze mogą dominować. Że bohaterowie są zwykłymi ludźmi z krwi i kości, oraz, że wszelkie ludzkie słabości nie są im obce.

Twórcy filmów animowanych bardzo często umieszczają kobietę w centrum swoich filmowych historii. I nie chodzi tu tylko o kino „robione” przez kobiety o kobietach. Również mężczyźni kuszą się o pogłębienie kobiecej natury. Ciekawym przykładem animacji jest tutaj etiuda studencka Dominika Soczówki *Od świtu do zmierzchu*, zrealizowana na drugim roku studiów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, pod opieką artystyczną profesora Piotra Dumały. Jest tu ukazany

studium samotnego macierzyństwa. Widzimy bardzo mocne relacje między kobietą i jej synem. Cała historia opiera się tylko na ich wzajemnych stosunkach. Samotna kobieta, której jedynym celem życia, jedyną radością jest dziecko, zamieniające się z czasem w dorosłego mężczyznę. Niestety towarzyszy mu w jego śmierci. Jest świadkiem jak umiera. Ponieważ film zrealizowany został w technice przestrzennej, postaci wyrzeźbiono z gliny co poprzez fakturę materiału i monochromatyczny koloryt jeszcze bardziej potęguje dramatyzm utworu. Kobieta zastygła w bólu, z leżącym na kolanach ciałem kojarzy się z piętą, tak kultywowaną przez artystów w renesansie. W technice przestrzennej także realizuje swój film zatytułowany *Ab ovo* Anita Kwiatkowska-Naqvi. Również w tym przypadku mamy do czynienia z etiudą studencką zrealizowaną na trzecim roku studiów w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi pod opieką artystyczną profesora Henryka Ryszki i moją. I tu również cała akcja utworu opiera się na postaci kobiecej. Także tutaj mamy do czynienia z macierzyństwem, a w zasadzie okresem ciąży i porodu. Obserwujemy proces dojrzewania płodu. Widzimy jak przez okres dziewięciu miesięcy zmienia się ciało kobiety. Jesteśmy świadkami narodzin, pierwszego krzyku nowo narodzonego niemowlaka. I tutaj właściwie historia dobiega końca. Nie wiemy czy kobieta cieszy się z posiadania potomka, czy je odrzuca. Autorka zostawia otwarte zakończenie. Niech znów wszystko zacznie się od początku. Niech widz sam dopowie sobie jak potoczyć się mają losy bohaterów. Innym przykładem filmu animowanego, gdzie pokazywany jest portret kobiety jest film zatytułowany *Łakomstwa Endemita* w reżyserii Natalii Dziedzic. Jest to film dyplomowy również zrealizowany w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej i Teatralnej w Łodzi, a zarazem jej filmowy debiut. Film wykonany w technice płaskiej animacji, czarno-biały z „kroplą brązowego koloru”, przedstawiającego miód. Bohaterką jest młoda dziewczyna, która przyjeżdża nad morze. Letnia aura, wysoka temperatura, piaszczysto-kamienista plaża, wypoczywający wczasowicze, czyli ogólnie mówiąc „błogie lenistwo” oraz przemieszczające się wszędzie kraby sprawiają, że kobieta chce oderwać się od przyziemnych spraw. Rozkoszuje się wakacjami, a kiedy na jej drodze stanie tytułowy krab, odzywają się w niej ukryte żądze. Zaczyna chodzić jak krab, poznaje marynarza, którego oczarowuje. Potężny mężczyzna (daleko mu od wizerunku księcia z bajki, jest gruby, prawie pozbawiony włosów, za to z dużą,

czarną brodą) ulega zafascynowaniu nią, oddaje się jej bez przeszkód. Mimo, że bohaterce daleko od portretu baśniowych księżniczek, ma krótkie ciemne włosy, chłopcę sylwetkę, jest bardzo zmysłowa. Oddziałowywuje silnie na mężczyznę, wzbudza olbrzymie emocje. Czy cała ta przemiana w niej spowodowana została spotkaniem z krabem? W baśniowych opowieściach wszystko może się zdarzyć. Na początku, po wyjściu z autobusu, kiedy przyjechała na plażę, wydawała się taka zwyczajna, samotna i zagubiona. Inna od reszty rozbawionych towarzyszek podróży. Później pokazała swoją magiczną stronę, dominację oraz władzę nad mężczyznami. Reżyserka kończy swój film ujęciem pokazującym plażę, a na niej leżącą i opalającą się tęgą kobietę w dojrzałym wieku. Jeszcze nie starą, ale już niemłodą. Do jej nóg powoli zbliża się krab. Czy ją również dotknie magia, czy dokona w niej magicznej przemiany? Da jej siłę? Pytanie to autorka pozostawia bez odpowiedzi, ale może będzie z nią tak jak w bajce o Kopciuszku? Zmieni się, spotka swojego królewicza na białym koniu.

### Literatura

1. Co to jest baśniowość // Słownik definicji-Definicja. NET. – URL: [definicja.net/co-to-jest-Baśniowość](http://definicja.net/co-to-jest-Baśniowość) (dostęp: 30.01.2017).
2. Woźniak A. Wizerunek kobiety w baśniach, jej rola i znaczenie // Serwis Humanistyczny Hamlet. – URL: [hamlet.edu.pl/woznak-kobiety-w-basnach](http://hamlet.edu.pl/woznak-kobiety-w-basnach) (dostęp: 18.01.2017).
3. Lasoń-Kochańska G. Córki Penelopy: kobiety wobec baśni i mitu // Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologiczna Polska 3, 2004. – S. 173–182. – URL: [www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/3.html](http://www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/3.html) (dostęp: 18.01.2017).
4. Araszkiewicz A., Bratkowska K., Srebrny K. „Po co kobietom baśnie?” // Wysokie Obcasy. – URL: [www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,288500.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,288500.html) (dostęp: 18.01.2017).
5. Bajka bajek I Skaska skazok (1979) // Film-filmmaster.pl. – URL: [filmaster.pl/napisy-19850-Bajka-Bajek-1979](http://filmaster.pl/napisy-19850-Bajka-Bajek-1979).
6. Bajka bajek // Wikipedia: wolna encyklopedia. – URL: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bajka\\_bajek](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bajka_bajek).
7. Encyklopedia Historia. – Kraków: Wyd. GREG, 2007, ISBN 9788373277823. – S. 18. – URL: [https://pl.wikipedia.org/wiki/antropomor\\_fizacja](https://pl.wikipedia.org/wiki/antropomor_fizacja)(dostęp: 30.01.2017).

*Л. А. Шубина*  
*Пермь*

## **ОСВОЕНИЕ СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ: РИТМИЧЕСКИЙ ТРЕНИНГ**

В статье представлен опыт исследования ритмических особенностей силлабо-тонического стихосложения в речевом тренинге актера. Автор показывает методический поиск в области взаимосвязи пластики тела актера со словом и ритмом поэтического произведения. В статье описываются этапы работы от начального (ознакомительного) до финального (творческого).

**Ключевые слова:** театральная педагогика, сценическая речь, актер, тренинг, ритм, поэзия, пластика, голос, образ, поэзия.

*L. A. Shubina*  
*Perm*

## **MASTERING OF THE POETIC TEXTS: RHYTHMIC TRAINING**

The article contains the experience of the study of rhythmic characteristics of accentual-syllabic prosody in the actor speech training. The author describes the methodical search in the area of interconnection actor body plasticity with the word and rhythm poetry. There are the stages of work from initial evaluation to final creative in this article.

**Keywords:** Theatre pedagogy, speech and voice, actor, training, rhythm, poetry, plastic, voice, image, poetry.

Студенты в театральном вузе погружаются в поэзию и ее законы не только на занятиях сценической речью, но и на лекциях, семинарах по литературе, а также других филологических предметах и факультативах. Теоретически студенты бывают хорошо подготовлены, ко второму курсу они осведомлены об основных терминах стиховедения, знакомы с силлабической, тонической и силлабо-тоническими системами стихосложения.

*Высокой страсти не имея  
Для звуков жизни не щадить,  
Не мог он ямба от хорея,  
Как мы ни бились, отличить [1, с. 189].*

Всем известные строки А. С. Пушкина в полной мере можно отнести и к нынешним студентам. Эти наблюдения подтверждает и филолог М. Л. Гаспаров: «В наше время это должен уметь каждый школьник, но практически умеет далеко не каждый студент-филолог» [2, с. 3]. Наши заботы несколько иные, мало «хорей от ямба отличать». Наполненные теоретическими знаниями, студенты-актеры не всегда легко могут на практике в исполнении поэзии или в поэтической драматургии говорить стихами; дышать, думать и действовать в ритмах, предложенных поэтами.

К. С. Станиславский описывает свои поиски звучания ритмов и смыслов в работе над ролью Сальери. «Насилие, зажимы и напряжение, с одной стороны, боязнь слов вообще, и в частности – пушкинских стихов, с другой стороны, наконец, ощущение фальши и вывиха, – все это тянуло меня на тихую речь. Вплоть до генеральной репетиции я шептал роль. Казалось, что на тихом голосе скорее зацепишь верный тон и что фальшь менее слышна на шепоте. Но и неуверенность, и шепот мало подходят к кованому пушкинскому стиху; они лишь усугубляют фальшь и выдают актера.

Меня уверяли, что боязнь слова и тяжесть речи происходят оттого, что я неправильно передаю мысли и скандирую стихи. Предлагали отметить по всей роли выделяемые слова. Но я знал, что дело не в этом. Надо было временно отойти от роли, успокоить чересчур взволнованные чувства и воображение, найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость, – и тогда вновь вернуться к своей роли. Я уже не имел возможности этого сделать» [3, с. 451].

Как это верно и сложно одновременно – «найти гармонию и легкость». О трудностях на пути освоения поэтического слова пишет профессор Ю. А. Васильев. «Получается так, что студент, прежде чем зажить в поэзии, должен пройти катакомбы “логики сценической речи” и огонь, воду и медные трубы “техники сценической речи”. Постепенно студент приходит к пониманию того, что мир бытовой речи и мир поэтического

пространства представляют собой яркий контраст. И одновременно он все более осознает, что “дорастить” до мира звучащей поэзии ему будет ой как нелегко» [4, с. 107].

Есть общеизвестные методы преподавания темы «Поэзия» в рамках предмета «Сценическая речь». Будучи молодым педагогом кафедры, прислушиваясь к опыту старших коллег, я преподавала стиховедение, пользуясь наработанными методиками. На втором курсе по программе «Сценическая речь. Программа для студентов театральных вузов» [См.: 5] студенты должны освоить такие темы: «Основы теории стихосложения» и «Работа над стихотворным текстом». На зачет третьего семестра выносятся упражнения на стихотворном материале, а на экзамене четвертого семестра предлагается показать исполнение стихотворений.

Таким образом, преподавание теории стихосложения велось не только на лекциях и семинарах по литературе, но и на занятиях по сценической речи. Для проверки усвоенных теоретических знаний были разработаны тесты с вопросами о метрах, размерах, особенностях тонического, силлабического и силлабо-тонического стихосложения. Итогом было сольное исполнение стихотворений.

На этапе воплощения написанных поэтических строчек в звучащие стихи, свободно и гармонично льющиеся из уст артиста, возникали неожиданные сложности, трудности, подводные камни. Желая воплотить в звучащей поэтической речи все полученные теоретические знания, студенты часто достигают обратного эффекта. Оснащенные теорией, прошедшие тестирование, студенты переходят к высокой поэзии, к исполнительству, и становится понятно, что они не слышат ритмы, не чувствуют аллитераций, не нужны им межстиховые паузы и лейма. Начинается новая битва: «Это теория, а я так чувствую», – говорят студенты, не понимая, что эта теория не ненужные знания, а дыхание стиха, биение сердца автора, чувственный ряд поэтического произведения. Находим подтверждение нашим наблюдениям у Ю. А. Васильева: «Груз теоретических знаний опускается на плечи студента в театральной школе и не дает ему свободно говорить, без натуги импровизировать, разумом, чувствами и нервами отдаваться творчеству» [4, с. 106].

Как сохранить ритм стихотворения и не нарушить мысль, не закрепить дыхание, позволить стиху дышать легко, а голосу – свободно выражать чувства и мысли исполнителя? Отражение этих поисков и сомнений есть и у К. С. Станиславского.

«Нет ничего противнее деланно-поэтического слащавого голоса в лирических стихотворениях, переливающегося, как волны во время мертвой зыби. О эти ужасные концертные чтицы, нежно читающие миленькие стишки: “Звездочка, звездочка, что ж ты молчишь?” Меня приводят в ярость актеры, декламирующие с разрывным темпераментом Некрасова или Алексея Толстого. Я не выношу их отчеканенной дикции, отточенной до колючей остроты и назойливой четкости.

Есть другая манера декламации и стихотворной речи: простая, сильная, благородная. Я урывками, намеками слышал ее у лучших артистов мира. Она мелькала у них лишь на минуту, чтобы снова скрыться в обычном театральном пафосе. Я хочу именно такой простой, благородной речи. Я чувствую в ней настоящую музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мысли или чувства. Я слышал своим внутренним слухом такую музыкальную стихотворную речь и не мог уловить ее основ» [3, с. 453]. Поиски и эксперименты в этой области продолжаются до сих пор.

Оказавшись в аспирантуре Санкт-Петербургской академии театрального искусства (ныне Российский государственный институт искусств), я увидела, что все педагоги дают теоретические знания в комплексе с практикой. На уроках Н. А. Латышевой литературное произношение осваивается при помощи шагов. Студенты длиной шага отмеряют долготу ударного и безударного гласного звука. Проверяют на практике полученные знания об ассимиляции гласных в безударном слоге, о правилах и нормах произношения.

Проводит тренинги профессор В. Н. Галендеев, и тут же возникает разговор о диафрагме и ее влиянии на органы артикуляции, о согласованности работы диафрагмы, губ, языка, органов дыхания. Соединением теории и практики пропитаны все уроки Ю. А. Васильева: теория проверяется практикой, а практика дополняется теорией. Особой заботой Юрия Андреевича является открытие самим студентом закономерностей дыхания и дикции, выразительности речи и литературной нормы, акцентуации и смысловых оттенков фраз. Нигде в академии я не встречала студентов на занятиях сценической речью, сидящих за партами или в полукруге и записывающих за педагогом лекцию по теории сценической речи.

В статье «Размышления о звучании стихотворных текстов на уроках сценической речи» профессор Ю. А. Васильев подробно рассматривает

проблему обучения поэтической речи, предлагает свои предположения, догадки и гипотезы [См.: 4] для освоения поэтической речи.

Действительно, почувствовать поэтическую речь, настроить свои ритмы мышления, внимания, дыхания на ритмы поэтические не просто. В. И. Тарасов так описывает сложную работу по освоению поэтической речи: «Ритмически организованная речь как бы “завершает” творческий процесс актера, делает его “зримым”, именно поэтому на уровне ритмического замысла она уже отливается в соответствующую форму. Опорой для этого служат ритмические процессы, протекающие в теле актера, – ритмика нервных импульсов, дыхания, звучания, движения. Этими ритмами актер должен владеть в совершенстве... Ритм речи подсказывает зрителю не только эмоциональные переживания, но смысл» [6, с. 95]. Творческая задача – понять, как связаны ритм и смысл, движение и звучание, – показалась нам невероятно увлекательной.

В качестве пробы, эксперимента мы со студентами попытались найти пластический способ освоения каждого из пяти ритмов силлаботонической системы стихосложения. Какой ритмический пластический рисунок согласуется с ритмом стихотворения? Какие ассоциации рождает ритм произведения, проживаемый телом? Студенты искали ответы, шагая, пританцовывая в ритмах стихотворений. Через шаги и пластику тела поэтические ритмы осваиваются естественно, легко. Сейчас многие студенты говорят, что сколько б они ни разбирали в письменном виде стихов (на литературе), сколько б ни вглядывались в строчки и буквы – не могли «ямба от хоря отличить». А стали ногами чеканить шаг в ямбе, пританцовывать в хороводе хореем или вальсировать в дактиле, – и все встало на свои места. Это был первый этап погружения в ритмы поэзии.

К пластическому рисунку мы предъявляли особые требования, подслушанные у В. Э. Мейерхольда: «Движения должны совпадать с музыкой стиха. Кусочки стихов должны быть связаны с движениями, а то есть опасность, как во МХАТе бывает, что игра идет своим чередом, а стихи – своим» [7, с. 224]. Постепенно погружение в ритмические речевые и пластические волны рождает понимание смыслов, заложенных в поэтических строчках.

Наши творческие поиски были продолжены в парных работах над стихотворениями, что позволило освоить поэтическое произведение как

диалог, действенную речь, влияющую на мысли, чувства партнера. Существование в едином для пары ритмическом рисунке открыло для нас такой нюанс, как использование паузы: оказалось, что в паузе нельзя отдыхать, это нарушает ритм произведения. Вот как про паузу в поэзии пишет профессор Ю. А. Васильев: «Актеру нужна новая энергия, новая порция информации для продолжения своего действия-воздействия на партнера, на слушателя. Это-то и происходит во время паузы, к которой устремлялся предшествующий стих... нам в творчестве интересно ощущать межстиховую паузу – ритмическую паузу, разрезающую стихи и являющуюся обязательной при создании ритмического образа стихотворной речи, – не как паузу, относящуюся к прошлому, но как ритмический период, всецело принадлежащий нарождающемуся стиху...» [4, с. 117].

Поиски ритмических ощущений межстиховых пауз мы проводили, исходя из определений литературоведов. В стиховедении «“стих” по-гречески значит “ряд”, его латинский синоним “versus” (отсюда “версификация”) значит “поворот”, возвращение к началу ряда», – пишет М. Л. Гаспаров [2, с. 6]. Мы ощутили, что межстиховые паузы – это повороты мысли – повороты в направлении движения мысли. Эти повороты явственно ощутимы, если осваивать межстиховые паузы через смену направления движения в пространстве.

По наблюдениям самих студентов, воображение и мышление, освобожденные от необходимости контролировать соблюдение всех норм и правил, могут быть направлены на проникновение в образ стихотворного произведения, в зерно образа роли. Но пластический ритмический рисунок не самоцель, можно увлечься пластикой и уйти от настоящего погружения в ритмы и смысл произведения.

В мастерской профессора В. А. Ильева на втором актерском курсе студенты Алексей Иващенко и Данил Суворков работали над стихотворением Владимира Маяковского «К ответу!». Ритмический рисунок пробудил ассоциации марширующего строя солдат, который вталкивает в круг отказывающегося подчиняться общему шагу человека. Получился маленький этюд – один марширует и конвоирует другого, который идет неохотно и в ритм марша не попадает, сбивает его. В финале «арестованный» разрывает ритм, останавливает движение вопросом: «За что воюем?». Стихотворение обрело зримый образ и получилось по эмоциональному восприятию более острым.

Мы попытались «учиться разговаривать в поэзии образами и понятиями, а не складывать кубики-слова во фразы» [4, с. 119]. Пришли к выводу, что отмеренного программой одного семестра на освоение поэтической речи невероятно мало. Поэзия должна сопровождать будущего артиста на всем пути обучения сценической речи.

### Литература

1. Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. Т. 2. Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. – М.: Худож. лит., 1986. – 527 с.
2. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – Изд. 2-е, доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / коммент. И. Н. Соловьевой. – М.: Искусство, 1988. – 622 с.
4. Васильев Ю. А. «Без поэзии нет искусства». Размышления о звучании стихотворных текстов на уроках сценической речи // Театрон: науч. альманах. – 2012. – № 2 (10). – С. 106–124.
5. Сценическая речь: программа для студентов театральных вузов. – М.: ГИТИС, 2002. – 12 с.
6. Тарасов В. И. Чувство речи: учеб. пособие. – СПб.: СПбГАТИ, 1997. – 160 с.
7. Мейерхольд репетирует: в 2 т. Т. 1. Спектакли 20-х годов / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. – 272 с.

### References

1. Pushkin A.S. *Sochineniya: v 3 t. T. 2. Poemy. Evgeniy Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya* [Compositions. In 3 vol. Vol. 2. Poems. Eugene Onegin. Dramatic works]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 527 p. (In Russ.).
2. Gasparov M.L. *Russkiy stikh nachala XX veka v kommentariyakh. Izd. 2-e, dop.* [Russian verse of the early XX century in review. Ed. The second (augmented)]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2001. 288 p. (In Russ.).
3. Stanislavskiy K.S. *Sobranie sochineniy: v 9 t. T. 1. Moya zhizn' v iskusstve.* [Collected works. In 9 vol. Vol. 1. My life in art.]. Comments I.N. Solovyevoy. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 622 p. (In Russ.).

4. Vasilyev Yu.A. «Bez poezii net iskusstva». Razmyshleniya o zvuchanii stikhotvornykh tekstov na urokakh stsenicheskoy rechi [“Without poetry there is no art”. Reflections on the sounding of the poetic texts in the lessons of scenic speech]. *Teatron: nauch. al'manakh [Theatron. The scientific almanac]*, 2012, no. 2(10). pp. 106-124. (In Russ.).
5. *Stsenicheskaya rech'. Programma dlya studentov teatral'nykh vuzov [Stage speech. Program for students of theater schools]*. Moscow, GITIS Publ., 2002. 12 p. (In Russ.).
6. Tarasov V.I. *Chuvstvo rechi: ucheb. posobie [Sense of speech. Proc. Allowance]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 1997. 160 p. (In Russ.).
7. *Meyerkhol'd repetiruet: v 2 t. T. 1. Spektakli 20 godov [Meyerhold rehearses. In 2 vol. Vol. 1. Performances 20 years]*. Compiler and comments M.M. Sitkovetsky, Introductory texts M.M. Sitkovetsky and O.M. Feldman. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1993. 272 p. (In Russ.).

УДК 792.028

*Т. А. Григорьянц  
Кемерово*

## **ПЛАСТИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА ПЕРСОНАЖА В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК КЕМЕРОВСКИХ ТЕАТРОВ)**

В статье рассматривается пластическая партитура персонажа как составляющая драматического спектакля. На примере работ артистов кемеровских театров автор выявляет структуру пластической партитуры персонажа, определяет этапы его формирования и факторы, влияющие на его организацию.

**Ключевые слова:** драматический спектакль, пластическая партитура персонажа, структура, этапы формирования пластической партитуры персонажа, факторы, определяющие пластику роли.

**PLASTIC SCORE OF THE CHARACTER  
IN THE DRAMA PLAY  
(ON THE BASIS OF THE PLAYS IN THE KEMEROVO THEATRES)**

Plastic score of the character as a part of the drama play is considered in this article. The author reveals the structure of the plastic score, defines the stages of the forming and factors defining the character.

**Keywords:** drama play, plastic score of the character, structure, stages of the forming of the character plastic score, factors defining the character.

Пластическая партитура персонажа является частью конструкции драматической постановки и полностью подчинена единому художественному образу спектакля. Телесно-пластическая партитура героя возникает и реализуется только в пространстве сценического произведения: от пластических характеристик действующего лица, темпо-ритма его существования, проксеимических особенностей его сценической жизни до «участия» в мизансценах, фрагментах постановки, определения места и смысла персонажа в общей системе спектакля, которую можно представить как некий орнамент, собранный из отдельных партитур. Выделяя из общей ткани драматического спектакля одну пластическую партитуру, мы обретаем возможность более детального рассмотрения этапов формирования и факторов, определяющих процесс создания и реализации конкретного пластического рисунка. Также проявляются проблемы, возникающие в период работы над внешними характеристиками сценической жизни персонажа (то, что сами артисты называют пластикой роли).

Драматический спектакль, как и любое художественное произведение, представляет собой сложное «строение», создание которого происходит благодаря синтезу разных видов искусств (музыки, живописи, танца, скульптуры, звучащего слова и др.). По мнению известного театрального деятеля, выдающегося режиссера, народного артиста СССР А. Д. Попова, для полной творческой реализации и профессионального успеха режиссеру необходимо «определить свой голос, найти свои интонации» [1, с. 26]. Индивидуальные интонации художника выражаются в своеобразии связей музыки, движения, слова, живописи и других сценических выразительных средств. Закономерностей в их выборе нет

и быть не может: один режиссер в своей работе находится под влиянием литературных ассоциаций и параллелей, другой – музыкальных, третий – живописных. Эти, по мысли А. Д. Попова, «внутренние ходы» являются их законным правом, в них естественно выражается влияние смежных искусств на режиссерскую индивидуальность» [1, с. 26]. Благодаря таланту постановщика рождается авторское высказывание, осуществляется диалог со зрительской аудиторией. Одним из важнейших средств этого диалога является телесная пластика актеров, занятых в спектакле.

Исследование и анализ сценических работ в спектаклях кемеровских театров дали возможность прийти к следующему заключению. Элементы структуры пластической партитуры роли, составляющие внешнее поведение персонажа, представлены, выражаясь языком семиотики, тремя системами знаков, каждая из которых позволяет считывать смыслы и их движение в сценическом тексте спектакля. Полагаем, что первый элемент структуры пластической партитуры роли – это «тело персонажа», которое, с одной стороны, фиксируется режиссером и исполнителем, с другой стороны, создается артистом каждый раз заново, обретая новые пластические детали. Понятие «тело» героя имеет свое содержание. В него входят: осанка персонажа (специфика в положении спины, плечевого пояса, шеи), малые и большие жесты (движения тела, рук, кистей, в частности), постановка ног (как в положении «стоя», так и в положении «сидя»). Телесно-пластический портрет действующего лица есть внешнее выражение сути его характера, поэтому создание его, как правило, является результатом долгого и кропотливого труда артиста.

Второй элемент структуры пластической партитуры роли – это костюм (точнее – сценический костюм). Необходимо отметить, что понятие «костюм» шире понятия «одежда» и вмещает в себя очень многое. В контексте сценической реальности понятие «костюм» расширяется. Компонентами костюма являются: обувь (или ее полное отсутствие), прическа, макияж, наличие украшений. К сценическому костюму принято относить также и аксессуары: очки, зонт, перчатки, часы, телефон, трость. Поскольку сценический костюм представляет собой значимую часть художественного образа героя, то каждый его элемент играет большую роль. При этом важным может стать, например, не просто наличие зонта, а его цвет, размер, фактура и другие характеристики. Существенным является: конструкция костюма героя, его цветовая гамма, сочетаемость либо контраст с цветом и конструкцией костюмов других персонажей.

Третий элемент структуры пластической партитуры роли – сценическая кинесика, или пластическое поведение героя в течение всего спектакля. Сценическая кинесика – это самый неустойчивый компонент структуры пластической партитуры роли. Несмотря на жесткую конструкцию сцен и фрагментов постановки, движения внутри них никогда не бывают абсолютно одинаковыми. Неизменным остается направление (то есть цель, идея) жеста, позировки, перемещения. В то время как само «качество» данных действий всегда довольно приблизительно. Следует заметить, что при этом сохраняется, так сказать, интонация «произнесенного» движения. Живое, возникающее на глазах у зрителя искусство театра в отличие кинематографа имеет в этом смысле свои преимущества. Театральный артист находится в постоянном поиске новых, более выразительных красок, как вербальных, так и невербальных, обеспечивая непосредственность, сиюминутность рождения сценических событий.

Интересной и показательной в плане работы над «телом роли», на наш взгляд, представляется пластика и пластическая партитура персонажа Дона Марцио в исполнении артиста И. Крылова. Спектакль «Кофейная» Карло Гольдони (режиссер А. Джунтини, художник С. Матвеева, 2016 г.) явился событием в театральном мире г. Кемерово, подарившим зрителям ряд блистательных актерских работ. Постановка А. Джунтини дала возможность как молодым, так и опытным исполнителям раскрыть новые грани своего таланта. Зрители смогли увидеть замечательную галерею характеров, получить удовольствие от неожиданных актерских находок, трюков. Обладая хорошим художественным вкусом и способностью к творческому поиску, артист Иван Крылов создал оригинальный и непростой образ персонажа (Дона Марцио) с незаурядными внешними пластическими характеристиками. Герой любой комедии – часто социальная маска. Артист «рисует» внешнюю составляющую образа своего героя крупными сочными мазками, что соответствует жанру спектакля. Дон Марцио – высокий, крупный мужчина, но при этом способный в нужный момент уменьшиться, сжаться – стать незаметным. У Дона Марцио красивые ухоженные руки, характер движений которых сложно предугадать. С одной стороны, это руки ребенка, который тянется ко всему желаемому. С другой стороны, – руки «предпринимателя», совершающего очередную сделку. Зрительской аудитории представлен внешне благородный дворянин, но большой сплетник, любитель скандалов и интриг.

Значительную роль в организации пластической партитуры, как уже было отмечено выше, играет костюм персонажа. Костюм Дона Марцио (его конструкция, цвет, фактура ткани, аксессуары) служит подтверждением этой мысли. Первое появление героя говорит о нем многое. Дон Марцио, «затянутый» в черный с золотом камзол, похож на необычное насекомое, которое, быстро перемещаясь в пространстве, способно внезапно замереть на месте, сделать совершенно неожиданный пасс и т. д. Золото камзола и жилета Дона Марцио «удачно гармонирует» с папильотками на голове героя, которые в сочетании с покрывающей их сеткой усиливают ассоциацию с насекомым. Черный цвет костюма, символизирующий в комедии отрицательный характер, с одной стороны, способствует выделению персонажа из «многоцветия» и «разноцветия» других действующих лиц. С другой стороны, этот костюм позволяет ему удивительным образом сливаться с обстановкой, трансформироваться в одну из деталей интерьера, становиться незаметным.

Последняя структурная единица пластической партитуры роли – сценическая кинесика – выполняет особую роль. Она объединяет созданное артистом «тело персонажа» и сценический костюм в оригинальную пластическую партитуру героя. Это объединение происходит на уровне физического движения, которое организует сценическое действие, представляющее для исполнителя «материал, из которого создается образ: “жизнь человеческого духа и тела роли” складывается из действий, совершаемых персонажем в течение этой “жизни”» [2, с. 24]. Пластический рисунок персонажа Дона Марцио весьма противоречив. В первое его появление – движение через весь зал к сцене – мы видим широко шагающего «владеющего ситуацией» человека. В этой же сцене Дон Марцио предстает как большой любитель сплетен (которые, как выясняется, иногда сам он и сочиняет), превращается то в одно большое ухо, собирая «информацию» о завсегдатаях кофейной, то перевоплощается в своеобразного глашатая (с широкими жестами), сообщающего и распространяющего последние новости. Анализ работы артиста И. Крылова позволил прийти к убеждению в том, что пластику его героя во многом определяют физические возможности самого исполнителя – свойственные ему реактивность и внешняя пластичность. Кроме того, свой вклад в пластическую партитуру персонажа Дона Марцио вносит также его костюм. Пластический рисунок Дона Марцио, созданный артистом И. Крыловым, имеет не-

ровный, импульсивный характер. На протяжении всего сценического существования Дон Марцио то «сжимается» и буквально принимает форму собеседника, то, окрыленный новой интригой (им же самим придуманной), «расширяется» в пространстве, словно вырастает, жесты рук обретают объем, а его перемещения по сцене становятся быстры и резки. Концентрический тип движений персонажа трансформируется в эксцентрический. Контрастное поведение, при этом часто сменяемое, завершает и обобщает характеристику внешнего рисунка персонажа, созданного артистом И. Крыловым.

Как уже было замечено, создание пластической партитуры роли происходит поэтапно. При этом каждый этап решает свои задачи. На первом – формируется пластика образа, представляющая собой «художественно выстроенную форму физического (телесного) поведения актера в роли» [2, с. 54]. Первый этап в организации «внешней формы поведения» связан с выявлением объективных данных о герое – его половой и социальной принадлежности, возрасте, национальности, состоянии здоровья и многом другом. Понимание этих характеристик находит отражение в особенностях осанки персонажа, формирует его походку, малые и большие жесты, а также служит основанием для создания специфических внешних «привычек», мимики, пространственного поведения и т. д. В этот период складываются основные очертания формы создаваемого героя. Артист делает «набросок», примеряя его к себе и соотнося свою работу с требованиями режиссерского решения. Интересной в плане процесса выявления первых внешних телесно-пластических характеристик, на наш взгляд, представляется работа актрисы Вероники Киселёвой в спектакле Кемеровского театра для детей и молодежи «Дуэль» (режиссер И. Латынникова, 2016 г.).

Роль главной героини повести А. Чехова Надежды Фёдоровны обогатила профессиональную практику В. Киселёвой и стала поводом для дальнейшего исследования путей и способов создания пластики и пластической партитуры персонажа. По замыслу А. Чехова, главная героиня – самая красивая и приятная в городе женщина. При создании образа артистка обратила внимание на имя персонажа. По ее мнению, имя говорит о многих гранях характера и является своеобразной отправной точкой в процессе создания пластической партитуры. «Тяжесть» и некоторая «громоздкость» в звучании имени героини послужили подсказкой для на-

броска внешнего поведения. Желание выразить через пластику такую черту характера, как обстоятельность, проявилось в стремлении держать корпус прямо, делать жесткие движения. При этом сохранился дух кокетства, легкости, осознания своей привлекательности и неотразимости.

Второй этап создания пластической партитуры персонажа предполагает его введение в рисунок конкретной сцены спектакля. Уже «найденное и определенное» «тело персонажа» начинает активно двигаться, реализуя и развивая отношения в системе действующих лиц постановки. Этот период связан с рождением и уточнением конкретных мизансцен, способов, темпа движения из одной точки в другую. Внешний рисунок одного героя постепенно вписывается в общую канву фрагмента, отражая события постановки, ее жанровую окраску, а также нюансы, возникающие в отношениях действующих лиц. Постепенно определяется пластический рисунок сцены, который не только содержит событийную информацию, но и воплощает атмосферу, эмоциональный фон происходящего. Пластические (телесные) проявления на сценической площадке – это всегда реализация мысли автора сценической версии, то есть выявление смысла его художественного высказывания. Мы можем это проследить, вновь обращаясь к спектаклю «Дуэль» Кемеровского театра для детей и молодежи. Большое значение, по словам актрисы Вероники Киселёвой, в этой сценической работе придается рукам исполнительницы. Являясь материализацией внутреннего эмоционального настроения, руки точно «указывают» на подтекст происходящего. Зритель видит мягкие, скользящие, стремящиеся к партнеру руки Надежды Фёдоровны в сценах с Лоевским. Меняется интонация внешнего рисунка – и руки становятся напряженными и даже неловкими (в эпизоде «Пикник»). Надежда Фёдоровна внутренне сопротивляется и как бы «отталкивает» мужчин, которые ее всячески добиваются. В этой сцене она закрывается от неловкого положения, в котором оказались и она, и Лоевский, это выражается в телесном рисунке – Надежда Фёдоровна словно сжимается, отворачиваясь от компании собравшихся на пикник, обнимая себя руками, она обороняется и отгораживается от присутствующих и от происходящего. Завершается эпизод внезапным «взрывом», неожиданным резким «выпадом» в сторону любовника – героиня бросается к Ачмианову (арт. В. Олейников) и страстно целует его, таким образом подтверждая и демонстрируя свою неверность Лоевскому, который отбрасывает ее от Ачмианова и сообщает о смерти

мужа. Далее, на фоне всеобщего напряжения, вызванного безрассудным, отчаянным поступком героини и известием о кончине супруга, Надежда Фёдоровна внешне «успокаивается», напряжение уходит, а движения ее становятся мягкими и плавными, тело, как бы обретая свободу, начинает «дышать». Рисунок всей сцены представляет собой контрастное существование двух позиций: с одной стороны, общепринятые приличия и мораль, а с другой – их жесткое нарушение. Героиню Вероники Киселёвой обуревают самые противоречивые чувства, мысли, эмоции. Она понимает, что с кончиной мужа обретает долгожданную свободу, которая... увы, ей уже не нужна, так как Лоевский не собирается на ней жениться. Пластика сцены с письмом принимает характер сна: все и все практически замирают, движения героев «ввязнут» в неловкости ситуации.

Третий (завершающий) этап формирования пластической партитуры персонажа связан с введением уже найденных внешних характеристик героя и его пластического рисунка отдельных сцен в единую ткань спектакля. Увязывается темпо-ритм фрагментов постановки, уточняются конструкции и пластические рисунки сцен, конкретизируются движения и перемещения героев, иногда меняются мизансцены, вводятся новые трюки и т. д. Это период «сбора» спектакля в единое художественное полотно. В сценических реалиях он выражается в прогонных репетициях. Рассуждая о создании и существовании сценического образа в спектакле, А. Д. Попов пишет: «Сценический образ, созданный талантом актера, несомненно, самостоятельно существующее произведение искусства и в то же самое время – это первый или второй голос в дуэте, это блик или тень по отношению к соседствующему образу» [1, с. 27]. Огромную роль в успешном результате играет наличие ансамбля в сценической постановке. Важной представляется не только пластика отдельных исполнителей, но и их умение работать в ансамбле, слушать и слышать телесно, быть органичной частью общего тела спектакля. На «сдаче» спектакля подводятся первые итоги предпринятого поиска, выявляющего как достоинства, так и просчеты постановочной работы в целом, и в том числе репетиций, направленных на создание пластической партитуры персонажей. В спектакле И. Латынниковой «Дуэль» персонаж Надежда Фёдоровна представляет собой определенный связующий элемент. Актриса Вероника Киселёва прекрасно чувствует партнера, она легко существует в предложенном режиссером жанре, великолепно входит в предметный мир спектакля.

За ней интересно наблюдать зрителю, поскольку сцены с ее присутствием не монотонны. В. Киселёва профессионально владеет способностью слышать темпо-ритм сцены, телесно организовывать и удерживать его.

Изучая процесс создания внешнего рисунка роли, его взаимодействие и качество этого взаимодействия в структуре действующих лиц постановки на примере работ артистов Кемеровского драматического театра, мы попытались выявить факторы, которые являются определяющими в ходе организации пластической партитуры персонажа. Полагаем, первое обстоятельство, дающее начальный импульс артисту к работе над пластикой, – драматургическое произведение, точнее, объективные данные о герое, данные автором пьесы. Иногда исполнитель может встретить более подробное описание действующего лица, иногда – только указание на возраст либо имя героя. В драматургии, ставшей классикой (пьесы А. А. Островского, А. П. Чехова, А. М. Горького), чаще всего даются детальные портреты персонажей. Например, «Бессеменов Василий Васильев, 58 лет, зажиточный мещанин, старшина малярного цеха» – одно из действующих лиц пьесы А. М. Горького «Мещане» [3, с. 7]. Артист получает информацию не только о возрасте своего персонажа, но также о его статусе и некоторых профессиональных навыках. В тексте А. П. Чехова есть следующее описание одного из персонажей «Свадьбы»: «Анна Мартиновна Змеюкина, акушерка, 30 лет, в ярко-пунцовом платье» [4, с. 523]. Помимо возраста и рода занятий автор считает необходимым, а следовательно, значимым для сценической версии указание на вид и цвет одежды героини. Некоторые современные драматурги ограничиваются одной характеристикой. В пьесе В. Арро «Сад» мы встречаем следующее описание главного действующего лица: «Арнаутов – председатель горисполкома» [5, с. 57]. Безусловно, авторы выделяют главные, по их мнению, характеристики, которые являются частью послания драматурга и должны быть учтены в работе над ролью.

Следующий фактор, определяющий пластическую партитуру образа, – режиссерское решение спектакля. Авторское видение проблем, обозначенных в пьесе, его собственное «дыхание» в сценической версии, его понимание системы образов и их отношений существенно отражаются на творческой работе артистов. Важным обстоятельством здесь представляется определение жанра или (если жанр указан драматургом) его уточнение. В свою очередь, пластическое оформление жанра, по мнению из-

вестного педагога, постановщика, исследователя в области внешней техники актера Г. В. Морозовой, выражается в «особенностях пластической формы спектакля, основанных на отношении создателей спектакля (драматурга, режиссера, актеров) к происходящим на сцене событиям и направленным на возникновение соответствующей оценки в зрительском восприятии» [2, с. 55]. Общеизвестно, что пьеса и спектакль (то есть сценическая версия пьесы) – это разные художественные произведения. Актуальность драматургии воплощается в спектакле, который материализует не только события, но и мысли, идеи, настроения поколения, определенного социального круга, иногда целой эпохи. Иногда у автора пьесы в известном спектакле «появляются» новые персонажи и даже целые фрагменты, которые с большей очевидностью демонстрируют позицию режиссера, его мысль, объясняют актуальность происходящих сценических событий.

Интересным в этом смысле является спектакль «Васса» (2007 г.), поставленный О. Пермяковым на сцене Кемеровского театра драмы. Режиссер вводит несколько пластических сцен, которые условно были названы «Вокзал». Следует сказать, что «вокзальных» эпизодов в тексте Горького не существует, но они присутствуют в сценическом тексте спектакля О. Пермякова. «Образ вокзала рассматривается режиссером как возможность отстраненного и отдаленного взгляда на страшную, уродливую реальность. Исполненные актерами пластические этюды о поведении на вокзале, по мысли постановщика, служили не только своеобразным напоминанием о бренности существования, но и ”отбивали” собой чудовищные образы повседневности» [6, с. 215]. Режиссер утверждает, что жестокость, жадность, обман, желание обогатиться – на самом деле вздор, пустое. Единственное «настоящее», имеющее смысл, ради чего и чем стоит жить – это любовь. Именно ее в спектакле О. Пермякова находят «на платформе вокзала» все, кто покидает этот мир. О. Пермяков считает, что отстраненность и непричастность к сюжету пьесы позволят представить события сценической истории более выпукло и объемно. Сюжеты же самих пластических зарисовок выразили, на наш взгляд, основную идею – «жизнь не должна быть вечным ожиданием “естественного ухода”» [6, с. 215], при этом нельзя забывать, что, к чему бы мы ни стремились, как бы мы ни пытались обманывать себя и других, наступает минута, которая делает всех равными.

Существует мнение, что каждый режиссер имеет свою «болеую точку», то есть свою тему, которая ведет его на протяжении всей творческой карьеры. По нашему мнению, спектакль становится произведением в том случае, если эта «болевая точка» звучит в унисон с духовной атмосферой общества и отвечает его исканиям и пониманию проблем современного мира. «Хороший драматургический материал обладает определенным творческим “объемом”, реализуемым в пространстве режиссуры, основной формой освоения которого является движение» [7, с. 189]. Конкретное, придуманное режиссером и художником сценическое пространство предполагает декорации, бутафорию, наличие костюма, партнеров и др., то есть некоторый материальный мир спектакля, в который погружается и в котором существует актер. В процессе постановки происходит взаимодействие ее материальной среды и артиста, в результате которого меняются и исполнитель, и предметный мир, его окружающий. Это взаимодействие является основным двигателем или механизмом создания сценического действия. Безусловно, все эти обстоятельства не могут не отражаться в определении пластической партитуры персонажа.

Третий фактор, определяющий процесс работы артиста над пластической партитурой персонажа, – его объективные внешние возможности, то есть природные физические характеристики его тела (рост, вес, другие параметры), а также уровень его профессиональной пластической подготовленности. Успех сценического произведения во многом зависит от способностей артиста к воплощению, которое представляет собой «творческий процесс работы актера над ролью, в результате которого возникает образ» [2, с. 18]. В спектакле О. Пермякова «Васса» по пьесе А. Горького «Васса Железнова» роль брата главной героини Сергея Петровича Железнова исполнил заслуженный артист РФ В. Мирошниченко. Имея удивительные способности к пластическому перевоплощению, точно следуя задачам режиссера, актеру удалось создать интересный противоречивый образ. С одной стороны, мы видим стареющего, жесткого, морально разлагающегося, с явными психическими отклонениями человека, который уже не способен слышать и чувствовать других людей и понимает только собственные желания и стремления. Однако после последнего разговора с женой (Вассой) Сергей Петрович осознает, что смертельный приговор

уже прозвучал. Через некоторое время мы видим его уже среди ирреальных вокзальных персонажей, вечно ожидающих воображаемый поезд. Находясь на неподвижной серой платформе «другой жизни», вдалеке от настоящей реальности, глядя на свою семью со стороны, Железнов внешне успокаивается. Исчезают тревожность и суэта в движениях. Сергей Петрович на глазах превращается в глубокого старика. Артист меняет темпо-ритм и объем движений, манеру пластического существования. Владение технологией актерского мастерства дает возможность В. Мирошниченко не просто точно воплощать перемену в физическом поведении, но и отлично выражать смысл этой перемены, материализуя, таким образом, режиссерский замысел. На фоне спокойного равнодушия окружения «вокзального потока» Сергей Петрович начинает понимать (и это очевидно зрителю) всю нелепость и никчемность своей жизни, наполненной жестокостью, унижением, грязными делами.

Таким образом, исследуя актерские работы, манеры их презентации, а также приемы построения пластики как всего спектакля, так и его отдельных сцен, можно заключить, что, несмотря на многообразие подходов к организации пластической партитуры персонажа, существуют объективные позиции в ее формировании, которые так или иначе присутствуют в процессе создания любой роли. Сценическая роль – это всегда определенная пластическая партитура, которая имеет свою структуру, основанную на законах зрительского восприятия. При очевидной важности всех элементов этой структуры один выделяется особо – это сценическая кинесика. Именно в движении происходит полная художественная реализация первых двух элементов: индивидуальной телесной организации действия исполнителя и его сценического костюма. Рождение пластической партитуры происходит поэтапно, также последовательно и постепенно она вписывается в канву спектакля. Как показывает практика, важным представляется не только умение тонко подойти к созданию пластики своего героя, но и услышать, почувствовать живую «интонацию» сцены (спектакля) и уметь подхватить ее вместе с ансамблем исполнителей. Факторы, определяющие создание пластического рисунка роли, живут и «воздействуют» на артиста в течение всей работы над спектаклем, более того, в течение всей сценической жизни персонажа.

## Литература

1. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. – М.: ВТО, 1959. – 292 с.
2. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: Изд-во ГИТИС, 1999. – 316 с.
3. Горький А. М. Собрание сочинений: в 18 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. – Т. 16. – 446 с.
4. Чехов А. П. Среди милых москвичей. – М.: Правда, 1988. – 622 с.
5. Арро В. Колея: пьесы. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 352 с.
6. Григорьянц Т. А. Пластическая компонента как составляющая спектаклей периода 2000–2010 годов // Театральное искусство Кузбасса – 2000: кол. моногр. / Л. Н. Прокопова, Т. А. Григорьянц, В. В. Чепурина, И. Г. Умнова; отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 198–223.
7. Соколова Н. Л. Специфика взаимоотношений актера и сценического пространства в пластическом театре // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX–XXI вв.: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. – М.: Миттель Пресс, 2015. – Вып. 2. – С. 186–198.

## References

1. Popov A.D. *Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya [Artistic integrity of the performance]*. Moscow, VTO Publ., 1959. 292 p. (In Russ.).
2. Morozova G.V. *Plasticheskaya kul'tura aktera: tolkovyy slovar' terminov [Plastic culture actor. Explanatory dictionary of terms.]*. Moscow, GITIS Publ., 1999. 316 p. (In Russ.).
3. Gor'kiy A.M. *Sobranie sochineniy: v 18 t. [Collected works. In 18 vol.]*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1963, vol. 16. 446 p. (In Russ.).
4. Chekhov A.P. *Sredi milykh moskvichey [Among dear Muscovites]*. Moscow, Pravda Publ., 1988. 622 p. (In Russ.).
5. Arro V. *Koleya: p'esy [Track: pieces]*. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1987. 352 p. (In Russ.).

6. Grigoryants T.A. Plasticheskaya komponenta kak sostavlyayushchaya spektakley perioda 2000–2010 godov [Plastic component as a part of the productions of the period 2000–2010]. *Teatralynoe iskusstvo Kuzbassa: kollektivnaya monografiya [Theatre art of Kuzbass – 2000: collective monograph]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2012, pp. 198-223. (In Russ.).
7. Sokolova N.L. Spetsifika vzaimootnosheniy aktera i stsenicheskogo prostranstva v plasticheskom teatre [The specificity of the relationship of the actor and stage space in the theater of plastic]. *Era pantomimy. Laboratoriya izucheniya evraziyskoy teatral'noy kul'tury XX–XXI vv.: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Era of pantomime. Laboratory of the study of the Eurasian theatrical culture XX–XXI. Materials II of the international practical-scientific conference]*. Moscow, Mittely Press Publ., 2015, iss. 2, pp. 186-198. (In Russ.).

## Раздел II. МУЗЫКА В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

УДК 782.6

*В. Пжержембска*

*Лодзь, Польша*

### ТРАНСГРЕССИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА (В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТРАКТОВОК «СКАЗОК ГОФМАНА» ЖАКА ОФФЕНБАХА)

В статье рассматриваются некоторые аспекты взаимодействия литературы, драмы и музыки, что в фантастических операх XIX века явилось отражением романтической идеи синтеза искусств. В качестве примера анализируется опера «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. В статье затронуты проблемы взаимосвязи прозы Гофмана и сюжетной линии либретто, драматургии и композиции оперы. Эти вопросы до сих пор интерпретируются музыковедами, литературоведами, театроведами в различных контекстах.

**Ключевые слова:** романтическая опера, фантастическая литература, взаимосвязь литературы и музыки, Оффенбах, Гофман.

### TRANSGRESSIONS OF LITERATURE AND MUSIC IN ROMANTIC FANTASTIC OPERA (IN THE CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF THE “TALES OF HOFFMANN” BY JACQUES OFFENBACH)

The article deals with some aspects of literature, drama and music interrelations, which often appeared in nineteenth century fantastic opera as a certain reflection of the romantic idea of art correspondence “*The Tales of Hoffmann*” (*Les Contes d’Hoffmann*) by J. Offenbach is analyzed here as an example. The problems of relations between the narrative epic of Hoffmann’s prose and libretto are considered in the article. All these issues are still interpreted in various contexts by musicologists, specialists in literature, theatre and stage play.

**Keywords:** romantic opera, fantastic literature, interrelations between literature and music, Offenbach, Hoffmann.

**TRANSGRESJE LITERATURY I MUZYKI  
W ROMANTYCZNEJ OPERZE FANTASTYCZNEJ  
(W ŚWIETLE WSPÓŁCZESNYCH INTERPRETACJI LES  
CONTES D'HOFFMANN JACQUES'A OFFENBACHA)**

Dziewiętnastowieczna opera, zawierając w sobie najróżniejsze postacie i mutacje romantyzmu, chętnie sięgała do wyobrażeń i tematów fantastycznych, ich ezoterycznej symboliki, nastrojowej emocjonalności, niezwykłości, czy grozy. Przez operę przepływała w szerszym zakresie niż w ubiegłych stuleciach wielka tematyka literacka, a w tym bujnie rozwijające się w tym okresie różne gatunki literatury fantastycznej. Wystawiony w 1851 r. w paryskim Théâtre de l'Odéon, dramat fantastyczny Jules'a Barbiera i Michela Carré'go *Les contes fantastiques d'Hoffmann*, będący swobodną adaptacją prozy niezwykle popularnego we Francji niemieckiego romantyka Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna<sup>1</sup>, stał się inspiracją dla ostatniego dzieła Jacquesa Offenbacha. Jego niedokończona opera fantastyczna *Les Contes d'Hoffmann* – złożona z pięciu części (trzech aktów z prologiem i epilogiem) oparta została na librecie Jules'a Barbiera, a jej premiera odbyła się w Opéra Comique w Paryżu 10 II 1881 r. Z pochodzących z różnych źródeł Hoffmannowskiej twórczości elementów fabularnych, połączonych pojęciami miłości i sztuki, francuski librecista nadał swojej kompozycji charakter spójnej całości fabularnej i ideowej, poniekąd nowej, lecz jednocześnie stanowiącej pewnego rodzaju świadectwo postrzegania osoby i twórczości niemieckiego pisarza.

Jedną z zasad kompozycyjnych stało się uczynienie głównym bohaterem i centrum konstrukcji fabularnej postaci noszącej cechy samego E.T.A. Hoffmanna. Tak więc postać autora jako protagonisty włączona została do *dramatis*

---

<sup>1</sup> W sztuce teatralnej z bogatej twórczości prozatorskiej E.T.A. Hoffmanna wykorzystano fragmenty następujących utworów: *Fermata* (*Die Fermate* z 1816 r.), *Zacheuszek zwany Cynobrem* (*Klein Zaches genannt Zinobert* z 1818 r.), *Piaskun* (*Der Sandmann*, ze zbioru *Nocne opowieści* [*Nachtstücke*] z l. 1816–1817), *Radca Krespel* (*Rath Krespel* ze zbioru *Bracia serafiońscy* [*Die Seraphionsbrüder*] – utwór znany też pod tytułem *Skrzypce z Cremony* [*Violon de Crémone* z 1818 r.], *Historia utraconego odbicia w zwierciadle* (*Die geschichte vom verlorren Spiegelbilde* (z rozdziału *Przygody w noc sylwestrową* [*Die Abenteuer der Silvesternacht*], ze zbioru *Opowieści fantastyczne w stylu Callota* (*Phantasiestücke in Callots Manier*, z 1812 r.). W librecie operowym pojawiają się też elementy wielu innych jego opowiadań, wplecione są także wątki biograficzne.

*personae*. Jak twierdzi I. Puchalska „utwór ten jest szczególnie interesującym przykładem opery literackiej dlatego, że ma nie tylko (jak każda adaptacja) charakter pośrednio interpretacyjny – lecz również wprost krytycznoliteracki. Nie tylko przetwarza określone fabuły, czy też ich fragmenty, wydobywając i aktualizując w ten sposób ich konkretne znaczenia, ale i przeprowadza analizę warsztatu twórczego i motywacji artystycznych pisarza” [1, s. 201–202]. Wspomnijmy, iż główne tematy prozy Hoffmanna to temat podwójności (podwójnej osobowości, podwójnego oblicza rzecz zywistości, odbicia, cienia itp.), a więc temat tożsamości, oraz temat niezwykłości, szaleństwa, tajemniczości. Istotnym aspektem jego pisarstwa jest zakorzenienie go w świecie rzeczywistym i ściśle związki, jakie łączą najbardziej fantastyczne przestrzenie wyobraźni pisarza ze światem realnym – „nie tyle negowanym przez fantazję, co przez nią przetwarzanym, transfigurowanym poetycko” [1, s. 174]. Stąd też nurt przez niego stworzony nazywano niejednokrotnie „realizmem fantastycznym”. Sztuka i muzyka, według samego Hoffmanna, zawieszona jest niejako pomiędzy snem i jawą, tkwi częściowo w rzeczywistości, lecz zarazem gotowa jest do wyjścia poza nią [2, s. 283]. Fantazja w sztuce umożliwiająca wejście w tajniki wyższego bytu, ironia pozwalająca na uzyskanie dystansu wobec świata i własnej osoby oraz na wykorzystanie poczucia tego dystansu w twórczości są według niego niezwykle istotne [3, s. 256]. Jak słusznie zauważa I. Woronow – sztuka w pojęciu Hoffmanna już z definicji zniekształca; prawdziwa sztuka jest sztuką fantastyczną [4, s. 141].

Wątki te przewijają się, a ściślej – dominują w dziele Jacques’a Offenbacha, który zainteresował się tym tematem już w roku 1873, myśląc o adaptacji operowej. Biograf kompozytora – S. Kracauer nadmienia, nawiązując do wcześniejszej słynnej twórczości operetkowej Offenbacha, że jeśli on sam w swych młodzieńczych latach przypominał jedną z postaci E.T.A. Hoffmanna, „to dlatego, że nad demonizmem świata przechodził do porządku krokiem tanecznym, ze swawolą, w której było jednak coś demonicznego” [5, s. 292–293].

W efekcie długiego i żmudnego procesu twórczego, a także wielu przeróbek, amplifikacji i uzupełnień, jakich później dokonano, zachowały się do dzisiaj liczne warianty i wersje ostatniego, niedokończonego utworu paryskiego kompozytora<sup>2</sup>. We współczesnych analizach Offenbachowskiego dzieła ujawnia się aspekt jego niekompletności i nadkompletności. Nawiązuje

---

<sup>2</sup> Instrumentację opracował Ernest Guiraud. Liczne próby rekonstrukcji operowej partytury uwieńczone zostały wydaniem Fritza Oesera z 1976 r. (Wiedeń) i Michaela Kaye’a z 1988 r. (Los Angeles).

się tu m. in. do koncepcji dzieła otwartego pióra Umberta Eco, która otworzyła szeroką, interdyscyplinarną perspektywę dla badań nad dziełem sztuki.

„Kontekst dzieła otwartego w Offenbachowskich *Les Contes* jest wielowątkowy. Pierwszy z istotnych aspektów – ontyczno-genetyczny – wiąże się z warunkami powstania utworu. <...> Brakuje jakiegokolwiek pełnej odautorskiej partytury dzieła, co sprawia, że ontologię *Les Contes* można traktować jako szczególny przypadek Ingardenowskiego bytu intencjonalnego”. <...> Dzieło stanowi bowiem jedyne w swoim rodzaju połączenie fenomenu niekompletności i nadkompletności. Ten pierwszy wynika z prostego faktu jego nieukończenia. <...> Natomiast fenomen nadkompletności *Les Contes* wiąże się z istnieniem rozmaitych wersji «do wyboru» wśród istniejących fragmentów, wariantów, powstających niemal równolegle” [6, s. 93].

Wart uwagi jest również aspekt gatunkowy i stylistyczny utworu. Stanowi on syntezę cech kilku gatunków operowych – *opéra comique*, *drame lyrique*, operetki (*opéra bouffe*) i opery włoskiej (*seria* i *buffa*), a także opery niemieckiej (*deutsche Oper*) [7, s. 45]. Budowa formalna poszczególnych numerów wykazuje konotacje z różnymi gatunkami. Często występujące w operze zwrotkowe *couplets* przywołują francuską operę komiczną, ansamble i finały – *grand opéra*, przekształcane struktury zwrotkowe przywodzą z kolei na myśl zwrotkowo-wariacyjną pieśń niemiecką. Bogata, często progresyjna harmonika utworu także wskazuje na genotyp niemiecki. Wiele partii wokalnych zawiera w sobie natomiast charakterystyczne cechy włoskie [6, s. 95].

Bohater *Opowieści* to Poeta Hoffmann, zbłąkany marzyciel, nadaremnie poszukujący nieosiągalnego ideału kobiety. Prolog i epilog (pastiszujące po części *Fausta* Goethego) stanowią niejako klamrę trzech opowieści, a akcja owych skrajnych, ramowych części rozgrywa się w tawernie<sup>3</sup>. Oczekiwanie na ukochaną, primadonę Stellę, występującą w operze *Don Giovanni* Mozarta w pobliskim teatrze, wypełnia Hoffmann opowieściami o trzech kobietach, minionych miłościach swego życia. Pojawia się więc tutaj – na co zwraca uwagę E. Nowicka – charakterystyczny motyw „wieczoru teatralnego”, występujący w fabułach wielu XIX-wiecznych powieści, motyw modelujący przeżycia bohaterów. Współcześni badacze zwracają uwagę na owo intertekstualne „Mozartowskie” tło. Jeśli spojrzymy na postać Don Giovanniego jako na symbol rozczarowania światem, to trzy akty *Opowieści Hoffmanna* komponują się w „paralelną wobec Mozartowskiego arcydzieła

---

<sup>3</sup> Taką konstrukcję posiadało libretto przedstawione cenzurze 5 I 1881 r. Opisuje je J. Ch. Keck w „L’Avant Scène Opéra” 1993, nr 25.

historię dochodzenia do poznania iluzoryczności pragnień i pasji, w tym pasji miłosnej” [8, s. 137]. (Dodajmy również, że duże znaczenie dla romantycznej recepcji tejże opery Mozarta miało opowiadanie E.T.A. Hoffmanna *Don Juan* ze zbioru *Opowieści fantastyczne*) [9, s. 22–23].

Przedstawiona w akcie pierwszym historia miłosna opiera się na fragmencie opowiadania *Piaskun* i nawiązuje do utworu *Automat* (*Die Automate*). Ulegający złudzeniu Poeta widzi w Olimpii, która niebawem ma się okazać mechaniczną lalką, przedmiot czystej młodzieńczej żądzy, podziwu, fascynacji. Aria koloraturowa Olimpii *Les oiseaux dans la charmille* parodiuje na swój sposób – jak twierdzą interpretatorzy – np. koloratury Meyerbeera i Thomasa. Wprowadzenie postaci Olimpii tłumaczy się dziś także w kontekście rozbudowanej w kulturze dziewiętnastego wieku refleksji nad lalką, marionetką, mechanizmem naśladowującym człowieka. Postać ta może nawiązywać też do ówczesnych wyobrażeń o „demonicznym wymiarze sztuczności, niekiedy dającym się utożsamić z technicznym, mechanicznym i rzemieślniczym aspektem muzyki” [8, s. 141]. Treść aktu drugiego – *Antonia* nawiązuje do dwóch opowiadań E.T.A. Hoffmanna – *Radca Krespel* i *Magnetyzer*. Opowieść o drugiej miłości Poety ma charakter dramatyczno-melancholijny, tragiczny, w przeciwieństwie do Olimpii, której historia nosiła cechy farsy. Młoda śpiewaczka Antonia to dojrzała i głęboka miłość bohatera, miłość wsparta na wspólnych przeżyciach i dążeniach (*Hereux époux, l'avenir est à nous*), miłość w ostateczności zdruzgotana przez chorobę i tajemniczą śmierć. Szczególna scena tego aktu – to pojawiająca się w nadzwyczajnych okolicznościach zjawia i śpiewający głos zmarłej matki dziewczyny (duet *Chère enfant, que j'appelle comme autrefois*). Podążający do najwyższych rejestrów, ekstatyczny śpiew ciężko chorej Antonii, z towarzyszącymi wirtuozowskimi pasażami skrzypiec demonicznego doktora Miracle, doprowadza ją do śmierci. I. Puchalska zauważa:

„Scena ta jest przykładem znakomitego wykorzystania wszystkich atutów dzieła syntetycznego i celowej aktywizacji wszystkich jego poziomów: plastycznego, słownego, dramatycznego i muzycznego, które składają się na jego semantykę. Wezwanie matki, które nie byłoby śpiewem – a więc konkretyzacją sztuki, będącej stawką w tej walce – nie miałyby aż tak silnego oddziaływania: pokusa tkwi w samym akcie śpiewu” [1, s. 235].

Jak konstatuje J. Starobinski w swym eseju o twórczości Hoffmanna, odwołującym się do jego oryginalnego opowiadania o Antonii, niemiecki pisarz przenosi nas tu na granice sentymentalizmu i fantastyki. Antonia, która

słyszysz siebie w dźwięku skrzypiec, to przykład „mobilnej samoświadomości, wszechobecnej u Hoffmanna. W jego świecie wzajemna przenikalność Ja i Ty, tajemnicze więzi między podmiotami i przedmiotami to możliwości, które pojawiają się na każdym kroku” [10, s. 274]. O scenie tej interesująco mówi też E. Nowicka:

„Zjawisko śpiewu w śpiewie, wydobyte na powierzchnię struktury *Opowieści Hoffmanna* dzięki aktowi zakazu, jest odmianą niezwykle pojemnej i estetycznie oraz antropologicznie doniosłej sytuacji teatru w teatrze, ustanawiającej bardzo szczególną relację między różnymi poziomami widowiska teatralnego oraz światem wobec niego zewnętrznym. Operowy śpiew w śpiewie powieliła te zależności, odsłania, na krótką chwilę, podobnie jak struktura teatru w teatrze, nieoczywisty status widowiska/śpiewu jako rzeczywistości pierwszej, wobec której «teatr» i «śpiew» na drugim, wyższym wobec tej rzeczywistości poziomie pełnić mogą funkcje mimetyczne, demaskatorskie lub eksponujące artystyczną «sztuczność» wobec «naturalności» pierwszego poziomu” [8, s. 148].

Historia kolejnej miłości Poety przedstawiona jest w akcie trzecim opery – *Giulietta*. Podstawą stało się tu opowiadanie Hoffmanna *Przygody w noc sylwestrową*, nawiązujące z kolei do powieści Adalberta von Chamisso o człowieku, który zaprzedał swój cień (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*). To historia miłości sprzedajnej, odzierającej bohatera z godności, zacierającej dzień po dniu jego zwierciadlane odbicie, wierne *alter ego*. Giulietta, piękna wenecka kurtyzana, wprowadzona jest na scenę przy dźwiękach słynnej (pochodzącej z dawniejszej opery Offenbacha *Rheinnixe*) barkaroli *Belle nuit, ô nuit d'amour*. Jej postać nabiera wyrazistości w wielkim duecie, zawierającym także kolejną romancę Hoffmanna (*Mon Dieu, de quelle ivresse*). Brawurowe chromatyzmy i zmysłowe frazy dopełniają portretu romantycznego kochanka. Mocno zaznaczony jest tu (w fabule i w muzyce) typowy dla romantycznych oper koloryt lokalny. Miłosne perypetie bohatera toczą się pod osłoną weneckiej nocy, która w swym klimacie niezwykłości kojarzona jest z opisywaną przez literaturoznawców teatralną konwencją „nocy włoskiej”. „Włoskość – jak przypomina D. Ratajczakowa – pozostawała tu przywołaniem starego toposu teatru świata, sceny *vitae*, na której wszyscy grają jakieś role (wszyscy są aktorami) i w rolach tych wpadają w chaos nocy” [11, s. 412].

Przeszedłszy przez ośmieszenie i rozczarowanie (Olimpia), lęk i utratę (Antonia) oraz szyderstwo i zdradę (Giulietta), Hoffmann dostrzega w swych nieszczęśliwych miłościach trzy oblicza tej samej kobiety (Stelli) – sztucznej, artystycznie utalentowanej i sprzedajnej. W epilogu opery postać Muzy – jedynej, która pozostała wierna swemu wybrańcowi, sławi śmierć kochanka i narodziny poety – romantycznego artysty (monolog, scena i apoteoza: *Et moi, la fidèle amie? – Des cendres de ton coeur...*).

Współcześni interpretatorzy i analitycy dzieła Offenbacha zgodnie podkreślają, iż libretto przekładające w bardzo kunsztownej formie na język sceniczny zarówno klimat, jak i idee Hoffmannowskiej prozy, zyskało pod piórem Offenbacha idealne opracowanie muzyczne, znakomicie zespolone z warstwą literacko-dramaturgiczną [12, s. 246]. Daje temu wyraz np. I. Puchalska, rozważając relacje literacko-muzyczne opery i jej fantastyczną konwencję: „Offenbachowskie dzieło ze swoją odkrywczą narracyjną konstrukcją, ze swoją kunsztowną (mimo niedokończenia) budową, ze swoim fantastycznym, niekiedy groteskowym i zabawnym, a niekiedy sentymentalnym charakterem muzycznym, bardzo dobrze oddaje klimat twórczości niemieckiego pisarza – mimo, że w sferze formalnej i fabularnej obchodzi się dość bezceremonialnie z Hoffmannowskimi oryginałami. Jej fantastyczność ma ten sam charakter co fantastyczność Hoffmannowska – jest mianowicie podskórnym nurtem zjawisk mających pozory najbardziej prozaiczne, jest «wewnętrzna». Sfera muzyczna opery, sprawiająca ogólnie dość radosne i bezpretensjonalne wrażenie, zawiera fragmenty, w których z sentymentalnych lub ckliwych tematów muzycznych wyłaniają się partie prawdziwie dramatyczne i wstrząsające. <...> Offenbach operuje raczej epizodami muzycznymi niż scenami, posługuje się jednak muzyką w bardzo zróżnicowany sposób, powierzając jej różne funkcje w strukturze dzieła. <...> Muzyka pełni również funkcje narracyjne, nie komplementarne wobec sfery semantyki słownej i dramatycznej, ale paralelne.” [1, s. 248–249].

*Opowieści Hoffmanna*, jedna z najbardziej oryginalnych romantycznych oper, odznaczają się dużą siłą wyrazu dramatycznego, zwłaszcza w scenach groteskowych i demoniczno-fantastycznych (m. in. nasilona chromatyka, ostre dysonanse, eksponowanie walorów kolorystycznych poszczególnych instrumentów, częste tremola) nawiązujących m. in. do niemieckiej opery romantycznej Webera i Marschnera. Nadaje to utworowi specyficzny klimat, wyrazistość przesłania, osadza go w jasno określonym stylistycznym

*entourage*. Z kolei brak wersji kanonicznej dzieła oraz brak ścisłej determinacji odnośnie wyboru wątków fabularnych, struktury i zawartości scen, a nawet kolejności aktów generuje szereg możliwości realizatorskich. Dowodzą tego współczesne realizacje sceniczne (spośród polskich np. nowatorska propozycja spektaklu w reżyserii W. Zawodzińskiego, premiera: Opera Wrocławska, 27 XI 2009 r.), nagrania dźwiękowe, czy adaptacje filmowe, będące wyrazem głęboko interaktywnego przekazu artystycznego.

### Literatura

1. Puchalska I. Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej. – Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2004. – S. 275.
2. Fubini E. Historia estetyki muzycznej / przeł. Z. Skowron. – Kraków: Musica Iagellonica, 2002. – S. 556.
3. Nawrocka M. Hoffmann Ernst Theodor Amadeus // Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. T. 4 / red. E. Dziębowska. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993. – S. 253–258.
4. Woronow I. Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008. – S. 246.
5. Kracauer S. Jacques Offenbach i Paryż jego czasów / przeł. A. Sapoliński. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992. – S. 324.
6. Mianowski J. Krzywe lustro opery / red. R. D. Golianek. – Toruń: Wydawnictwo MADO, 2011. – S. 190.
7. Kamiński P. Opowieści Hoffmanna Jacques’a Offenbacha // Kamiński P. Tysiąc i jedna opera. T. 2. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008. – S. 42–49.
8. Nowicka E. Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery. – Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012. – S. 224.
9. Sokalska M. Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008. – S. 395.
10. Starobinski J. Czarodziejki / przeł. M. Ochab i T. Swoboda. – Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011. – S. 328.
11. Ratajczakowa D. W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze / wybór i oprac. B. Koncewicz. T. 2. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – S. 380.
12. Kydryński L. Offenbach. – Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 1999. – S. 267.

## ОПЕРА ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА В СВЕТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

В статье рассматривается процесс трансформации жанра оперы. Автор предлагает классификацию жанровых модификаций, выделяет пути трансформации оперы и рассматривает каждое направление, как звено в цепи эволюции. Статья посвящена размышлениям о функционировании оперы на современном этапе и анализу экспериментов, которые в той или иной степени уводят от этимологии данного сценического жанра и его родовых качеств.

**Ключевые слова:** жанр, опера, постмодерн, метаморфозы, трансформация, преобразование, индивидуализация, модификация, гибрид, эксперимент.

*I. A. Smirnova  
Kemerovo*

## POSTMODERN OPERA IN THE LIGHT OF GENRE TRANSFORMATION

The transformation process of the genre of Opera is considered in the article. The author proposes a classification of genre modifications identifies several pathways of Opera and considers each direction of a link in the chain of evolution. The article is devoted to reflections of the Opera functioning at the modern stage. It analysis the experiments, which take away from etymology of this stage genre and its generic qualities.

**Keywords:** genre, opera, postmodern, metamorphosis, transformation, conversion, individualization, modification, hybrid, experiment.

Вопрос о трансформации жанров и форм является актуальным в искусстве XX – начала XXI века. В современном искусстве наблюдается деконструкция типовых жанров прошлых столетий, отход от классических канонов. Имея в запасе многовековой опыт предыдущих столетий и бес-

конечно экспериментируя в поиске новейших образов и средств выражения, творцы эпохи постмодерна создают разнообразные художественные стили, жанры, формы. Опера в этом смысле не исключение. Многообразные виды ее функционирования в наше время, мозаичность, многосоставность, эпатажность, неподчинение каким-либо правилам, стремление к обновлению размывают границы жанра, все более отдаляют его от классических прообразов вплоть до неузнаваемости.

Для исследования поставленной темы необходимо воспользоваться герменевтическим методом семиотики, благодаря которому возможно осмыслить и проанализировать степень трансформации жанра оперы, а также понять, как происходит процесс переосмысления жанров и форм вообще в искусстве XX – начала XXI столетия.

Рассматривая тему трансформации жанров и форм, предварительно отметим наличие множества терминов в науке и искусстве, характеризующих состояние объектов исследования: артефакт, гибрид, деформация, симбиоз, диффузия, синтез, парадокс, коллаж, ассамбляж и т. д. Отталкиваясь от вышеперечисленных понятий, считаем возможным предложить некую общую классификацию жанровых метаморфоз и трансформаций на примере современной оперы. Представляется целесообразным выделить несколько ступеней трансформации жанра и рассматривать каждый из них, как звено в цепи эволюции. Заранее скажем, что каждый этап преобразований все больше и больше отдаляет жанр оперы от его исторических прообразов путем сочетания уже имеющихся жанров и форм, а также привнесением нового.

Предположим, что трансформация художественных форм и жанров в искусстве эпохи постмодерна проходит несколько этапов или уровней преобразований: 1) деформация; 2) гибридизация; 3) симбиоз; 4) мутация. Остановимся на предложенной классификации и рассмотрим ее действие, обращаясь к различным оперным экспериментам. На наш взгляд, эта классификация представляется вполне обоснованной и пригодной к применению в современной музыке. Жанр оперы, прошедший многовековой путь развития, в XX столетии преобразуется в различной степени: от незначительных изменений и дополнений до полного отказа от наследия прошлого. Опера явилась удачным полем для экспериментов путем взаимодействия, смешения различных жанров, стилей, техник. Структура оперы становится гибкой, пластичной, подвижной и мобильной.

В жанре оперы во второй половине XX – начале XXI века работали многие выдающиеся композиторы разных поколений. Назовем наиболее известных, чьи оперы ставились и шли в театрах с разной степенью активности: Б. Бриттен, П. Хиндемит, Б. А. Циммерман, Д. Малипьеро, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Л. Даллапиккола, К. Пендерецкий, Г. Хенце, Д. Менотти, Д. Кейдж, К. Штокхаузен, Л. Берио, Л. Ноно, А. Пуссер, Д. Лигети, П. Дессау, Ф. Гласс, Д. Адамс, М. Кагель, П. Нергор, П. Дюсапен, Х. Хайнц, Х. Холлигер, П. Этвеш, П. Ружичка, Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Слонимский, М. Таривердиев, А. Холминов, Ю. Буцко, А. Петров, В. Кобекин, А. Чайковский, Л. Десятников, В. Тарнопольский, Г. Седелников, Н. Каретников, Г. Фрид, В. Мартынов и др.

Экспериментирование, открытие новых направлений в музыке, разнообразие стилей, языка, драматургии способствовало возникновению множества жанровых и композиционных модификаций: опера-балет («Четыре девушки» Э. Денисова) и опера-пантомима («Письмо» В. Галутва); опера-оратория («Сергий Радонежский» Т. Смирновой), хоровая опера («Боярыня Морозова» Р. Щедрина) и священное представление («Потерянный рай К. Пендерецкого); опера-баллада («Мария Стюарт» С. Слонимского) и опера-притча («Блудный сын» Б. Бриттена); опера-мистерия («Йов страдающий» В. Ларионова) и опера-действие («Крещение Руси» В. Пальчуна); опера-пародия и опера-фарс («Три грации», «Ох, эти русские, или волшебный напиток» В. Тарнопольского); опера-фантазия («Когда в доме одиноко» В. Галутва) и опера-поэма («Голос земли» В. Зильченко); фольк-опера («Клоп» В. Дашкевича) и опера-лубок («Прекрасность Жизни, или до Полного Просветления» Л. Бобылева); рок-опера («Повелитель мух» Е. Подгайца), поп-опера («Пловец» М. Дунаевского) и джазовая опера («Коллекция доктора Эмиля» Ю. Чугунова); телеопера («Женитьба» Б. Мартину) и радио-опера (Г. Банщиков «Осталась легенда») и др.

*Деформация* традиционной модели оперного жанра становится первым этапом преобразований, который предполагает внесение незначительных изменений, когда автор осознанно отходит от типовых форм. Деформации подвергается именно традиционный жанровый род (по Аристотелю) и музыкальное содержание оперы – эпической, лирической, драматической, комической, героической, исторической и др. Можно назвать для примера оперу Р. Щедрина «Не только любовь». Автор преобра-

зует жанр этой лирической оперы, благодаря введению фольклорного материала, а именно частушки.

Композиторы XX века дают своим произведениям неординарные жанровые определения. Приведем интересный пример сценического опуса М. Таривердиева «Кто ты?» с подзаголовком «Опера для молодых» по повести В. Аксенова «Пора, мой друг, пора!», предназначенного именно для молодежи. «Опера для молодых» поставлена в 1966 году Б. Покровским в учебном театре ГИТИС, ее представляли молодые певцы-актеры. Специфика придуманного Таривердиевым жанра выражается и в стремительно развивающейся музыкальной драматургии, и в оркестровке, и в подборе стихов молодых, но уже известных поэтов – Р. Рождественского, А. Вознесенского и Е. Евтушенко, которые, помимо прозы В. Аксёнова, использованы автором. Герои «Оперы для молодых» – представители творческой среды 1960-х – тоже не похожи на традиционных оперных персонажей. «Опера “Кто ты?” соответствовала тому моему периоду в жизни, когда я занимался экспериментами в области третьего направления, и она как бы вышла из этого музыкального стиля. Это была попытка доказать, что жанр оперы в эпоху кинематографа не только не устарел, он способен развиваться, он может “переварить” современные сюжеты», – говорит Таривердиев [1, с. 214–215].

В середине XX века композиторов стали интересовать разновидности жанра оперы, где указываются композиционные и масштабные признаки: большая опера, камерная опера, одноактная опера, опера-минутка, мини-опера. Отличие этих разновидностей жанра заключается в длительности времени звучания композиции. В эпоху высоких технологий так называемые «короткометражные» оперы особенно привлекают авторов. У истоков этой тенденции стоит Д. Мийо, который еще в 1927 году создал трилогию из «опер-минуток»: «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Избавление Тезея». Все три оперы имеют максимально короткое время звучания (по 10–12 минут) и очень скромны по исполнительскому составу. Такое сжатое сценическое произведение потребовало филигранной работы и тонкой техники письма. В этом же году П. Хиндемит пишет оперу-скетч «Туда и обратно», длящуюся не более 15 минут.

Во второй половине XX столетия тенденция к сжатию оперной композиции приобрела всеобщее распространение. Только в творчестве отечественных композиторов можно назвать множество примеров «короткометражных» опер: «Лебединая песнь» В. Кобекина, «Леди Магне-

зия» М. Вайнберга, «Ожидание» М. Таривердиева, «Never more» Ю. Каспарова, «Мария и Райнер» и «Пир во время чумы» Н. Корндорфа, «Плач пророка Иеремии» и «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова, «Жалобы Тэли» Д. Смирнова, «Последний музыкант» Е. Подгайца, «Пропадающая охота» Л. Бобылева и др.

А. Холминов имел особое тяготение к форме одноактной оперы, создав за свою жизнь пять таких опусов. Да и литературные источники этих опер, избранные композитором, тоже относятся к малым прозаическим жанрам: рассказы А. П. Чехова, небольшие повести Н. В. Гоголя – одноименные оперы «Свадьба» и «Ванька», «Шинель» и «Коляска», неоконченная повесть В. Шукшина «А поутру они проснулись» – опера «Двенадцатая серия». Еще один мастер малой оперной формы – А. Николаев, из 7 опер которого большая часть – одноактные: «Граф Нулин», «Пир во время чумы», «Последние дни», «Мыслитель», «Пещное действо». Одноактные оперы для детей с удовольствием пишет московский композитор Т. Чудова: «О мертвой царевне и семи богатырях», «Как песенки дружили», «Светофор», «На деревню дедушке». Б. Франкштейн в одной из своих театральных миниатюр «Разговор с Александром Сергеевичем» вообще ограничился только «оперной сценой», в основу которой положено всего лишь одно стихотворение В. Маяковского, а В. Герчик написала оперу «Стрекоза» в одной картине по мотивам басен И. А. Крылова.

Использование принципа монтажа в построении либретто, синтез различных литературных источников, игра на разных сценических площадках, пространственно-временные смещения, «наплывы» и многое другое можно заметить в жанре оперы середины XX века. Композиторами используется концепция параллельной драматургии, где важную роль играет идея многоплановости. Так, в опере «Мертвые души» Р. Щедрин разделяет сцену на два уровня, демонстрирующих развитие самостоятельных драматургических линий – русского народа и помещиков. Опера «Приходят и уходят» швейцарского композитора Х. Холлигера одновременно исполняется на трех сценических площадках, расположенных в разных частях зала.

Опера А. Петрова «Петр Первый» основывается на традициях «Хованщины» М. П. Мусоргского. Однако уже само либретто «Петра Первого» необычно: в нем монтируются фрагменты писем царя, народных песен, хроник и мемуаров того времени. Автор стремился к фресковости, разнообразию объектов изображения. Поэтому опера имеет авторское

жанровое определение – «Музыкально-драматические фрески». В ней развиваются две основные линии действия – героико-эпическая и драматическая. Вот что пишет о драматургии этой оперы Е. Ручьевская: «Движущей силой, нервом всей формы является контраст. Большей частью он вводится как внутренне подготовленная неожиданность. Контраст обнаруживается в композиции оперы в целом и в расположении фресок: сцены “старого мира” чередуются, контрастно сопоставляются со сценами “нового мира”» [2, с. 12]. Основой музыкального материала оперы А. Петрова являются музыкальные жанры той эпохи – знаменный распев, марш, кант.

Еще один способ «расшатывания» жанра оперы – эксперименты с ее исполнительским составом. Так появились оперы для концертной сцены, хоровые оперы, монооперы, дуооперы. Опера для одного актера, или моноопера, находясь на перекрестке важнейших тенденций процесса обновления жанра, заняла свое место в иерархии театральных жанров и прочно укрепились в творчестве западноевропейских и русских композиторов XX века. Кроме одного действующего лица, моноопера подразумевает малую протяженность по времени исполнения. Так, М. Фелдман создал монооперу «Ничто» на короткий текст С. Беккета, состоящий из 87 слов. Принцип монологичности, идущий от специфики литературного первоисточника, повлек за собой сквозное развитие музыкального материала, систему лейтмотивов и интонационных связей, что можно считать типичным свойством данной жанровой разновидности.

Пионеры этого жанра – «Ожидание» А. Шенберга и «Человеческий голос» Ф. Пуленка. Одним из советских первооткрывателей монооперы был Ю. Буцко с оперой «Записки сумасшедшего». В жанре монооперы работали Д. Тавенер («Заточение Антигоны» и «Смерть Ивана Ильича»), П. М. Дэвис («Медиум»), Г. Фрид («Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога»), Ф. Караев («Путешествие к любви»), Л. Бобылев («Последним целованием») и др. Среди образцов с двумя-тремя персонажами назовем оперы «Бедные люди» Г. Седельникова, «Белые ночи» Ю. Буцко, «Бедная Лиза» Л. Десятникова.

К данному этапу трансформации также необходимо отнести оперу для концертного зала и хоровую оперу. Хоровая опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова» написана для четырех солистов, смешанного хора, литавр и ударных. Время действия оперы – эпоха церковного раскола, а в основе сюжета – совсем «не оперные» литературные источники – «Житие протопопа Аввакума», «Житие боярыни Морозовой, сестры ее

княгини Урусовой и Марьи Даниловой». Хор выполняет не только обычную в опере функцию, но и заменяет оркестр. Хор то повествует, то комментирует события, то конфликтует с персонажами, то объединяется с ними, оплакивая погибших. Опера для концертного зала «Очарованный странник» Р. Щедрина по одноименной повести Н. Лескова тяготеет к жанру пассионов (страстей). «Внешне “Очарованный странник” очень походит на ораторию: значительная роль хора, всего три солиста, каждый из которых может быть и анонимным рассказчиком, и конкретным персонажем (бас – Иван, меццо сопрано – Груша, тенор – князь), и отсутствие сценического действия. Но мастерски сделанное либретто, неослабевающая напряженность драматургии, особенности построения арий и сцен – все это выглядит весьма по-оперному. Может быть, только с некоторым уточнением жанра – опера-притча или опера-легенда», – пишет исследователь творчества Р. Щедрина О. Синельникова [3, с. 90]. В опере наблюдаются две драматургические линии – церковная и народно-песенная, которые сливаются воедино в кульминационной точке финала. Композитор опирается на церковные песнопения и русский фольклор (детальный анализ опер Р. Щедрина, о которых идет речь, см. в монографии О. В. Синельниковой «Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля» [3, с. 86–96]).

Оперные эксперименты второй половины XX века распространяются и на оркестровую партию. Композиторы используют как традиционный состав оркестра, так и индивидуализированный. Например, моноопера Г. Фрида «Письма Ван Гога» исполняется 9 музыкантами и певцом-баритоном, опера «Бедные люди» Г. Седельникова предназначалась для струнного квартета, баритона и сопрано, опера В. Кобекина «Последние монологи Якова Бронзы» исполняется скрипачом, ударником, певцом-тенором, актером, а в опере О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский» задействовано 120 оркестрантов.

Помимо этого, в состав оркестра включаются новые музыкальные инструменты народного и электронного происхождения (балалайка, домра, сонар, ритмикон, экводин, терменвокс, волны Мартено, траутониум, радиоэлектрическое фортепиано, вариофон, орган Хаммонда, волновой орган и т. д.), что обогащает тембральную окраску оперы. Поиск нового звучания, смена красок оркестра приводит уже к более глубинным изменениям жанра. Эти процессы необходимо рассматривать в рамках второго этапа трансформации оперы – *гибридизации*. Ввиду стремительного развития новых технических средств – совершенствования грамзаписи, появ-

ления магнитофонов и новых электронных инструментов – в операх, как и в других музыкальных жанрах, используются аудио-фрагменты, преобразованные с помощью аппаратуры тембры.

XX век – век новых возможностей в музыке и сценическом искусстве. Композиторы обогащают оперный жанр, сочетая самые различные музыкальные стили, техники композиции, открытые в 1950-е годы представителями второй волны авангарда, – сонорику и сонористику, алеаторику, репетитивность, полистилистику.

Представители музыкального авангарда допускают в опере любые необычные источники музыкального материала. В качестве нового звука может применяться скрип колес, помехи радиоприемника, стук пишущей машинки, голоса людей, животных. Оркестранты исполняют свои партии на обычных картонных коробках, кастрюлях, стаканах, наждачной бумаге и других предметах. Например, в своей антиопере «Государственный театр» М. Кагель в стремлении получить необычные тембровые эффекты использовал мячи, пенопласт, железные листы, бумагу, магнитную ленту. Вокальные партии включают шепот, кашель, крик, смех, стоны, простую речь и т. д.

Дальнейшая эволюция оперы связана с развитием киноиндустрии и появлением телевидения. Опера взаимодействует с другими видами искусства, испытывая влияние постмодернистской литературы и театра, кинематографа, телевидения, радио, эстрадно-джазовой музыки, фольклора, балета и пантомимы. Рождаются новые жанровые модификации оперы, рассчитанные на определенные специфические условия ее исполнения. В результате теряется типологическая устойчивость жанра-рода. Жанровый гибрид вытесняет оперу в ее классическом традиционном понимании. Данное явление отнесем к третьему этапу трансформации оперного жанра, который предполагает *симбиоз*.

Благодаря развитию средств массовой коммуникации, в середине XX века появляются совершенно новые жанровые разновидности – радиоопера и телеопера. Радиоопера со своей спецификой оформилась к концу 1930-х годов. Она учитывала условия восприятия при слушании по радио спектакля с полным отсутствием видеоряда. В данном случае у реципиента появляется необходимость предварительного знания либретто – ведь в пении не всегда можно расслышать все детали текста, тем более, если по радио исполняется опера на иностранном языке. Поэтому оперный радиоспектакль, как правило, предварялся вступительным сло-

вом музыковеда, сопровождался дикторским текстом, включал в сюжет игру драматических актеров-чтецов. В то время пользуется популярностью радиоопера М. Блицштейна «Я нашел звук» (1937), во многом благодаря демократичности стиля этого американского композитора, опирающегося на интонации современной популярной музыки. Среди известных сочинений – «Старая дева и вор» Дж. К. Менотти, «Сельский врач» Г. В. Хенце, «Дон Кихот» Ж. Ибера. В СССР жанр радиооперы в 1960–1980-е годы создавали С. Баневич («Солнышко и снежные человечки»), Г. Банщиков («Осталась легенда»), К. Тесаков («Багряная заря», «Полынь – трава горькая»).

Теле- или киноопера – оригинальная разновидность жанра, предполагающая перенос сценического действия на телевизионный экран и тесные, творческие взаимоотношения композитора и телережиссера. В телеопере оказываются невостребованными большие по объему оперные формы (арии, речитативы, ансамбли, хоры). В новом обличье опера дробится на небольшие эпизоды и приобретает камерность. Меняется тип мышления современных композиторов, предназначенных свои оперы для телеэкрана. Создавая произведение, автор не только сосредотачивается на самом материале и музыкальной драматургии, но думает, как традиционные оперные формы будут выглядеть в монтаже, тем самым начиная мыслить, как кинорежиссер. В жанре телеоперы работали Д. Менотти («Амал и ночные гости», «Лабиринт»), Б. Бриттен («Оуэн Уингрейв»), Б. Мартину («Женитьба» и «Чем люди живы»), Э. Кшенек («Вычислено и сыграно»), Х. В. Хенце («Конец мира»), Е. Геллер («Бабий бунт»), В. Агафонников («Анна Снегина»), В. Кладницкий («Итальянские встречи») и др. Оперный теле- и радиоспектакль имеет, в отличие от театральной постановки, как преимущества, так и недостатки. Работа инженерной команды способствовала возникновению таких эффектов, которых невозможно добиться в театре или в концертном зале: микрофон позволяет поднять динамику любого отдельного инструмента, детализировать сольные партии оркестровых инструментов, приблизить голоса певцов-солистов. Но исполнение оперных номеров в микрофон имело и оборотную сторону: любые погрешности в интонации, темпе, метро-ритме становятся еще очевиднее.

Примеров, в которых типологические признаки оперы смешиваются с чертами иных жанров, множество. Интересный жанровый союз изобрел В. Мартынов, создав оперу-концерт «Упражнения и танцы Гвидо» к тысячелетней дате изобретателя нотного письма Гвидо Аретинского. В этой

опере композитор словно пробегает по вехам эпох, чередуя музыкальные стили (от эпохи барокко и до конца XX века). В результате получился концерт, собранный из номеров различных эпох и стилей.

В 2006 году В. Тарнопольский создает мультимедиа-оперу «По ту сторону тени» по заказу Бетховенского фестиваля и Боннской оперы. Композитор сталкивает два разных античных источника – миф о пещере Платона и рассказ Плиния Старшего о происхождении живописи. Музыка задает хореографическое движение, а хореография модифицируется в интерактивное видео, после чего видео меняет декорации.

Нельзя не отметить шедевр Б. А. Циммермана – оперу «Солдаты». Цель автора – создать «тотальный театр». В ней наблюдается максимальный синтез – соединение музыкального, драматического театра, балета, кино, пантомимы, мюзикла, звукозаписывающей техники и многого другого. Композитор в качестве декораций, помимо обычных, использует 7 лошадей, которые постоянно присутствуют на сцене и на которых сидят полуголые девушки. На окнах-декорациях периодически всплывают световые неприличные изображения. Автор помимо классического состава использует джазовый.

Третий этап трансформации оперы – *симбиоз* – соединяет в единое целое самые разнообразные жанры, что значительно отдаляет оперу от ее классического образца. Но это не становится конечным результатом видоизменения данного жанра. Полное преобразование опера претерпевает, пройдя четвертый этап трансформации, подразумевающий *мутацию* жанра, в произведениях таких композиторов, как Д. Кейдж («Европеры»), К. Штокхаузен (гепталогия «Свет») и А. Семенов («27 опер»).

Гепталогия «Свет» К. Штокхаузена – это цикл из семи опер, который создавался почти четверть века. Общее время его звучания – около 30 часов. Исполняться гепталогия должна в течение недели: ее подзаголовок – «Семь дней творения», каждая опера называется согласно дням недели. В гепталогии три персонажа – Люцифер, Михаэль и Ева, за каждым прикреплен танцовщик, определенный инструмент и голос: Люцифер – тромбон – бас, Михаэль – труба – тенор, Ева – бассетгорн – сопрано. Композитор отказывается от традиционных форм, расширяет рамки музыкально-театрального пространства, создает «формульную композицию». Музыка основана на формулах, представляющих собой определенное количество звуков с различными ритмами, штрихами и т. д. Каждый

из героев имеет свою формулу с определенным количеством звуков, из них рождается мелодия. Из элементов трех формул Штокхаузен выводит «суперформулу», которая появляется в разных частях гепталогии.

Интересный пример, где оперы объединяются в цикл, – «27 опер» А. Семенова. Это цикл опер, в котором каждая индивидуальна: в основе опер – разные литературные источники, текст либретто принадлежит различным авторам, включая самого композитора. По сравнению с циклом Штокхаузена, каждая из опер цикла Семенова, имеет продолжительность от 1,25 до 20 минут и отличается миниатюрностью.

«Европеры» Джона Кейджа – уникальный образец кардинального изменения жанра, который состоит из пяти сценических композиций, основанных на цитировании и соединении фрагментов разных опер. Причем, сам автор не сочинил ни одного музыкального эпизода для своих «Европер». Приведем слова исследовательницы творчества Кейджа М. Переверзевой: «Все элементы музыкального спектакля были организованы согласно алеаторному принципу. Кейдж взял партитуры опер, на которые уже не распространялись авторские права, затем из них случайным образом выбрал 64 партитуры, потом произвольно разделил их на две группы: из первой Кейдж заимствовал инструментальные номера, из второй – вокальные. Последовательность исполнения фрагментов выбирали сами музыканты» [4, с. 76]. Методом гигантского коллажа, при помощи полистилистики и алеаторики Кейдж одновременно резюмирует историю развития оперного жанра и размышляет о его будущем.

«Европеры» Д. Кейджа и гепталогия «Свет» К. Штокхаузена – это образцы нового жанра, которому пока еще трудно дать определение. По словам Н. Лейдермана, «...изобретение нового жанра (то есть нового типа модели мира) – это редкостный случай, величайшее творческое открытие» [5, с. 159]. В рамках рассматриваемой темы это наблюдается на четвертом этапе трансформации оперы в свете эстетики постмодернизма.

Из всего вышесказанного необходимо сделать вывод, что жанр оперы в эпоху постмодерна по-прежнему востребован. При этом он подвержен постоянному обновлению, видоизменению. Каждый уровень трансформации оказывает влияние на музыкальное содержание и структуру произведения, все больше и больше отдаляет жанр оперы от ее классических прообразов, вплоть до полной деконструкции и потери традицион-

ного облика. Этот процесс протекает благодаря встраиваемости жанра в тот или иной стиль, с помощью изменений авторами сюжетной основы, объема произведения, количества действующих лиц, включения новых техник композиции, музыкальных инструментов, дробления структуры. Существенную роль сыграло развитие информационных, электронных, цифровых технологий как новых средств для экспериментов. Современная опера ставит перед солистами и оркестрантами новые задачи, которые требуют хороших актерских качеств, иной манеры пения, разнообразных вокально-технических навыков, умения играть в различных инструментальных составах и владеть необычными способами звукоизвлечения. На сегодняшний день жанр оперы продолжает оставаться открытым для экспериментов.

### Литература

1. Таривердиев М. Я просто живу. – М.: ВАГРИУС, 1997. – 351 с.
2. Ручьевская Е. «Петр Первый». Музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: сб. ст. / под ред. М. Друскина. – Л.: Музыка, 1980. – С. 10–47.
3. Синельникова О. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 312 с.
4. Переверзева М. По методу случайных действий. Концепция оперы в творчестве Джона Кейджа [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. – 2014. – № 3. – URL: [http://old.ikompozitor.ru/links/MZ-2014-03\(p74-77\).pdf](http://old.ikompozitor.ru/links/MZ-2014-03(p74-77).pdf).
5. Лейдерман Н. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.fupress.net/index.php/ss/article/viewFile/2696/8758>.

### References

1. Tariverdiev M. *Ya prosto zhivu [I just live]*. Moscow, VAGRIUS Publ., 1997. 351 p. (In Russ.).
2. Ruchyevskaya E. «Petr Pervyy». *Muzykal'no-dramaticheskie freski* [“Peter I”. Musical-dramatic fresco]. *Andrey Petrov. Sbornik statey [Andrey Petrov. Sbornik statey]*. Ed. M. Druskina. Leningrad, Muzyka Publ., 1980. pp. 10-47. (In Russ.).

3. Sinelnikova O. *Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya [Rodion Shchedrin: constants and metamorphoses of style]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2012. 312 p. (In Russ.).
4. Pereverzeva M. Po metodu sluchaynykh deystviy. Kontseptsiya opery v tvorchestve Dzhona Keydza [By the method of random action. The concept of Opera in the works of John Cage]. *Muzykal'naya zhizn' [Musical life]*, 2014, no. 3. (In Russ.). Available at: [http://old.ikompozitor.ru/links/MZ-2014-03\(p74-77\).pdf](http://old.ikompozitor.ru/links/MZ-2014-03(p74-77).pdf).
5. Leyderman N. Problema zhanra v modernizme i avangarde (Ispytanie zhanra ili ispytanie zhanrom?) [*The problem of genre in modernism and the avant-garde (Test test genre, or a genre?)*]. (In Russ.). Available at: <http://www.fupress.net/index.php/ss/article/viewFile/2696/8758>.

УДК 782.8

***V. E. Karpenko***  
*Irkutsk*

### **МУЗЫКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (ПО АВТОРСКИМ МУЗЫКАЛЬНЫМ РЕМАРКАМ)**

Статья посвящена рассмотрению роли музыкальных ремарок в пьесах русских драматургов М. Чехова, М. Булгакова, А. Вампилова. В статье уделяется внимание качеству и количеству авторских музыкальных ремарок, их значению в развитии сюжета и драматургии пьесы, их связи со сценическими ситуациями и характерами действующих лиц. Анализ, предпринимаемый в настоящей статье, основывается на указаниях самих авторов пьес.

**Ключевые слова:** музыкальная ремарка, отечественная драматургия, пьеса, А. Чехов, М. Булгаков, А. Вампилов.

***V. E. Karpenko***  
*Irkutsk*

### **MUSIC IN RUSSIAN DRAMA (IN AUTHOR'S MUSIC NOTES)**

The article is devoted to the role of musical remarks in the plays of Russian playwrights – A. Chekhov, M. Bulgakov, A. Vampilov. The article

pays attention to the quality and quantity of author's musical remarks, their importance in the development of the plot and drama of the play, their connection with scenic situations and characters. The analysis of this article is based on the instructions of the plays authors themselves.

**Keywords:** musical note, domestic drama, play, A. Chekhov, M. Bulgakov, A. Vampilov.

Важная роль музыки в драматическом спектакле общеизвестна и неоспорима. Если речь заходит о работе композиторов-классиков в этом жанре, то сразу выстраивается ряд шедевров, включая произведения Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ж. Бизе, Э. Грига, М. Глинки, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна. Ограничимся этим «музлитературным» списком, иначе невозможно поставить точку. Однако необходимо помнить, что итог композиторского труда (выбор музыкальных номеров, их общее количество, распределение по сюжетной канве) зависит, как правило, не от автора пьесы, а от воли режиссера-постановщика, воплощающего свои взгляды, концепцию и художественно-эстетические принципы. При этом степень отхода от авторского текста может быть различной, и, в частности, ремарки драматурга, касающиеся музыки, могут совпадать или не совпадать (что бывает часто) с конечным результатом – спектаклем.

Анализ роли музыки в отечественных пьесах, предпринимаемый в настоящей статье, опирается на указания самих авторов, зафиксированные в текстах произведений и имеющие большое выразительно-эмоциональное и конструктивное значение.

Роль музыкального начала в театральных сочинениях многообразна в своих конкретных проявлениях. Так, музыка органично сопровождает празднества и балы («Борис Годунов», «Маскарад», «Горе от ума»), сцены монастырского уклада («Бег»), городские бытовые картины (звуки марша проходящего духового оркестра в «Трех сестрах»). Музыка также характеризует жизнь разных сословий (пьесы А. Островского), в частности, дворянское домашнее музицирование (дуэт флейты и фортепиано, открывающий «Горе от ума»). Это и народные песни, воплощающие жанрово-бытовое начало (от песен Варлаама из «Бориса Годунова» до сибирских частушек в пьесах А. Вампилова), а также номера цыганской музыки, типичной для русской жизни («Живой труп»).

Часто актерская речь естественно перетекает в пение, причем это может быть как бытовое простое напевание или насвистывание мелодий, так и исполнение музыкальных произведений в сопровождении, чаще всего – фортепиано или гитары, указанных в авторских ремарках. В первом случае подобным образом передаются чувства и переживания персонажей, выражающиеся в переходе от слов к музыке, самому эмоциональному из искусств. Во втором случае драматические актеры поют песни или романсы по ходу развития сюжета, например, по просьбе гостей (Нина в «Маскараде», Лариса в «Бесприданнице»). Наконец, в пьесах XX века все чаще стали появляться ремарки, указывающие на звучание радио, магнитофона, телевизора, создающие естественный фон для развития действия.

Количество музыкальных ремарок и их роль в драматургии каждый раз определяется конкретным сюжетом, сценическими ситуациями и характерами действующих лиц. Так, в комедиях «Ревизор» и «Женитьба» музыки практически нет – не те герои и не те положения, в которых они находятся, им не до песен. Исключение составляет голодный Хлестаков, который в начале пьесы «насвистывает сначала из “Роберта”, потом “Не шей ты мне, матушка”, а наконец ни се ни то» [1, с. 29].

Роль музыкальных указаний может быть различной в творчестве одного автора. Есть пьесы А. Островского, где подобные ремарки вообще отсутствуют («Свои люди – сочтемся!», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты», «Поздняя любовь»). В то же время, в «Грозе» и «Бесприданнице» музыкальное начало играет важную роль. «Гроза» начинается со шлягера поющего Кулигина «Среди долины ровныя», и это сразу окрашивает социально-бытовую драму в национально русские лирические тона. Второй раз Кулигин поет в начале пятого действия песню «Ночную темнотою покрылись небеса», что создает арку, соединяющую конец с началом, и является важной деталью, имеющей как выразительное, так и конструктивное значение. Кроме того, в «Грозе» есть определенный персонаж – носитель музыкального начала – Кудряш, песни которого под гитару образуют рефренность, присущую форме рондо.

Романс М. Глинки «Не искушай» Лариса Огудалова поет в обстановке домашнего выступления перед гостями (ситуация, встречающаяся во многих пьесах). А. Островский выбрал музыкальное произведение, которое, по его мнению, наиболее подходило сценической обстановке, ду-

шевному состоянию героини, было всем известно, любимо и отражало уровень эмоционального сопереживания, типичного для последней четверти XIX века. Однако в дальнейшем этот уровень постоянно менялся. Недаром в двух экранизациях «Бесприданницы» прошлого столетия режиссеры использовали романсы с весьма чувственными текстами, музыкой и манерой исполнения, создающими более высокий градус эмоциональной температуры. К тому же глинкавский шедевр со временем стал классическим образцом, чаще звучавшим в филармонических концертах, чем в условиях бытового музицирования. Поэтому в фильм Я. Протазанова 1936 года вставлен популярный жестокий романс «Нет, не любил он!» А. Гуэрчиа. Э. Рязанов для этой сцены выбрал стихотворение «А напоследок я скажу» Б. Ахмадулиной, не имеющее никакого отношения к пьесе А. Островского. Выход фильма на экраны в 1984 году сопровождался небывалой для тех лет полемикой в прессе и разгромной критикой Рязанова, в том числе и за отход от традиций в изображении XIX века. Однако, как показало время, режиссера (и, необходимо помнить, поэта), обладавшего утонченнейшим вкусом, художественное чутье не подвело и на этот раз.

В некоторых пьесах встречаются сценические ситуации, когда драматург пишет свои стихи (песни в «Пире во время чумы» А. Пушкина), на которые композитор должен создать соответствующие вокальные номера. Если же есть только указание на исполнение произведения, а текст отсутствует (две песни Лауры в пушкинском «Каменном госте»), то необходимы вставки из музыки той эпохи либо совместная работа современных авторов – поэта и композитора.

При всем разнообразии музыкальных ремарок в пьесах А. Чехова выделяются две заключительные сцены с важной ролью музыки, когда она от своей прикладной функции (типичной для данного жанра) возвышается до уровня текста, окрашивая его своим колоритом и усиливая лирическое начало. В конце третьего действия «Вишневого сада», когда Раневская плачет, а Лопухин торжествует по поводу покупки сада, по команде нового хозяина вступает оркестр, играющий до конца действия. Тихая музыка подчеркивает проникновенность монолога Ани, обращенного к Раневской.

«Аня. Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась

жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!.. Занавес» [2, с. 650].

В знаменитом финале «Трех сестер» слова и музыка едины, работают в одном направлении, создавая эмоциональную атмосферу оптимистического завершения пьесы. Использование типичного сценического приема прохождения оркестра с бодрим маршем заиграло новыми красками в последних монологах Маши, Ирины и Ольги.

«Ольга (обнимает обеих сестер). Музыка играет так весело, так бодро, и хочется жить! О боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» [2, с. 600–601].

Многочисленны авторские указания в пьесах М. Булгакова, любившего и хорошо знавшего музыкальную классику. «Дни Турбиных» открываются боем часов на тему менуэта Л. Боккерини, что можно расценивать как последнее «прости» уже навсегда ушедшему старому миру. Затем звучат песни Николки, поют Лариосик, Мышлаевский, Студзинский, Шервинский (хорошо поставленным голосом), хор юнкеров, за сценой играет гармоника, а в самом конце на ремарке «Далекая глухая музыка» Мышлаевский говорит: «Большевики идут!».

В начале «Зойкиной квартиры», по словам автора: «Двор громадного дома играет как страшная музыкальная табакерка», где соединяются шаляпинский голос из граммофона (куплеты Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно, оперы, не однажды привлекавшей внимание М. Булгакова), гармоника с веселой полькой и уличная разноголосица («Покупаем, точим, паяем»). На протяжении пьесы звучат Вторая рапсодия Ф. Листа, романс «Не пой, красавица» С. Рахманинова, финальный дуэт из «Травиаты» Дж. Верди, ноктюрн Ф. Шопена в переложении для скрипки и фортепиано, народная песня «Светит месяц» и китайская песня, которую напевает

Газолин. Кроме того, по ходу сюжета жанрово представлены марш, страстный вальс и фокстрот.

Меньше музыки указано автором в «Беге»: пение монахов и хора «Жили двенадцать разбойников» (еще одна смысловая арка, соединяющая конец с началом чисто музыкальными средствами), мелодия «Разлуки» и марш на шарманке, «Светит месяц» и турецкие напевы.

Роль ремарок в пьесах А. Вампилова, давно ставших мировой театральной классикой, также совершенно разная, что говорит об индивидуальном подходе автора к музыкальной канве каждого своего сочинения. В отличие от большинства отечественных драматургов, он не вставлял в текст известных вокальных и инструментальных произведений, ограничиваясь городской бытовой и народной песней или указанием на характер музыки в данной сценической ситуации.

Если идти от наименьшей роли музыкального начала, то нужно назвать «Историю с метранпажем». В ней лишь одно указание на фоновое звучание легкой музыки, чередующейся с футбольным репортажем из радиоприемника. В, казалось бы, самой «музыкальной» из вампиловских пьес «Старший сын», где главный герой – музыкант (кларнетист и самодельный композитор) и речь часто заходит об этом, единственным носителем музыкального начала является Сильва (Семен), время от времени напевающий песни под гитару (аналогично Кудряшу в «Грозе»).

В драме «Прошлым летом в Чулимске» три раза спетая Дергачевым народная песня «Это было давно» приобретает черты лейтмотива в драматургии пьесы. К тому же текст песни в какой-то степени корреспондируется с содержанием драмы, иначе почему именно ее использовал А. Вампилов (гибель девушки, бежавшей из тюрьмы, от жандармской/казачьей пули – трагедия духовного одиночества и драматические моменты в жизни Валентины).

Пьеса «Прощание в июне» начинается с фортепианных гамм, раздающихся из старого дома. Затем в комедии предполагается песня Букина «Это ландыши» и музыка выпускного вечера, не считая бытового звучания магнитофона.

Но есть произведения, где музыка играет неизмеримо более важную роль. Так, в комедии «Дом окнами в поле» деревенский хор, поющий на протяжении большей части одноактной пьесы, фактически становится третьим персонажем, повлиявшим на дальнейшую судьбу Астафьевой

и Третьякова. Звучание хора то является фоном, то выходит на первый план, предопределяя дальнейшее развитие действия, сценическое поведение и даже реплики героев.

Один из персонажей пьесы «Двадцать минут с ангелом» – скрипач, живущий в гостинице и своими постоянными занятиями вызывающий раздражение соседей. Звучание скрипки (как и хора в «Доме окнами в поле») носит рефренный характер. Однако, если в «Доме...» вместо живого пения может быть использована фонограмма (так как хор на сцене не появляется), то здесь в финальной сцене примирения скрипача с соседями они втроем (бас, тенор и скрипка) исполняют песню «Сибирской дальней стороной», что нечасто встречается в драматических сочинениях.

Уникальная музыкальная драматургия пьесы «Утиная охота» основана на многократном проведении одной мелодии, звучащей то траурно, то бодро и легкомысленно. Это прямое указание А. Вампилова композиторам, высказанное, кстати, профессиональным музыковедческим языком. Как известно, прием изменения характера музыкальной темы появился в эпоху романтизма и идет, в частности, от «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и симфонических поэм Ф. Листа. В основе данного метода лежит коренная трансформация образа в условиях драматических коллизий развивающегося сюжета.

Похоронный характер музыки предопределен и связан с траурным венком, посланным Зилову его товарищами в качестве довольно сомнительного дружеского розыгрыша. Последнее, возможно, обусловило постоянный переход к веселому варианту похоронной музыки (все-таки это была шутка). Однако мелодия-перевертыш появляется постоянно, подобно лейтмотиву, создавая эмоциональную атмосферу довольно больших разделов сцен. Так, на фоне похоронной музыки друг за другом идут важные диалоги Зилова и Галины, Зилова и Ирины. И последнее проведение темы траурное, что заостряет трагедийность существования главного героя, его отчужденность от окружающего мира.

Проведения лейттемы, указанные автором, поражают своим четким конструктивизмом (помимо соответствия сюжетному развитию и создания нужной эмоциональной атмосферы). Сквозная тема звучит в начале пьесы (первая картина первого действия), в классической зоне золотого сечения (вторая картина второго действия) и в конце (третье действие).

Из двух вариантов (траурный и веселый) чаще появляется похоронная мелодия, окрашивая своим колоритом сценические ситуации и репли-

ки персонажей. Лейттема дана в видениях Зилова, обрамляющих смысловой аркой начало и конец пьесы. В видениях один и тот же текст должен трактоваться по-разному, исходя из ремарок А. Вампилова. Так, в первой картине первого действия реплики персонажей о смерти Зилова проходят на бодрой, легкомысленной мелодии, соответствующей характеру момента. По мысли автора, «поведение лиц, их разговоры в этой сцене должны выглядеть пародийно, шутовски, но не без мрачной иронии» [3, с. 166].

В конце третьего действия, наоборот, «эта сцена должна с начала до конца сопровождаться траурной музыкой. Поведение лиц и разговоры, снова возникшие в воображении Зилова, на этот раз должны выглядеть без шутовства и преувеличений, как в его воспоминаниях, то есть так, как если бы все это случилось на самом деле» [3, с. 233].

В первом воспоминании веселый вариант естественно сопровождает сцену новоселья Зилова, в конце переходя в траурный (настоящее время, в котором главный герой находится один с «подарком» друзей). И, наконец, единственный раз траурная музыка выражает свою жанровую сущность, эмоционально заостряя сообщение Зилова о смерти отца. Это происходит в четвертом воспоминании точно в зоне золотого сечения, что говорит об идеальности пропорций и конструктивном совершенстве произведения.

Похоронная тема, несомненно, опирается на минорный лад, медленный темп, четный размер 2/4 или 4/4, соответствующие данному жанру мелодию, гармонию, ритм, фактуру и инструментовку. Второй вариант, согласно ремарке автора, – «это та же мелодия, но исполняемая в другом размере и ритме» [3, с. 166]. Добавим, что другими должны быть лад и темп. Именно так траурная музыка превратится в бодрую (а также легкомысленную, веселую, развязную). Перечисленные четыре определения затрудняют нахождение жанровой основы мелодии. Принципиально другим нечетным размером является 3/4, то есть, скорее всего, вальс. Но к нему не совсем подходят легкомысленность и, тем более, развязность. Видимо, это мажорная, легкая танцевальная музыка в четном размере (возможно, с джазовым колоритом), столь типичная для советской эстрады 1960-х годов.

При всем различии своих конкретных проявлений музыкальное начало в пьесах А. Вампилова (как и у других авторов) играет подчиненную роль, выполняя, прежде всего, фоновую функцию. Но насколько разнооб-

разны указания автора в рассмотренных произведениях: от фона, формально сопровождающего действие (радио, магнитофон, телефонный звонок), до фона психологического, развивающегося параллельно или контрастно сюжету. В «Доме окнами в поле» хор – подлинно музыкальный образ – способствует счастливой развязке, фактически соединив героев. Собственно музыкальные номера, звучащие на протяжении действия и приобретающие, тем самым, формообразующее значение, налицо в пьесах «Старший сын» (пение Сильвы) и «Прошлым летом в Чулимске» (пение Дергачева). Траурно-веселая музыка в «Утиной охоте» вообще образует свою самостоятельную линию развития, подчеркивая и заостряя семантическую, конструктивную и эмоционально-психологическую составляющие сложного театрально-музыкального синтеза.

Таким образом, можно говорить о важной роли музыкального начала в пьесах А. Вампилова, о тонком слухе великого драматурга, создавшего неповторимые и причудливые контрапункты слова и звука в своих сочинениях.

В заключение необходимо подчеркнуть важность и перспективность рассмотрения поставленной проблемы (системный анализ музыкальных ремарок авторов пьес) как на отечественных, так и на зарубежных образцах разных эпох, направлений и индивидуальных стилей, что, несомненно, внесет новые знания в изучение большой и актуальной темы взаимодействия смежных искусств: литературы, музыки и драматического театра.

### **Литература**

1. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. Драматические произведения. – М.: Худож. лит., 1967. – 496 с.
2. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. Пьесы. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. – 712 с.
3. Вампилов А. Утиная охота. Пьесы. – Иркутск: Восточ.-Сибир. книж. изд-во, 1987. – 368 с.

### **References**

1. Gogol N.V. *Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 4. Dramaticheskie proizvedeniya [Collected works. In 7 vol. Vol. 4. Dramatic works]*. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1967. 496 p. (In Russ.).

2. Chekhov A.P. Sobranie sochineniy: v 12 t. T. 9. P'esy [*Collected works: In 12 vol. Vol 9. Play*]. Moscow, Gosudarstvennoe izd-vo khudozh. lit. Publ., 1963. 712 p. (In Russ.).
3. Vampilov A. Utinaya okhota. P'esy [*Duck hunt. Play*]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1987. 368 p. (In Russ.).

УДК 782.91

*Л. П. Ефремова, Е. Е. Никифорова*  
*Прокопьевск*

### **ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В ФИЛЬМАХ Г. КОЗИНЦЕВА И Л. ТРАУБЕРГА С МУЗЫКОЙ Д. ШОСТАКОВИЧА**

Статья посвящена фильму «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича как начальному этапу формирования отечественного звукового кинематографа. Авторы акцентируют мысль о том, что совместная работа художников послужила импульсом для формирования музыкального стиля Д. Шостаковича. В тексте статьи рассматривается история создания картины, роль музыки как неотъемлемого компонента драматургии фильма.

**Ключевые слова:** киномузыка, звуковое кино, принцип цитирования, Д. Шостакович, Г. Козинцев, Л. Трауберг, «Новый Вавилон».

*L. P. Efremova, E. E. Nikiforova*  
*Prokopyevsk*

### **FEATURES OF MUSICAL DRAMA IN THE G. KOZINTSEV AND L. TRAUBERG FILMS WITH MUSIC OF D. SHOSTAKOVICH**

The film “New Babylon” by G. Kozintsev and L. Trauberg with the music by D. Shostakovich as the first level of sound cinema formation is considered in this article. The authors describe the team work of the artists which is

an impulse to the formation of Shostokovich music style. The authors describe the history of the creation of the film, the role of music as an integral component of the film.

**Keywords:** film music, sound cinema, principle of citing, D. Shostakovich, G. Kozintsev, L. Trauberg, “New Babylon”.

Роль Дмитрия Шостаковича в истории советского звукового кино трудно переоценить. Параллельно с Исааком Дунаевским и Сергеем Прокофьевым, совместно с выдающимися режиссерами эпохи композитор закладывал основы кинематографической музыкальной драматургии.

Профессиональный контакт Дмитрия Дмитриевича Шостаковича с кино начался еще в 1923 году. Известно, что композитор работать в кино не любил. Этот факт был, пожалуй, связан с тем, что в годы обучения в консерватории шестнадцатилетний будущий композитор по вечерам зарабатывал на хлеб, обеспечивая семью после смерти отца. Он работал тапером в ленинградских кинотеатрах «Пикадилли» и «Сплендид-палас». Ему было действительно тяжело передавать человеческие чувства и отношения, играя на рояле. Однако работа в кино формировала важный опыт для будущего творческого мышления композитора.

Следуя за драматургией фильма, тапер отражает чувства героев, происходящие на экране события, делая кульминации более яркими и выразительными. С другой стороны, деятельность тапера предполагает многообразие стилевых решений: сопровождая различные эпизоды фильма, ему необходимо исполнять музыку различных направлений, начиная от популярных песенок и заканчивая произведениями классическо-романтической эпохи. Таким образом формируется эмоционально-музыкальная партитура фильма. Это, несомненно, помогло Шостаковичу выстраивать в дальнейшем творчестве драматургию собственных музыкально-театральных, симфонических и камерно-инструментальных сочинений.

Работа Дмитрия Шостаковича в жанре киномузыки охватывает период с 1928 по 1970 год. За это время композитором написана музыка более чем к 35 фильмам. Было создано немало творческих альянсов с талантливыми режиссерами: С. Юткевичем, Ф. Эрмлером, М. Чиаурели и др. Интересно то, что Дмитрий Дмитриевич писал музыку и к мультфильмам Михаила Цехановского «Сказка о попе и работнике его Балде» и «Глупый мышонок», которые пользовались огромной любовью у всех советских детей того поколения.

К концу 1920-х годов наметился перелом в звуковом оформлении отечественных фильмов: в недрах немого кино возникала необходимость создания специального музыкального ряда, сопровождающего видеоматериалы, для обогащения художественного замысла и восприятия картины. В Ленинграде эту работу возглавлял директор фабрики «Совкино» Адриан Иванович Пиотровский, один из авторов либретто балета «Светлый ручей» Д. Д. Шостаковича. Пиотровский настаивал на приглашении композиторов для создания киномузыки: «... При таком методе изготовления музыкальных сценариев мы не только избежим каких-либо трафаретов, но в большинстве случаев будем иметь действительно вполне художественное музыкальное произведение, а порою, полагаем, даже и весьма талантливое, особенно если иметь в виду, что в Ленинграде имеется довольно много молодых и значительных музыкальных сил» [1, с. 264].

В 1928 году режиссеры Григорий Михайлович Козинцев и Леонид Захарович Трауберг начали поиск композитора для написания музыки к почти готовому кинофильму – историко-революционной эпопее «Новый Вавилон». Поиски проходили трудно. Козинцев вспоминал: «И тут, как на счастье, пронесся слух о молодом композиторе, который только что сочинил оперу по «Носу» Гоголя. Лучшей рекомендации для нас, естественно, быть не могло» [Цит. по: 1, с. 265]. В свою очередь, композитор охарактеризовал Козинцева такими словами: «... внимательный, приветливый и простой человек, чуткий ко всему доброму и злему, легкоранимый» [Цит. по: 1, с. 266]. Так состоялась встреча двух художников – Шостаковича и Козинцева, содружество которых продлилось более полувека, и его результатом стало создание десяти картин, в том числе таких шедевров мирового уровня, как «Гамлет», «Король Лир» и «Трилогия о Максиме». О важности этого содружества Козинцев написал композитору в одном из писем: «В черные минуты (а их так много!) я вспоминаю Вас и думаю: какая же великая сила заключена в Вас. И что наше время запечатлено Вами, без тени признака угодничества, расчета – запечатлено с такой силой правды и выражения искусством, что дух замирает» [Цит. по: 2, с. 24].

Перед созданием фильма «Новый Вавилон» Козинцев, Трауберг и Шостакович видели перед собой принципиально новые задачи. Они заключались в том, чтобы соединить по смыслу музыкальные фрагменты с видеоматериалом. Подобного опыта было очень мало, ведь речевого

звукового кино еще не существовало. Поэтому художники разделяют фильм на восемь частей с местными кульминациями в каждой из них и с общей кульминацией в шестой части фильма.

Музыка к фильму создавалась Шостаковичем в тесном контакте с Козинцевым и Траубергом. «Мысли были общими, – подчеркивает Козинцев, – не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего» [Цит. по: 1, с. 266]. Музыка решалась в плане, который, начиная с этого опыта работы Шостаковича в кино, стал для него типичным: контрасты характерности, единство иллюстративного и психологического. О том, что это было осознанной установкой, свидетельствует его собственное разъяснение: «Сочиняя музыку к “Вавилону”, я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил, главным образом, от главного кадра в той или иной серии кадров... Основная цель музыки – быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатляемость» [Цит. по: 1, с. 267].

Действие фильма происходит во Франции в 1871 году, когда французский пролетариат пытается освободиться от тирании «загнивающей» буржуазии. Авторам важно показать, как постепенно в мире созревает революционное движение, которое привело к Октябрьским событиям 1917 года. На фоне крупных и трагических социальных потрясений разворачивается драматическая история влюбленных – парижской продавщицы магазина «Новый Вавилон» Луизы и солдата Жана, находящихся в годы Парижской коммуны по разные стороны баррикад. Восстание жестоко подавляется расстрелом, но в финале авторы фильма утверждают, что справедливость восторжествует и рабочий класс победит в борьбе за свои права.

Работа была новой и шла трудно. Для драматургии «Нового Вавилона» характерны острые конфликтные столкновения и принцип антитезы. В фильме две противоборствующие стороны. Первая – буржуазия, среди которой – хозяин магазина, завсегдатаи ресторанов, актрисы. Основной целью их жизни является безудержное веселье, любовные утехы и бурное времяпрепровождение в застольях на фоне опереточных канканов. Вторая сторона конфликта – рабочий класс, отягощенный отсутствием средств к существованию и каждодневным изнурительным трудом.

Д. Д. Шостакович дает обеим группам людей контрастные музыкальные характеристики. Буржуазия в силу своей беззаботности и пошлости обрисована «легкомысленными жанрами»: галоп, вальс, опереточный канкан, полька. Для музыкальной характеристики рабочего класса композитор применяет принцип цитирования подлинных французских революционных песен («Са ира» и «Марсельеза»), разновидности марша: траурный, гимнический, торжественный. Так, в пятой части фильма авторы раскрывают лживость и лицемерие буржуазии, поющей «Марсельезу», совмещая по принципу контрапункта в звуковом ряду картины революционный гимн и фрагмент канкана из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена». Кульминацией этого конфликтного столкновения является сцена в седьмой части, когда взбесившаяся, обезумевшая, потерявшая человеческий облик «светская толпа» яростно набрасывается на униженных и оскорбленных женщин, детей, рабочих.

Важную роль в фильме играет лирическая линия драматургии Луизы и Жана. Острые общественные социальные конфликты не дают счастливо развиваться их отношениям – возникает личная драма влюбленных. Интересно то, что в этой ранней работе Шостаковича, Козинцева и Трауберга Луиза и Жан не получают персональных музыкальных характеристик. Лишь момент поцелуя в четвертой части фильма подчеркнут долгим органным пунктом у оркестра, что и составляет лирическую кульминацию.

По замыслу авторов, фильм разделен на восемь частей, в каждой из которых есть смысловая кульминация. Например, в первой части – это радость Луизы по поводу того, что вместо увольнения она получает приглашение на бал. В третьей части – отчаяние Жана: он не хочет воевать, а стремится домой в деревню. Музыка поддерживает настроение и состояние героев, а в момент сражения закадровое звучание усиливает трагизм происходящего на экране.

Генеральная кульминация фильма находится в шестой его части, в точке золотого сечения. Как и весь фильм в целом, она содержит конфликтное противопоставление лирического и драматического начала. Один из участников сражения играет на рояле, оказавшемся на баррикадах и ставшем их частью. В звучащей мелодии легко узнается старинная французская песенка, которую П. И. Чайковский поместил в свой «Дет-

ский альбом». После страшного боя она несет функцию оплакивания павших в борьбе за свободу и независимость простых людей. На экране – крупные планы убитых людей, плачущие женщины, скачущие всадники, пушки. Это тихая кульминация. Резко, неожиданно – драматическое сопоставление: выстрелы, умирающий пианист, продолжение кровопролития, смерть, слезы. Еще одна кульминация в фильме – это его финал, в котором тоже содержится конфликтная ситуация. Героиня смеется на фоне того, как Жан роет ей могилу. В музыке – ритм траурного марша, постепенно приводящий к катарсическому заключению: народ победит и придет к счастливой жизни.

Изобразительное решение фильма – заслуга Андрея Николаевича Москвина – одного из основоположников советской операторской школы. Его операторская работа в «Новом Вавилоне» поразила буйством красок, виртуозностью светового рисунка, стройностью композиции кадра, живописной обобщенностью изображения. Однако самое главное – то, что его принцип съемки, базируясь на контрастном сопоставлении и противопоставлении, полностью согласуется с работой режиссеров и композитора. К примеру, многие кадры фильма сняты, подобно эпизоду распродажи в магазине: бесстрастное лицо деревянной куклы, а за ней – беснующаяся в торговом экстазе толпа.

Премьера фильма состоялась 18 марта 1929 года. Результат совместной работы Г. Козинцева, Л. Трауберга и Д. Шостаковича вызвал много споров. Постпремьерные рецензии многочисленны и разноречивы. «Не говоря уже о том, что картина скучна, надоедлива, лишена сюжета и полна всяческих режиссерских фокусов, вроде проливного дождя, льющего на протяжении трех частей, или шантаных танцев в “художественном тумане”, не говоря уже о всех этих нелепостях, – в картине нет коммуны, нет диктатуры пролетариата», – писал какой-то журналист «Рабочей правды» под псевдонимом «Вл. Р. ». Подобной критикой фильма пестрела пресса весны 1929 года. Советским журналистам и критикам не хватало революционной идейности, демократичности языка искусства, понятного миллионам. Однако «Новый Вавилон» уже идет в Берлине в одном из самых больших кинотеатров – «Капитель». Успех картины – исключительный. Зарубежная пресса отмечает художественные заслуги

не только режиссеров и артистов, но и композитора, написавшего «музыкальную иллюстрацию» к фильму.

В Советской России как сама картина, так и музыка к ней, по мнению критиков, оказалась сложна для слушателей: ее интонации, форма были непривычны для восприятия. Некий К. Корчмарев в газете «Ленинградская правда» писал: «Автор музыки – композитор Шостакович – человек очень талантливый, подошел к этой работе без достаточной осторожности: писал музыку, очевидно, наспех, вследствие чего она вышла неровной по качеству и стилю; наряду с простым, даже примитивным изложением заимствованного материала (“Марсельеза”, “Карманьола”, фрагменты из оперетт Оффенбаха) дается много сумбурной атональной музыки, затрудняющей восприятие» [3]. Вечерний выпуск «Красной газеты» содержал такие слова: «”Новый Вавилон” идет в кинотеатрах в сопровождении специальной музыкальной иллюстрации Д. Шостаковича, одного из наиболее интересных наших молодых композиторов. Это первая попытка привлечь в кино серьезную современную музыкальную мысль. По значительности материала, оформленного во всеоружии современной композиторской техники, музыка Шостаковича представляет собой известную ценность. Однако первый опыт чреват рядом серьезных ошибок. Прежде всего, Шостакович не учел самого главного: массовости киноискусства. Естественно, что его музыка должна была ориентироваться на рядового слушателя» [3].

После премьеры «Новый Вавилон» был запрещен советской цензурой, а музыка забыта. В новой редакции кинокартина была восстановлена на киностудии «Ленфильм» только в 1967 году. Со времени первых демонстраций фильма рукописная партитура и оркестровые голоса музыки Шостаковича хранились в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки и Государственной библиотеке имени В. И. Ленина. На основании этих материалов в 1976 году дирижер Геннадий Рождественский восстановил музыку Шостаковича и составил из нее оркестровую сюиту. Дирижер писал: «Во времени создания “Нового Вавилона” композитор был уже известным мастером, автором двух симфоний и оперы “Нос”, поэтому неудивительно, что в музыке к фильму

он вновь продемонстрировал неповторимость своего гения» [4]. Для авторов фильма первый опыт работы в звуковом кино стал отправной точкой для дальнейшего сотрудничества и создания новых шедевров.

### Литература

1. Хентова С. Шостакович: в 2 т. Т. 1. Жизнь и творчество. – Л.: Советский композитор, 1985. – 544 с.
2. Домбровская О. О музыке Шостаковича в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма // Киноведческие записки. – 2005. – № 74. – 103 с.
3. Энциклопедия отечественного кино [Электронный ресурс]. – URL: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=4148](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=4148) (дата обращения: 09.05.2017).
4. Д. Шостакович «Новый Вавилон». Концертный зал имени П. И. Чайковского [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.meloman.ru/concert/shostakovich-the-new-babylon/> (дата обращения: 06.05.2017).

### References

1. Khentova S. Shostakovich: v 2 t. T. 1. Zhizn' i tvorchestvo [*Shostakovich. In 2 volumes. Vol. 1. Life and work*]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1985. 544 p. (In Russ.).
2. Dombrovskaya O. O muzyke Shostakovicha v fil'makh Kozintseva. Zametki k publikatsii odnogo pis'ma [Of Shostakovich's music in films Kozintsev. Notes to publish a single letter]. *Kinovedcheskie zapiski [Kinovedcheskie scrapbook]*, 2005, no. 74. 103 p. (In Russ.).
3. Entsiklopediya otechestvennogo kino [*Encyclopedia of national cinema*]. (In Russ.). Available at: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=4148](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=4148) (accessed 09.05.2017).
4. D. Shostakovich «Novyy Vavilon». Kontsertnyy zal imeni P.I. Chaykovskogo [*Shostakovich „The New Babylon”. Tchaikovsky Concert Hall*]. (In Russ.). Available at: <http://www.meloman.ru/concert/shostakovich-the-new-babylon/> (accessed 06.05.2017).

*О. В. Синельникова, В. Ю. Грибачёва*  
*Кемерово*

**СЕМАНТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ЦИКЛЕ  
«ВОСЕМЬ ИРОНИЧЕСКИХ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО»  
СЕРГЕЯ ТОЛСТОКУЛАКОВА**

Статья посвящена фортепианной музыке кузбасского композитора Сергея Толстокулакова, которая еще не являлась объектом исследования. На примере цикла «Восемь иронических пьес для фортепиано» в статье изучается ценностно-смысловой аспект фортепианного творчества композитора, связанный с театральностью его музыкального мышления.

**Ключевые слова:** С. Толстокулаков, фортепианный цикл, театральность, ремарка, музыкальное содержание.

*O. V. Sinelnikova, V. Y. Gribacheva*  
*Kemerovo*

**THE SEMANTICS OF THEATRICALITY IN A SERIES  
“EIGHT IRONIC PIECES FOR PIANO” BY SERGEI  
TOLSTOKULAKOV**

The article devoted to piano music of Kuzbass composer Sergei Tolstokulakov. It was not yet an object of study. The article examines the value-semantic aspect of piano creativity of the composer, connected with the theatricality of his musical thinking. On the example of the cycle “Eight ironic pieces for piano”.

**Keywords:** S. Tolstokulakov, piano cycle, theatricality, a remark, musical content.

Сергей Борисович Толстокулаков – одна из наиболее значимых фигур в кругу композиторов Кузбасса. Его творчество связано, прежде всего, с церковно-хоровым делом. Он стал признанным мастером, музыку которого поют во всех епархиях русской православной церкви Кемеровской области. С. Б. Толстокулаков является также автором произведений

светской инструментальной и хоровой музыки. Если к его хоровым произведениям уже обращались исследователи (см. работы Н. В. Поморцевой (Медведевой) [1; 2]), то фортепианная музыка композитора, бесспорно, достойная внимания музыковедов и исполнителей, в настоящее время остается совсем не изученной. Попытаемся отчасти восполнить этот пробел в тексте настоящей статьи.

Предварительно остановимся на некоторых фактах биографии кузбасского композитора. Сергей Борисович Толстокулаков родился в 1955 году в Омске. На путь музыканта он встал довольно поздно, в 22 года, только после службы в армии и обучения в сельскохозяйственном институте, поступив в Омское музыкальное училище. Обучаясь в Новосибирской консерватории на факультете хорового дирижирования, Толстокулаков активно занимался сочинением музыки, посещая уроки композиции в классе известного сибирского композитора, профессора Г. Н. Иванова.

По завершении обучения в консерватории Толстокулаков вернулся в родной Омск, где работал руководителем хора областного Дома учителя, преподавал в Омском музыкально-педагогическом училище и в филиале Алтайского государственного института искусства и культуры. Начало периода церковного творчества композитора положило пение в архиерейском хоре кафедрального собора города Омска. Там он познакомился со своей будущей супругой – регентом этого хора. Вместе они уехали в Тобольск, где стали первыми преподавателями в регентском классе при Тобольской Духовной семинарии.

Тобольский период в жизни Толстокулакова характеризуется активным постижением духовных основ православной веры, изучением традиций русского церковного пения, русского многоголосия. Богослужбная музыка становится определяющей в творческой деятельности композитора. Он создает песнопения к «Всенощному бдению», к «Литургии святого Иоанна Златоуста», канонические песнопения различных православных праздников. Толстокулаковым создано около 50 произведений духовной музыки, в которых он старается возродить утраченные со временем исконно русские православные традиции хорового письма. Саму возможность этого возрождения он видит в опосредованном возврате принципов знаменного распева.

Кроме этого в творчестве Толстокулакова намечается еще одна линия – фольклорная. Сотрудничая в Тобольске с профессиональным ансамблем русской народной песни «Круг», он создает хоровую сюиту «Тобольские песни» и семичастную кантату «Казачьи песни» для смешанного хора, солистов, фортепиано и ударных инструментов. Жанровая панорама творчества композитора постепенно расширяется: помимо хоровой музыки он пишет романсы, пьесы для фортепиано, произведения для оркестра духовых инструментов. В этой группе сочинений выделяется цикл «Восемь иронических пьес для фортепиано», где автор проявил себя как мастер создания острохарактерной миниатюры.

Все дальнейшее творчество и педагогическая деятельность Толстокулакова связаны с Кузбассом. В Новокузнецке он преподает курсы гармонии, хоровой аранжировки, истории церковного пения и хорового дирижирования в Кузбасской Православной Духовной семинарии, являясь одним из немногих педагогов Сибири, профессионально занимающихся музыкальной подготовкой будущих церковных деятелей – певчих, регентов, псаломщиков. Педагогическую деятельность в Духовной семинарии Толстокулаков совмещает с активной композиторской работой. Одновременно он пишет статьи, в которых излагает теоретические основания своей церковно-композиторской и преподавательской деятельности. В 2013 году С. Б. Толстокулаков был принят в члены Союза композиторов России.

Фортепианное творчество С. Б. Толстокулакова достаточно скромное по объему по сравнению с его хоровой музыкой. Однако оно весьма примечательно тем, что композитор раскрывается здесь с другой, казалось бы, неожиданной стороны. Именно в произведениях для фортепиано обнаруживается его яркое театральное мышление. Рассмотрим для примера «Восемь иронических пьес для фортепиано», которые во многом представляют инструментальный стиль Толстокулакова.

Композитор дает этому циклу собственную характеристику: «В цикле всего 8 пьес, и они все должны быть вариациями эмоций иронии, сарказма, отчаяния вперемешку с глупой надеждой, горечью. Пьеса “Лошади на арене” – это мы на жизненной цирковой арене бегаем, причем с великим пафосом по кругу. “Предчувствие Кармен” – о легкомыслии женской души, об ее изменчивости. В то же время она очень страдает от самой себя. “Медведь танцует” – неуклюжий мишка-медведь, как неук-

люжий человек в нашей жизни. Он приговаривается обществом лишь к насмешкам. В последней пьесе цикла – “Арлекино” – все оканчивается смертью, причем в самой беспощадной и жестокой форме... Бывает, когда и слова, тем более близкого человека, бьют больнее и убийственнее, чем, скажем, молоток. После кульминации с кластером – “гранд пауза”: Арлекино без сознания. Перед самой смертью он, наконец, приходит немного в себя. Сердце Арлекино работает с перебоями и, наконец, замирает на слабой доле такта. После педали в басу, в левой руке, на звуке «f» уже всякие попытки уйти в *H-dur*, в *Fis-dur* выглядят просто безнадежно-глупо-бессмысленно. Конец»<sup>1</sup>.

Музыкальные события инструментальной партитуры сложно описать словами. Сами авторы музыкальных произведений весьма редко пробуют сделать это, предугадывая тщетность таких попыток. Вспомним гениального П. И. Чайковского и его письмо к Н. Ф. фон Мек, где он старался, но не смог выразить в словах то состояние души, то чувство, которое столь вдохновенно излил в своей Четвертой симфонии [См.: 3]. Тот факт, что С. Толстокулакову в какой-то степени удалось изложить программу своего произведения в виде оригинального «либретто», свидетельствует о театральности музыкальных образов цикла, чему соответствуют названия некоторых пьес – «Арлекино», «Предчувствие Кармен», яркие портретные характеристики и подразумеваемая сюжетность.

Впрочем, место действия этого «сюжета» никак не закреплено автором: другие заголовки фортепианных миниатюр – «Медведь танцует», «Лошади на арене» – вызывают ассоциации с цирковым представлением. Разумеется, место и время этого «спектакля» не имеют большого значения. Ведь семантика всех музыкальных образов-символов обращена к жизни человека в современном мире, о чем и говорит Толстокулаков. Вся композиция цикла разворачивается будто в чередовании маленьких мизансцен, из которых постепенно складывается фабула авторской программы, где, помимо экспозиции образов в характерных портретах, есть и «монологи» («Назидательные нравоучения»), и «диалоги» с самим собой («Предчувствие Кармен»), и юмористические эпизоды («Капризный марш»), и драматические эмоции («Обида не проходит»).

---

<sup>1</sup> Из личной переписки В. Ю. Грибачевой с С. Б. Толстокулаковым.

Рассмотрим последовательно номера цикла, соотнося анализ фортепианных миниатюр с развернутой программой автора.

«Театрально-цирковое представление» открывается почти оперной «Увертюрой» – иначе и не могло быть. Эта преамбула цикла написана в сонатной форме с эпизодом и сокращенной репризой (без побочной партии). Разомкнутый (C-dur – Des-dur) тональный план формы изобилует многократными модуляциями и модулирующими секвенциями. Частая смена тональностей – типичная черта стиля Толстокулакова. «Увертюру» отличает праздничное, ликующее настроение, будто предвосхищающее какое-то массовое действо с большим скоплением народа (цирковое представление, карнавал, народные гуляния и др.). Экспозиционный раздел «Увертюры» начинается с фанфарной главной партии (*Allegro Risoluto molto*) в C-dur, которая обозначает призыв к действию (см. Пример 1). Эпизод вместо разработки основан на самостоятельной теме, которая по своему иллюстративному характеру и «шлягерным» аккордам напоминает сопровождение немого фильма или циркового номера (тт. 35–50). Завершает «Увертюру» миниатюрная кода, в конце которой восемь головокружительных *glissando furioso* («яростное глиссандо») на *ffff* утверждают тоническое трезвучие без терции с повышенной квартой.

### Пример 1



Вторая пьеса цикла – «Капризный марш» – в простой трехчастной форме рисует сатирическую сценку в духе кукольного театра Карабаса-Барабаса или цирковой репризы клоунов (см. Пример 2). Решительное вступление на диссонантных аккордах, в форсированной динамике (*fff* и *ffff*), с долбящим триольным хроматическим мотивчиком, возможно, изображает появление на сцене сурового господина. Затем звучит основная простая и нарочито банальная тема куклы или маленького застенчивого

клоуна. Необходимый «заискивающий» характер теме придают хроматизмы, игра штрихов с обилием *staccato*, мелизмы, синкопы, прозрачная фактура, отсутствие нот низкого регистра. Второе, чуть измененное проведение темы следует исполнять уже «более настойчиво» (ремарка автора): усиливается динамика, расширяется диапазон. Во втором разделе дважды звучит новая тема («очень решительно»). Проводимая в басу джазовая мелодия в духе «буги-вуги» с утяжеленными интонациями напоминает гротескное появление на сцене кукольных силачей. Тема третьего раздела изобилует тритонами, восходящими хроматическими октавными ходами и триольными фигурами, явно имеющими отношение к образу, данному во вступлении. Яркая кульминация на очень громкой звучности (*ffff*) довольно быстро обрывается. Пьеса заканчивается нисходящими ходами к тонике (*ppp*) в контроктаве, напоминающими «конвульсии» брошенной марионетки.

## Пример 2

ОЧЕНЬ ТРЕБОВАТЕЛЬНО И РЕШИТЕЛЬНО  
Дико, с напором

The musical score for Example 2 is written for piano and bass in 2/4 time. The piano part (treble clef) features a series of chords and triplets, marked with *fff* and accents. The bass part (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and triplets. The score includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings.

Вальсообразная тема пьесы «Медведь танцует», возможно, изображает цирковую сценку с медведем, колесящем по арене на велосипеде (см. Пример 3). Тема представляет собой сложный модулирующий период в вопросо-ответной структуре, где каждое предложение завершается «неловким спотыканием» – акцентом на слабую долю (на *fff*) (см. Пример 4). Пять вариаций на эту «неуклюжую» танцевальную тему построены по принципу нарастания динамики и уплотнения аккордовой фактуры вплоть до кластерных созвучий в конце: первая – в Des-dur, вторая – в D-dur (ремарки «немного легкомысленно» и «грузно, самодовольно, тупо-самоуверенно» во втором предложении); третья – в G-dur (ремарка «страстно, любовно-призывно»); четвертая – в D-dur начинается с глиссандо (ремарки «с томлением»); заключительная, пятая – в C-dur, с сохранением

того же трехдольного размера, но уже совсем не похожа на вальс – благодаря использованию максимально низкого регистра и аккордов с гроздьями секунд (почти кластеры), она звучит довольно грубо (ремарки «очень настойчиво, с тупым упрямством»). Все эти оттенки рисуют сатирический образ неповоротливого, нескладного, подобного медведю, человека, которого так колоритно выписал автор. Обратим внимание, как тщательно композитор проставляет ремарки в нотах, детализируя изменения настроения подразумеваемого героя в каждой вариации. Тем самым автор заботится о воплощении своего замысла при исполнении пьесы, подсказывая путь для яркой и рельефной интерпретации музыки.

*Пример 3*



*Пример 4*



«Назидательное нравоучение» – маленькая зарисовка в традициях М. П. Мусоргского («Семинарист»), напоминающая урок по фортепиано. Пьеса, написанная в простой трехчастной форме, должна быть исполнена «не спеша, надоедливо, ворчливо-назидательно». Тема первой части отчетливо напоминает главную партию из детской сонатины op. 36 № 1 М. Клементи в той же тональности C-dur, но гротескно переосмысленную интонационно благодаря мелодическим ходам на увеличенную секунду.

Второй раздел миниатюры звучит очень мягко («вкрадчиво», *mp*), но заканчивается искаженной темой из первой части на фоне нервной оstinатной фигуры в нижнем регистре («яростно»). Декламационная мелодия с периодическими репетициями на одном звуке изображает нудную назидательную речь. В третьем разделе основная тема еще более интонационно изломана. Пьеса заканчивается резким аккордом диссонантной тоники (тоническое трезвучие с повышенной квартой).

«Предчувствие Кармен» – лирический центр композиции, ироничная картина, изображающая страстную женщину, которая томится и страдает. В каждой фразе, даже мотиве этой пьесы передается изменчивость настроения героини (см. Примеры 5, 6). Так, тема вступления, состоящая из двух динамически восходящих ходов, внезапно обрывается паузой, а в конце фраз основной темы мелодия вдруг стремительно взлетает триолями в верхний регистр. Главная тема (*con erotico*) звучит в g-moll с двумя увеличенными секундами (см. Примеры 5, 6). Дважды гармонический минор (венгерская или цыганская гамма) придает мелодии терпкий восточный колорит. В аккомпанементе – органнй пункт доминантового трезвучия с повышенной септимой – авторское средство выражения горячности, пылкости. Основная тема пьесы стилизована в жанре испанской сегидилы – ассоциативной реминисценции образа Кармен из одноименной оперы Ж. Бизе.

Пример 5



Пример 6



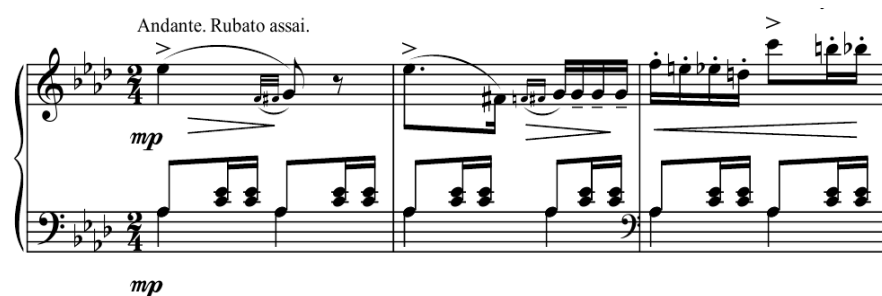
Шестая пьеса цикла «*Обида не проходит*» (f-moll) написана в простой двухчастной репризной форме. Достаточно подвижная изломанная тема гротескного характера не очень-то подходит для изображения обиженного человека. Все в ней говорит о неестественности, театральности ситуации: нарочитая однообразность мелодии и составляющих ее мотивов, несколько утрированная хроматика и нисходящий профиль фактуры, отсутствие развития в форме, показное *ritenuto* в маленькой середине, преувеличенные перепады динамики (почти на каждую долю: *mf-mp-p-pp-ppp-f-sffz-ff-p-ppp*) в крошечной коде-дополнении. Иронию автора выдает диссонантная тоника, на которой завершается пьеса – полигармония, сочетающая тоническое трезвучие As-dur с повышенной квинтой и главное трезвучие параллельной тональности f-moll, только в виде большого минорного септаккорда.

Написанная в характере циркового марша пьеса «*Лошади на арене*» сатирически изображает цирковой номер с наездниками, демонстрирующими искусство конной вольтижировки. Однако вспомним комментарии автора о том, что пьеса имеет двойной смысл: с одной стороны – зрелищный цирковой номер, с другой – люди современного общества, которым невозможно остановиться в повседневной суете бесконечных дел. Маршеобразная, торжественная тема крайних разделов пьесы ассоциируется с показательным выходом артистов – красивых лошадей, покрытых попонами, и таких же гордых наездников. Средний раздел – хорошо забытый танец «галоп», столь модный в XIX веке. В бесконечном беге по кругу галопом будто несутся и люди, и лошади. В репризе звучит основная тема марша, но уже в несколько измененном виде и гипертрофированном характере – «очень быстро, совсем захлебнувшись от восторга».

Завершается фортепианный цикл пьесой «*Арлекино*». Эта миниатюра очень динамично выстроена в отношении музыкальной драматургии. Прихотливый мелодический рельеф темы первого раздела трехчастной формы с никнущими мотивами, форшлагами, хроматизмами, короткими пунктирами воспринимается как отражение характера грустного клоуна (см. Пример 7). Здесь опять вспоминается М. П. Мусоргский, только с характерными портретами «Гном», «Два еврея» из «Картинок с выставки». Второй раздел развивает тему первого, но искажает ее кластерами, глissандо и грубыми аккордами. В оформлении «отчаянной» кульминации в конце второго раздела композитор применил самые сильнодействующие

средства фортепианной фактуры на фортиссимо (*ffff*): многозвучные мощные аккорды, огромный диапазон с использованием крайних регистров, глissандо. В самой высокой точке напряжения (видимо, смерть Арлекино) автор предписывает исполнять кластеры в субконтроктаве кулаками, причем таким способом, чтобы преобладал обертон звука “До” (см. Пример 8). Третий раздел – оплакивание героя: тема сначала очень похожа на свое первое проведение, но *glissando*, совсем не такие яростные, как во второй части, а скорее напоминающие возгласы русских народных плачей и причитаний, выражают словно помутившееся сознание героя.

Пример 7



Пример 8



Резюмируя анализ цикла «Восемь иронических пьес для фортепиано», нельзя не отметить тонкое психологическое изящество, с которым автор передает контрастные образы. В этом произведении Толстокулаков проявляет себя как большой мастер характеристической портретной миниатюры. Восемь пьес цикла – это восемь зарисовок, восемь ярких иронических и гротескных мизансцен разной степени эмоциональной напряженности: от легкой насмешки до трагикомедии. Композитор как будто «примеряет» на себя роль сценариста и режиссера спектакля, выбирая соответствующие замыслу средства выразительности и музыкальный мате-

риал. При этом он благополучно применяет испытанные временем собственно музыкальные приемы, способствующие персонификации образов. Один из них – обобщение через жанр. Тематизм всех пьес отличается подчеркнутой жанровостью: фанфары, марш, вальс, декламация, сегидилья, галоп, фортепианный джазовый стиль «Буги-вуги».

Гармонический язык цикла – очень значимый элемент музыкального языка, выражающий авторский замысел. Обилие хроматизмов, диссонансов, неожиданных отклонений и модуляций создают ирреальность образов. Композитор очень ярко раскрывает задуманные образы, используя хоть и измененные, но вполне традиционные формы. Нужно отметить повышенное внимание автора к исполнительским ремаркам. Динамические указания выписаны очень точно по одному или даже по несколько раз почти в каждом такте. Помимо традиционных итальянских терминов, обозначающих характер и темп, в произведениях есть собственные авторские указания на русском языке. Очевидно, что для автора очень важен каждый нюанс.

Семантика театра буквально пронизывает текст, она является скрытой конструкцией музыкального содержания фортепианного цикла Толстокулакова, поверх которого растягивается полотно вполне банального провинциального балаганно-циркового представления, кодирующего человеческое бытие. Это просматривается и в скрытой сюжетной программности, и в стремлении автора к построению «музыкальных мизансцен», к воплощению яркости характеров подразумеваемых персонажей. Образы, отсылающие к миру театрально-циркового представления, выступают в качестве главных смысловых узлов музыкального текста. Условный театр становится той территорией, на которой разыгрывается стихия чувств и эмоций символических персонажей.

Категория театра оказывается весьма действенной для постижения сути музыкальных образов С. Толстокулакова. Они читаются через театрально-артистическую систему координат. Театральная семантика интерпретируется композитором как воображаемая конструкция, организующая композицию и музыкальную драматургию цикла, что позволяет переносить порождаемые смыслы из художественного пространства в сферу повседневного бытия и наоборот. Режиссура, к которой сейчас прибегают не только на театральных, съемочных и медийных площадках, но также в условиях повседневной политической, экономической, соци-

ально-бытовой жизни человека становится и формой организации музыкальной композиции инструментальных произведений, свободных от связи со словом и искусством сцены.

### Литература

1. Медведева Н. Хоровое творчество композиторов Кемеровской области (С. Б. Толстокулаков – К. В. Туев) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. – Кемерово, 2011. – С. 258–272.
2. Поморцева Н. Развитие академического хорового исполнительства в Кемеровской области (в контексте музыкальной жизни индустриального региона): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Кемерово, 2013. – 24 с.
3. Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. Переписка с Н. Ф. фон Мекк (1877 год) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (дата обращения: 05.05.2017).

### References

1. Medvedeva N. Khorovoe tvorchestvo kompozitorov Kemerovskoy oblasti (S.B. Tolstokulakov – K.V. Tuev) [Choral works of composers of the Kemerovo region (S. B. Tolstokulakov – K. V. Tuev)]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt* [Art and art history: theory and experience]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2011, pp. 258-272. (In Russ.).
2. Pomortseva N. *Razvitie akademicheskogo khorovogo ispolnitel'stva v Kemerovskoy oblasti (v kontekste muzykal'noy zhizni industrial'nogo regiona): avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya* [Development of academic choral performance in the Kemerovo region (in the context of the musical life of an industrial region). Author's abstract of diss. PhD in Art History]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2013. 24 p. (In Russ.).
3. Chaykovskiy P. *Zhizn' i tvorchestvo russkogo kompozitora. Perepiska s N.F. fon Mekk (1877 god)* [Tchaikovsky P. the Life and work of Russian composer. Correspondence with N.F. von Meck (1877)]. (In Russ.). Available at: <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (accessed 05.05.2017).

## Раздел III. МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В СВЕТЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ, ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ

УДК 781.61

*Е. С. Мироненко*  
*Кишинев, Молдова*

### ЛИКИ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

В статье представлена панорама симфонического творчества в Республике Молдова, прошедшего ускоренный по сравнению с другими республиками бывшего СССР путь становления и развития, начавшийся фактически после Великой Отечественной войны. Автор акцентирует аспекты периодизации, жанрового и стилового экспериментирования, обогащения новыми техниками композиторского письма.

**Ключевые слова:** Республика Молдова, симфоническое творчество, стадийность развития, жанровые разновидности, аклассические тенденции, стилеобразующие параметры.

*E. S. Mironenko*  
*Kishinev, Moldova*

### THE FACES OF SYMPHONY MUSIC IN MOLDOVA

The article presents a panorama of symphonic creativity in the Republic of Moldova, which was accelerated in comparison with other republics of the USSR, the path of formation and development, which began after the Great Patriotic War. The author emphasizes the aspects of periodization, genre and style experimentation, enrichment with new techniques of composer writing.

**Keywords:** Moldova, symphonic creativity, stadiality of development, genre varieties, aclassic tendencies, style-forming parameters.

Область симфонической музыки включает сочинения многих жанровых разновидностей: увертюра, фантазия, рапсодия, поэма, сюита и др. Однако высшим достижением среди них – «царицей» симфонической музыки – по праву считается симфония, поскольку лишь в ней воплощается широкое панорамное видение мира изнутри самой музыки.

При всем типологическом, стилевом, композиционном, структурном разнообразии в развитии этого жанра, какое наблюдается в современной музыке, каждая национальная музыкальная культура отличается своей спецификой. Как пишет исследователь украинского симфонизма Е. Зинькевич, «каждая национальная культура имеет свои циклы развития, свою стадильность, и один и тот же исторический период может быть представлен в разных республиках разностадиальными процессами. Такую стадильную несинхронность наблюдаем, к примеру, в русском и украинском советском симфонизме. Если русский симфонизм переживал в 1960-е годы пору активного обновления, дестабилизации жанра, то в украинском симфонизме, напротив, продолжалась стадия стабилизации: накопительный – без особых качественных скачков – процесс, в котором ярко выделялась лишь фигура Б. Лятошинского» [1, с. 8]. Мы не случайно остановились на эволюции русского и украинского симфонизма, поскольку подобное различие, только в еще более обостренном виде, наблюдается в развитии симфонизма Молдовы, генетически связанного как с русским, так и украинским симфонизмом.

В Молдове жанр симфонии родился еще позже, чем в Украине, поэтому и период ее «ученичества» – освоения канона – сдвинулся на более поздние сроки. Исследователь В. Аксёнов эволюцию молдавской симфонии разделяет на два качественно различных периода: предысторию жанра, когда сформировались предпосылки для рождения собственно симфонии, и период «освоения жанрового канона симфонии и его переосмысление». Водоразделом между этими этапами он закономерно считает годы Великой Отечественной войны, которые «как бы разграничили период формирования предпосылок и основ симфонической традиции в Молдавии от нового периода, характеризующегося динамичным развитием жанров симфонической музыки и особым выделением среди них симфонии. В эволюции симфонии после 1945 года можно вычленить качественно разные этапы: с середины 1940-х до середины 1950-х годов,

обозначив этот этап условно как первое послевоенное десятилетие, или первый этап; со второй половины 1950-х годов до конца 1960-х – второй этап; 1970-е – 1980-е годы – современный или третий этап» [2, с. 14].

Для активизации симфонического творчества большое значение имел 1940 год – год образования МССР в составе СССР; год создания Союза композиторов МССР, год открытия Кишиневской консерватории с отделением композиции (во главе с Л. Гуровым, приглашенным из Одессы). В этом же году возникла «Весенняя симфония» Е. Коки, одна из немногих ставшая репертуарной, однако в полном смысле ее нельзя причислить к жанру симфонии, что подтверждает другое авторское название – «Фантазия для скрипки с оркестром». Ведущую роль в этот начальный период играли такие жанровые разновидности, как сюита, поэма, фантазия, рапсодия, увертюра, включавшие интонации молдавского фольклора. К этим жанровым разновидностям и в дальнейшие десятилетия активно обращались молдавские композиторы.

Этап с середины 1940-х до середины 1950-х годов связан, в первую очередь, с освоением канонических закономерностей крупной сонатно-циклической композиции и появлением первых репертуарных симфоний. Это Симфония № 2 Л. Гурова, Симфония № 2 С. Лобеля и Первая симфония В. Загорского. Симфонии Л. Гурова и С. Лобеля объединяет «влияние песенного симфонизма русских и украинских авторов» [3, с. 109], тогда как в Первой симфонии В. Загорского обращают на себя внимание «картинно-колористические штрихи, яркость, театральная выпуклость музыкальных характеристик» [3, с. 109]. На втором этапе (со второй половины 1950-х годов до конца 1960-х) происходит «кристаллизация основных типологических разновидностей симфонии в Молдове на основе претворения опыта классиков XX века. В 1960-е годы раздвинулись этические и эстетические границы симфонических замыслов. В симфониях композиторов Молдовы остро столкнулись образы добра и зла» [3, с. 111]. К лучшим симфониям этих лет причисляют Симфонию № 2 Г. Няги, Симфонию № 4 С. Лобеля, Симфонии № 5 и 7 В. Полякова.

Если первые два этапа в развитии молдавской симфонической музыки смело можно отнести к стадии ученичества, то третий этап 1970–1980-х годов XX века следует квалифицировать как стадию продолжающегося ученичества и одновременно ускоренного обретения зрелости. В этот период происходят: 1) интенсивное обновление жанрового

канона; 2) возникновение аклассических тенденций, сосуществующих с классическими; 3) дестабилизация структуры цикла и исполнительского состава; 4) индивидуализация облика конкретных симфонических сочинений, преобладающая над типовыми признаками жанра симфонии. Особенно интенсивно молдавские композиторы экспериментируют в направлении гибридизации жанров. Действительно, в Пятой и Шестой симфониях С. Лобеля, а также в Симфониях И. Маковея, Э. Лазарева, Г. Няги совмещаются признаки, характерные для жанров инструментальной и вокальной музыки. В. Загорский озаглавил свое сочинение «Симфония-балет по мотивам поэзии Ф. Гарсиа-Лорки». В концертной симфонии Т. Кирияка «Легенда жаворонка» для большого симфонического оркестра и чтеца совмещаются признаки инструментального концерта, симфонической поэмы и литературно-музыкальной композиции. К камерным симфониям обратились С. Лобель, В. Верхола, В. Ротару, Б. Дубоссарский. К концу 1980-х годов постепенное наращивание аклассических тенденций достигло кульминации в Симфонии «Под солнцем и звездами» Г. Чобану, в Симфонии in D Д. Киценко. Таким образом, в конце 1980-х годов явственно обозначились черты *качественно нового переходного периода* – от советского к постсоветскому. Вместе с тем, и на этом этапе ощущается стадийная несинхронность процессов в развитии инструментальных жанров по сравнению не только с западноевропейской музыкой, но и с композиторским творчеством других союзных республик. Несовпадение стадий развития наглядно подтверждается на примере несинхронности стилевых потоков, начиная с момента старта молдавской симфонической музыки. Когда Европу в 1920–1930-е годы захлестнула первая волна авангарда, в этот временной период другую, «противоположную стилевую конфигурацию демонстрирует музыкальное искусство Бессарабии и Левобережья (территории МАССР). Стилиевой спектр композиторов автономной МАССР, в основном выходцев из Украины, был лимитирован имитацией и варьированием традиций русских композиторов второй половины XIX века. Об этом напоминают сочинения Д. Гершфельда, В. Полякова, А. Каменецкого, Л. Виленского, С. Орфеева и др. В подобной звуковой среде невозможно было исполнение и осмысление ни “Весны Священной” И. Стравинского, ни “Лунного Пьеро” А. Шенберга, ни “Пасифика 231” А. Онеггера, не говоря уже об экспериментальных сочинениях Э. Вареза, Ч. Айвза, Э. Сати, Э. Кшенека, Н. Рославца, А. Мосолова и др.» [4, с. 147].

В годы Великой Отечественной войны среди симфонических произведений выделилась лишь «Поэма о Днестре» Штефана Няги (1943) – первый образец драматического конфликтного симфонизма, сближающий поэму с симфониями «о войне и мире». К сожалению, в дальнейшем Штефан Няга, как и все остальные композиторы, «добровольно-принудительно» стал на путь социалистического реализма и обратился к другим, более востребованным жанрам кантаты и оратории. Хорошо известно, что в истории советской музыки, равноправными представителями которой с 1940 года явились молдавские композиторы, первое послевоенное десятилетие считается наиболее сложным и противоречивым, с черной меткой знаменито-печального постановления ЦК КПСС от 1948 года «Об опере “Великая дружба” Мурадели».

Оказавшись вместе со всеми советскими композиторами в капкане сталинского «железного занавеса», молдавские композиторы были изолированы не только от процессов, происходящих в музыкальной культуре Западной Европы, но и соседней Румынии. Идеологический и политический пресс, диктующий единые принципы народности, демократизма и внешнего интернационализма, привел к ситуации отказа от драматического, конфликтного симфонизма и распространения «околосимфонических» сочинений с отсутствием жанрового инварианта симфонии. Это были многочисленные программные поэмы, увертюры, сюиты, картины с праздничной или гражданственно-патриотической тематикой, с прямым цитированием или имитацией фольклорных мелодий.

Во главе Союза композиторов Молдавии стояли выходцы из Украины Давид Гершфельд (1940–1948, 1956–1964) и Леонид Гуров (1948–1956) – в своем творчестве адепты классико-романтических традиций XIX века. Лояльные к официальному идеологическому диктату Москвы, они во всем следовали принципам советской музыки, поднимавшей на щит *общее* и нивелирующей *особенное и индивидуальное*. Демонстрацией лояльности стало проведение в 1960 году первой Декады молдавского искусства и литературы в Москве. Таким образом, в первое послевоенное десятилетие стадильная несинхронность достигла огромного разрыва: когда в страны Западной Европы пришла *вторая волна авангарда*, в Молдове композиторы не приобщились еще к новациям *первой волны*. Более того, они были оторваны и от постижения новаций в творчестве современных советских классиков С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Асинхронность продолжалась и в следующий период – конца 1950-х до конца 1960-х годов. Если в России, Украине, республиках Прибалтики и Закавказья после снятия «железного занавеса» и открывшихся контактов с Западом композиторы начали активно осваивать как авангардные техники письма, так и творческие достижения Стравинского, Бартока, Онеггера, Хиндемита, Пуленка, Бриттена, то в Молдове продолжался процесс консервации музыкального традиционализма, классических и романтических тенденций. В 1960-е годы до Молдовы по разным причинам еще не дошла «оттепель», и молдавские композиторы еще не познакомились с сочинениями авторов авангардного толка – Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Ряэтса, Пярта, Грабовского, Сильвестрова и др., а также с представителями нового фольклоризма или *новой фольклорной волны* – Свиридова, Салманова, Щедрина, Тищенко, Гаврилина. Все эти новые стилевые творческие тенденции композиторы Молдовы начали осваивать в 1970–1980-е годы, за исключением интенций авангарда, которые едва наметились к концу 1980-х годов.

1970–1980-е годы можно назвать периодом расцвета профессионального композиторского творчества Молдовы, достигнутого в результате интенсивного впитывания новаций как западноевропейской, так и советской музыки. В эти десятилетия выдвинулись такие значительные композиторские фигуры, как Василий Загорский, Павел Ривилис, Злата Ткач, Тудор Кирияк, Георгий Мустя, Ион Маковой, Георгий Няга, сочинения которых исполнялись не только в Молдове, но и за ее пределами, завоевав признание в общесоюзном пространстве и зарубежных странах. В творчестве названных композиторов, развивавшемся под общим знаком советской музыки, скрестились многие стилевые направления, среди которых полюсами притяжения стали неофольклоризм, нередко сочетающийся с постромантизмом; неоклассицизм с преобладанием необарочных тенденций. В инструментальной музыке обозначились стремления к индивидуальному воплощению традиций классиков XX века – Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Орфа, Энеску.

Новые стилевые тенденции часто совмещались с продолжением традиций Чайковского, Рахманинова вплоть до признаков откровенной сентиментальности. Несмотря на неугасающую тягу молдавских композиторов к островыразительным миниатюрам на фольклорной и жанровой основе с программными заголовками, а также характерным для роман-

тизма жанровым разновидностям поэмы, фантазии, рапсодии, увертюры, дивертисмента, в этот период родились и крупномасштабные симфонические произведения, в которых сохраняется семантический инвариант симфонизма. В каждом случае он представляет индивидуальный вариант обновления канона, когда аклассические тенденции касаются трансформации и гибридизации либо родовой типологии, либо жанро- и стилеобразующих параметров.

Приведем несколько примеров лучших симфонических сочинений этого периода. Симфония-балет по мотивам поэзии Ф. Гарсия Лорки Василия Загорского в рамках одночастной композиции представляет симбиоз эпического, лирического и драматического симфонизма. Процессуальность развития в этом сочинении вобрала в себя все канонические ипостаси: действие, созерцание, игровые и танцевальные досуги и, наконец, героя как символа коллективной жизни. При этом обращает на себя внимание поиск аклассической внутренней структуры сочинения: сохраняя память о сонатной экспозиции и зеркальной репризе, композитор в итоге модулирует в смешанную форму двойных вариаций, рондо и сюиты. Одночастная Третья симфония Георгия Няги для большого оркестра тройного состава (с четырьмя флейтами, расширенной группой ударных, арфой) воспринимается как симфония-поэма, в которой композитор по своему претворил традиции монологического тематизма и «злых» скерцо Шостаковича. Преобладание медитативности, философской лирики приближают симфонию к новому для Молдовы рефлекторному композиторскому мышлению. Новая традиция обличительного симфонизма, также восходящая к гротескным «злым» страницам творчества Шостаковича, отчетливо проявилась в масштабной четырехчастной Седьмой симфонии Валерия Полякова, заостряющей негативные образы современной действительности – бездуховность, антигуманность, агрессивность.

Выдающиеся достижения в инструментальных жанрах (и не только инструментальных) связаны с развитием неофольклорной тенденции, достигшей к концу 1980-х годов своей кульминации в творчестве целой плеяды композиторов как старшего, так и молодого поколения: З. Ткач, П. Ривилиса, В. Загорского, В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусти, И. Маковея. В творчестве каждого из названных композиторов «новая фольклорная волна» отличается совершенно особым стилевым почерком, который определяется как характерными чертами индивидуального стиля, так и «ге-

нетическим» адресатом фольклорных источников. Кому-то оказались ближе способы обращения с фольклором Бартока, кому-то – Стравинского, а кто-то воспринял общие творческие принципы советских композиторов неофольклорной ориентации, которые, в свою очередь, во многом сформировались под влиянием опять же Стравинского и Бартока. Для роста собственно композиторского профессионализма молдавских авторов немаловажное, а иногда и решающее значение в 1970–1980-е годы сыграли связи и прямые консультации с выдающимся педагогом Московской консерватории Ю. А. Фортунатовым. Профессиональное общение с ним отразилось в творчестве П. Ривилиса, З. Ткач, Г. Мусты, И. Маковея и др.

Сочинения П. Ривилиса «Симфонические танцы», «Унисоны», «Бурдоны», получившие широкое признание на общесоюзном пространстве, не относятся к жанру собственно симфонии, в них в современном контексте оживают старинные предклассические представления о симфонии и симфоничности как *ансамбле*, как *созвучии* в совместном ансамблевом музицировании. Данные произведения привлекают, в первую очередь, новизной конструктивной идеи. Фольклорные жанровые прототипы подчиняются в них разным конструктивным задачам. Например, в «Симфонических танцах» вся энергия композитора сосредоточена в мелодической линии, тогда как оркестровая «лэутарская» гармония превращается в тембровый или ритмосонорный элемент. Главная задача в «Унисонах» – гетерофонное расщепление одноголосных диатонических попевок. В «Бурдонах» ведущим композиционным принципом оказывается многослойная остинатность, охватывающая параметры фактуры, тембра, метроритма и мелодических структур.

Другая стратегия воплощения неофольклорной тенденции избрана в симфонических сочинениях Т. Кирияка. При всех ярко выраженных потенциях современного композиторского мышления в них превалирует блестяще решенная задача: глубинное постижение национального духа молдавского народа. Основные сочинения Т. Кирияка 1970–1980-х годов демонстрируют изобретательные синтезы принципов симфонизма и концертирования. Так, Концертная симфония для солирующей скрипки и симфонического оркестра (1975) дает весомую заявку на концепционность мышления композитора. Динамическая процессуальность, логика целенаправленного развития – качества, присущие симфонизму, – реализуются здесь через противопоставление повествовательно-эпического об-

раза и образов действенных, имеющих свою дифференциацию: экспрессия, доходящая до драматизма в первой части; таинственная скерцозность, прорастающая до исступленной токкатности во второй, и стихия моторики в финале. Несонатный принцип драматургии (концертирование), а также тембровая персонификация солирующей скрипки и валторн восходят к жанру концерта. Во второй Концертной симфонии «Легенда жаворонка» для симфонического оркестра и рассказчика (1985) смешаны жанровые принципы симфонии, поэмы, барочного концерта с элементами литературно-музыкальной композиции.

Монополизма неофольклорной тенденции композитор достиг в сюите для симфонического оркестра с солирующими народными инструментами (най, цимбалы, тарагот) «Пядь земли», в которой фольклор материализуется многопараметрово: используются народные инструменты, приемы исполнительства, жанровые прототипы, ладовое мышление, принципы концертирования, идущие от лэутарского сольного и ансамблевого музицирования. Архитектоника сюиты, состоящей из восьми частей, сочетается с подлинно философской концепцией лиро-эпического симфонизма, поскольку сочинение представляет волнующее философское размышление героя-пастуха перед смертью о земной участи человека, о примирении и слиянии со Вселенной, которое мыслится поэтически как бракосочетание с ней. Уже эти выборочные показательные примеры подтверждают факт того, что молдавские композиторы ускоренными темпами вступили на путь стилевого плюрализма, на котором скрестилось множество тенденций и направлений как диахронического, так и синхронического рядов.

Несмотря на то, что в 1970–1980-е годы прямых контактов композиторов Молдовы с зарубежными странами, включая этнически родственную Румынию, все еще не существовало, панорама композиторского творчества, как и вся жизнь Союза композиторов в целом, необычайно активизировалась и обновилась. Большую роль в обновлении сыграла личность председателя Союза композиторов МССР Василия Георгиевича Загорского (годы правления 1964–1990) – человека высокоинтеллектуального, толерантного в общении, наладившего и укрепившего творческие связи со всеми республиками бывшего СССР, в результате которых и в Молдове начали появляться отдельные сочинения проавангардистской направленности (у композиторов молодого и среднего поколений). Музы-

кально-общественная активность В. Загорского благотворно сказалась как на жизни внутри Союза композиторов, так и на уровне внешних связей: многие годы он являлся секретарем СК СССР (с 1968 года), представляя эту союзную организацию и на международном уровне в качестве члена исполкома ЮНЕСКО (1978–1981, 1987–1991).

Вместе с тем, до конца 1980-х годов симфонизм Молдовы все еще оставался в рамках *обновления внутри классического канона*; аклассический вектор новой диалоговой модели, целиком сконцентрированный в ипостаси «Человека рефлексирующего», его еще не коснулся. В этих условиях, несмотря на ускоренное обновление области симфонических жанров, вновь приходится констатировать стадиальную несинхронность развития по сравнению с западноевропейской музыкой и творчеством композиторов России, Украины, Прибалтики, Закавказья, перед которыми в 1980-е годы распахнулось *пространство постмодернизма*, сменившее собой приоритеты уходящей в прошлое *второй волны авангарда*.

Освоение авангардных принципов мышления композиторами Молдовы началось с конца 1980-х – начала 1990-х годов и продолжалось на протяжении десятилетия 1990-х. Симфония «Под солнцем и звездами» Геннадия Чобану (1989) как пример космизации современного композиторского мышления дала блистательный старт новому этапу в развитии симфонизма в Молдове. Это первый яркий пример аклассического симфонизма, в котором композиторское мышление опирается на *триадный логосный принцип*, включающий, помимо диалогемы «Человек и Мир», третий источник – *запредельного, трансцендентного*. В симфонии музыкальные архетипы плюралистически сочетаются со многими техниками поставангарда; ее музыкальный синтаксис богат своей объемностью и контрастностью, он объемлет тенденции и отдельные приемы сонористики, алеаторики, новой модальности, новой гетерофонии, новой ритмической концепции, комбинаторики, репетитивности.

Мощный толчок для новых творческих импульсов произошел фактически в 1991 году, который можно определить, как «час X», обозначивший начало собственно переходного – *постсоветского* – периода в музыкальной культуре Молдовы. Распад в 1991 году СССР, внезапное обретение Молдовой независимости, коллапс советской системы жизни переживались в стране очень болезненно, что подтверждается, в первую очередь, превращением республики в «горячую точку» со всей трагиче-

ской атрибутикой – войной в 1992 году, расколом и без того маленькой страны на две части: правобережную, законную наследницу МССР со столицей в Кишиневе, и левобережную, так называемую непризнанную Приднестровскую республику со столицей в Тирасполе. После таких потрясений в политике и экономике панорама музыкальной жизни Молдовы кардинально изменилась. Передел всего музыкального пространство естественным образом отразился и на переделе жанрового поля.

Большую роль в трансформации композиторского творчества сыграл лидер новой композиторской генерации Геннадий Чобану, избранный единогласно в феврале 1990 года на пост председателя Союза композиторов и музыковедов Молдовы. Протагонистом вхождения Молдовы в мировое культурное пространство стал опять же Г. Чобану, инспирировав вскоре после своего назначения на пост председателя Союза сразу три значительные акции: 1) учредил ежегодный Международный фестиваль «Zilele muzicii noi» («Дни новой музыки»); 2) основал Ансамбль современной музыки «Ars poetica» (художественный руководитель Г. Чобану, дирижер О. Палымский) по типу московского Ансамбля современной музыки под художественным руководством Ю. Каспарова или Ансамбля современной музыки «Archaeus» («Археус») под руководством композитора Ливиу Дэнчану (Румыния); 3) способствовал принятию Союза композиторов и музыковедов Молдовы – одного из первых среди стран СНГ – в коллективные члены Международного Общества Новой Музыки (SIMC). Экспансия принципов авангардизма, начавшаяся в Молдове с проведения ежегодных международных фестивалей «Дни новой музыки», несомненно, расширила как стилевое, так и жанровое поле молдавской инструментальной музыки и, как следствие, стимулировала освоение новых техник композиторского письма – сонористики, алеаторики, сериальности, минимализма, новых полифонических и ритмических систем и др.

В творчестве композиторов преимущественно старшего поколения продолжался процесс «договаривания» в лучших эклектических традициях принципов романтизма, постромантизма, постимпрессионизма, постклассицизма. Однако при доминировании какого-то одного постстилевого направления в каждом из сочинений можно обнаружить разные грани синтеза экспериментальных идей и традиционных позиций европейского инструментализма. Например, в симфонии З. Ткач «Panopticum», в которой

представлена «ретро» – рефлексия на свое собственное творчество, постромантическое начало объединяется с ярко выраженными элементами инструментального театра. Симфония № 2 В. Загорского – это яркий пример радикального обновления сонатно-симфонического цикла в рамках классико-романтического канона. Суммируя ее новые неканонические черты, укажем на рефлекторное композиторское мышление; явление *новой программности*, связанное с воплощением концептуального содержания романа современного французского писателя Марселя Брюона «По ту сторону гор». Обновление классико-романтического канона в Симфонии № 2 В. Загорского заключается в предчувствии элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, спровоцированное программными заголовками частей («Миражи», «Жертвоприношение», «Лабиринт»), развитие тематических ячеек по принципу ризомы, прием параллельной драматургии. В пяти симфониях Д. Киценко акцентируются принципы минимализма, необарочных полифонических приемов, новой гетерофонии. Фактически, плюрализм стилей характерен для всех крупных симфонических произведений переходного периода, как тех, что сохраняют традиционные жанровые названия «симфония», «сюита», так и для тех, которые относятся к либржанру либо смешанному жанру. К примерам *либржанра* можно отнести такие сочинения, как «Музыка для камерного оркестра, фортепиано и литавр» В. Дони, «Концертная музыка для симфонического оркестра» С. Пысларь. К либржанру примыкают и сочинения с мемориальным содержанием, написанные в память о близких людях: «În memoria tatălui (Памяти отца)» В. Чолака, «Musica dolorosa» Г. Чобану, «În memoriam (Памяти мужа)» З. Ткач.

В переходный период композиторы Молдовы часто обращаются к смешанным жанрам, причем гибридизация принимает самые разнообразные виды: 1) диффузии собственно музыкальных жанров, например, симфония З. Ткач «Panopticum» носит подзаголовок «Пять прелюдий», а в самом названии «Simfonia concertantă» Д. Киценко обозначен синтез симфонии с принципами концертирования; 2) привлечение в жанровую структуру смежных искусств. Например, в названии Симфонические картины из балета «Птицы и вода» Г. Чобану сочетаются три жанровых составляющих – симфония, балет и картина, отсылающая к изобразительному искусству. Любопытный образец жанровой диффузии представляет

собой сочинение В. Загорского для большого симфонического оркестра «Стансы» в 5 картинах: «Полет», «Сумерки», «Лампада», «Часы», «Эпилог». Этот яркий пример медитативно-рефлекторной лирики, инспирированной стихотворениями анонимного румынского поэта, восходит к музыке, поэзии и живописи; 3) гибриды академического и фольклорного жанра. Таковы «Симфодойна» Л. Гондю; «Дакофония I» и «Дакофония II» Тудора Кирияка; «Легенда бучума» В. Чолака; 4) сочетание академического музыкального жанра с джазовой фоносферой обнаруживается в «Фантазии на темы Чик-Кореа» В. Дынги, «Фантазии на темы “The Beatles”» О. Негруци. Возвращение к христианским ценностям привело к активному ренессансу духовной музыки не только в области хорового творчества, но и к сакрализации оркестровых сочинений, составивших внушительное количество в общей жанровой панораме. Укажем на целый ряд сочинений на духовную тематику В. Чолака: «Псалмодия», посвященная 2000-летию христианства; «Noaptea de Crăciun» («Рождественская ночь»); Д. Киценко: «Симфония așteptării» («Симфония ожиданий»), «Плачь Иеремии» (Концерт для альты и камерного оркестра); Т. Згуряну: симфоническая поэма «Lumină din Lumină» («Свет из Света»); П. Ривилиса: «Стихира». В этом ряду особо выделим блестящий образец современной постапокалиптики, каким является композиция для органа и большого симфонического оркестра «Passion-XXI» В. Беяева<sup>1</sup>.

Живя в полиэтническом пространстве Молдовы, композиторы реализуют в своих сочинениях музыкальный билингвизм, терлингвизм или даже мультилингвизм. В симфоническом творчестве З. Ткач, например, своеобразно синтезируются фольклорные ассоциации с еврейским и молдавским фольклором. Музыкальный мультилингвизм характерен для творчества таких композиторов, как В. Чолак, Д. Киценко, которые обращаются к истокам украинского, русского и молдавского фольклора, а также к архетипам церковной музыки разных конфессий. Суммируя ускоренный по сравнению с другими республиками бывшего СССР путь развития сложнейшего и многоликого симфонического творчества в Республике Молдова, можно констатировать, что оно достигло высокого

---

<sup>1</sup> Подробный анализ симфонических сочинений «Passion XXI» В. Беяева и «Птицы и вода» Г. Чобану см. в статье: Мироненко Е. С. Трансформация образов агрессии в симфоническом творчестве начала XXI века // XX век. Музыка войны и мира. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – С. 387–405.

уровня профессиональной зрелости как в плане жанрового, так и стилевого экспериментирования и богатства. Подтверждением этого служат такие вершины, как Симфония № 2 В. Загорского, Симфония «Под солнцем и звездами» и Симфонические картины «Птицы и вода» Г. Чобану, «Passion XXI» В. Беляева, получившие большое общественное признание как в Молдове, так и за ее пределами.

### Литература

1. Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е – нач. 1980-х гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Киев, 1986. – 39 с.
2. Аксенов В. Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра. – Кишинев: Штиинца, 1987. – 126 с.
3. Аксенов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). – Кишинев: Bulat Art Glob, 1998. – 151 с.
4. Аксенов В. Стилиевые тенденции в композиторском творчестве Республики Молдова (инструментальная музыка). – Кишинев: Cartea Moldovei, 2006. – 216 с. (на молдав. яз.).

### References

1. Zin'kevich E. *Ukrainskaya simfoniya na sovremennom etape v svete dialektiki traditsiy i novatorstva (1970-e – nach. 1980-kh gg.): avtoref. dis. d-ra iskuststovedeniya [Ukrainian Symphony at the present stage in the light of the dialectics of tradition and innovation (70s – early 80s). Author's abstract of diss. Dr of Art History]*. Kiev, 1986. 39 p. (In Russ.).
2. Aksenov V. *Moldavskaya simfoniya: istoricheskaya evolyutsiya, raznovidnosti zhanra [The Moldovan Symphony: the historical evolution of the variety genre]*. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1987. 126 p. (In Russ.).
3. Aksenov V. *Zhanry simfonicheskoy muzyki v Moldove (30–80-e gody XX veka) [The genres of symphonic music in Moldova (30–80th years of XX century)]*. Kishinev, Bulat Art Glob Publ., 1998. 151 p. (In Russ.).
4. Aksenov V. *Stilevye tendentsii v kompozitorskom tvorchestve Respubliki Moldova (instrumental'naya muzyka) [Stylistic tendencies in the works of composers of the Republic of Moldova (instrumental music)]*. Kishinev, Cartea Moldovei Publ., 2006. 216 p. (In Mold.).

*М. Ренат  
Ченстохова, Польша*

**КОНЦЕПЦИЯ СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЗДНЕГО  
ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА  
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ РИХАРДА ШТРАУСА,  
ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО И ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО)**

В статье рассматривается концепция позднего стиля композиторов, чей творческий путь был достаточно длительным: Р. Штраус (1860–1949), И. Стравинский (1882–1971) и В. Лютославский (1913–1994). Основа соображений автора – понятие позднего стиля, разработанное музыковедом Р. Д. Голианка. Исследование посвящено двум вопросам: 1) формирование стиля позднего периода творчества по сравнению с более ранними этапами; 2) особенности авторского стиля каждого из трех композиторов в контексте эпохи.

**Ключевые слова:** музыка, поздний стиль, композитор, Рихард Штраус, Игорь Стравинский, Витольд Лютославский.

**STYLE CONCEPTION IN OF MUSICAL COMPOSITIONS  
IN THE LATE PERIOD OF CREATION (CASE STUDY ON THE BASE  
OF RICHARD STRAUSS, IGOR STRAWIŃSKI AND WITOLD  
LUTOSLAWSKI WORKS)**

The article deals with the, so-called, late style in the works of three eminent composers, who went through a long way of development in their music: Richard Strauss (1860–1949), Igor Stravinsky (1882–1971) and Witold Lutoslawski (1913–1994). The methodological background for the discussion is the conception of late style in music, developed by R. D. Golianek. The discussion is focused on two major theses: How was the stylistics of compositions written in their ripe old age related to earlier stages of their musical output and what way did each of the great masters shape his individual style against the background of the period, in which he lived.

**Keywords:** music, late style, composer, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Witold Lutoslawski.

**PERSPEKTYWA STYLISTYCZNA DZIEŁ MUZYCZNYCH  
SĘDZIWYCH MISTRZÓW NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI  
RICHARDA STRAUSSA, IGORA STRAWIŃSKIEGO  
I WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO**

*Rozważania wstępne.* Rozwój stylistyczny i przemiany w twórczości kompozytorskiej są problematyką oczywistą i akcentowaną przy każdorazowym omawianiu dorobku jakiegokolwiek twórcy. W przyjętym tutaj temacie będziemy pytać o właściwości stylistyczne dzieł najpóźniejszych, powstałych w wieku sędziwym i ich relację w stosunku do wcześniejszych okresów życia i twórczości. Dotyczyć będą zatem zagadnienia *stylu późnego*, jego uwarunkowań i ostatecznej postaci.

Powszechnie panuje przekonanie, że najlepsze dzieła powstają w jesieni życia, dzieła dojrzałe, syntetyzujące całokształt dorobku. Przekonanie to jest jednak powierzchowne, wysnute z obserwacji wyselekcjonowanych twórców i zbyt uproszczone. Wartość artystyczna utworu wynika przede wszystkim z rangi talentu i wyobraźni twórcy, natomiast kwestia doświadczenia kompozytorskiego i rozwój osobowości są czynnikami wspomagającymi. W szczególności epoka romantyczna dostarcza nam wystarczająco wiele przykładów na potwierdzenie tego założenia.

Byli kompozytorzy, którzy po okresie niezwyklej aktywności twórczej w latach młodości, zaniechali dalszej pracy twórczej, stworzyli tylko pojedyncze dzieła w latach późniejszych, bądź całkowicie ją zaniechali. Tak było w przypadku Gioacchina Rossiniego (1792–1868). Swego genialnego *Cyrulika sewilskiego* skomponował w wieku 24 lat, a po nim następne doskonałe dzieła operowe, które były rozwinięciem i utrwaleniem doskonałości stylu, powstałego w „dziele młodości”. Erupcja talentu twórczego jednego z największych XIX-wiecznych kompozytorów scenicznych zakończyła się w wieku 37 lat. W dojrzałych i późnych latach życia Rossini stworzył tylko dwa większe dzieła – *Stabat Mater* i *Małą mszę uroczystą*. Znamienne dla epoki romantycznej było zjawisko powstawania arcydzieł muzycznych w latach młodzięcych. Oto przykłady:

- pieśń *Małgorzata przy kołowrotku* Franz Schubert skomponował, gdy liczył sobie 17 lat, a która, jak wiadomo, została uznana za pierwszą pieśń romantyczną;

- uwerturę do szekspirowskiego dramatu *Sen nocy letniej* Feliks Mendelssohn-Bartholdy stworzył także w wieku 17 lat; została uznana za kwintesencję indywidualnego stylu kompozytora;

- *Symfonię fantastyczną* Hector Berlioz pisze w dojrzałym wieku młodzieńczym (27 lat), będącą w historii muzyki oficjalną, pierwszą symfonią programową o imponującej konstrukcji i rozmachu twórczym;

- Robert Schumann i Fryderyk Chopin dali światowej pianistyce swe trwałe dzieła, powstałe między 20 a 30 rokiem życia.

Przykładów tego typu można przytoczyć wiele, zaprzeczających założeniu o korelacji doskonałości dzieła z późniejszym wiekiem życiowym. Jednocześnie musimy zauważyć istotną prawidłowość: niemal wszyscy wyżej podani kompozytorzy przedwcześnie odeszli, zanim osiągnęli wiek dojrzały (Schubert – 31 lat, Mendelssohn – 38 lat, Chopin – 39 lat, Schumann – 46 lat). Można snuć przypuszczenie o niezwykle wczesnym rozwoju talentu muzycznego i twórczego, który był egzemplifikacją przyśpieszonego rozwoju osobowości w jednocześnie słabszym biologicznie organizmie. Ówczesny stan medycyny, bezradny wobec wielu chorób (np. gruźlicy) nie był bez znaczenia, lecz mimo wszystko nasuwa się refleksja, że ci „genialni młodzieńcy” podążali w swe artystyczne credo w tempie o wiele szybszym od innych kompozytorów, jakby w przeczuciu przedwczesnego końca.

Powyżej zasygnalizowane zagadnienie bardzo dojrzałych dzieł powstałych we wczesnym okresie życia jest swego rodzaju antypodą w stosunku do problematyki stylu późnego.

Zwróćmy uwagę na czynnik kształtujący styl, jakim jest epoka, w której kompozytor żyje. Epoka z jednej strony twórcę kształtuje, a z drugiej to twórca tę epokę współtworzy. W zależności od typu wyobraźni są twórcy – tradycjoniści i twórcy – wizjonerzy. Oba rodzaje artystów pełnią istotną rolę w historii twórczości. Epoki nowożytne do końca XIX wieku odznaczały się systematycznym, ewolucyjnym rozwojem samego języka dźwiękowego, jak i form wypowiedzi. Fundamentalną sprawą była społeczna funkcja muzyki. Epoka oparta na stopniowym ewolucyjnym rozwoju stwarza warunki do „spokojniejszego” rozwoju indywidualnego.

*Tezy i definicja stylu późnego.* Niniejszy artykuł podejmuje zagadnienie stylu późnego w twórczości kompozytorskiej. Stawiamy pytanie o profil ostatnich dzieł, powstałych w sędziwym wieku, poprzedzonych długą, systematycznie prowadzoną drogą twórczą. Do prezentacji niniejszej problematyki wybrano trzech twórców, którzy zachowali aktywność twórczą do końca życia, osiągając wiek sędziwy: *Ryszarda Straussa (1860–1949)*, *Igora Strawińskiego (1882–1971)*, *Witolda Lutosławskiego (1913–1994)*.

Jak wiadomo, są to kompozytorzy, uznani przez świat muzyczny za twórców najwyższej rangi, których dzieła stale funkcjonują w życiu koncertowym i którzy – co najważniejsze – wypracowali swój bardzo indywidualny styl wypowiedzi. Każdy z nich był innej narodowości, żył w innym (lecz sąsiednim) pokoleniu, a ich imperatyw twórczy wyrastał z innej tradycji i podłoża kulturowego.

Rozważania na ten temat skoncentrowane będą wokół dwóch głównych tez:

1. Jak ukształtowała się stylistyka ich dzieł, pisanych w ostatnich latach życia w stosunku do wcześniejszych etapów twórczości?

2. W jaki sposób każdy z tych wielkich twórców kształtował swój indywidualny idiom na tle epoki, w której żyli i jaką postawę twórczą wobec niej przyjęli?

Szukając odpowiedzi na tak postawione pytania należy bezwzględnie odnieść się do sytuacji zewnętrznej, czyli trendów środowiska, w którym żyli i działali ci twórcy oraz sytuacji społecznej im towarzyszącej. Wpływ czynników ogólnokulturowych i środowiskowych u wielu kompozytorów miał bowiem decydujące znaczenie dla stylistyki ich ostatnich dzieł.

Problematyka stylu późnego w muzykologii polskiej była już poruszana. Ryszard Daniel Golianek ukazując swoją koncepcję stylu późnego, opracował ją w postaci sześciu tez:

*I teza*, wyjściowa zakłada sprzężenie twórczości kompozytorskiej z rozwojem osobowości. Wychodzi od podstawowych wniosków psychologii rozwojowej, która wyodrębnia fazy w życiu człowieka i dostrzega specyfikę odpowiadających im typów aktywności. W tej perspektywie styl późny w kompozycji muzycznej koresponduje z okresem starości w rozwoju osobniczym danego twórcy i jego biografii. Dojrzewanie do pewnych zakresów problemowych w utworach muzycznych idzie w parze ze starzeniem się kompozytora.

*II teza* zakłada, że styl późny nie występuje w twórczości każdego kompozytora, lecz przejawia się jedynie w spuściźnie tych twórców, którzy dotarli do fazy starości.

*III teza* (bardziej skonkretyzowana) stwierdza fakt nakierowania zainteresowań twórcy na sprawy ostateczne, związane z kwestiami czasu, przemijania i kresu egzystencji. Charakterystycznym przejawem tego zjawiska jest poruszanie przez kompozytorów wątków eschatologicznych, tematyki śmierci, wiary i ewentualnej wizji życia wiecznego.

*IV teza* zauważa istnienie określonych estetycznych cech wypowiedzi, takich jak: kontemplacja, spokój, powaga, ascetyzm. Jakości te są realizowane poprzez odpowiedni dobór elementów techniki kompozytorskiej: zazwyczaj w utworach pisanych pod koniec życia zaznacza się uproszczenie stosowanych środków technicznych.

*V teza* jest rozwinięciem poprzedniej – stwierdza ona, że środki i techniki stosowane w dziełach późnych nie są przejawem nowatorstwa. Wykorzystują wcześniejsze rozwiązania, charakterystyczne dla warsztatu danego twórcy, który dokonuje ich selekcji.

*VI teza* (bardziej ogólna) zakłada istnienie cech stylu późnego niezależnie od uprawianego gatunku czy typu muzyki, dlatego można je dostrzec zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne, w dziełach symfonicznych i kameralnych.

Uzasadniając te tezy, ich autor odwołał się do przykładów stylu późnego w biografii artystycznej trzech kompozytorów: Ferenc Liszta, Richarda Wagnera i Dymitra Szostakowicza. W konkluzji metodologicznej zauważa: „Ponieważ naczelną ideą prezentowanego tu stanowiska jest przekonanie o odrębności stylu późnego w stosunku do innych stylów, niezbędną metodą staje się porównanie dzieł utrzymanych w stylu późnym z wcześniejszymi utworami tych kompozytorów” [1, s. 109]. W wyżej przedstawionej koncepcji styl późny został skorelowany nieodłącznie z wiekiem sędziwym kompozytora.

Porównawcze podejście metodologiczne, zaproponowane w opracowaniu tegoż autora, należy jednak rozszerzyć o *VII tezę*, zakładającą porównanie rozwoju stylu indywidualnego kompozytora z ogólnymi trendami, rozwijającymi się „w otoczeniu” twórcy, które mają prawie zawsze swój istotny udział w ukształtowaniu charakteru dzieł ostatnich. Epoka, w której żyje i tworzy kompozytor ma swój istotny wkład do charakteru ostatnich dzieł, w dużym stopniu go kształtuje i nadaje ostateczny profil. Poszerzenie to wydaje się być niezbędne zwłaszcza w odniesieniu do kompozytorów XX wieku, czasu wielkich przemian, krzyżowania się postaw awangardowych z odwołaniami do tradycji, czasu poszukiwań nowych środków artystycznych, czasu negacji tradycji i jednocześnie jej gloryfikacji. W owym niespokojnym stuleciu (także i w życiu społecznym) byli twórcy żywo reagujący na owe silne przemiany techniki dźwiękowej i włączający je do własnej twórczości. Byli i tacy, którzy czerpali tylko wybrane elementy z nowych tendencji i przetwarzali je we własną, indywidualną postać; wreszcie byli kompozytorzy

postępujący ściśle według swojej estetyki, własnych potrzeb wypowiedzi, w oderwaniu od dokonujących się „muzycznych rewolucji”.

Przyjrzyjmy się teraz trzem wybranym do analizy stylu późnego kompozytorom.

*Richard Strauss (1864–1949)*. Obszerna i zróżnicowana pod względem gatunkowym twórczość niemieckiego neoromantyka, ekspresjonisty i neoklasyka zarazem jest bardzo równomiernie rozłożona na przestrzeni 72 lat jego działalności. Pierwsze swe utwory pisał w wieku 16 lat, ostatnie w roku 1948, w wieku 88 lat. Łącznie pozostawił niespełna 300 utworów.

Strauss tworzy dokładnie na przełomie stuleci. Okres ten cechuje silna polaryzacja postaw estetycznych i nurtów stylistycznych. „Przełom XIX i XX wieku był szczególną „epoką przejściową” – pisze Renata Suchowiejko – w której narastało poczucie wyczerpania możliwości systemu dur-moll, a proces przenikania się tendencji romantyzmu i nowych idei nabrał wyjątkowego natężenia. Ten moment przejścia z jednego świata dźwiękowego do innego, w którym tak ostro zderzyła się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, jest zarazem fascynujący, jak i kłopotliwy. Stwarza bowiem problemy natury metodologicznej z uwagi na bardzo skomplikowany obraz ówczesnej rzeczywistości muzycznej. <...> Okres ten cechuje silna polaryzacja postaw estetycznych i nurtów stylistycznych” [2, s. 85].

*Kształtowanie stylu*. W długiej drodze twórczej Ryszarda Straussa zachodzi specyficzne zjawisko współzależności stylu z komponowanymi gatunkami. W poematach symfonicznych i symfoniach programowych, które były dominantą jego twórczości w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku, odnosił się do stylistyki wypracowanej przez swych poprzedników: Liszta i Wagnera. „Nawiązania te przejawiają się zwłaszcza w traktowaniu muzyki jako kategorii heteronomicznej, w której sfera pozamuzyczna stanowi istotny zakres estetyczny twórczości muzycznej” – komentuje R. D. Golianek [3, s. 147]. W zakresie języka dźwiękowego stosuje skrajnie rozszerzoną tonalność, liczne alteracje, dysonansowość. Najwyższy poziom mistrzostwa osiągnął w zakresie instrumentacji, co wynikało w dużym stopniu z jego wieloletniej praktyki dyrygenckiej. Tworzy własny typ kolorystyki instrumentalnej, wprowadza do dzieł narzędzia dźwiękowe, naśladujące odgłosy przyrody (np. tzw. *Windmaschine* w *Symfonii alpejskiej*). Na tym polu Strauss stoi w szeregu nowatorów; trafnie określił to Stefan Kisielewski: „stworzył własną epokę w dziejach orkiestry”.

Po przekroczeniu daty, wyznaczającej początek XX wieku Strauss przechodzi na pozycję kompozytora scenicznego. Twórczość operowa przedstawia niejednorodny obraz stylistyczny: „od postwagnerowskiej koncepcji dramatu muzycznego i ekspresjonistycznych dzieł awangardy, poprzez reinterpretację opery romantycznej i fascynację klasycyzmem” [3, s. 149]. Trwałymi pozycjami repertuarowymi są dzieła przynależące do nurtu ekspresjonistycznego, w których język muzyczny, nowatorski w sferze harmoniki, uwypukla wyrazistość psychologiczną bohaterów. Powstanie tych dzieł przypada na pierwszą dekadę XX wieku. Z twórczością operową związany był do końca życia i rzecz charakterystyczna, że na późnym etapie swej działalności w tym dziale, w latach 30. komponuje opery komiczne, podejmuje tematykę mieszczańską. Nawiązuje do lżejszych nurtów muzycznych (tańca, operetki), a także do tematyki mitologicznej o wydźwięku pastoralnym. Zatem w późniejszych latach Strauss komponuje dzieła lżejsze, muzycznie łączące różne style, w tym także style historyczne (np. styl Mozarta i włoskiego *bel canto*). Było to z pewnością konsekwencją rozprzestrzeniających się wówczas w Europie tendencji neoklasycznych, postulatów uproszczenia języka muzyki (np. francuska „Grupa Sześciu”), potraktowania go jako solidnego rzemiosła i wyzwolenia z przesłanek ideowych oraz funkcji wyrażania silnych emocji.

W innych gatunkach muzycznych, komponowanych przez Straussa, pieśniach czy utworach instrumentalnych sytuacja stylistyczna przejawia się jeszcze inaczej. Pieśni solowe, towarzyszące Straussowi na przestrzeni całej twórczości, pozostają w kręgu ekspresji późnoromantycznej i w tym gatunku kompozytor pozostał bardzo tradycyjny. W muzyce czysto instrumentalnej (poza poematami symfonicznymi i symfoniemi programowymi) nawiązał do klasycznych form (sonata, koncert, gatunki kameralne), a w późnych dziełach już z lat 40. XX wieku silnie obecne są elementy neoklasycyzmu, który jako nurt rozwijał się od lat 20 w Europie.

Należy przypuszczać, że uproszczenie języka muzycznego w późnym okresie twórczości Straussa było bardziej wynikiem wpływów zewnętrznych, aniżeli procesu postępujących lat życia. Wyczerpana stylistyka neoromantyczna i jej skrajna konsekwencja w ekspresjonistycznym wybrzmiewaniu nieuchronnie wówczas odchodziły do przeszłości. Rodzące się w pierwszych dekadach XX wieku nurty, w tym neoklasycyzm w różnych odmianach, silnie oddziaływały na wielu twórców. Ponadto wiele dzieł komponował na zamówienie i dla określonych potrzeb społecznych, co również

„narzucalo” przyjęty styl. Uproszczenie języka wypowiedzi nie zawsze oznacza uwstecznienie. Neoklasyczny kierunek był postrzegany w początkach XX wieku jako „novum” w stosunku do wyczerpującej się już estetyki neoromantycznej i jej skrajnej konsekwencji w postaci ekspresjonistycznej psychoanalizy.

Ostatnie dzieła Strauss skomponował w dwóch ostatnich latach życia. A były to: *Studium na 23 solowe instrumenty smyczkowe „Letzte Metamorphose”*, szkice *II Koncertu skrzypcowego*, fragment symfonii oraz utwór *Besinnung* na chór i orkiestrę oraz niezrealizowane oratorium „*Die Arche Noah*”. Spośród tych wymienionych kompozycji dziełem szczególnym były *Metamorfozy*. „Wyraża ból i smutek wywołany bezpowrotną utratą wartości kulturowych, które zniszczyła ta najbardziej barbarzyńska ze wszystkich wojen, nad zagładą niemieckich miast, pomników architektury i teatrów” – pisze monografista kompozytora. Utwór ma 3 części z dwoma skrajnymi Adagiami i żywszą częścią środkową. Symptomatyczne jest zastosowanie cytatu tematu marsza żałobnego z *III Symfonii* Beethovena „*Eroica*” w zakończeniu *Metamorfoz*. Krause komentując utwór pisze, że posiada on nową skalę sonorystycznej wyrazowości, dodając: „swego „memento mori” nie mógł Strauss wyrazić w bardziej przejmujących dźwiękach” [4, s. 457] Do „łabędziego śpiewu” tego twórcy należą także *Vier letzte Lieder*, powstałe w pierwszych szwajcarskich latach powojennych, o których Bohdan Pociąg pisał swym natchnionym stylem tak: „oto platońskie niebo piękna idealnego dane nam jest w samym cudownym smaku brzmieniowym „Czterech ostatnich pieśni” – w ich uwodzającym śpiewie, w łagodnych barwach, miękkich liniach, głębokich modulacjach, w trylu skowronka w pieśni ostatniej, w melodii tak niezwykle stapiającej w sobie czułość, błogość, powagę, hymniczną wzniosłość” [5, s. 485].

Konkludując stwierdzamy, że styl późny Ryszarda Straussa podąża ścieżką kontemplacji i smutku – posiada właściwości wymienione w IV tezie definicji. W głębi duszy pozostawał zawsze romantykiem, a stylistyczne zawirowania były wynikiem wpływów zewnętrznych. Ostatnie jego dzieła, pozbawione charakterystycznego dla wcześniejszych dzieł blasku barw orkiestrowych, mocnych akcentów dynamicznych, przemawiają głosem ściszym, co wyraża też zmniejszona obsada instrumentalna. Ostatnie lata życia kompozytora zbiegły się z pierwszymi latami po II wojnie światowej. Były to lata smutku, przygnębienia, traumy społecznej (także w społeczeństwie niemieckim), które siłą rzeczy w istotny sposób wycisnęły piętno na stylistyce

ostatnich dzieł Straussa w równym stopniu, co przecucie końca drogi życiowej i nadchodzącej śmierci.

*Igor Strawiński (1882–1971).* Obszar komponowanych gatunków i długi przedział twórczego czasu Igora Strawińskiego jest porównywalny z dziełem Ryszarda Straussa. Obaj kompozytorzy dożyli sędziwego wieku 89 lat. Śledząc wykaz ponad 150 utworów rosyjskiego twórcy stwierdzamy ciągłość tej twórczości i jej równomierne rozłożenie w czasie. Cały okres pracy twórczej u Strawińskiego objął 70 lat. W porównaniu ze Straussem niemal w całości przypadła na XX wiek, rozpoczęła się o jedno pokolenie później i bezpośrednio „zderzyła się” z ekspansywną awangardą w połowie stulecia (totalny serializm, eksperymenty z muzyką konkretną i elektroniczną).

*Kształtowanie stylu.* Początki swej twórczości Strawiński wzorował na dziełach swego pedagoga Mikołaja Rimskiego – Korsakowa. W latach drugiej dekady XX wieku kompozytor ten tworzy nowy sposób kształtowania jakości brzmienia, nową organizację czasu muzycznego, czego sztandarowym wyrazem jest genialny balet *Święto Wiosny* z 1913 roku. Staje w szeregach ówczesnej awangardy, zrywającej wszelkie powiązania z estetyką późnoromantyczną. Jednocześnie tworzy nowy typ widowiska muzycznego, nawiązujący do tradycji wędrownych teatrzyków oraz rytuałów wiejskich. Włącza do swych dzieł instrumenty, wcześniej w ogóle nie używane w muzyce klasycznej.

Strawiński był osobowością twórczą bardzo silną, już od młodych lat posiadał wyraźnie ukształtowane poczucie estetyki. Obce były mu uniesienia romantyczne, wzniosłe gesty, zawarte w wielu dziełach odchodzącej wówczas epoki. Znane są w muzykologii poglądy Strawińskiego na temat pojęcia interpretacji, którą odrzucał, jako zjawisko artystyczne. Oceniając w tamtych latach, poprzedzających I wojnę światową, pracę dyrygenta, Pierre’a Monteaux, związanego z projektem Baletów Rosyjskich pisał w swych kronikach: „...bardzo dobrze przygotował moją partyturę (to o balecie *Pietruszka*, przyp. M. R.). Nie wymagam od dyrygenta niczego więcej, gdyż każda inna jego postawa przekształca się natychmiast w interpretację, a tego właśnie się boję. Interpretator bowiem, niestety, może myśleć tylko o interpretacji i zbliża się przez to do tłumacza, co z muzyce jest absurdem, a dla interpretatora – źródłem próżności” [6, s. 36].

Lata międzywojenne na długiej drodze twórczej to czas historycznych stylizacji, określane w biogramach jako neoklasycyzm. Powstają liczne dzieła, pisane na zamówienie w których rosyjski kompozytor zawarł całą plejadę

elementów tradycji. Wtedy też zamieszkał we Francji, gdzie tenże nurt powrotów do tradycji przedromantycznej intensywnie się rozwijał. W latach 40., kiedy nastąpiła kolejna zmiana miejsca pobytu (zamieszkał w Stanach Zjednoczonych) podejmuje próbę dialogu z muzyczną kulturą nowej ojczyzny, a w ostatnich kilkunastu latach podejmuje technikę dodekafoniczną. W tym czasie ta awangardowa technika, powstała w latach 20 posiadała w Europie swoje „drugie wcielenie”.

Przejdźmy do ostatnich dzieł. Tutaj Strawiński podejmuje wątek religijny, kantatowy, ale trzeba zauważyć, że utwory proweniencji chrześcijańskiej podjął już w latach 30., zarówno poprzez nawiązania do wzorców starocerkiewnych, jak i łacińskich. Zatem akcent na dziełach religijnych zaistniał już we wcześniejszym okresie życia. Był on wynikiem sytuacji w życiu osobistym kompozytora i powrotem do praktyk religijnych w 1926 roku [7, s. 153].

Jaki był styl późny Igora Strawińskiego? Adaptując technikę dodekafoniczną kontynuował nurt muzyki religijnej, wykorzystywał teksty w różnych językach, nawet hebrajskim. W latach 1964 – 66, a więc już po przekroczeniu 80 roku życia tworzył niemal wyłącznie utwory poświęcone pamięci zmarłych (m. in. Prezydenta Kennedy’ego), w tym *Requiem Canticles*, powstałe na zamówienie, a dedykowane przyjaciółce Helen Buchanan Seeger, ale, jak zauważa monografista kompozytora, „pomyślane jako podzwonne dla siebie samego” [8, s. 280]. Ostatnim utworem sędziwego mistrza była żartobliwa piosenka do tekstu ulubionego wierszyka jego żony, *Sowa i kotek*. Powstała na niespełna 3 lata przed odejściem. Inny monografista Strawińskiego o jego ostatnich latach pisze: „Od szeregu lat myśli kompozytora krążyły wokół śmierci, która systematycznie przerzedzała szeregi bliskich, przyjaciół i znajomych. Czy zastanawiał się nad swoim końcem? Z pewnością tak <...>”. I dalej dodaje: „W 81 roku życia nadal myślał o przyszłości, snuł plany artystyczne i osobiste” [9, s. 352].

Strawiński był twórcą czynnym zatem do ostatnich lat i w jego stylu późnym przejawia się III teza R. D. Golianka, mówiąca o nakierowaniu zainteresowań twórcy na sprawy ostateczne. A jak kształtował się ów styl względem wcześniejszych etapów? Strawiński był postrzegany jako „twórca – kameleon”, ze względu na dwa silne zwroty w technice komponowania: przejście do neoklasycyzmu w latach 20. i do dodekafonii w latach 40. Badania nad konstrukcją jego dzieł pozwoliły jednak wysunąć wniosek o jednolitej

osobowości kompozytora: „Pomimo zaadaptowania techniki dodekafonicznej Strawiński nadal uwydatniał związek komponowanej muzyki z europejską tradycją, tym razem z tradycją muzyki religijnej <...>. Zgodnie z głoszonymi poglądami, że „sztuka jest ze swej istoty konstruktywna” wykorzystywał on technikę montażu do komponowania muzycznych budowli o wyrazistej konstrukcji” [10, s. 430].

*Witold Lutosławski (1913–1994).* Witold Lutosławski reprezentuje kolejne po Strawińskim pokolenie, urodził się 31 lat później. Rozpoczął swą edukację i pierwsze kroki kompozytorskie w latach, w których wybrzmiewały już wszelkie spory przełomu wieków. Postawę Lutosławskiego na przestrzeni całej twórczości (w sumie ponad 60 lat) cechował systematyczny rozwój języka muzycznego, który jednocześnie odzwierciedlał dokonujące się w muzyce światowej przemiany, w tym stylistykę awangardową.

*Kształtowanie stylu.* Styl tego wybitnego, polskiego twórcy, na przestrzeni całej twórczości podlegał przemianom ewolucyjnym pod wpływem rodzących się nowych idei technicznych i estetycznych. Na początku drogi (lata 30) wypowiadał się w formach klasycznych, pisał w stylu powszechnie przyjętym i przejawiającym się u większości kompozytorów polskich tamtych lat. W okresie powojennym dokonuje symbiozy neoklasycznych tendencji z folkloryzmem, realizując nadrzędny postulat, funkcjonujący w całości kształcie polskiej twórczości lat 40 i początku 50. Przypomnijmy, był to czas socrealizmu i estetyki normatywnej w polskiej muzyce, postrzegany dziś i oceniany z ponad półwiecznej perspektywy czasowej negatywnie, jako hamujące rozwój ambitnej twórczości hasła socjalistycznej polityki kulturalnej. O trudnych czasach powojennej Polski sam kompozytor zwykł mawiać: „Nie mogłem komponować tak jak chciałem, więc komponowałem tak jak mogłem” (Cyt. za [11, s. 222]). Toteż Lutosławski w wielu utworach sięgał po inspiracje folklorystyczne, opracowywał liczne pieśni ludowe. Jednak kompozytor pisząc utwory silnie przesycone duchem muzyki ludowej (*Mała Suita, Koncert na orkiestrę*, miniatury fortepianowe) tworzył dzieła o wybitnej wartości, wykonywane i cenione po dziś dzień. Mamy tu potwierdzenie przyjętej przez autorkę we wstępnych rozważaniach tezy, zakładającej ścisłą współzależność rangi artystycznej dzieła od talentu twórczego. Jednocześnie powstają wówczas utwory o charakterze użytkowym, głównie pieśni dla dzieci, które mimo swego ówczesnego, pragmatycznego przeznaczenia zachowały żywotność do dziś.

W II połowie lat 50 pracuje nad własnym systemem harmonicznym, który zdecydował o technologicznej warstwie jego późniejszych dzieł i jednocześnie był punktem wyjścia do wypracowania indywidualnego, niezależnego od licznych zewnętrznych bodźców stylu. Przyswaja nowe techniki, dostosowując je do własnych wizji artystycznych. Lutosławski stale podąża naprzód. „Niemal każdy utwór z III okresu twórczości – komentuje badaczka jego twórczości – niezależnie od tkwiących w nim konstrukcji harmonicznych i aleatorycznych <...> wprowadza nowe idee muzyczne” [12, s. 452]. Tymi ideami były np. technika łańcuchowa czy dwufazowy model formalny. Indywidualne pomysły współistniały w jego muzyce z elementami tradycyjnymi, harmonijnie zestrojone.

Lutosławski komponował głównie muzykę instrumentalną. Ostatnie dzieła z przełomu lat 80 i 90 mają charakter syntetyzujący wcześniejsze osiągnięcia. W latach stylu późnego kompozytor wprowadza zmiany do swego języka, zwiększa poziom ekspresji melodycznej, a ta zaistniała dzięki uproszczeniu czynnika harmonicznego. Wynikało to z potrzeby dalszego rozwoju swojego języka, w którym strona technologiczna ciągle odgrywała sporą rolę (nadrzędnym założeniem była zasada komplementarności materiału wysokościowego).

Jak przedstawia się relacja stylu późnego Lutosławskiego z wcześniejszymi etapami jego muzyki? Amerykański muzykolog i kompozytor Steven Stucky wskazuje na istotne powiązania między wczesnymi i późnymi dziełami, na powroty do aluzji neoklasycznych i neobarokowych w utworach ostatnich. „W latach osiemdziesiątych niektóre z tych cech powróciły z zaskakującą siłą” – pisze Stucky [13, s. 179]. Sytuacja ta dotyczy również powrotów autora *Livre pour orchestre* do okolicznościowego, użytkowego rodzaju kompozycji (np. *Fanfare* for Cambridge University na kwintet dęty, *Prelude* for Guildhall School of Music and Drama). Te z kolei, zarówno w okresie lat 40, jak i w „drugiej edycji” w latach 80. pełniły rolę drugoplanową. Reinkarnacja tej tendencji w postawie twórczej Lutosławskiego jest charakterystyczna. Zauważamy więc elementy V tezy z definicji stylu późnego, zakładającej powroty do wcześniejszych cech swej muzyki. Są one w swej reinkarnacji oczywiście odmienne od pierwowzoru sprzed lat, wzbogacone o nowe, wypracowane w międzyczasie rozwojem języka elementy techniczno – estetyczne.

Wskazmy jeszcze na jeden, interesujący aspekt w postępowaniu artystycznym tego kompozytora. O ile w dojrzałej fazie twórczości Lutosławski przyjął postawę żywo reagującą na dokonujące się przemiany i podejmował techniki awangardowe, to w okresie późnym, przypadającym już na czasy tzw. postmodernizmu, nie dokonywał charakterystycznych dla tego nurtu (i występujących u wielu polskich kompozytorów) powrotów do stylistyki neoromantycznej (tzw. "Nowego Romantyzmu"). Nie uległ powszechnym tendencjom i nadal podążał ścieżką własnej syntezy. A powroty do własnych chwytów artystycznych były wyrazem jego ogólnej postawy, w której istniały utwory – jak określał to sam kompozytor – pisane „lewą ręką”.

Zatem dzieła późne w muzyce Lutosławskiego tworzą w sposób naturalny końcowy etap jego ewolucji twórczej. Wspomniany wyżej amerykański badacz, Steven Stucky stwierdza: „...jestem przekonany o ogromnej wartości artystycznej jego późnych utworów i uważam, że niektóre z nich należą do największych dzieł jego życia. W całym późnym okresie przejawia się pewność ekspresji i najwyższe mistrzostwo techniki na każdym poziomie” [13, s. 181]. Śledząc charakterystykę jego ostatnich dzieł autorstwa kilku muzykologów zauważamy zbieżność spostrzeżeń. Badacze zwracają uwagę na wzrost znaczenia elementu melodycznego i ograniczenie technik nowatorskich.

Trzy wielkie ostatnie dzieła: *Łańcuch III*, *Koncert fortepianowy*, i *IV Symfonia* stanowią owe ukoronowanie drogi twórczej Lutosławskiego. *Łańcuch III* to utwór – jak pisze Tadeusz Kaczyński – w którym kompozytor „wyciągnął ostateczne konsekwencje ze swojej zasady budowania formy łańcuchowej. Należy do bardziej złożonych, trudniejszych w odbiorze dzieł” [14, s. 89]. Drugi z podanych wyżej utworów, *Koncert fortepianowy*, to – jak informuje Charles Bodman Rae był realizacją młodzieńczych planów, które podjął w momencie osiągnięcia metody prezentowania linii melodycznych na tle prostej harmonii. Autor monografii zauważa w nim związki z tradycją (nota bene z *II Koncertem fortepianowym* J. Brahmsa), z kolei Kaczyński dostrzega echa muzyki Chopina. Namacalnym dowodem związków z tradycyjnymi formami jest finał, utrzymany w barokowej formie chaconny, opartej na wielokrotnym powtarzaniu tego samego tematu w różnych wariantach.

I wreszcie *IV Symfonia* „stanowi syntezę stylu symfonicznego <...>, można uznać ją za szczyt piramidy, w jaką układa się cała jego twórczość” [14, s. 99].

W muzyce ostatniej fazy twórczości Lutosławskiego nie stwierdzamy obecności idei spraw ostatecznych, wątków śmierci czy jakichkolwiek akcentów religijnych. Pozostał do końca wierny dominacji absolutnej muzyki instrumentalnej. Odszedł w momencie osiągnięcia pełnego ukształtowania swojego stylu, wynikającego z warsztatowej perfekcji.

*Wnioski.* Poszukiwanie wspólnych tez w późnym stylu kompozytorów „niespokojnego” XX wieku jest zadaniem trudniejszym, aniżeli w przypadku kompozytorów tworzących w epokach o bardziej jednolitej i ewolucyjnej linii rozwoju. Trudno jest jednoznacznie ustalić, czy stylistyka dzieł ostatnich wynikała z okresu starości, znamionującego się skłonnością do kontemplacji i wyciszenia, czy też z charakteru osobowości twórcy (co wydaje się najbardziej prawdopodobne) i w jakim stopniu modyfikowała ten styl ich epoka, wpływy zewnętrzne.

Z powyższych rozważań i analizy kształtowania stylu u trzech rozpatrywanych tu kompozytorów wynika, że w ich stylu późnym istnieją pewne wspólne cechy, o charakterze ogólnym, natomiast różnią się między sobą w szczegółach. Każdy z tych trzech twórców „realizuje” którąś z przytoczonych na początku tez. Nie daje się z kolei stwierdzić występowania wszystkich tez jednocześnie. Różnice pomiędzy twórcami są wynikiem w pierwszym rzędzie odmiennych osobowości i z drugiej strony w stopniu równorzędnym czynników zewnętrznych, niezwykle imperatywnych w XX wieku.

Poniższa tabela zestawia cechy stylu późnego trzech omówionych kompozytorów, która ukazuje znaczne różnice między nimi. Wynikają one z bardzo odmiennych uwarunkowań kształtowania się ich stylów i osobowości twórczej.

**Tab. I. Cechy stylu późnego Straussa, Strawińskiego, Lutosławskiego**

<b>Richard Strauss</b>	<b>Igor Strawiński</b>	<b>Witold Lutosławski</b>
Uproszczenie języka dźwiękowego <i>Nawiązanie do klasycznych form</i> Zmniejszenie obsady instrumentalnej Kontemplacja i smutek w sferze wyrazowej	Adaptacja techniki dodekafonicznej <i>Związek utworów z europejską tradycją</i> Kontynuacja nurtu muzyki religijnej Komponuje utwory poświęcone pamięci zmarłych	Synteza własnych dokonań twórczych <i>Nawiązanie do tradycji</i> Wzrost znaczenia elementu melodycznego Brak elementów eschatologicznych

Z porównania cech późnych omawianych tu kompozytorów wynika wniosek o istnieniu jednej wspólnej cechy, jaką jest podkreślenie związku z tradycją, rozumianą szeroko (do form i wybranych aspektów warsztatowych).

*Konkluzja końcowa.* Przyjęte tezy stylu późnego jako podstawa metodologiczna w swym założeniu są słuszne, lecz wymagają modyfikacji przy rozpatrywaniu twórczości w różnych epokach i u różnych kompozytorów. Splot idiomatycznych cech stylów konkretnych twórców w powiązaniu z tendencjami epoki, w której oni żyją rodzą nowe perspektywy poznawcze oraz postawę otwartą wobec problemu stylu późnego. Każdy kompozytor, zwłaszcza o silnej osobowości i talencie twórczym podąża własną drogą, a jej końcowy etap z tej osobowości wynika, tudzież z jego biografii i postawy wobec świata.

### Literatura

1. Golianek R. D. W stronę spraw ostatecznych... Kontemplacja jako cecha stylu późnego w muzyce (na przykładzie dzieł Liszta, Wagnera i Szostakowicza) // Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze / red. Wojciech Kalaga, Eugeniusz Knapik. – Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2002. – S. 107–117.
2. Suchowiejko R. Między romantyzmem a modernizmem. Organizacja materiału dźwiękowego w sonatach na skrzypce i fortepian Césara Francka i jego uczniów // Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze / red. Wojciech Kalaga, Eugeniusz Knapik. – Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2002. – S. 85–96.
3. Golianek R. D. Strauss Ryszard, hasło // Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. T. 10. Sm – Ś / pod red. E. Dziębowskiej. – Kraków: PWM SA, 2007. – S. 139–151.
4. Krause E. Ryszard Strauss, człowiek i dzieło / z języka niemieckiego przełożył Karol Bula. – Kraków: PWM, 1983. – S. 610.
5. Pocij B. Posłowie // Ernst Krause, Ryszard Strauss, człowiek i dzieło / z języka niemieckiego przełożył Karol Bula. – Kraków: PWM, 1983. – S. 480–485.
6. Strawiński I. Kroniki mego życia / przekład Juliusz Kydryński. – Kraków: PWM, 1974. – S. 185.

7. Jarzębska A. Strawiński Igor, hasło // Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. T. 10. Sm – Ś / pod red. E. Dziębowskiej. – Kraków, PWM SA, 2007. – S. 152–175.
8. Roman Vlad. Strawiński / z języka włoskiego przełożył Jerzy Popiel. – Kraków: PWM, 1974. – S. 349.
9. Erhardt L. Igor Strawiński. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. – S. 404.
10. Jarzębska A. Strawiński. Myśli i muzyka. – Kraków: Musica Iagellonica, 2002. – S. 504.
11. Rae Ch. B. Muzyka Lutosławskiego / przełożył Stanisław Krupowicz. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. – S. 304.
12. Paja-Stach J. Lutosławski Witold, hasło // Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. T. 5. k 1 ł / pod red. E. Dziębowskiej. – Kraków, PWM SA, 1997. – S. 441–461.
13. Stucky S. Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego // Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego: Studia / pod red. Zbigniewa Skowrona. – Kraków: Musica Iagellonica, 2000. – S. 151–196.
14. Kaczyński T. Lutosławski, życie i muzyka / pod red. Stefana Sutkowskiego. – Warsaw: Sutkowski Edition, 1994. – S. 253. – (Historia Muzyki Polskiej).

УДК 781.61

***О. В. Синельникова***  
*Кемерово*

### **ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ: ЭСКИЗЫ К ПОРТРЕТУ (ПО МОТИВАМ ИНТЕРВЬЮ)**

Статья посвящена творчеству современного отечественного композитора Леонида Десятникова. В статье обобщаются черты стиля, рассматривается система музыкальных жанров его творчества. Автор акцентирует полистилистичность, ироничность, театральность и парадоксальность музыкального мышления Десятникова, что свидетельствует о причастности композитора к философско-эстетической парадигме культуры постмодерна.

**Ключевые слова:** Леонид Десятников, авторский стиль, жанр, музыкальное мышление, полистилистика.

**LEONID DESYATNIKOV: SKETCHES TO THE PORTRAIT  
(BASED ON INTERVIEW)**

The article is devoted to the work of the contemporary Russian composer Leonid Desyatnikov. The article summarizes the features of the style, the music genres of his work. The authors emphasize polystylistic, irony, theatricality, and the paradox of Desyatnikov's musical thinking, which indicates its involvement in philosophical-aesthetic paradigm of postmodern culture.

**Keywords:** Leonid Desyatnikov, the author's style, genre, musical thinking, polystylistic.

*Я считаю, что композитор, если он уцелел в Новое время,  
должен стремиться прежде всего к совершенству,  
а не к самовыражению. На этом пути он будет более эффективен  
в достижении столь возжеланного конца времени композиторов.*

*Л. Десятников [1].*

Леонид Десятников – один из наиболее известных и исполняемых композиторов современной эпохи. Его произведения часто звучат на крупных музыкальных фестивалях. Композитор много и упорно работает, называя себя ремесленником, а каждая его премьера становится видным событием музыкальной жизни. Десятникова любят исполнители за то, что он удобно пишет, любят слушатели за то, что музыка его вполне доступна, любят режиссеры и постановщики за профессионализм высочайшего класса. При этом он весьма далек от академического понимания своей профессии, не считая это необходимым. «Тип “творца”... серьезного господина с девятью симфониями – это вообще old fashion, его не существует. На мой взгляд, в этом нет смысла. Я не могу выстраивать стратегию академического композитора. Она изначально обречена на провал. Такой композитор считает себя звеном некой цепи: он обязательно преподает в консерватории, окружен учениками, и все это часть традиции, школы... А никакой школы нет. Все это просто фейк, рудиментарная чушь», – говорит Десятников [2].

Не потому ли об этом столь ярком композиторе современности до сих пор не написано ни одного серьезного научного исследования? Иро-

ничное отношение Десятникова к жизненной реальности может, пожалуй, стать еще одной причиной, почему его личности и творчества будто бы сторонятся маститые музыковеды. Но в прессе о композиторе написано довольно много. Почти каждое издание, считающее себя культурным, обращалось к нему за интервью. Притом, что в таких беседах Десятников подчеркнуто скромн, они гораздо лучше говорят о композиторе, нежели критические статьи и материалы, которые все-таки иногда рождаются из-под поверхностного пера – нет, не музыковедов, а всевидящих и всезнающих журналистов. Действительно, жанр беседы и интервью наиболее комфортен для композитора, который не любит публичности. Различные формы диалога – разговорного, творческого, смыслового, стилевого очень много значат для Десятникова. Именно в диалогах выражается характер его художественного мышления.

Из вскользь брошенных иронических и парадоксальных высказываний Десятникова, рассыпанных в разных интервью, можно составить целый сборник афоризмов, но в то же время они приоткрывают маленькое окошко в художественный мир композитора. Приведем некоторые из них:

«Композитор не должен как-либо выглядеть. Это человек без имиджа, просто фамилия на титульном листе партитуры. Чем лучше выглядит композитор, тем он менее интересен» [3].

«Мужчина должен одеваться так, чтобы ничто не отвлекало внимания от его лица. Но для этого нужно это лицо нажить, наработать» [3].

«Перед тем как лечь спать, в голове должна быть пища для размышлений на следующий день. Ощущение непрерывности процесса, перетекающего через ночь» [3].

«Когда я пытаюсь говорить о совершенстве, я говорю о создании некоего суверенного произведения искусства, которое должно производить такое впечатление, будто оно появилось на свет без посторонней помощи, и, слушая которое, человек испытывает катарсис, не думая при этом, что он этим обязан какому-то там композитору» [1].

«Я ленивый человек и поэтому очень много работаю. Если этого не происходит, плохо себя чувствую, даже физически» [4].

«Я убежден в том, что жизнь подражает искусству, а не наоборот...» [4].

Жанровая панорама творчества Десятникова очень широка, но, в первую очередь, его художественное мышление театрально, что прояв-

ляется как в разнообразии сочинений для музыкального и драматического театров (5 опер, 2 балета, музыка к трем спектакля Александрийского театра), так и в произведениях, не связанных с искусством сцены, – оркестровых, хоровых, камерно-вокальных и камерно-инструментальных опусах («Отзвуки театра» для фортепиано, «Альбом для Айлики» для фортепиано в четыре руки, «В сторону лебедя» для двух фортепиано, «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано, вокальные циклы «Любовь и жизнь поэта», «Три песни на стихи Джона Чиарди» и др.).

При этом, будучи оригинальным и неповторимым, Десятников обладает универсальным умением работать с самыми разными жанрами, достигая высоких художественных результатов, в том числе и официально признанных. Так, за музыку к спектаклю Александрийского театра «Ревизор» он получает Государственную премию РФ, за балет «Утраченные иллюзии» – «Золотую маску», за оперу «Дети Розенталя» – специальную премию жюри «Золотая маска» («За инициативу в развитии современной российской оперы»), за музыку к фильму «Москва» – премию «Золотой Овен» и Гран-при IV Международного Биеннале киномузыки в Бонне. Постановка оперы «Царь Демьян» (коллективное сочинение с участием Десятникова) в Мариинском театре была отмечена премией «Золотой софит», саундтреки к фильмам «Мишень» и «Дневник его жены» удостоены премии «Ника», а транскрипция танго-опериты А. Пьяццоллы «Мария де Буэнос-Айрес» номинирована на «ГРЭММИ».

В каждый традиционный музыкальный жанр композитор вносит свой неожиданный поворот и парадоксальный ход. К примеру, недавно созданный балет Десятникова по заказу театра «Ла Скала» называется «Опера» (2013), а либретто этого хореографического спектакля смонтировано из текстов П. Метастазии<sup>1</sup>. Свою пока единственную симфонию для хора, солистов и оркестра «Зима священная 1949» Десятников создал на тексты фрагментов найденного среди хлама на чердаке учебника английского языка, изданного в 1949 году, который вобрал в себя штампы советского официоза. Только такому ироничному и остроумному композитору могла прийти в голову идея написать вокальную миниатюру на текст детского письма Г. Кремера своему отцу («Письмо отцу» для голоса и фор-

---

<sup>1</sup> Пьетро Метастазиио – прославленный итальянский либреттист и драматург XVIII века, на чьи либретто писали оперы такие известные композиторы, как А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, А. Сальери, Б. Галуппи, И. А. Хассе, Дж. Мейербер и др.

тепиано), соединить «Времена года» А. Вивальди и А. Пьяццоллы, причем не выходя за рамки транскрипции произведений выдающегося мастера аргентинского танго<sup>2</sup>, сблизить антагонизм культур Востока и Запада пьесой «Возвращение» для кларнета, гобоя, струнного квартета и магнитофонной ленты (2006), включив в нее традиционную мелодию «этенраку». Создав оперу «Дети Розенталя» (2005) на сюжет повести В. Сорокина о клонировании великих композиторов, Десятников, вопреки возмущенным обывателям, рискнул поставить ее в Большом театре. Ведь либретто оперы повествует о том, как клонированные Моцарт, Вагнер, Верди, Мусоргский и Чайковский пытаются выживать в реалиях современной действительности.

Редкий факт в истории музыки – создание балета на музыку вокального цикла или оперы. Ведь, как известно, под вокальную музыку не очень хорошо танцуется. Однако к музыке Десятникова это не относится. Он блестяще работает и с дирижерами, и с хореографами, и с режиссерами. Его вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» (1989) успешно транспонирован А. Ратманским в жанр балета «Вываливающиеся старухи» (2007), который был показан на фестивале «Территория» и в рамках «Мастерской новой хореографии» в Большом театре. Это не единственный «перевод» сочинений Десятникова из одного музыкального жанра в другой: в 2006 году на музыку «Русских сезонов» (для скрипки, сопрано и струнного оркестра) А. Ратманский поставил балет для труппы Нью-Йорк Сити, который с 2008 года также идет на сцене Большого театра; в 2009 году А. Сигалова в Театре Наций поставила спектакль «Бедная Лиза» на музыку оперы.

Оригинальный творческий почерк Л. Десятникова сложился рано, проявившись уже в одноактной камерной опере «Бедная Лиза» (по Н. М. Карамзину) и в вокальном цикле «Три песни на стихи Тао Юаньмина», которые он написал в середине 1970-х годов еще будучи студентом Ленинградской консерватории. Вылетев из-под крыла петербургской традиционной композиторской школы (преподаватели по ком-

---

<sup>2</sup> Леонид Десятников сделал в 1996-1998 годы свободную транскрипцию «Времен года в Буэнос-Айресе» А. Пьяццоллы для скрипки и струнного оркестра. В каждую часть этого цикла он включил несколько цитат из «Времен года» А. Вивальди, причем, не просто так, а учитывая различия сезонов в северном и южном полушариях: например, в «Verano Porteno» («Лето») Пьяццоллы он добавил элементы «L'Inverno» («Зимы») Вивальди.

позиции в Ленинградской консерватории – Б. Арапов, Б. Тищенко), Десятников сумел в этой самой традиции остаться и найти свое индивидуальное «лицо», испытывая неприязнь к авангарду с самого начала творческого пути. Музыка Десятникова кажется нарочито простой, до банальности. При прослушивании его произведений не покидает ощущение чего-то близкого и до боли знакомого, даже если в тексте не обнаруживается никаких цитат. Фактурная разреженность и почти классическая ладо-гармоническая ясность, отсутствие безумных технических сложностей не позволяют исполнителям спрятаться за нотами. В такой музыке сложно сфальшивить. Вне зависимости от компонентов, питавших его творчество, Десятников нашел свой собственный метод и стиль, свою логику драматургии и композиции, свою красоту мелодической линии, свои интонации и гармонии, по которым можно узнать его авторство.

Имидж Десятникова, как и других композиторов советского и постсоветского пространства, во многом определила работа в кино. Он озвучил 17 кинокартин, среди которых – фильмы А. Зельдовича («Закат», «Москва» и «Мишень»), А. Учителя («Мания Жизели», «Дневник его жены», «Космос как предчувствие» и «Пленный»), П. Лунгина («Олигарх»), В. Тодоровского («Подмосковные вечера»), С. Бодрова («Кавказский пленник»). Десятников не делает различий между серьезной академической и прикладной музыкой. К своей работе в кино, которую, кстати, не очень любит (и часто от предложений режиссеров отказывается), композитор относится столь же педантично, мастерски инструментуя, казалось бы, простую и банальную песенную мелодию. Не потому ли так легко получают сюиты, составленные из фрагментов саундтреков фильмов?

Одна из ярких киноработ Десятникова – музыка к фильму А. Зельдовича «Закат», снятому по мотивам «Одесских рассказов» И. Бабея, и созданная на ее основе сюита «Эскизы к закату» (в оркестровой и камерной версиях). «Свое» и «чужое» в ней вырастает в многослойную партитуру: цитата из «Adagietto» Пятой симфонии Г. Малера, подвывающее звучание танго, элементы еврейского, молдавского, украинского и цыганского фольклора, наконец, популярная «Семь-сорок». Однако легко узнаваемая традиционная клезмерская мелодия (так называемая «еврейская ламбада») в интерпретации Десятникова предстает не очень-то танцевальной по сравнению со своим фольклорным прообразом. Что же с ней не так? Композитор, кажется, ничего не делает, а только лишь добавляет

к основному мотиву лишнюю долю, слегка удлиняет его и тем самым придает известной мелодии трагикомический эффект. Печаль и сострадание, юмор, насмешка и горькая ирония, щемлящая, сжимающая сердце тоска – все это не просто национальная принадлежность двух еврейских художников прошлого (И. Бабель Г. Малер) и самого автора «Эскизов к закату», но и трагическая история целого народа.

Леонид Десятников не выносит вычурности и пафоса в музыке. Ирония во всех ее нюансах – творческое кредо композитора. Даже в самих названиях его произведений скрывается полуулыбка и обыгрывается насмешка: «Никто не хочет петь, или Bravo-брависсимо, пионер Анисимов», «Витамин роста», «Вариации на обретение жилища», «Путешествие Лисы на Северо-Запад». Теоретики постмодернизма провозгласили, что ирония в эпоху постмодерна уже не состояние, а мировоззрение, утверждающее плюралистическую и фрагментарную картину мира. Постмодернистская ирония все ставит под сомнение, так что подчас становится неясным, кто адресат иронии, а кто – иронизирующий. Ироническая стратегия Десятникова во многом созвучна основным эстетическим принципам постмодернистов. В его опусах соединяются, казалось бы, несовместимые ни по семантике, ни по исторической и национальной принадлежности цитаты, аллюзии, интонации и ритмы.

Все заимствованные и авторские элементы музыкального языка при этом иронически переосмыслены. Композитор создает свои опусы, «как старый шарманщик», то «по канве» «Астора» (Пьяцоллы), то «в сторону» «Лебедя» (Сен-Санса), то по «эскизам» песен советских композиторов (музыка к фильму «Москва»), русского и еврейского фольклора («Русские сезоны», «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», «Эскизы к закату»). Все названия ассоциативны и тонкими нитями тянутся в глубину истории музыки: «Любовь и жизнь поэта» – два вокальных цикла Р. Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины»; «Вариации на обретение жилища» (написанные по случаю новоселья) – «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. Баха, «Зима священная 1949» – «Весна священная» И. Стравинского. Причем совсем не обязательно, чтобы эти композиции цитировали тех, к кому апеллирует заголовок. Однако за гротескными, ироничными образами Десятникова скрывается все лучшее от русской и европейской музыкальной культуры ушедших столетий, обогащенное достижениями музыки XX века.

Творчество Десятникова при его безусловной и органичной встро-енности в эпоху постмодерна трудно вместить в рамки какого-либо из на-правлений. В сочинениях композитора нет кричащих диссонансов, сверх-сложных ритмов, эпатажирующих идей, шокирующих акций – всего того, чего боится слушатель, готовый к восприятию современной музыки как авангардной. Для Десятникова не потеряли своей ценности тональность и классическо-романтическая гармония. Эталонным для него является XIX век и музыка Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. И. Чайковского, а существенным ориентиром XX столетия – творчество И. Стравинского. В произ-ведениях Десятникова можно услышать отголоски различных эпох и сти-лей: знаменный распев, партесное многоголосие, старинный романс, народный плач, интонации лирической оперы, отголоски джаза, рок и поп-музыки. «Чужие» голоса и персональная, безошибочно узнаваемая интонация сплетены так тесно, что порой не поддаются различению, мо-жет быть, потому, что прямые цитаты редко появляются в музыке Десят-никова – речь чаще идет о свободной реконструкции стилей, сопутст-вующих им элементов музыкального языка и художественных эмоций.

«Искусство композитора Десятникова, сам образ его мысли отвеча-ют потребности аудитории в переосмыслении и переоценке давно знако-мого. Десятникову открыто тайное родство любых двух музык», – гово-рит Б. Филановский [5]. Постоянный эксперимент со стилями – это не только творческий метод, техника композиции Десятникова, но и целый образ жизни: «Мне интересно увидеть сходство там, где прежде его никто не замечал. Найти общее в Пьяццолле и «Аве Мария» Баха – Гуно, сме-шать, но не взбалтывать. Как в детской картинке-головоломке – увидеть тигра и козла в беспорядочном клубке линий» [6]. Его полистилистика отличается какой-то неповторимой авторской изящностью и ненавязчиво-стью. «Композитор должен поставить перед собой задачу не быть стили-затором, не цитировать композиторов, которые являются его моделью. Но если я сознательно не цитирую, то, возможно, подсознательно я это делаю, и за это приношу свои извинения», – говорит Л. Десятников [7]. Эксклюзивный «рецепт» приготовления подобных «блюд» композитор вовсе не держит в тайне: «Берем знаковую мелодию. Аккомпанемент по-дыскиваем тоже эстетически значимый, а жанрово – предельно чуждый. Находим общие для них музыкальные точки (они есть всегда), сводим их в единое целое» [5].

Все стилевые пласты объединяются у Десятникова в разнообразных композициях, где автор будто бы разглядывает детали музыкальной культуры прошлого через лупу или видит их в кривом зеркале, сопоставляя несопоставимое, иронизируя и печалась одновременно. Композитор так говорит о стиле своих произведений: «Свою музыку я бы сравнил с тем, что называется patchwork («лоскутная мозаика»). Я работаю в основном с клише, с узнаваемыми элементами музыки. Это может быть жанр, который вы узнаете (вальс, марш, хорал), или ритм, тембр даже – звучит какой-то инструмент, и у вас возникает определенная ассоциация. Просто потому, что у тембра есть некая семантика, образ, независимо от того, какие ноты тот или другой инструмент воспроизводит. Я работаю с банальным материалом и его преобразованием» [8].

Интеллектуальный и неоклассически уравновешенный, ироничный и парадоксальный стиль Десятникова безошибочно узнаваем в огромном мире современной музыки. Десятников привлекает внимание уставшей от авангарда публики кажущейся демократичностью и простотой своей музыки. Сам композитор определяет собственный стиль очень лаконично: *«эмансипация консонанса», «преобразование банального», «минимализм с человеческим лицом»* [9]. Своим любимым жанром остроумный Десятников называет «трагически-шаловливую вещицу». Однако его музыка не так проста и понятна, как кажется. Много в ней написано между строк. При внимательном изучении произведений композитора становится ясно, что за легкой иронией и интеллектуальной игрой стилей музыкальное содержание его композиций скрывает многослойную семантику. А что же в музыкальном языке? «Я люблю сухость, жесткость, ясность, беспедальное звучание фортепиано...», – говорит Десятников [9].

У Десятникова особые отношения со временем – оно в его произведениях как будто не имеет ни прошлого, ни будущего, а присутствует одномоментно, здесь и сейчас. Пересматривая, комментируя и переоценивая разные стили, Десятников может «говорить» музыкальным языком эпохи романтизма, самовыражаться, как барочный композитор, случайно родившийся в XX веке, вдруг погружаться в стихию русского фольклора или танго А. Пяццоллы, ностальгировать по советскому пионерско-комсомольскому прошлому, но без сентиментальности, а с легкой насмешкой и холодноватой иронией.

Творческую фантазию Десятникова почти во всех его работах стимулирует слово, причем не всегда художественное (как в случае с «Зимой священной 1949»). Помимо опер, музыки к драматическим спектаклям и киномузыки, приоритетными для композитора на протяжении всего творческого пути остаются вокально-хоровые жанры: здесь и кантаты, и вокальные циклы, и отдельные романсы, и монологи. Стихи поэтов, к которым обращается Десятников, весьма неожиданны и эпохально популярны: русские классики – М. Ломоносов, Г. Державин и Ф. Тютчев, немецкий поэт-модернист XX века Р. М. Рильке, ироничные и абсурдно-трагические обэриуты Н. Олейников и Д. Хармс, представитель ленинградского андеграунда Л. Аронзон, сценарист и поэт-песенник К. Рыжов, американский переводчик, критик, автор детских сказок Дж. Чиарди, древнекитайский поэт-отшельник Тао Юаньмин, британский поэт, романист, литературный критик и переводчик античных авторов Р. Грейвз. Что же объединяет этих представителей разных стран, столетий, литературно-поэтических стилей с композитором эпохи постмодерна? Думается, одни и те же вопросы, философско-эстетические категории из разряда вечных, среди которых на первый план выходит проблема времени, его неравномерного течения.

Наиболее полно концепция времени сформулирована в вокальном цикле Десятникова для тенора и фортепиано «Любовь и жизнь поэта», который композитор считает одним из главных своих сочинений. В нем концентрируются наиболее показательные для стиля композитора концепты. Десятников обращается к творчеству Д. Хармса и Н. Олейникова, которые входили в ленинградскую литературную группу «ОБЭРИУ» («Объединение реального искусства») под неофициальным названием «Чинари». Они декларировали отказ от традиционных форм искусства, необходимость обновления методов изображения действительности, культивировали гротеск, алогизм, поэтику абсурда. При этом их волновали глубокие экзистенциальные вопросы: отношение ко времени, к смерти, к возможности высказывания.

Тексты семи песен вокального цикла подобраны так, что каждое стихотворение по-своему раскрывает тему быстротечности жизни и неизбежности смерти<sup>3</sup>. Причем этот глубокий философский замысел выявля-

---

<sup>3</sup> 1) «Послание, одобряющее стрижку волос» (Н. Олейников); 2) «Старуха» (Д. Хармс); 3) «Муха» (Н. Олейников); 4) «Постоянство веселья и грязи» (Д. Хармс); 5) «Жук» (Н. Олейников); 6) «Пассакалия» (Д. Хармс); 7) «А я...» (Д. Хармс).

ется в ироническом и гротескном аспекте, столь характерном для музыкального мышления Десятникова и для художественного метода эпохи постмодерна в целом. Весь юмор композитора, как и поэтов-чинарей, неочевиден, в него нужно вдумываться и находить скрытую семантику. Осмысление вечных категорий любви, жизни, смерти, хода времени, одиночества, предназначения художника напоминает постмодернистский пастиш, некую пародийную критику игрового характера. Однако границы между игрой и реальностью почти совсем стираются.

Одновременно здесь очевидна реставрация романтизма с его лирической доминантой, на что намекает автор в игре слов названия произведения, с явной аллюзией сразу на два цикла Р. Шумана – «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины». В постоянной смене образов-масок ощущается шумановская карнавальность. Абсурдная поэзия обэриутов прочитывается совсем не в духе мрачных советов Хармса: и лирическое, и комическое в музыке воспринимается как глубоко трагическое. Щемящая грусть, смешанная с иронией, некая абсолютность одиночества – так можно было бы определить основное эмоциональное состояние произведения. Написанная в духе традиций романтической лирики Шумана, Глинки, Чайковского, Рахманинова, фортепианная партия выявляет потаенный смысл текста. Правда, и здесь композитор остается верен самому себе: арпеджированная шумановская вязь звучит на *staccato*, рахманиновскую поющую фактуру постепенно сменяет однообразное *ostinato*, а в мягкий каданс вплетается мотив колыбельной из детской телепередачи «Спокойной ночи, малыши».

Страх смерти и одиночества, осознание бессмысленности бытия прячутся у Хармса и Олейникова за иронию и абсурд. Переживание Десятниковым смысловой полифонии щемящих, пронзительных стихов обэриутов тоже маскируется то в строгий хорал, то в романс «а ля Чайковский», то в шумановскую лирику, то в карнавальную суматоху, то в еврейский плач. Такое «закрытое» от посторонних глаз осмысление текстов создает впечатление авторской эмоциональной отстраненности, что вполне отвечает духу эстетики постмодернизма.

Резюмируя сказанное, можно предположить, что специфику видения мира Десятниковым определяет несколько нерядоположенных принципов и подходов к творчеству. Среди них – особая авторская полистилика, балансирующая на грани с моностилем, благодаря изящной,

филигранной работе композитора с музыкально-историческими моделями, которые он вписывает в собственное звуковое полотно. Отсюда рождается стереополифоническая смысловая наполненность и предельная семантическая плотность, казалось бы, несложного, подчас фактурно прозрачного музыкального текста. Данные свойства преломляются ироничным взглядом композитора на явления художественного и бытового порядка, снимающим всю внешнюю драматическую экспрессию и трагедийный пафос, которые, казалось бы, приспособлены выражать идейные замыслы огромной этической глубины, эстетической значимости и концепционного обобщения.

Леонид Десятников формирует свою авторскую систему репрезентации вечных философских проблем и способы кодирования музыкального текста. Литературные источники, избираемые композитором для театральных, вокально-хоровых жанров, совсем не упрощают разгадку этих смысловых кодов, а наоборот, еще больше полифонизируют семантическое поле композиции. «Я знаю лишь, что музыкальное время не тождественно реальному времени, что музыкальное время – величайшая драгоценность, и я стремлюсь максимально заполнить тот промежуток времени, который отведен для того или иного сочинения. То есть не должно быть никаких провалов, звучащий предмет должен существовать как напряженное тело. Не может быть никаких смысловых провисаний», – говорит Л. Десятников [10].

### Литература

1. Леонид Десятников. Шум времени и работа часовщика [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2007. – № 2. – URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2007/02/n2-article2> (дата обращения: 18.05.2017).
2. «Сейчас звучит основная русская мелодия». Композитор Леонид Десятников – о том, почему ему не до симфоний. Андрей Архангельский. Интервью. [Электронный ресурс] // Коммерсант.ru. Журнал «Огонек». – № 40. – 12.10.2015. – С. 32. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2825379> (дата обращения: 21.05.2017).
3. Правила жизни Леонида Десятникова [Электронный ресурс] // Esquire: сайт // Правила жизни музыкантов. – URL: <https://esquire.ru/wil/leonid-desyatnikov> (дата обращения: 18.05.2017).

4. Леонид Десятников. «Музыка моего детства доходила до ликующего идиотизма». Олег Кармунин. Интервью [Электронный ресурс] // Известия. Культура. – 20.10.2013. – URL: <http://izvestia.ru/news/559112> (дата обращения: 19.05.2017).
5. Эскизы к дару [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/41/premieres-41/eskizy-k-daru/> (дата обращения: 20.05.2017).
6. Леонид Десятников «Так ведь конец времени композиторов, алле!». Алексей Мунилов. Интервью [Электронный ресурс] // Афиша Daily. Музыка. – 30.11.2016. – URL: [https://daily.afisha.ru/music/3733-tak-ved-koniec-vremeni-kompozitorov-alle/#\\_\\_utmzi\\_\\_1\\_\\_=1](https://daily.afisha.ru/music/3733-tak-ved-koniec-vremeni-kompozitorov-alle/#__utmzi__1__=1) (дата обращения: 21.05.2017).
7. Леонид Десятников: «Моя опера – это объяснение в любви классической опере XIX века!» Большой театр. Буклет. Юлия Бедерова. Интервью [Электронный ресурс] // Театральная критика. – 01.03.2005. – URL: <http://teacrit.ru/?readfull=4141> (дата обращения: 21.05.2017).
8. Леонид Десятников: «Возможно, не все пермяки знают о том, что сегодня именно здесь находится место силы российской музыкальной культуры» Мария Трокай. Интервью [Электронный ресурс] // Звезда. – 02.05.2015. – URL: <http://zvzda.ru/interviews/1459c0efab6d> (дата обращения: 16.05.2017).
9. Хранитель утраченных иллюзий: композитору Леониду Десятникову – 60 [Электронный ресурс] // Самарские судьбы: сайт для общения творческих людей. – URL: <http://samsud.ru/news/hranitel-utrachennyh-illyuzii-kompozitor.html> (дата обращения: 16.05.2017).
10. Он помирил Стравинского и Прокофьева, но, написав «Детей Розенталя», поссорил Большой театр с Гос. думой [Электронный ресурс] // Новая газета: сайт // URL: <http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/95n/n95n-s29.shtml> (дата обращения: 20.05.2017).

## References

1. Leonid Desyatnikov. Shum vremeni i rabota chasovshchika [Leonid Desyatnikov. Noise time and a clocksmith]. *Iskusstvo kino [The Art of Cinema]*, 2007, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://www.kinoart.ru/archive/2007/02/n2-article2> (accessed 18.05.2017).

2. «Seychas zvuchit osnovnaya russkaya melodiya». Kompozitor Leonid Desyatnikov – o tom, pochemu emu ne do simfoniy. Besedoval Andrey Arkhangel'skiy [“Now that sounds Russian main melody”. Composer Leonid Desyatnikov – about why he was not up to symphonies. Interviewed By Andrew Arkhangel'skiy]. *Komersant.ru. Ogonek: zhurnal [Komersant.ru. Ogonek: magazine]*, 12.10.2015, no. 40, p. 32. (In Russ.). Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/2825379> (accessed 21.05.2017).
3. Pravila zhizni Leonida Desyatnikova [The rules of life by Leonid Desyatnikov]. *Esquire* (In Russ.). Available at: <https://esquire.ru/wil/leonid-desyatnikov> (accessed 18.05.2017).
4. Leonid Desyatnikov. «Muzyka moego detstva dokhodila do likuyushchego idiotizma». Oleg Karmunin. Interv'yu [Leonid Desyatnikov “The Music of my childhood came to gleeful idiocy”. Oleg Karmunin. Interview]. *Izvestiya. Kul'tura [News. Culture]*, Oct. 20, 2013. (In Russ.). Available at: <http://izvestia.ru/news/559112> (accessed 19.05.2017).
5. Eskizy k daru [Sketches of the gift]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [Petersburg Theatrical Journal]*. (In Russ.). Available at: <http://pty.spb.ru/archive/41/premieres-41/eskizy-k-daru/> (accessed 20.05.2017).
6. Leonid Desyatnikov. «Tak ved' konets vremeni kompozitorov, alle!». Aleksey Munilov. Interv'yu [Leonid Desyatnikov. “So after the end of time of composers, alle!”. Aleksey Munilov. Interview]. *Afisha Daily. Muzyka [Billboard Daily. Music]*, 30 November, 2016. (In Russ.). Available at: [https://daily.afisha.ru/music/3733-tak-ved-konec-vremeni-kompozitorov-alle/#\\_\\_utmzi\\_\\_1\\_\\_=1](https://daily.afisha.ru/music/3733-tak-ved-konec-vremeni-kompozitorov-alle/#__utmzi__1__=1) (accessed 21.05.2017).
7. Leonid Desyatnikov: «Moya opera – eto ob'yasnenie v lyubvi klassicheskoy opere XIX veka!». Bol'shoy teatr. Buklet. Yuliya Bederova. Interv'yu [Leonid Desyatnikov: “My Opera is a Declaration of love to a classical Opera of the XIX century!”. The Bolshoi theater. Booklet Yuliya Bederova. Interview]. *Teatral'naya kritika [Theatrical criticism]*, March 1, 2005. (In Russ.). Available at: <http://teacrit.ru/?readfull=4141> (accessed 21.05.2017).
8. Leonid Desyatnikov: «Vozmozhno, ne vse permyaki znayut o tom, chto segodnya imenno zdes' nakhoditsya mesto sily rossiyskoy muzykal'noy

- kul'tury». Mariya Trokay. Interv'yu [Leonid Desyatnikov: "Maybe not all the team know about that today here is the place of power of the Russian musical culture". Mariya Trokay. Interview]. *Zvezda [Star]*, May 2, 2015 (In Russ.). Available at: <http://zvzda.ru/interviews/1459c0efab6d> (accessed 16.05.2017).
9. Khranitel' utrachennykh illyuziy: kompozitoru Leonidu Desyatnikovu – 60 [The Keeper of lost illusions: the composer Leonid Desyatnikov – 60]. *Samarskie sud'by: sayt dlya obshcheniya tvorcheskikh lyudey [Samara destiny. Website for creative people to communicate]*. (In Russ.). Available at: <http://samsud.ru/news/hranitel-utrachennyh-illyuzii-kompozitor.html> (accessed 16.05.2017).
10. On pomiril Stravinskogo i Prokof'eva, no, napisav «Detey Rozentalya», possoril bol'shoy teatr s gos. dumoy [He reconciled Stravinsky and Prokofiev, but writing "The children of Rosenthal", quarreled the Bolshoi theatre with the state Duma]. *Novaya gazeta [New Newspaper]*. (In Russ.). Available at: <http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/95n/n95n-s29.shtml> (accessed 20.05.2017).

УДК 781.7

*И. Борыс*

*Ольштын, Польша*

## **МИР МАГИИ – МАГИЯ МИРА В ТРАДИЦИОННОЙ ПОЛЬСКОЙ И ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНЕ**

Колыбельная песня – первый музыкальный жанр, с которым сталкивается человек в самом начале своего жизненного пути. Автор статьи рассматривает магический аспект колыбельной песни, ее охранную роль и ритуальный характер. Колыбельные песни оказывают существенное влияние на развитие ребенка, помогая ему осознать, что окружающий мир может восприниматься сквозь призму воображения и систему ассоциаций.

**Ключевые слова:** восточнославянский фольклор, польская народная культура, колыбельная песня, магия, ритуальность, традиция.

## THE WORLD OF MAGIC – THE MAGIC OF THE WORLD IN TRADITIONAL POLISH AND EAST SLAVIC LULLABY SONG

Lullaby song – the first music genre faced by people in the very beginning of his career. The author examines the magical aspect lullabies, its security role and a ritual character. Lullabies have a significant impact on a child's development, helping him to realize that the world can be perceived through the prism of the imagination and associations.

**Keywords:** East Slavic folklore, Polish folk culture, lullaby song, magic, ritual, tradition.

*Iwona Borys*

## ŚWIAT MAGII – MAGIA ŚWIATA W TRADYCYJNEJ KOŁYSANCE POLSKIEJI WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIEJ

Dziecko, które pojawia się na świecie – to czysta karta, *tabula rasa*, która wypełnia się przez całe jego życie. Dla nowo narodzonego człowieka nowe i tajemnicze jest absolutnie wszystko – począwszy od powietrza, którym oddycha, przyjmowaniem pokarmów, poprzez najbliższe otoczenie do stale poszerzającego się zakresu informacji o świecie. Recepcja świata przebiega w sposób absolutnie organiczny, nieuwarunkowany wcześniejszymi doświadczeniami czy normami społecznymi. Z życiem płodowym łączy go tylko jedno: matka, jej głos, ciepło ciała, rytm oddechu i bicia serca.

Z kolei zachowanie matki względem dziecka jest konsekwencją czasu ciąży – oczekiwania, tajemniczości i niepewności co do dziecka (w przeszłości nawet jego płci – niektórzy rodzice nie chcą przed urodzeniem znać płci dziecka, zachowując ten element tajemniczości aż do dnia porodu, co czyni brzemienność czasem jeszcze bardziej magicznym). Nowonarodzone dziecko zyskuje w oczach matki bardziej skryzalizowaną tożsamość (wygląd zewnętrzny, zachowanie, imię lub imiona). Część wątpliwości znikła, jednak obawy i życzenia względem dziecka, odnoszące się zarówno do teraźniejszości, jak też do przeszłości, pozostają. Matka chce chronić dziecko przed złem w każdej postaci, począwszy od realnych, codziennych zagrożeń, poprzez niebezpieczeństwa o charakterze wynikającym z wierzeń sfery duchowej, aż po niekorzystną odległą przyszłość (dorosłe życie). Pragnie, aby dziecko w zdrowiu osiągnęło wiek dorosły, a potem prowadziło stabilne, dostatnie życie zgodnie z normami społeczności, w jakiej będzie żyło i funkcjonowało.

Celom tym podporządkowany jest cały proces wychowania, począwszy od momentu urodzenia się dziecka.

Pierwszą i całkowicie naturalną, spontaniczną formą kontaktu dźwiękowo-werbalnego z dzieckiem jest kołysanka. Kołysanki to piosenki, wykonywane przez matkę (w sporadycznych przypadkach przez innego członka rodziny) lub przez niańkę podczas usypiania dziecka. Przyjęto, że ich podstawowym celem jest uspokojenie oraz uśpienie dziecka za pomocą miarowego rytmu oraz monotonnego motywu muzycznego i artykulacyjno-fonetycznego. Cel ten jednak, mimo że najbardziej oczywisty, jest jedynie jednym z wielu, o czym szerzej będzie mowa w dalszej części niniejszego tekstu.

W początkowym okresie badań nad kołysanką twierdzono, że opisuje ona świat dziecka, jego otoczenie i odczucia. Dopiero potem zaczęto dostrzegać rolę matki, która okazała się być nie tylko twórcą czy odtwórcą, ale przede wszystkim czynnikiem aktywnym, wieloaspektowym agensem. Kołysanka, jak pisze Z. Adamczykowa, „jest tworem obrzędowo-magicznym, w którym ujawnia się odwieczny archetyp matki-piastunki” [1, s. 120]. B. Maślanka-Stefaniak podkreśla: „Matka często jest w kołysankach postacią najważniejszą. Jej emocje, miłość i czułość wyrażane przy kołysaniu mogą decydować o magicznej mocy kołysanek: odczuwanie miłości macierzyńskiej, spokoju, melodii słowa daje kołysance moc «uzdrawiania», której dziecko się poddaje” [2, s. 160].

O. Kapica wyróżnia dwa rodzaje kołysanek: kołysanki „świata matki”, odzwierciedlające nastroje i przeżycia matki, i kołysanki „świata dziecka”, w której centrum świata stanowi dziecko [3, s. 41]. Świat przychodzi do niego, przekazuje mu dobre lub złe emocje. Naszym zdaniem jest to zbyt radykalny podział, jako że w przeważającej większości kołysanki przekazują specyficzny obraz świata – nie taki, jakim go postrzega dziecko, a taki, w jaki go postrzega (lub powinno postrzegać) zdaniem matki.

Kołysanka stanowi dla nowonarodzonego dziecka elementarne źródło wiedzy o świecie. Brak realnego kontaktu z obiektami, czynnościami czy też stanami, o których śpiewa matka, powoduje, że niemowlę słuchające kołysanki nie odróżnia świata rzeczywistego od świata fikcyjnego, zachowań realnych od niemogących mieć miejsca. Antropomorfizacja zwierząt, stanów (Sen, Drzemota) czy też obecność postaci fikcyjnych (Buka, Baj, Basałaj) jest uchwytne dla matki, ale nie dla dziecka Słyszac, na przykład: „A kotok, a ko-

ток / Котик беленький, / Хвостик серенький. / Ходит кот по лавочке, / Носит кот бараночки, / А котята отнимают, / В люльку к Ванечке кидают”, małe dziecko odbiera przekaz inaczej niż osoba posiadająca wiedzę praktyczną o otaczającym świecie – równie abstrakcyjnie, jak realnie. Granica między fikcją a rzeczywistością jest uchwytna tylko dla matki. Dlatego można założyć, że cały świat opisywany w kołysance jest dla dziecka równie realny, co magiczny.

Z powyższego wynika, że kołysanka obejmuje swoim zakresem równocześnie dwa światy: świat magii – z pozycji matki, i magię świata – z pozycji dziecka. Światy te wzajemnie się przenikają i uzupełniają, przy czym proporcje pomiędzy nimi zmieniają się w miarę rozwoju dziecka, jego możliwości percepcyjnych oraz nabywania przez nie coraz to nowej wiedzy o otaczającym świecie, częściowo za pośrednictwem kołysanki, częściowo innych, samodzielnie zdobytych doświadczeń.

M. Ostasz w publikacji „Pajdocentryczne środki poetyckie” stwierdza, powołując się na stanowisko Przetacznikowej: „Wokół dziecka nic nie jest martwe, nic nie pozostaje w bezruchu – na tym zasadza się dziecięce postrzeganie świata i swoistość (specyfika) autonomii dziecięcego kosmosu. Kilkulatek personifikuje i animizuje świat <...>, a ponieważ nie zna konwencji społecznych czy kulturowych, nie jest świadomy swojej rangi i miejsca w społeczeństwie i przyrodzie. Z natury czuje się częścią przyrody, nie ważniejszą np. od lipy koło domu czy psa. Nie dostrzega różnic między przedmiotami żywymi i martwymi, brak mu bowiem doświadczeń i wiadomości. Wierzy, podobnie jak ludy prymitywne, że wszystkie przedmioty mają takie same cechy życia, jakie widzi u człowieka, czyli są żywe” [4, s. 196].

Animizm lub tendencja do przypisywania świadomości przedmiotom martwym jest jedną z cech charakterystycznych dla percepcji dziecka. „Człowiek, a właściwie dziecko, jest centralnym elementem, względem którego porządkuje świat”. Pojmuje ono rzeczywistość w sposób egocentryczny: „wszystko jest takie, jak ja”, i „wszystko jest moje”, bo ja zdobywam – poznaję” [4, s. 198]. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że na taką percepcję i interpretację otaczającego świata ma duży wpływ treść śpiewanych we wczesnym dzieciństwie kołysanek. Być może ich konsekwencją jest także zakodowana w nas wiara w istnienie istot nadprzyrodzonych, które żyją w naszym świecie, ale nie jesteśmy w stanie ich postrzegać naszymi zmysłami.

Jeśli chodzi o odniesienie kołysanki do pojęcia magii, to B. Malinowski interpretuje magię zgodnie z paradygmatem antropologii funkcjonalnej: „Magię spotykamy wszędzie tam, gdzie przypadek czy wypadek oraz emocjonalne zderzenie się nadziei i strachu rozwijają się na szeroka skalę. Magia nie występuje natomiast tam, gdzie przedsięwzięcie jest pewne, niezawodne i w pełni podlega kontroli racjonalnych metod i procesów technologicznych. Dalej, magię znajdujemy tam, gdzie w grę wchodzi niebezpieczeństwo. Nie znajdujemy jej natomiast, gdy poczucie absolutnego bezpieczeństwa całkowicie eliminuje złe przeczucia. Tu grają rolę czynniki psychiczne. Magia jednak pełni też inną, bardzo ważną funkcję społeczną <...> magia jest aktywnym czynnikiem organizacji pracy i jej systematycznego przebiegu. Jest też zasadniczą siłą, która reguluje przebieg gry. W związku z tym kulturowa funkcja magii polega na wypełnianiu luk i uzupełnianiu tych bardzo ważnych działań człowieka, które nie zostały jeszcze przez niego w pełni opanowane” [5, s. 63].

Porównajmy z powyższym stwierdzeniem podstawowe funkcje kołysanki:

- uspokajanie oraz uspienie dziecka za pomocą miarowego rytmu oraz monotonnego motywu muzycznego i artykulacyjno-fonetycznego;
- pomoc w sprawowaniu kontroli nad regularnym ruchem kołyski (obecnie najczęściej wózka), czemu sprzyjają rytm i wersyfikacja (por. pieśni pracy);
- nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktu emocjonalno-intelektualnego między matką (opiekunem) a dzieckiem;
- osvajanie dziecka z werbalno-słuchową formą komunikacji społecznej;
- wprowadzanie do świadomości dziecka języka, który będzie mu w przyszłości służył za podstawowy środek komunikacji;
- rozwój percepcji świata realnego i postrzegania zmysłowego, ale także wyobraźni, umiejętności kojarzenia i wyciągania wniosków;
- funkcja poznawczo-edukacyjna.

A. M. Martynowa dokonała pierwszej klasyfikacji kołysanek, opartej na treści, łączącej w sobie „różne pod względem strukturalnym jednostki – motywy i tematy, które mogą być bliskie ze względu na temat”. Badaczka wyróżniła następujące typy kołysanek:

1. Imperatywne, zawierające życzenia, skierowane do dziecka (w tym również życzenie dziecku śmierci), wymagania pod jego adresem.

2. Informatywne, zawierające komunikat o konkretnych faktach, krótkie opowiadanie o życiu dziecka, innych ludzi lub zwierząt oraz istot fantastycznych, co zbliża je do gatunku bajki.

3. Zapożyczone z innych gatunków.

4. Pochodzenia literackiego [6].

Już A. Wetuchow [7] postawił kołysankę na tym samym poziomie, co zaklęcie. Zaklęcie stanowi zmodyfikowaną – choć może raczej należałoby powiedzieć pierwotną – formę modlitwy, w której osoba wypowiadająca je stara się skłonić istotę wyższą (w tym zjawiska przyrody) do działań zgodnych z życzeniem tej osoby. Podobnie jak modlitwa, wiara w skuteczność zaklęcia opiera się przede wszystkim na przekonaniu o twórczej mocy słowa ludzkiego, następnie na autorytecie wzywanej istoty, na autorytecie osoby, która wypowiada zaklęcie (założeniu, że wzywana istota będzie jej sprzyjała), wreszcie na przekonaniu osób obecnych przy wymawianiu zaklęcia o jego skuteczności. Od modlitwy zaklęcie różni się tym, że, podczas gdy modlitwa ma charakter ogólnodostępny (z założenia wewnątrz społeczności wyznającej daną religię / wierzenia, lecz niekoniecznie – wypowiedzenie modlitwy zgodnie z powyższymi zasadami (uwierzenia!) przez osobę niewierzącą włącza ją chwilowo w obręb tej wspólnoty), zaklęcie może być wygłaszane wyłącznie przez osoby należące do wąskiego kręgu, potrafiącego przeprowadzać ten obrzęd (czarownicy, szamani, kapłani, wiedźmy, mędrcy czy – u Słowian – guślarze i wołchwowie).

Kołysanka stanowi formę zaklęcia wypowiedzianego przez matkę w intencji własnej lub dziecka. Posiada ona specyficzny rytuał, na który składa się:

- intymność: udział matki i dziecka, niepożądana obecność osób trzecich;
- śpiewana forma;
- całkowite lub częściowe przeniesienie centrum recepcji z warstwy treściowej na warstwę fonetyczną, przy czym w miarę rozwoju dziecka i jego zdolności percepcyjnych proporcje między tymi elementami zmieniają się na korzyść warstwy treściowej;
- powtarzalność formuły / formuł.

Nietrudno zauważyć, że wszystkie te elementy są obecne także w zaklęciach.

Badania (Karabułatowa, Muchamadijewa) wykazały, że w sytuacji, gdy matka ma zwyczaj śpiewania dziecku kołysanek, bardzo często tworzy ona spontanicznie jedyną w swoim rodzaju, indywidualną kołysankę, a następnie

powtarza ją z określoną regularnością, z ewentualnymi drobnymi modyfikacjami. Czynność tak nabiera charakteru rytuału, a sama kołysanka – zaklęcia ochronnego, funkcjonującego wyłącznie w odniesieniu do tego konkretnego dziecka. Nierzadko jest to motyw rytmiczno-melodyczny z powtarzającym się elementem sylabicznym lub zespołem sylab (*a-a-a, luli-luli, baju-bajuszki baju* i in.), ale najczęściej ma ona formę prostej apostrofy, adresatem której jest dziecko (funkcjonuje w nim imię dziecka i/lub pieszczotliwe słowa, którymi matka nazywa dziecko: *synku, córeczko, kotku, ptaszyno* i in [8]).

Znamienne jest, że w kołysance nierzadko istotą, do której zwraca się matka, jest samo dziecko. Matka nie tylko prosi dziecko, aby usnęło, ale także ostrzega je przed niebezpiecznymi siłami lub przekazuje dziecku swoje intencje dotyczące jego przyszłości. Dziecko w rozumieniu matki posiada siłę sprawczą, jednak realizuje ją wyłącznie poprzez działania matki.

Kołysanki o charakterze ochronnym ochronne noszą dwojaki charakter:

- prośba skierowana do istot / sił przyjaznych (z kręgu Dobra) o działanie zgodne z intencją wypowiadającego zaklęcie,
- prośba skierowana do istot / sił nieprzyjaznych (z kręgu Zła) o niedziałanie na szkodę osoby wypowiadającej zaklęcie lub tego, w czyjej intencji jest ono wypowiadane.

Do celów niniejszej analizy wybrano 131 kołysanek rosyjskich, 54 kołysanki białoruskie oraz 48 kołysanek polskich. Podczas ekscerpacji wybór ograniczono do tradycyjnych kołysanek, z pominięciem stylizacji literackich; uwzględniono jednak te spośród nich, które z biegiem czasu dzięki szerokiej popularności doczekały się transformacji w postaci funkcjonujących równolegle wariantów. Tym samym zyskały wśród użytkowników status równoznaczny z kołysanką tradycyjną i przestały być postrzegane jako utwory literackie (np. *Ach śpij, kochanie; Ta Dorotka, ta malusia*).

Na podstawie treści materiału badawczego wyróżniono pięć typów sytuacji, w których kołysanka pełni rolę magiczno-ochronną. Poszczególne występujące w niej postacie mogą występować w jednej lub więcej sytuacjach, przy czym ich rola może się zmieniać w zależności od sytuacji.

#### *1. Matka chce usnąć dziecko.*

W tym celu:

- prosi postacie, występujące w kołysankach, o przyniesienie snu dziecku;
- przegania postacie i siły, które przeszkadzają mu spać;
- wywiera wpływ na dziecko wzywając (zaklinając) je, aby usnęło.

Najważniejszą grupą postaci związanych z usypianiem dziecka są personifikacje snu: Sen, Senek, Drzemota / Сон, Дрема, Угомон, Упокой [3] / Сон, Сонок [9] (w białoruskim materiale badawczym nie występuje postać Drzemoty). Sen i Drzemota przybierają, szczególnie w kołysankach rosyjskich, ludzką postać, o czym świadczy fakt opisanie ich odzieży (*Сон в сапогах, Дрема в катанках*). W kołysankach białoruskich Sen jest przedstawiany jako podróżnik-włóczęga, który błądzi wśród chat, szukając noclegu [10].

Jest rzeczą znamioną, że we wszystkich trzech analizowanych językach Sen i (oprócz białoruskiego) Drzemota są agensami: chodzą po okolicy (nie wchodzą do domu dziecka), prawdopodobnie pilnując, aby nikt nie przeszkadzał dziecku w uśnięciu lub w samym śnie (*Сон ходит по огену / А дрема-то по лучкам; Chodzi Senek koło płotka / Cicho, bo już śpi Dorotka*), szukają miejsca na spoczynek, nawet prowadzą dyskusje:

<i>Сон с дремой поспорили:</i>	<i>Сон-то говорит:</i>
<i>Дрема говорит:</i>	<i>«Я спать хочу»,</i>
<i>«Я скорее удремлю».</i>	<i>Дремота говорит:</i>
<i>А сон говорит:</i>	<i>«Я дремать хочу!»<sup>1</sup>.</i>
<i>«А я скорее усыплю».</i>	

Obok antropomorfizowanych postaci Snu w kołysankach pojawia się sen jako stan, w którym znajduje lub powinno się znaleźć dziecko, oraz jako marzenia senne:

*Сні свой салодкі сон,  
Сні свой чароўны сон.  
Дзетка ўсміхаецца –  
Сон надабаецца.*

Zacytowany przykład wskazuje na jeszcze jeden istotny aspekt obu postaci: reprezentują one podobny stan, co słuchające dziecko (pragnienie snu) lub wykonują analogiczne czynności (usypianie). Dzięki temu dziecko ma świadomość bycia członkiem określonej grupy, z którą może się łatwo utożsamić, co, z jednej strony, nasila proces autosugestii, z drugiej zaś stanowi niezwykle istotny na tym etapie rozwoju czynnik uspołeczniający. Podobną rolę pełnią obrazy zwierząt, które przedstawimy w dalszej części pracy.

---

<sup>1</sup> Ta kołysanka, mimo iż rosyjskojęzyczna, pochodzi ze źródeł białoruskich.

Sen, Drzemota (oraz rosyjskie Угомон i Упокой) posiadają także inny aspekt, wyrastający z tradycji ludowej. Sen, nie tylko w tradycji słowiańskiej, jest symbolem śmierci. Olga Własowa opisuje teksty kołysanek północno-karelskich, w których znajduje opis ludowych rytuałów pogrzebowych: nakładanie tkaniny na oczy, zasłanianie uszu:

<i>Приходи-ка, дед-снотворник, дед-снотворник, бабка-дрема, сон с собою принеси, сладкий сон в корзинке медной, дрему в чаше оловянной. Лентой шелковой мягкой повяжи ребенку глазки,</i>	<i>лентой мягкой золотою ты прикрой ребенку веки. Завяжи ты глазки крохе лентой шелковой мягкой, ты закрой малютке уши золотой своей серьгою.</i>
---	---

Dziad-Sen i Babka-Drzema symbolizują tu zmarłych przodków, przychodzących z innego świata. Są oni wzywani do wykonania określonych czynności, bez których dziecko nie mogłoby usnąć, czyli przenieść się do tego miejsca (stanu świadomości), z którego pochodzą usypiające je postacie. Obserwacje te potwierdzają inne teksty kołysanek, w których sen przynosi na przykład mysz, będąca według wierzeń karelskich przedstawicielem świata umarłych.

Analogiczną rolę pełni Baj / Бай, którego nazwa pochodzi od grupy leksykalnej powiązanej ze słowami *bajać, bajanie; байка, байканье* (tak do dziś nazywana jest kołysanka w północnej Rosji). Jest, podobnie jak Sen, postacią fizyczną, odgrywa pozytywną rolę, chodzi w pobliżu domu, w którym usypia dziecko (*А на сенках ходиць бай / Сні, сыночак, засынай!*) lub czuwa w samym domu:

*Łazi, łazi Baj po ścianie  
aż do jasnej zorzy,  
czeka, aż się Wojtuś zbudzi  
i oczka otworzy.*

Jak wspomniano wyżej, wraz z przyjęciem chrześcijaństwa przez narody słowiańskie w rytuałach zaklinania pojawiły się także postacie Boga, Jezusa, Matki Boskiej, aniołów czy świętych. To samo zjawisko występuje w kołysankach, przy czym częściej w polskich niż we wschodniosłowiańskich. Gołowin stwierdził, że każda (!) polska kołysanka zawiera wołanie do Boga.

*Śpijże dziecko śpij,  
A oczka zawrzej,  
By stróż anioł z tobą spał,  
Święty Józef, by cię kolebał.*

\*\*\*

*Uśpij mi sie, uśpij, synku,  
Jak usnąłeś wczora,  
Niech cie Pan Bóg tak usypia  
Każdego wieczora.*

\*\*\*

*Сни <...> со Христом.  
Богородица с тобой,  
Уж как ангелы-хранители  
В головчинах сидят [12].*

Sen przynoszą także postacie, pochodzące ze świata zwierząt, Są one zapraszane, aby ukołysać, uśpić dziecko. Najczęściej taką rolę pełni Kot – zwierzę kojarzące się, bardziej niż ze sprytem i zręcznością, z wylegiwaniem się w ciepłym miejscu. Ponadto według rosyjskich wierzeń ludowych Kot przekazuje dziecku sen, – dlatego też zwyczajem było kładzenie go do kołyski, zanim zostanie tam położone usypiające dziecko [12, s. 148]:

*A a, kotki dwa,  
Szare, bure, obydwu.  
Nic nie będą robiły,  
Tylko dziecko bawiły.  
Jak się kotki rozigrały,*

*To dziecinę kolebały.  
Jeden szary, drugi bury,  
A ten trzeci myk do dziury.  
Żeby tylko jeden był,  
Toby z dzieckiem mleczko pił.*

\*\*\*

*Приди, котик, ночевать,  
Приди Ванюшку качать,  
Я те, котик, заплачу:*

*На неделю дам харчу,  
Дам те рюмку вина  
И конец пирога.*

W rosyjskich i białoruskich kołysankach często pojawiają się Gołębie (występujące także jako *гуленьки / гули*, jak są do tej pory nazywane potocznie). Warto przypomnieć związek słowa ‘*gołąb* z czasownikiem *hołubić* – ‘pieścić, tulić; otaczać troskliwą, serdeczną opieką, troskliwie wychowywać’.

*Люлюки, люльки,  
Налетели гульки,  
Байки, байки,  
Набежали бальки,  
Станут гульки ворковать,  
Станет Саша засыпать.*

*Люлі, люлі, люіл,  
приляцелі гулі,  
селі на вортах  
у чырвоных ботах,  
стал яны варкаваці  
чым дзіцятку гадаваці.  
Няхай дзетку пташкі  
прыгатуюць кашкі.*

\*\*\*

*A kołysały się  
Ptaki na badyłu,  
Śpiewały Marysi:  
Lulu, Maryś, lulu.*

2. *Matka „zamawia” dla dziecka zdrowie, rośnięcie, bogactwo, pomyślną przyszłość.*

Dobra przyszłość dla dziecka to przede wszystkim zdrowie i bogactwo. Zdrowie często mają zapewnić Bóg, Matka Boska, anioły, przez co kołysanka zyskuje status modlitwy:

*Lulaj-że mi lulaj,  
Kołysko lipowa,  
Niechże cię dziecino,  
Pan Jezus uchowa.*

*Спи-ка, Янушка-дитя,  
Бог помилует тебя,  
Бог помилует, спасет,  
Тебе здоровья принесет.*

Pojęcie bogactwa i dostatku, szczególnie na wsiach, skąd pochodzą tradycyjne kołysanki, bywa różnie rozumiane. Dla dziewczynek bogactwo to bogate zamążpójście, które w kołysankach opisywane jest w sposób typowy dla baśni, jak to ma miejsce w piosence spod Krakowa, której fragment cytujemy poniżej:

*Uśnij, mała, uśnij,  
a kieć bedziesz duża  
przyjedzie po ciebie  
królewic z za morza.  
Usadzi on ciebie  
na konika swego,*

*zawiezie z muzyką  
do zamku złotego.  
A w tym złotym zamku  
trzy skrzynie cisowe,  
a w cisowych skrzyniach  
talary gotowe.*

Pomyślność dziecka wiąże się z zapewnieniem rodzicom godnej starości, w związku z czym w owym zamku miałyby się znaleźć “dla oćca i matki śtyry izby godne”.

### *3. Matka chroni dziecko przed niebezpieczeństwem.*

Wśród postaci, występujących w kołysankach, oprócz tych, które przynoszą dziecku sen, zdrowie czy bogactwo, są także takie, które stanowią dla niego zagrożenie. Dzieci ostrzegane są najczęściej przed takimi postaciami, jak: wilk / wilczek, kot, Buka, Babaj, Mamaj, Basałać, ucieleśniającymi – choć ich imiona nie są wymawiane – złe duchy, które według wierzeń ludowych mogą zaszkodzić dziecku (a nawet Śmierć):

*Gwiazdki nie są do zabawy,  
tożby nocka była zła!  
Ej! Usłyszysz kot kulawy!  
Cicho bądźcie!... A,a,a...*

*Девка голосом ревет,  
Свои волосы дерет.  
Свои волосы дерет,  
Детям спать не дает.*

\*\*\*

\*\*\*

*Баю-баюшки-баю,  
Не ложися на краю:  
Придет серенький волчок  
И потащит во лесок,  
И положит под кусток,  
Будет ямочку копать,  
Туда Машу зарывать.*

*Не ходи ты на лужок,  
Потеряешь сапожок.  
Не ходи туды на край,  
На краю живет Бабай ...*

\*\*\*

\*\*\*

*Бай татарин-басурман  
Посадил девку в карман.*

*Баю-баю-баю-бай,  
Не лажыся ты на край,  
Прыйдзе шеранькі ваўчок  
Схопіць Нінку за бачок,  
І пацягне ў лясок,  
Пад малінавы кусток.*

Znamienne jest, że w polskiej kulturze ludowej, w odróżnieniu od analizowanych wschodniosłowiańskich, kot jest postrzegany często jako istota negatywna lub mogąca wywrzeć taki wpływ na otoczenie (w tym na dziecko). Aby to zrozumieć, należy odwołać się do szerszej pojętej kultury ludowej, której elementem jest tradycyjna kołysanka. Poniżej przedstawiamy zestawienie najbardziej istotnych cech kota w tradycji polskiej i wschodniosłowiańskiej:

*Tabela 1*

**Percepcja Kota w tradycji polskiej i wschodniosłowiańskiej  
(rosyjskiej, białoruskiej, ukraińskiej)**

Polska	Rosja, Białoruś, Ukraina
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kot może położyć się na dziecku, śpiącym w kołysce, i ,wysać' z niego duszę;</li> <li>- kot (czarny) jest nieodłącznym towarzyszem czarownicy, która używa go do uprawiania czarnej magii; Jeszcze w XVII wieku kotom wytaczano procesy i skazywano je;</li> <li>- diabeł często przybiera postać kota (czarnego psa, ptaka lelka)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Do kołyski, w której ma usnąć dziecko, należy najpierw położyć kota;</li> <li>- kot ma kontakt ze światem pozazmysłowym, widzi i czuje więcej niż człowiek';</li> <li>- męczenie kota to grzech; pierwsze zwierzę, które człowiek spotyka na tamtym świecie, to kot – jeśli odnosił się źle do kotów, te będą go drapać;</li> <li>- czarny kot na pokładzie statku zapewnia powodzenie;</li> <li>- jeśli w domu rybaka jest czarny kot, nie grozi mu niebezpieczeństwo;</li> <li>- w bajkach kot jest pomocnikiem człowieka;</li> <li>- kot wypędza z człowieka choroby, chroni przed złem (również czarny)</li> </ul>

Dziecku może grozić także jak najbardziej realne niebezpieczeństwo, na przykład, upadek z łóżka, który może się skończyć boleśnie. Kołysanka jest w tym przypadku także wskazówką, jak dziecko ma postępować, aby uniknąć problemu:

*А баю, баю, баю,  
Не лажыся на краю,  
А то с краю ўпадзеш  
І галоўку расшыбеш.*

#### 4. *Matka życzy dziecku śmierci (kołysanki rosyjskie).*

Wśród motywów, obecnych w kołysankach rosyjskich, szczególne miejsce zajmuje motyw życzenia dziecku śmierci. Folklorysty, etnografowie i pedagodzy nie zajęli jednoznacznego stanowiska w sprawie znaczenia i funkcji tego rodzaju kołysanek. Motyw „śmiertelnej” kołysanki był nierzadko spotykany w Rosji jeszcze w pierwszej połowie XX wieku [13, s. 40]. Jak można wytłumaczyć pojawienie się takich, szokujących nie tylko dla obcokrajowców, ale nawet dla współczesnych Rosjan, piosenek dla najmłodszych dzieci, układanych i śpiewanych przez matki – najbliższe im osoby? Spotyka się różne wyjaśnienia tego zagadnienia. M. Mielnikow, cytując anonimowego publicystę o pseudonimie N. L-ij, wiąże pojawienie się motywu śmierci niemowlęcia z niezwykle trudnymi warunkami życia wiejskiego w Rosji jeszcze na początku XX wieku. Wysoka śmiertelność małych dzieci spowodowała trywializację tego zjawiska, przez co stało się ono nieodłącznym elementem życia, nie tylko wiejskiego [14, s. 39]. W Rosji nawet przedstawiciele nauk medycznych jeszcze w VIII w. twierdzili, że dziecka do ukończenia dwóch lat nie trzeba, a nawet nie można leczyć, ponieważ do tego wieku o jego życiu decyduje Bóg albo przyroda (pozostałości wierzeń pogańskich), którzy dali mu życie. Umarłych niemowląt nie oplakiwano, ponieważ trafiały one do nieba, a przy okazji pozostałe dzieci miały większe szanse przeżycia. Ślady tych przekonań zachowały się w wierzeniach ludowych jeszcze na początku XX wieku. W. N. Kuzmin w swoich wspomnieniach opisuje: „Trumienki dziecięce w naszym otoczeniu pojawiały się często. Życzliwa sąsiadka, zachwycając się niemowlęciem na rękach u matki, wołała: ach, jakież on piękny, jakie liczko gładkie, czysty anioł! Kumo, odłóż mu sukienkę na śmierć!” [15, s. 55].

Inny pogląd reprezentuje W. P. Anikin, uważając, że „śpiewając taką kołysankę matka nie tylko nie życzy dziecku śmierci, a, przeciwnie, walczy o jego życie i zdrowie” [16, s. 91]. Tego rodzaju zachowania są pozostałością dawnych obyczajów i rytuałów, kiedy to zaklęciami czy gestami ochronnymi starano się oszukać, wprowadzić w błąd nieżyczliwe człowiekowi istoty, które jeszcze od czasów pogańskich tłumnie zasiedlały świat słowiański. Baba Jaga, Leszyj, Kikimora czy Domowoj, a w Polsce warmiński Smętek, Kłobuk czy na wpół chrześcijańskie, na wpół pogańskie leśne i polne diabły (czarty i biesy,

takie, jak powszechnie znani z legend Rokita czy Boruta) budziły obawy mogli mocno zaszkodzić człowiekowi, jeśli się ich odpowiednio nie ubłagało lub nie zmyliło.

Istnieją również opinie, zgodnie z którymi matka, wykonując dziecku „śmiertelną” kołysankę, sama staje się agensem, siłą sprawczą. Według W. Sawczuka istotną rolę odgrywa fakt, że śpiewa je właśnie matka, która (tu językoznawcy, psychologowie i folklorysty są całkowicie zgodni) dla noworodka i niemowlęcia jest nie tylko osobą najbliższą, ale uosobieniem całego otaczającego świata, jedynym z nim kontaktem [13, s. 42–43]. M. Mahler, R. Pine i A. Bergman podają, że od urodzenia do 5 miesięcy matka i dziecko pozostają w stanie symbiozy – „wzajemnej zależności społeczno-biologicznej <...>, w którym self i wewnątrzpsychiczne reprezentacje matki nie zostały jeszcze zróżnicowane <...>. Dziecko zachowuje się i funkcjonuje w tym okresie tak, jak gdyby ono i matka stanowili onipotentną jedność w dwojgu, otoczoną wspólną granicą (symbiotyczną powłoką)” [17; 18]. W związku z powyższym można założyć, że negatywny impuls, pochodzący od matki, wyemitowany w formie odpowiedniego rytmu, przypominającego zakłęcie, paraliżuje funkcje życiowe dziecka i pozbawia go woli życia [13, s. 42]. Kołysanka staje się dla dziecka próbą, graniczącą z wyrokiem śmierci, i tylko silna jednostka jest w stanie ją przejść. W „śmiertelnej” kołysance odzwierciedlona jest odwieczna zasada doboru naturalnego. Zarówno wśród zwierząt, jak też w prymitywnych plemionach, a nawet bardziej rozwiniętych cywilizacjach (Sparta) instynkt macierzyński przejawia się w specyficzny sposób: troska o potomstwo dyktuje konieczność opieki nad jednostkami najbardziej wartościowymi i przygotowania ich do pełnego niebezpieczeństw życia, a pozostałe skazane są na własne siły, czyli w konsekwencji na zagładę. Przypomnijmy, że zasada doboru naturalnego była znana i szeroko stosowaną metodą regulowania liczebności i stanu populacji nie tylko w społecznościach prymitywnych, ale także w antycznych cywilizacjach (platońska koncepcja idealnego państwa, obyczaje Sparty).

Wychodząc z powyższego, można stwierdzić, że „śmiertelna” kołysanka jest jednym z najsilniejszych rytuałów magiczno-ochronnych obecnych w kołysankach. Wpływa na to szczególnie rodzaj zagrożenia, wobec którego ludzie niewykształceni byli w przeszłości praktycznie bezsilni – nie potrafili leczyć chorób, a jedyne, co było w ich mocy, to modlitwa i właśnie rytuały, do których można zaliczyć kołysankę.

Podsumowując, kołysanka jest dla matki i dziecka rytuałem szczególnym. Oprócz umacniania bliskości pomiędzy nimi ma na celu przygotowanie dziecka na jego przyszły los poprzez zaklinanie, lub, jak byśmy dziś powiedzieli, programowanie nie tylko jego umysłu, ale i strony fizycznej, a także otoczenia mającego na dziecko bezpośredni wpływ. Z drugiej strony, kołysanka otwiera przed dzieckiem jako odbiorcą, a pośrednio także przed matką jako odtwórcą i twórcą, szeroki horyzont magii otaczającego ich świata, wpływając w znacznym stopniu na rozwój ich wyobraźni i sposobu recepcji świata, a co za tym idzie, tworzenia jego obrazu na własny użytek.

### Literatura

1. Adamczykowa Z. Kołysanka – poezja wczesnego dzieciństwa // Adamczykowa Z. Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki. – Warszawa, 2001.
2. Stefaniak-Maślanka B. Czary nad kołyską. Magia słowa w kołysance ludowej i lirycznym wierszu kołysankowym // Poznańskie Studia Sławistyczne. – 2012. – № 3. – S. 159–171.
3. Капица О. И. Детский фольклор: песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. – Л.: Прибой, 1928. – 114 с.
4. Ostasz M. Pajdocentryczne środki poetyckie // Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia. – 2005. – T. 3. – S. 194–212.
5. Malinowski B. Argonauci zachodniego Pacyfiku. – Warszawa, 2005.
6. Мартынова А. М. Опыт классификации русских колыбельных песен // Советская этнография. – № 4. – 1974. – С. 101–116.
7. Ветухов А. Народные колыбельные песни // Этнографическое обозрение. – 1892. – № 1.
8. Мухамадиева Д. М. Коммуникативное пространство традиционной колыбельной песни: на материале русских, татарских, украинских, казахских и немецких колыбельных песен Тюменской области [Электронный ресурс]. – М., 2007. – URL: [http://www.dissforall.com/\\_catalog/t13/\\_science/76/21882.html](http://www.dissforall.com/_catalog/t13/_science/76/21882.html), (дата обращения: 12.07.2011).
9. Федоров И. О. Дзіцячы фальклор [Электронный ресурс]. – URL: <http://ethno.iatp.by/2/e12k.htm> (дата обращения: 22.05.2011).

10. Цітоў В. С. Этнаграфічная спадчына. Беларусь. Традыцыйна-бытавая культура. – Мінск, 1996.
11. Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Ёбо Академис Фёрлаг, 2000. – 451 с.
12. Савчук В. В. Приговор колыбельной // Фигуры Танатоса. № 3, специальный выпуск. Тема смерти в духовном опыте человечества: материалы I Междунар. конф., Санкт-Петербург, 2–4 ноября 1993. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. – С. 38–44.
13. Мельников М. Н. Русский детский фольклор Сибири. – Новосибирск, 1970. – 190 с.
14. Кузьмин Н. В. Круг царя Соломона. – М.: Детская литература, 1970. – 36 с.
15. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. – М.: Учпедгиз, 1957. – 240 с.
16. Mahler M., Pine R., Bergman A. The Psychological Birth of the Human Infant. Symbiosis and Individuation. – New York, 1975. – S. 290–291.
17. Nikodemaska S. Osobowość symbiotyczna w relacji z sobą i innymi ludźmi [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.psychologia.edu.pl/czytelnia/50-artykuly/655-osobowosc-symbiotyczna-w-relacji-z-soba-i-innymi-ludzmi.html> (дата обращения: 24.06.2011).

УДК 78.02

*В. Н. Сафронова*  
*Кемерово*

### **МЕТОД РАБОТЫ С ФОЛЬКЛОРНЫМ МАТЕРИАЛОМ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ТАТЬЯНЫ ЧУДОВОЙ ДЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА**

Статья посвящена творчеству современного московского композитора Татьяны Чудовой. На примере фортепианной музыки для детей рассматриваются основные черты авторского стиля композитора и ее метод работы с фольклорным материалом. В статье анализируется фортепианный цикл «Семь пьес в русском стиле» с точки зрения данной проблемы.

**Ключевые слова:** Татьяна Чудова, музыка для детей, педагогический репертуар, фольклор, фортепианный цикл.

## THE METHOD OF WORKING WITH FOLKLORE IN PIANO MUSIC OF TATIANA CHUDOVA FOR PEDAGOGICAL REPERTOIRE

The article is devoted to the work of contemporary Moscow composer Tatiana Chudova. The main features of the author's style and her method of working with folk material on the example of piano music for children are considered in the article. The article analyzes the piano cycle "Seven pieces in a Russian style" from the point of view of the problem.

**Keywords:** Tatiana Chudova, music for children, pedagogical repertoire, folklore, piano cycle.

Фортепианная музыка для детей берет свое начало еще со времен И. С. Баха. Всем известные двух- и трехголосные инвенции, маленькие прелюдии, «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» служили своеобразным учебным пособием для сыновей и супруги композитора. Не теряют они своей педагогической актуальности и в нынешнее время. В детском репертуаре также заметны имена М. Клементи и Ф. Кулау: ими написано множество произведений крупной формы, иллюстрирующих возможности нового для того времени инструмента – фортепиано. Р. Шуман создал «Альбом для юношества», отличающийся яркими образами, близкими детскому восприятию. Из композиторов-романтиков можно выделить также Ж. Бизе с его циклом пьес для фортепиано в 4 руки «Детские игры».

Среди отечественных композиторов есть немало тех, кто оставил значительный след в детской фортепианной музыке. Назовем только самые известные циклы и сборники: «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Детский альбом» А. Гречанинова, Шесть дивертисментов С. Ляпунова, Фортепианные миниатюры Р. Глиэра, «Детская музыка» С. Прокофьева, Пьесы для детей Н. Мясковского, Тридцать детских пьес для фортепиано Д. Кабалевского, «Бирюльки» С. Майкапара, «Детский альбом» А. Хачатуряна, «Детский альбом» Г. Свиридова, «Танцы кукол» Д. Шостаковича, «Альбом для детей и юношества» С. Слонимского, «Тетрадь для юношества» и «Полифоническая тетрадь» Р. Щедрина, «Музыкальные игрушки» С. Губайдулиной, «Окно в музыку» А. Караманова, «Русская школа игры на фортепиано» и «60 этюдов-пьес» на русские народные темы Т. Смирновой и др.

Одна из отличительных черт детской музыки отечественных композиторов – ее связь с фольклором. Именно музыкальный фольклор с первых дней жизни служит средством формирования мировоззрения ребенка в целом, его эстетической и нравственной сущности, развивает ассоциативное, образное мышление. Помимо знакомства юных музыкантов с народными традициями, происходит процесс освоения современного музыкального языка. Современные композиторы применяют в детской музыке новаторские техники письма, открывая перед ребенком мир интересных гармоний, необычных интонационных и мелодических решений, экспериментальных исполнительских приемов, сохраняя при этом детский микрокосм.

Во второй половине XX века использование жанров русского народного творчества наблюдается в фортепианных произведениях Р. Щедрина, В. Гаврилина, Т. Смирновой, Н. Сидельникова, С. Губайдулиной и др. Данное явление в музыковедческой литературе именуется фольклоризмом или неофольклоризмом. Сошлемся на определение Л. П. Ивановой: «Фольклоризм – особый феномен, рожденный в результате взаимодействия народной и профессиональной художественных систем и представляющий воплощенный в музыке индивидуально неповторимый образ видения мира композитором» [1, с. 49]. Как же взаимодействуют народная и профессиональная системы? В чем проявляются функции фольклорного начала, которое живет в авторском музыкальном материале?

Рассмотрим с этой точки зрения фортепианные произведения для педагогического репертуара московского композитора Татьяны Чудовой, одной из главных особенностей стиля и музыкального мышления которой стала фольклорность.

Татьяна Алексеевна Чудова – один из значительных современных московских композиторов. Она много и с любовью пишет для детей и юношества. Творчество Чудовой тесно связано с Московской консерваторией, где она училась сначала в классе Ю. А. Шапорина, потом Т. Н. Хренникова. Одним из преподавателей Т. Чудовой по инструментовке был Э. В. Денисов. По другим музыкально-теоретическим дисциплинам она занималась у Ю. Н. Холопова (теория, гармония, музыкальная форма), у Ю. А. Фортунатова (инструментовка), у В. Н. Рукавишникова (полифония).

Обучение у столь разных и столь значительных музыкантов не могло не оставить свой след в профессиональной деятельности Т. Чудовой. По ее словам, от Ю. А. Шапорина ей «привился монументализм», крупность сочинений, «многопластовость» как в композиционном, так и в смысловом отношении. Т. Н. Хренников, с чьим именем плотно связана профессиональная жизнь Т. А. Чудовой, дал ей, как и многим своим студентам, своеобразную «путевку в жизнь», «зажег» безграничную любовь к своему делу, «заразил» театральностью, яркостью, особым мелодизмом. Э. В. Денисов привил страсть к экспериментам, современным композиторским техникам, что, например, отражается в «Сах-мистерии», Концерте для фортепиано в восемь рук.

Т. Чудова не только прекрасный композитор, но и замечательный педагог. Работая в Московской консерватории с 1970 года, в Центральной музыкальной школе с 1975 года, в Московском государственном институте им. А. Г. Шнитке, в Академическом музыкальном колледже, она воспитала множество талантливых детей, лично объездила всю страну в поисках способных учеников, агитируя их в дальнейшем продолжать обучение в Москве, поднимая довольно слабый уровень преподавания композиции в регионах России. Также заслугой Т. Чудовой является стремление организовать качественное сквозное обучение композиции, начиная от музыкальных школ и заканчивая консерваториями и аспирантурой, обеспечивая профессиональными кадрами Союз композиторов России. В числе ее учеников: А. Чайковский, М. Броннер, В. Беседина, Е. Ларионова, Г. Воронов и др. Чудова постоянно дает мастер-классы в России и за рубежом, председательствует в жюри различных конкурсов и фестивалей.

Естественным результатом союза композиторской и педагогической деятельности Чудовой явились произведения для детей. Их у композитора более 200: песни, хоры, игры, пьесы, оперы, сказки. Чудовой создано множество сочинений, основанных на фольклорных истоках, принадлежность к которым видна уже из названий: симфоническая сюита «Из русских сказок», четыре хора «Подблюдные песни» для женских голосов, «Народные песни Брянской области», «Апрельские песни» для хора, кантата «Богатыри», фортепианные циклы «Семь пьес в русском стиле» и «В старину сказывали», Четыре пьесы для фортепиано, вокально-фортепианные картины для меццо-сопрано и фортепиано «Перепевки-

переплясы». «Я считаю, что композиторское творчество обязательно должно опираться на народные истоки, традиции, потому что в нем как бы продлевается жизнь фольклора», – говорит Т. Чудова (см. [2, с. 7]).

Свою любовь к фольклору она вкладывает не только в произведения академических жанров, но и в сочинения для оркестра русских народных инструментов и народного хора: сюиты № 1 «Сказки», № 2 «Русская», № 3 «Северная Двина»; «Нефольклорная музыка», «Там, за лесами, собрались вместе легкие ветерки, сильные ветры и буйные ветрища»; «Память о богатырских битвах жива, но поле брани заросло полынью», две сцены для русского народного хора – «Колыбайка» и «Плакальщицы», Мистерия «Духов день» для солистов, народного хора, гобоя, гуслей и 14 кугикл в 3 частях. Кроме того, Чудова делает множество обработок русских народных песен.

Остановимся на фортепианном цикле Т. Чудовой «*Семь пьес в русском стиле*» (1971), который может послужить показательным примером отражения поэтики русского фольклора в соединении с авторским стилем композитора.

«*Семь пьес в русском стиле*» для фортепиано представляют собой особый сплав фольклора и личной художественной концепции композитора. Не цитируя подлинных фольклорных тем, взяв за основу стилевые, жанровые особенности, интонационно-попевочный материал русских народных песен, Чудова создает свои собственные мелодии, обогащая их ладо-гармоническими, тембрально-динамическими, полифоническими и метроритмическими элементами современного музыкального языка. Такой метод работы композитора с фольклорным первоисточником позволил индивидуализировать народно-песенные лексемы, сделать их средством воплощения композиторского замысла, позволяя появиться совершенно самобытному циклу. Названия пьес указывают на жанровые истоки фортепианных миниатюр: «Протяжная», «Шуточная», «Наговор», «Плясовая», «На Масляницу», «Слава», «У меня ль во садочке». Опознавательные знаки их жанровой принадлежности прямо отсылают к основным группам русского фольклора: календарные обрядовые песни («Наговор», «На Масляницу», «Слава»), хороводные и плясовые («У меня ль со садочке», «Шуточная», «Плясовая»), протяжные лирические («Протяжная»).

Цикл открывается «Протяжной» (см. Пример 1). Напевная, жалобная мелодия в пределах диатонического звукоряда a-moll не выходит за

рамки квартного диапазона. В этой маленькой пьеске композитор воссоздает миниатюрную куплетно-вариантную форму, столь характерную для русских народных песен. Только вариантное развитие происходит здесь не в мелодии, а в сопровождении: подобно тому, как расцвечиваются куплеты подголосочно-полифонической фактуры народной песни, в этой пьесе меняются гармонические краски двух нижних голосов. Мелодия же остается неизменной, за исключением перенесения первой ее фразы на октаву выше. Одно предложение повторяется четыре раза, создавая впечатление хождения по кругу, погруженности в раздумья. Лишь в конце построений (за исключением второго) появляется назойливый *gis* (седьмая повышенная ступень), придавая мелодии горестный оттенок плача. Такое каденционное завершение куплета, с одной стороны, имитирует типичный для свадебных и протяжных лирических песен восходящий ход голоса в окончаниях фраз; с другой – маленькое искажение этого скачка (вместо октавы – большая септима) создает необходимую терпкость диссонанса, символизирующего принадлежность фортепианной миниатюры и всего цикла к эпохе XX века. Ладово-гармоническая окраска «Протяжной», как и всего цикла, довольно непроста. Появление гармоний VI ступени, разноладовые чистые квинты, ассимилируют тонику, заявленную в мелодии, что создает необычный колорит пьесы.

*Пример 1*



Вторая пьеса цикла «Шуточная» представляет собой подвижную, задорную пьесу-прибаутку, в которой тема перекликается с плясовыми наигрышами (см. Пример 2). Практически неизменное повторение темы разбавляется проведением ее в разных регистрах (тяжелый нижний – «мужской» и высокий, полетный – «женский»), в динамических и темпо-агогических градациях, в подголосочных элементах. Данная пьеса интересна своей метрической оригинальностью, что выражается в регулярной

смене размеров, выставленных автором при ключе (3/8, 4/8, 5/8). Основная повторяющаяся попевка, на которой строится миниатюра, представляет собой неквадратную пятитактовую структуру, где метр меняется в следующем порядке: 3/8, 4/8, 5/8, 3/8, 3/8. В среднем разделе местами устанавливается 4/8. Этот же размер акцентирует устойчивость коды на тоническом органном пункте. Такая метрическая переменность весьма характерна для русских народных песен и инструментальных наигрышей.

*Пример 2*



С жизнерадостной, ухабистой «Шуточной» по контрасту сопоставляется третья пьеса «Наговор». В традиционной культуре русского народа в святочные дни проводили обряды-гадания. Веруя в предсказания будущего, девушки произносили заклинания, имеющие магическую силу. Монотонное повторение трех нот создает впечатление говора, шепота человека, произносящего заклинание, а меняющиеся краски гармонии придают атмосфере произведения таинственность.

Четвертая пьеса цикла «Плясовая» имитирует русскую народную пляску, которая была неотъемлемой частью крестьянского быта, сопровождая праздники и гуляния (см. Пример 3). Четкая ритмизованность, квадратность, лихие акценты позволяют услышать характерные танцевальные приемы: шаги, присядки, прихлопывания, коленца и дробы. Тема проходит в разных тональностях то на фоне синкопированного акцентного аккомпанемента, то на фоне гаммаобразных волн пиццикатного баса, то проносится в вихре кружащего движения шестнадцатых, напоминая легкую женскую пляску. От русского фольклора – неизменная попевочная структура пьесы. Из трихордовых попевок складывается четырехтактовая тема, которая повторяется и варьируется. Приметой XX века в этой миниатюре является полиладовость, которая возникает в девятом такте: модальный лад пиццикатного баса (2 тона – полутон – 3 тона – полутон) соединяется с ясным G-dur в мелодии.



Еще одна пьеса, прообразом которой стал календарный обряд, – «На масляницу» (№ 5). Неуклюжая «приземистая» тема по своим образным характеристикам близка к удалой «мужицкой» песне, которая передразнивается то в нижнем регистре на фоне тяжелых квартовых ходов баса, то ламентозными мотивами верхнего.

В шестом номере цикла «Слава» ощутим прообраз колокольности (см. Пример 4). Колокольный звон прочно связан с жизнью русского человека, в нем отражается русская душа. «Звон как колорит атмосферы» (термин Б. Асафьева [3, с. 77]) получил широкое распространение в творчестве отечественных композиторов. Звон колокола мы слышим в операх «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, в кантате «Александр Невский» С. С. Прокофьева, во многих произведениях С. В. Рахманинова. Так и в фортепианной пьесе «Слава» Т. Чудовой имитируются праздничные звоны. Мощные удары аккордов разных гармоний создают особый звуковой кластер, подобный обертонам колокольного звона. Пьеса «Слава» – кульминация всего фортепианного цикла Т. Чудовой.



Завершается цикл плясовой «У меня ль во садочке». Это шутливая пьеса с элементами детской дразнилки. Она выдержана в декламационном складе. Композитор, обращаясь к принципам фольклорного мышления, от известной русской народной песни взяла за основу, пожалуй, только характер и тип интонационно-мелодических связей в виде формульности, попевочности, создав свою оригинальную трактовку первоисточника. Если в первых пьесах цикла акцентируется фольклорное начало, то в последней – на первый план выходит авторское мышление, репрезентирующее композиторский стиль современной эпохи и определенные педагогические задачи. Это проявляется в кластерных аккордах, завершающих пьесу, и в фортепианной фактуре, направленной на развитие координации правой и левой руки с их перекрещиваниями.

Необходимо сказать о методической составляющей и педагогических целях фортепианного цикла «Семь пьес в русском стиле» в целом. В чем они заключаются? Во-первых, это приобщение детей к русскому фольклору, знакомство с его системой жанров через интонационный народно-песенный словарь, элементы которого стали основой фортепианного цикла Чудовой. Во-вторых, в пьесах цикла ощутимо желание автора обогатить слуховые впечатления ребенка фоническими эффектами современного ладо-гармонического языка. Это политональность, полиладовость, неомодалность с использованием искусственных ладов, сонорика в виде кластерных созвучий. Наконец, в отдельных пьесах цикла («Шуточная» и «Плясовая») композитор ставит задачи освоения переменного размера и, соответственно, чувства метро-ритма в целом. Помимо этого, фортепианный цикл Т. Чудовой несет в себе специфические пианистические трудности, которые заключаются в умении использовать многокрасочное звучание инструмента, разнообразные тембры, применять колористическую педаль.

Резюмируя методы работы с фольклором Т. Чудовой в фортепианных пьесах, предназначенных для педагогического репертуара, обратимся к типологии фольклоризма как структурно-языковой системы, которую разрабатывает Л. П. Иванова в своей докторской диссертации. Исследовательница выделяет три типа: «1) целостное включение фольклорного образца в авторский текст, 2) использование элементов фольклора, 3) обращение к принципам фольклорного мышления» [1, с. 35]. Очевидно, что

Чудовой в «Семи пьесах в русском стиле», предназначенных для юных пианистов, ближе всего второй тип фольклоризма. Причем фольклорные элементы выступают в качестве опознавательных знаков конкретного народно-песенного жанра и органично согласуются с музыкальным языком композитора.

Музыка Татьяны Чудовой довольно редко включается в педагогический репертуар. Это явление можно объяснить непривычным музыкальным языком композитора, трудным для детского восприятия. Следует применить к данной проблеме педагогическую дальновидность. Воспитывая с юных лет музыкальный слух учащихся, изучая с ними произведения современных композиторов, можно добиться в будущем знания и понимания современной музыки в целом, ее жанрового и контекстного многообразия.

### Литература

1. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. – СПб., 2005. – 51 с.
2. Иванова С. В. Композитор Татьяна Чудова // Музыкальная академия, 2010. – № 2. – С. 6–12.
3. Асафьев Б. В. О русской песенности // Б. В. Асафьев. Избранные труды. – М.: Изд-во академии наук СССР, 1955. – Т. 4. – 439 с.

### References

1. Ivanova L.P. *Tipologiya fol'klorizma v russkoy muzyke XX veka: avtoref. dis. dokt. iskusstvovedeniya* [Typology of folklorism in Russian music of the XX century. Author's abstract of diss. Dr of Art History]. St. Petersburg, 2005. 51 p. (In Russ.).
2. Ivanova S.V. *Kompozitor Tat'yana Chudova* [Composer Tatiana Chudova]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2010, no. 2, pp. 6-12. (In Russ.).
3. Asafyev B.V. *Izbrannyye Trudy. O russkoy pesennosti* [Selected Works. About Russian songs]. Moscow, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR Publ., 1955, vol. 4. 439 p. (In Russ.).

## Раздел IV. ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.046.3

*В. П. Геращенко*  
*Кемерово*

### СКИФСКОЕ БОЖЕСТВО С ДРЕВНЕРУССКИХ АМУЛЕТОВ

Статья раскрывает общую семантику женского языческого образа змеевидной рельефной композиции древнерусских амулетов, именуемых «змеевиками». Автор проводит сравнительный анализ рельефных изображений центрального персонажа этих амулетов с образом скифской змееногой богини с конского налобника из кургана Большая Цимбалка, предлагает учитывать явно выраженные аналогии в понимании этих загадочных артефактов отечественной культуры.

**Ключевые слова:** древнерусский амулет, «змеевик», языческий образ, скифское искусство, змееногая богиня, Черниговская гривна.

*V. P. Gerashchenko*  
*Kemerovo*

### SCYTHIAN DEITY FROM THE ANCIENT RUSSIAN AMULETS

The article reveals the general semantics of the female pagan image of the serpentine relief composition of the ancient Russian amulets, called “coils”. The author conducts a comparative analysis of the relief images of the central character of these amulets with the image of the Scythian serpent goddess from the horse's mauzer from the burial mound of Big Tsimbalka, she proposes to take into account explicit analogies in understanding these mysterious artifacts of the Russian culture.

**Keywords:** Ancient Russian amulet, “serpentine”, pagan image, Scythian art, serpent goddess, Chernigov torque.

В костюме человека стародавних времен можно встретить такие детали, такие компоненты, которые по своей значимости выходят далеко

за рамки не только самого костюма, но даже своих исторических пределов. Словно привет из канувшего в Лету мира, встают они перед человеком, понуждая веками искать ответ на множество своих загадок. Именно таковыми представлены сегодня удивительные памятники древнерусского искусства – своеобразные подвески, получившие название «змеевиков». С момента открытия в 1821 году знаменитого змеевика Владимира Мономаха, вошедшего в научный оборот под условным названием Черниговской гривны, интерес к этим артефактам отечественной культуры не угасал никогда, вплоть до наших дней. Даже название закрепилось не сразу. Их по мере появления различных гипотез считали то медалями, то ладанками, то медальонами, то амулетами, то чем-то родственным панагии в облачении священнослужителей.

Эти двусторонние подвески, имевшие, как правило, круглую форму, широко бытовали на Руси, объединив в себе, казалось бы, абсолютно несоединимое: христианскую иконопись православного извода (образы Христа, Богородицы, архангела Михаила и др.) в композиции одной стороны и изображения персонажей древнейшей языческой магии – в рельефе стороны другой. Причем периметр круга с обеих сторон обрамляла греческая надпись, переводом и трактовкой которой исследователи занимаются с конца XIX столетия. В итоге стала понятной в качестве основной обереговая функция этих предметов, позволившая полноценно называть их амулетами. Выстроены и классификации амулетов-змеевиков по линии изучения их православных изображений. Однако рельеф оборотной, змеевидной, стороны практически остался почти неизученным. Между тем определяющим фактором идентификации этих загадочных предметов служит как раз наличие «змеиного гнезда» (по меткому выражению И. И. Толстого), что требует его всестороннего глубокого изучения, включая семантику окруженного змеями центрального персонажа [1]. Именно ему, этому женскому образу змеевидных композиций древнерусских амулетов-змеевиков, посвящена настоящая статья. Причем благодаря своей направленности – рассмотрению сугубо змеевидного рельефа древних предметов – лингвистическая сторона их изучения оставлена за пределами внимания.

Но прежде необходимо уточнить некоторые позиции самого понимания змеевиков. Первое – вопрос двоеверия. Нередко полагают, что сама двусторонность их дисков говорит о наличии двух вер, двух религий.

Между тем ученые давно определили, что это отнюдь не двоеверие как таковое, а своеобразная, характерная для средневекового восприятия стройная единая система мировоззрения человека той давней поры. Эта точка зрения высказана в фундаментальных работах Б. А. Рыбакова [См.: 2; 3]. Например, в труде, посвященном древнерусскому прикладному искусству X–XIII веков, он говорит, что даже «само церковное декоративное искусство русского Средневековья было пронизано древними языческими элементами. Языческие сюжеты дополняли, с точки зрения древнерусского человека, христианскую символику» [4, с. 75]. Второе – вопрос аверса-реверса. Какую сторону следует считать лицевой, а какую – оборотной. Руководствуясь наличием православной композиции в произведениях времен уже крещеной Руси, первые исследователи именно эту сторону посчитали аверсом. Однако не все столь однозначно, потому что стали известны змеевики с одной только языческой стороной, к тому же самая ранняя история змеевиков остается пока не изученной.

Считается, что змеевики попали на Русь из Византии. Время их наибольшего распространения относится к XI–XIV векам, то есть первым столетиям христианизации Руси, хотя бытовали они вплоть до конца XVIII века. Такую удивительную жизнеспособность им обеспечило особое положение в духовной жизни практически всех слоев населения Руси. К ним относились, как к семейной реликвии, берегли из поколения в поколение как святыню, передавали храмам в качестве церковных вкладов. К тому же змеевики предназначались для живых людей: в погребениях они не встречены, что, естественно, затруднило определение способа их ношения. Словом, иконописная сторона змеевиков, видимо, аверсом служила, но не всегда. Наконец, главное – кого изображали в самом центре змеиной композиции на той невидимой стороне, обращенной вовнутрь, к самому владельцу сакрального предмета? Этот центральный персонаж чаще всего представлен в виде женской головы, реже – полуфигуры, еще реже – фигуры полной. Голова показана в окружении извивающихся змеиных тел да еще в обрамлении надписи – магической формулы заклинания. В таком варианте атрибуция персонажа в качестве Горгоны Медузы легко узнаваема и правомерна. Согласно античной мифологии, отрубленная Персеем голова чудовища Горгоны Медузы обладала мощным магическим воздействием, а кишасщие вокруг нее змеи к воздействию

оберега добавили еще и устрашающие функции апотропея. Не зря же в Античности образ Горгоны Медузы украшал воинский доспех.

Иное дело – другой женский образ. По мере накопления артефактов, когда в коллекции змеевиков появились образы полной женской фигуры, считать ее Горгоной Медузой стало невозможно. Между тем персонаж вполне узнаваем и по рассказу древнегреческого историка Геродота, который побывал в Скифии и подробно изложил вариант генеалогической легенды происхождения скифов от античного героя Геракла и скифской змееной богини, и еще в большей степени – в сравнении с изображениями этого божества, хорошо известного по произведениям скифского искусства. В 1868 году достоянием отечественной науки стал один из замечательных памятников скифского искусства – золотой конский налобник из кургана Большая Цимбалка IV века до н. э. Налобник украшен рельефным изображением змееной богини Апи. При этом образ ее как в налобнике, так и в змеевиках оказался почти идентичным, словно персонаж змеевика «списан» со скифского памятника, а ведь их разделяет две тысячи лет – от Скифии IV века до н. э. до Древней Руси XI–XIV веков. Как скифская богиня спустя два тысячелетия могла попасть на сакральный реверс древнерусского змеевика? Что обеспечило этому образу столь длительную живучесть, насущную необходимость для человека, духовную связь с ним? Не зря же образ богини венчал жизненно важный амулет, взаимодействуя вкуче с православной символикой. Для современного уровня знания вопрос остается открытым. Однако кроме словесного текста существует еще один язык – выразительный язык художественных образов, которым скифские мастера-торевты владели в совершенстве. О чем повествует он в золотом конском налобнике из Цимбалки?

Апи представлена в полном соответствии с описанием Геродота: «Там в пещере он [Геракл] нашел некое существо смешанной породы – полудеву, полузмею. Верхняя часть туловища от ягодиц у нее была женской, а нижняя – змеиной» [5, с. 189]. Действительно, в налобнике богиня показана фронтально в виде стройной женской фигуры, обладающей тремя парами змеиных ног, которые, будучи разной длины, поочередно опускаются вниз, завершаясь развернутыми в стороны крутыми завитками. Такой прием позволил мастеру создать эффект устойчивости как композиции в целом, так и фигуры Апи, показанной в полный рост, а соответствующий человеческим пропорциям размер средней пары ног впечатление подчеркнул. Богиня прочно стоит, словно возведенная на пьедестал, олицетворяя собою силу божественного воздействия, что так-

же визуально передал художник: мощь змеиных ног по мере удаления от фигуры постепенно ослабевает: каждая последующая пара выглядит тоньше, короче и с меньшими головками. При этом верхняя, самая мощная пара змей рогата, и фантастический рог каждой из их голов крепко держит той и другой рукой богиня, всецело подчинив тем самым натиск дикой стихии. Композиция выстроена строго симметрично. Расположенная по центру вертикаль оси симметрии четко определила зеркальное для обеих сторон положение всех изображенных деталей, даже самых мелких. Поставленная лицом к зрителю фигура богини выглядит неколебимым стержнем безупречной упорядоченности, утвержденной гармонии бытия, гармонии всего сущего.

Облик богини прекрасен, невзирая на змеиные ноги, которые ее присутствием словно облагорожены, переведены в ранг эстетически выдержанного зрелища. Художник нашел безупречно точный ракурс показа главного персонажа, построив композицию так, что зритель видит богиню снизу вверх. Она словно возвышается над ним со своего мощного поста-мента. Важна и подача облачения Апи, каждая деталь которого по-своему выразительна и повествовательна. Прекрасный женский лик с пышными волнистыми, распущенными до плеч волосами венчает головной убор с расширенным верхним краем – калаф («корзина»), с открытым верхом, без доньшка, что подтверждает его девичий статус. То и другое – и прическа, и головной убор – символизирует девственную невинность и чистоту богини. Не менее красноречив и сам наряд, состоящий из опоясанного не то хитона, не то туники, оплечье которой покрыто пелериной, декорированной на груди двумя симметричными завитками волнот, подчеркнутыми явно змеиную суть владелицы. Особо примечателен плотно приталенный узким поясом подол, уложенный упругими складками так, что от самой короткой центральной части, образуя распах, он расходится в стороны, повторяя изгибы верхней пары змеиных ног. При восприятии фигуры богини как бы снизу складки подола на животе недвусмысленно намекают на отношение богини к детородной функции конкретно и идее плодородия в целом. Не было случайным и место расположения рельефа на конском налобнике, – по Геродоту, Геракл встретил змееногую богиню в процессе поиска своих коней. То есть общая характеристика божественной сущности Апи в налобнике объединила в целом и владычество повелительницы змеиных сил, и идею как продления рода, так и плодородия в самом широком смысле.

Образ богини Апи в скифском искусстве хорошо известен не только в своей хтонической ипостаси владычицы земноводного животного мира.

Изображали ее и в качестве покровительницы мира растительного, мира буйных сил цветущей природы и т. д. Однако в область амулетов-змеевиков она вошла благодаря поразительной связи с изображением налобника из Цимбалки. Почему? Не потому ли, что необходимо было идентифицировать тот ее образ, который наиболее точно символизировал божественную способность даровать человеку благодать плодородия во всех его проявлениях. Вероятно, именно функция оберега призвала древнейшее божество в помощники и стала играть в змеевидной композиции древнерусского амулета столь важную роль. Потому и взаимосвязь с налобником проявилась не только опосредованно через змеиное окружение или фронтальность похожей позы, но даже не в слишком броских, но существенных деталях. Например, исследователь змеевиков 1920-х годов А. С. Орлов в силу схожести с изображением налобника выделил два типа в своей классификации змеевиков (I и III) и назвал «мощным» тип Черниговской гривны, где «женская фигура с миловидным лицом имеет короткий бюст, который непосредственно продолжен змеиными туловищами» [6, с. 16]. А в начале 1960-х Г. К. Вагнер отметил, что «на так называемой “черниговской гривне” змеиные туловища имеют... львиные головы. Они очень близки головам “рогатых драконов” – атрибутов змееной богини, изображенной на известной пластинке из “Цимбаловой Могилы”» [7, с. 26]. В итоге изобразительного «прочтения» общая семантика центрального образа змеевидной композиции древнерусских амулетов в основном становится понятной. Однако языческий персонаж змеевиков не всегда являл себя в виде прекрасной богини. Положительный образ присущ был ранним памятникам XI–XII веков. Позднее с ним произошла непонятная метаморфоза, которую в конце XIX века отметил уже первый исследователь И. И. Толстой. Из 33 описанных им предметов он выделил четыре, в которых «фигура ясно представляет безобразную женщину с отвисшими грудями», добавив при этом, что тип этот «встречается значительно реже и, судя по характеру известных экземпляров, в общем на позднейших, сравнительно с остальными, змеевиках» [1, с. 402]. То есть сам факт кардинального переосмысления центрального языческого образа в более поздние времена бытования змеевиков давно определен, но без выяснения причин. Нет тому объяснения в современном научном знании и сегодня. Правда, современные исследователи Т. В. Николаева и А. В. Чернецов в своей монографии 1991 года [См.: 8], выстроив в оче-

редной раз классификацию амулетов-змеевиков по их иконописной стороне, предложили трактовку всех женских образов змеинового гнезда в качестве дьявольского начала, согласно с мотивами Апокалипсиса. Вопрос, безусловно, спорный, и проблема по-прежнему остается открытой. Следовательно, и эта очередная загадка древнерусских амулетов-змеевиков вновь и вновь будет побуждать современных и будущих исследователей обращаться к этой крайне интересной теме глубинной истории Древней Руси.

### Литература

1. Толстой И. И. О русских амулетах, называемых змеевиками // Записки Императорского русского археологического общества. – СПб.: Имп. АН, 1887. – Т. 3. – С. 363–413.
2. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1988. – 784 с.
3. Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. – М.: Наука, 1993. – 592 с.
4. Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X–XIII вв. – Л.: Аврора, 1971. – 118 с.
5. Геродот. История: в 9 кн. – Л.: Наука, 1972. – 600 с.
6. Орлов А. С. Амулеты-змеевики Исторического музея // Отчет государственного Исторического музея за 1916–1925 гг. – М.: Работник просвещения, 1926. – 144 с.
7. Вагнер Г. К. О змеевидной композиции на древнерусских амулетах-змеевиках // Краткие сообщения Института археологии. – М., 1961. – Вып. 85. – С. 26–31.
8. Николаева Т. В., Чернецов А. В. Древнерусские амулеты-змеевики. – М.: Наука, 1991. – 124 с.

### References

1. Tolstoy I.I. O russkikh amuletakh, nazyvaemykh zmeevikami [About the Russian amulets called coils]. *Zapiski Imperatorskogo russkogo arkheologicheskogo obshchestva* [Note of Imperial Russian archaeological society]. St. Petersburg, Imp. AN Publ., 1887, vol. 3, pp. 363-413. (In Russ.).
2. Rybakov B.A. *Yazychestvo Drevney Rusi* [Paganism of Ancient Russia]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 784 p. (In Russ.).

3. Rybakov B.A. *Kievskaya Rus' i russkie knyazhestva XII– XIII vv. [Kievan Rus' and the Russian principalities of the XII-XIII centuries]*. Moscow, Nauka Publ., 1993. 592 p. (In Russ.).
4. Rybakov B.A. *Russkoe prikladnoe iskusstvo X–XIII vv. [Russian applied art of the 10–13th centuries]*. Leningrad, Aurora Publ. 1971. 118 p. (In Russ.).
5. Gerodot. *Istoriya: v 9 kn. [History in nine books]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 600 p. (In Russ.).
6. Orlov A.S. Amulety-zmeeviki Istoricheskogo muzeya [Amulets coils of the Historical museum]. *Otchet gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya za 1916–1925 gg. [Report of the State Historical Museum for 1916-1925]*. Moscow, Rabotnik prosveshcheniya Publ., 1926. 144 p. (In Russ.).
7. Vagner G.K. O zmeevidnoy kompozitsii na drevnerusskikh amuletakh-zmeevikakh [About serpentine composition on Old Russian amulets coils]. *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii [Short messages of Institute of archeology]*. Moscow, 1961, vol. 85, pp. 26–31. (In Russ.).
8. Nikolaeva T.V., Chernetsov A.V. *Drevnerusskie amulety-zmeeviki [Old Russian amulets coils]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 124 p. (In Russ.).

УДК 74.01/.09

*Т. Д. Рысаева, С. Ф. Рысаева*  
Кемерово

### **ВЛИЯНИЕ ОФОРМИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА НА ПРАКТИКУ ПИОНЕРОВ КЕМЕРОВСКОГО ДИЗАЙНА**

В основу статьи положена идея соединить преимущество и достоинство разных подходов к оформительскому искусству и дизайну пространственной среды в практике регионального дизайна. Показана роль кемеровских дизайнеров В. А. Селиванова и В. А. Алексева в развитии оформительского искусства, формировании основ художественного проектирования среды и дизайна в Кемеровской области.

**Ключевые слова:** оформительское искусство, дизайн, пространственная среда, экспозиция, наглядная агитация, проектирование.

## **THE INFLUENCE OF THE DESIGN ART OF THE XX CENTURY ON THE PRACTICE OF PIONEERS OF KEMEROV'S DESIGN**

The idea is to connect the advantages and dignity of different approach synopsis to design art and spatial environment's design in practice of regional design is considered in this article. The role of Kemerovo designers V. A. Selivanov and V. A. Alexeyev in the development of design art, formation of the base of art designing and design in Kemerovo region is shown.

**Keywords:** design art, design, spatial environment, exposure, visual agitation, designing.

Настоящее время отмечено возрастанием интереса к дизайну как виду проектно-художественной деятельности, связанной с разработкой предметного окружения человека, систем визуальной коммуникации и информации, организацией жизни и деятельности человека на функциональных, рациональных началах. Особым направлением совместного дизайнерского, архитектурного и декоративно-прикладного творчества является оформительское искусство, которое связано с проектированием и демонстрацией различных изделий в помещениях и на открытом воздухе, экспозицией выставок, музеев, мемориалов и т. д. К. И. Рождественский, известный советский художник-оформитель, отмечает: «... если в результате содружества архитектуры, живописи, скульптуры, графики, декоративного искусства с помощью света, цвета, музыки, слова и различных произведений научного и технического прогресса создается единый выставочный художественный ансамбль, выражающий определенное миропонимание и неотразимо действующий на мысли и чувства человека, то мы говорим: это подлинное современное синтетическое искусство» [1, с. 12–14].

В наступившем XXI веке в оформительское искусство все больше вторгается научно-технический прогресс, все чаще применяются аудиовизуальные методы воздействия. Особое внимание уделяется совершенствованию методов оформительской деятельности, активизирующих зрительное восприятие, оттеняющих наиболее важное в образном изображении.

Цель статьи – попытка соединить преимущества и достоинства разных подходов к оформительскому искусству и дизайну пространственной среды в практике регионального дизайна. К числу задач исследования относятся: выявление области применения и задач оформительского искусства; его агитационных, пропагандистских и просветительских задач; анализ взаимосвязи оформительского искусства и дизайна пространственной среды.

В основе данного исследования лежат работы, посвященные проблемам теории дизайна (В. Р. Аронова, Е. А. Розенблюма, С. И. Михайлова, С. О. Хан-Магомедова, А. Н. Лаврентьева, А. В. Иконникова и др.). Сущность понятия «дизайн среды» и задачи гармонизации среды обитания человека рассматриваются в трудах В. Л. Глазычева, Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко, Ю. В. Назарова, А. В. Маслова, Г. З. Каганова, В. Г. Рыженко и др.

В «Популярной художественной энциклопедии» термин «оформительское искусство» определяется как временное художественное оформление домов, улиц, площадей, производственных территорий, садов и парков в дни общественных празднеств, а также оформление витрин, демонстраций и праздничных шествий, спортивных выступлений, парадов, различного рода экспозиций и выставок. Оформительское искусство, пользуясь выразительными средствами архитектуры, скульптуры, живописи, графики, театра, музыки, киноискусства и светотехники, позволяет создать образцы массового синтеза искусств, отличающиеся ярким эмоциональным воздействием на участника или зрителя [2, с. 90].

Новаторское оформительское искусство возникло в России в начале прошлого столетия, в первые дни после Октябрьского переворота 1917 года с характерными для него поисками форм, утверждающих пафос героического революционного подъема масс, раскрывающих в общедоступной форме всемирно-историческое значение и смысл происходящих событий. Для оформительского искусства этой эпохи, тесно связанного с агитационно-массовым искусством и ленинским планом монументальной пропаганды (оформление отдельных кварталов города, шествий в дни революционных празднеств, убранство агитпоездов, трамваев, пароходов), были характерны выразительные объемные пространственные построения, проникнутые динамикой конструктивных ритмов (Н. И. Альт-

ман, В. Е. Татлин, Л. В. Руднев, братья В. А. и Г. А. Стенберги и другие), более спокойные, традиционные архитектурно-пространственные и декоративные решения оформления площадей, магистралей, отдельных зданий (братья Веснины, М. В. Добужинский), а также живописные тематические панно и плакаты, нередко использующие традиции народного лубка (С. В. Герасимов, П. В. Кузнецов, Б. М. Кустодиев, К. С. Петров-Водкин и др.) [2, с. 91].

Развитие советского декоративно-оформительского искусства в 1945–1970 годы было связано с изменениями в общественной жизни нашей страны и ростом ее международного авторитета. Об этом свидетельствует специально принятое 8 января 1974 года Постановление ЦК КПСС о наглядной агитации [3, с. 242–244].

Возникла потребность теоретического осмысления проблем оформительского искусства и истоков дизайна, для чего в 1967 году была создана Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования Союза художников СССР на базе Дома творчества художников «Сенеж». На семинарах для художников-оформителей сложилось новое современное понимание задач художника-дизайнера, сформировались основные понятия, положения и принципы визуальной пространственной среды.

Основатели школы – группа художников и теоретиков дизайна, объединившихся вокруг журнала «Декоративное искусство СССР». Главным объектом внимания Студии стала художественно-эстетическая структура дизайна. Студия с самого начала развивала профессионально-творческие аспекты, разработку собственного языка художественного проектирования на региональном уровне. Этому способствовала программа студии, предполагавшая работу групп художников в тридцать-сорок человек из различных городов Союза [4].

В Кузбассе оформительским искусством занимался узкий круг профессиональных художников. В 1965 году в протоколе № 2 заседания правления Союза художников (председатель Р. Г. Берг) записано: «Утвердить список квалификации художников-оформителей Кемеровского отделения художественного фонда РСФСР – В. Алексееву, К. Цветкову, В. Селиванову, Н. Козленко, В. Спирину, Бороздину». Такое решение давало художникам право на выполнение проектов и эскизов для наглядной агитации.

Дизайнерская деятельность В. А. Селиванова и В. А. Алексеева реализовалась через оформительское искусство, они первые в Кузбассе поняли необходимость профессионализма в массовом пропагандистском искусстве и пошли дальше в постижении основ художественного проектирования среды. Живописцы и графики, они много занимались оформительской работой в масштабе города Кемерово и области. Главным желанием художников было стремление преодолеть оторванность художественной жизни провинции от общероссийской культуры, приблизиться к творческим исканиям времени. Они вели поиски художественно-эстетического оформления городов и сел, разрабатывали новые методы музейной и выставочной экспозиции, новые формы наглядной агитации.

В. А. Селиванов и В. А. Алексеев видели свою задачу в развитии оформительского искусства не только в проектировании праздничного оформления городов и районов области, но и в пропаганде своего дела. Они проводили огромную по своим масштабам работу по обучению художников промышленных предприятий и Домов культуры Кузбасса, становясь учителями и наставниками для сотен самодеятельных художников. Задумали и постепенно осуществили проект комплексного плана художественно-политического оформления области. Василий Андреевич говорил: «Зачем я так много работал на наглядную агитацию? Я убежден, что этим надо заниматься. Кто должен нести визуальную культуру, если не художник? Я вкладывал в это дело свой опыт, свои знания. Работа признавалась, давала результаты» [5, с. 86].

В Доме политического просвещения при содействии центрального райкома партии были организованы учебные занятия для начинающих художников-оформителей со всей области. Была разработана и утверждена программа необходимых заданий для усвоения элементарных основ оформительского искусства. Главные задачи программы: овладение основными принципами графического оформления; ознакомление с основами стендового оформления, художественно-изобразительными средствами, применяемыми в оформительской деятельности; получение знаний по основным приемам композиционных и цветовых решений при разработке стендового оформления; определение тематической целенаправленности материалов и выделение ведущей темы; возможность быстрой замены устаревшей информации; работа со шрифтом как одним из важнейших образных структурных элементов композиции. Результаты проделанной ра-

боты были показаны в 1986 году на выставке наглядной агитации в Доме политического просвещения. Тщательный отбор наиболее удачных образцов лег в основу оформительской работы во многих городах и районах области.

В 1975 году В. А. Селиванов и В. А. Алексеев вступили в Союз художников как дизайнеры. Селиванов возглавил художественно-производственную мастерскую Кемеровского отделения Художественного фонда РСФСР и проработал на этом посту одиннадцать лет. Главный художник стремился к тому, чтобы художественный фонд поднимал свой авторитет, становился как бы центральной художественной мастерской, лабораторией для самодеятельных художников-оформителей [6].

В 1967 году в группу постоянных участников Сенежских семинаров вошли кемеровские художники В. А. Селиванов и В. А. Алексеев. «На Сенеже учат художников “думать”, но думать особенно – художественно-проектно, то есть подразумевается максимальное выявление своеобразия, неповторимости личностных черт художника, опирающегося в своем творчестве на художественные знания и художественную культуру» [4, с. 20].

Эти постулаты были восприняты Селивановым и Алексеевым как программа к действию, и они уже в первой поездке на «Сенеж» в 1967 году совершенно по-новому решили задачу праздничного оформления города Белово к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Необходимо было найти новый образ города, его основную характеристику, и от этого образа строить проект общей пространственной ситуации. Перед нами – иной уровень деятельности дизайнера, в настоящее время мало востребованный в нашей стране, – конструирование не вещей, а моделей поведения, ломка пространственных и поведенческих стереотипов, вовлечение в процесс художественного проектирования различных слоев населения. Проект не в стремлении воплотиться (и тем самым исчерпать себя как проект), а именно в своей проектной ипостаси: как оценка реальной ситуации и прогноз по отношению к ней. Проект как бесконечный процесс обмена впечатлениями, возможность для каждого человека высказаться на языке искусства (которое «по природе своей проективно»), а не как вещь в себе (каковыми является большинство наших современных дизайнерских опытов) [7, с. 47].

Город Белово – один из многих небольших шахтерских поселений Кузбасса, окруженный старыми выработками и терриконами. Закончен-

ная классическая треугольная форма терриконов легла в основу модуля проектного решения, организовав оформление центральной стелы городской площади, праздничной колонны и въезда в город [8, с. 157]. Художники в своем первом опыте сумели отойти от шаблона, почувствовали вкус к абстрактному мышлению. Окончательный вариант проекта не был утвержден отделом пропаганды обкома партии. Но художники были довольны своим первым опытом, перед ними открылись новые возможности в познании творчества. В 1969 году этот проект был отмечен на выставке в Румынии.

В 1974 году на Сенежской студии началась работа под девизом «Художники – стройкам 9-й пятилетки», в план которой был включен проект оформления и наглядной агитации Западносибирского металлургического завода, над которым работали художники Кемерово и Новокузнецка – В. А. Алексеев, В. А. Селиванов, Н. А. Ротко, Н. П. Мигулин, И. И. Шмидт, Н. С. Статных, А. А. Бобкин. В этой работе нашли выражение и оформительское искусство, и умение мыслить масштабно, ломая пространственные и поведенческие стереотипы. «Проект по Запсибу касался не только территории завода, но и его цехов, и жилой зоны заводского района. Идея проекта – раскрыть в реальном облике завода, ритме его жизни, в его конструкциях его эстетическую и этическую суть. Чтобы подчеркнуть пластическую выразительность скульптурного организма завода, художники предложили выкрасить трубы и трубопроводы яркими синими, красными, желтыми красками. Если все промышленные объемы завода окрасить в разные цвета, подчиняя их организованной колористической системе, тогда выявится кроющаяся в могучей пластической вязи корпусов, переходов, трубопроводов изначально присущая им выразительность. На территории завода художники предлагали по-новому решить приемы наглядной агитации: лозунги, призывы, цифры трудовых показателей поместить крупным, броским шрифтом прямо на трубах, на корпусах зданий завода, сделать “говорящими” сами промышленные объекты. Большое внимание в проекте уделено системе освещения, подсветке, которая ночью создавала бы новый эффект в выявлении характера деятельного, безостановочного работающего организма. Коллективная работа художников была принята на зональную выставку “Сибирь социалистическая-75” и приобретена Дирекцией выставок Союза художников СССР» [8, с. 160].

В проекте экспозиции 6-й зональной художественной выставки «Сибирь социалистическая» (1985) перед авторами – В. А. Алексеевым и В. А. Селивановым – стояла задача композиционно решить сложную пространственную структуру выставки. Готовясь к проведению этой «выставки выставок», авторы определили достоинства и недостатки ранее существующих выставочных залов, заключающиеся в нерациональной планировке, устаревшем оборудовании, отсутствии четких ролевых признаков, отсутствии режиссуры. Были проанализированы особенности основных выставочных залов Москвы и даны проектные предложения по созданию художественных выставок нового типа, объединяющих традиционные и нетрадиционные формы показа, привычное экспозиционное пространство и театрализованную среду, созерцание и деятельное восприятие. Художники сделали акцент на закономерности композиции, на включенности в современную культуру, на понимании функциональных требований, думая, прежде всего, о том, чтобы экспозиция выглядела сложно, но внятно, определено.

Основной принцип создания экспозиции – сохранение уважения к работам художников. Сложность создания подобных проектов заключается в том, что дизайнер имеет дело с творческими людьми. С одной стороны, – коллекция из тысячи произведений, с другой – собственные художнические амбиции. Наверно, потому в проекте главным композиционным качеством является замысел четких смысловых блоков, в которых акцент ставился на работе ведущего мастера, определяющего прогрессивное направление в том или ином виде искусства, а вокруг – работы, близкие ему по духу. Художники учли, что в организации художественно-оформительской и дизайнерской практики существенную роль играет учет психологических особенностей восприятия ее произведений потенциальными зрителями. Психологические особенности организации художественного оформления и дизайна – определенные способности психики человека реагировать на сильный раздражитель, представленный в виде изобразительного материала. Применение приемов подачи изображаемых элементов (размещение наиболее значимого элемента поперек движения глаза, ритмичность, нарастание) позволяет заставить зрителя воспринимать изобразительный материал в необходимой художнику-дизайнеру последовательности, акцентировать его внимание на определенных элементах. Таким образом, главное достоинство выставки –

в точном совпадении экспозиционного решения и представленного материала [1, с. 119]. Этот проект художники до конца жизни считали образцом творческого подхода в преобразовании пространственной среды.

В феврале 1995 года был принят Федеральный закон Российской Федерации «О днях воинской славы и памятных датах России», где был установлен перечень этих дат [9]. В этом же году страна торжественно отмечала 30-летие Победы над фашистской Германией. В Кемерове по решению Областного совета народных депутатов было выделено отдельное помещение под музей «Кузбасс в Великую Отечественную войну 1941–1945 годов», расположенное по ул. Притомская набережная, 1, рядом с памятником кузбассовцам, погибшим в годы войны. Проектировать и осуществлять экспозицию музея поручили В. А. Алексееву и В. А. Селиванову.

Музей «Кузбасс в Великую Отечественную войну 1941–1945 годов» стал очередной вехой в творческой биографии художников. Проект начинался с «белого листа» – новое помещение, реконструкция которого проводилась по эскизам художников. Одновременно научные сотрудники приступили к составлению тематического плана, а художники – к поискам изобразительных форм дальнейшей работы. Очень важно было точно определить визуальный образ генерального решения эмоционального воздействия экспозиции: страх, ужас, надежда, доверие, радость и ликование.

Опыт художественного проектирования, приобретенный во время работы на «Сенеже», умение четко организовать работу по этапам, распределить людей по участкам способствовали созданию уникальной экспозиции. Начало экспозиции – довоенные события. Строительство мирной жизни, освоение Севера, художественная самодеятельность, радостные счастливые лица. И, как смерч, – черный столб, на котором – огромные фотографии с подсветкой – наступает фашизм. Свистят пули, разрываются снаряды, слышится громкий плач детей. Сильное эмоциональное воздействие происходит за счет расположения конструкции в замкнутой структуре небольшого помещения. Тема следующего зала – «Кузбассовцы в тылу врага». Рядом с токарным станком, артиллерийскими снарядами и продовольственным пайком был помещен треугольник письма с фронта, усиливший эмоциональное воздействие экспозиционной группы в целом, чем-то незримо соединивший вещи в образном единстве.

«Зал Победы» ожил тридцатью тремя портретами воинов-кузбассовцев, полных кавалеров ордена Славы, и стендом со списком двухсот Героев Советского Союза.

На этом не закончилось сотрудничество дизайнеров с краеведческим музеем, впоследствии были созданы экспозиции по «семилетнему плану», «развитому социализму». Опытные наставники учили мастерству и всем видам оформительской работы, ставя рядом с собой молодых художников, справедливо считая, что музейная работа воспитывает в художнике образное мышление, тщательность исполнения, терпение. Многие художники (П. Веремеев, А. Хуторной, М. Ахметгалиев и др.), прошедшие школу В. А. Селиванова и В. А. Алексева, с благодарностью вспоминают старших товарищей, заложивших в них основы проектного мышления и дизайнерского подхода к формированию визуальной пространственной среды.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы.

1. Сущность оформительского искусства и дизайна находится в тесной взаимосвязи с главной целью этого вида творческой деятельности – с формированием гармонично развитой личности.

2. Оформительское искусство и дизайн используют зрительно-наглядные образы, отражающие окружающую действительность, предметный мир, эмоционально воздействующие на чувства зрителя.

3. Полное воздействие изобразительного материала возможно лишь в том случае, когда при его создании учитываются психологические, конструктивные и композиционные закономерности его организации и грамотное использование изобразительно-выразительных средств.

4. Оформительское искусство имеет много общего с архитектурой. Принципиальное значение для него имеют: объемно-пространственная композиция, соблюдение пропорций в связи с окружающей архитектурной средой; поиск масштаба для каждой оформительской работы; соблюдение пропорций как в композиции, так и в соединении с архитектурным пространством; создание выразительных ритмов и силуэтов; разнообразие применяемых художественных материалов и вместе с тем достижение единства стиля.

5. Изобразительный язык оформительского искусства богат художественными приемами и технологиями, где важными средствами изображения и обобщения являются пятна, силуэты, весомость цвета, сочетание

цветов, подчинение всех объектов и изображений главной идее, нахождение общих ритмов, использование многообразия шрифтов.

Таким образом, основные положения данного исследования обладают новизной, представляя собой попытку анализа взаимосвязи оформительского искусства и дизайна пространственной среды в практике регионального дизайна.

### Литература

1. Рождественский К. И. Задачи советского оформительского искусства. Выступление на совещании секции оформительского искусства и художественного конструирования правления Союза художников СССР. Апр. 1974 г. // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 8. – С. 12–14.
2. Популярная художественная энциклопедия: в 2 т. / под ред. В. М. Полевого. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – Т. 2. – 432 с.
3. О состоянии и мерах повышения роли наглядной агитации в коммунистическом воспитании трудящихся. Постановление Центрального Комитета КПСС, 8 янв. 1974 г. // Об идеологической работе КПСС: сб. док. – М., Политиздат, 1983. – С. 242–244.
4. Роземблюм Е. А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. – М.: Искусство, 1974. – 176 с.
5. Рысаева Т. Д. Василий Селиванов. Художник. Педагог. – Кемерово: Весть, 2002. – 165 с.
6. Решение № 87 исполнительного комитета Кемеровского городского Совета депутатов трудящихся от 12 апр. 1972 г. «О мерах по улучшению художественного оформления города» // МУ «Городской архив г. Кемерово». – Ф-1. – Оп. 1. – Д. 365. – Л. 57–61.
7. Коник М. А. Архив одной мастерской. – М.: Индекс дизайн энд пубблишинг, 2004. – 178 с.
8. Откидач В. А. Художники Кузбасса. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 192 с.
9. Федеральный закон от 13.03.1995 № 32-ФЗ (ред. от 01.12.2014) «О днях воинской славы и памятных датах России» // Собрание законодательства РФ. – 13.03.1995. – № 11. – С. 943.

## References

1. Rozhdestvenskiy K.I. Zadachi sovetskogo oformitel'skogo iskusstva. Vystuplenie na soveshchaniy sektsii oformitel'skogo iskusstva i khudozhestvennogo konstruirovaniya pravleniya Soyuz khudozhnikov SSSR. Apr. 1974 g. [Tasks of Soviet design art. Speech at the meeting of the section for design art and artistic design of the Union of Artists of the USSR. Apr. 1974]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative art of the USSR]*, 1974, vol. 8, pp. 12-14. (In Russ.).
2. *Populyarnaya khudozhestvennaya entsiklopediya: v 2 t. [Popular art encyclopedia. In 2 vol.]*. Ed. V.M. Polevoy. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1986, vol. 2. 432 p. (In Russ.).
3. O sostoyanii i merakh povysheniya roli naglyadnoy agitatsii v kommunisticheskom vospitaniy trudyashchikhsya. Postanovlenie Tsentral'nogo Komiteta KPSS, 8 yanvarya 1974 g. [On the state and measures to enhance the role of visual agitation in the communist education of workers. Resolution of the Central Committee of the CPSU on Yanuary 8, 1974]. *Ob ideologicheskoy rabote KPSS: sbornik dokumentov [About the ideological work of the CPSU: collection of documents]*. Moscow, Politizdat Publ., 1983, pp. 242-244. (In Russ.).
4. Rozemblyum E.A. *Khudozhnik v dizayne. Opyt raboty Tsentral'noy uchebno-eksperimental'noy studii khudozhestvennogo proektirovaniya na Senezhe [The artist in design. Experience of the Central Educational and Experimental Art Design Studio in Senegal]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 176 p. (In Russ.).
5. Rysaeva T.D. *Vasiliy Selivanov. Khudozhnik. Pedagog [Vasiliy Selivanov. Artist. The teacher]*. Kemerovo, Vest' Publ., 2002. 165 p. (In Russ.)
6. Reshenie № 87 ispolnitel'nogo komiteta Kemerovskogo gorodskogo Soveta deputatov trudyashchikhsya ot 12 aprelya 1972 g. "O merakh po uluchsheniyu khudozhestvennogo oformleniya goroda [Decision No. 87 of the Executive Committee of the Kemerovo City Council of Working People's Deputies dated April 12, 1972 "On measures to improve the artistic design of the city"]. *Munitsipal'noe uchrezhdenie «Gorodskoy arkhiv g. Kemerovo» [Municipal institution "Archives of the City of Kemerovo"]*, F-1, Op. 1, D. 365, L. 57-61. (In Russ., unpublished).

7. Konik M.A. *Arkhiv odnoy masterskoy [Archive of one workshop]*. Moscow, Index Design and Publishing, 2004. 178 p. (In Russ.).
8. Otkidach V.A. *Khudozhniki Kuzbassa [Artists of Kuzbass]*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984. 192 p. (In Russ.).
9. Federalyny zakon ot 13.03.1995 № 32-FZ (red. ot 01.12.2014) «O dnyakh voinskoy slavy i pamyatnykh datakh Rossii» [Federal Law of 13.03.1995 No. 32-FZ (as amended on 01.12.2014) “On the days of military glory and the memorable dates of Russia”]. *Sobranie zakonodatel'stva RF [Collection of legislation of the Russian Federation]*, 13.03.1995, no. 11, Art. 943. (In Russ.).

УДК 7.067.4; 003.628

*И. В. Воронова*  
*Кемерово*

#### **«РЕКА ТОМЬ»: ОТ ЗНАКА К ОБРАЗУ, ОТ ОБРАЗА К ЗНАКУ**

Данная статья посвящена характеристике концепции и структуры художественного проекта «Река Томь», организованного в городе Кемерово. В ней освещены этапы экспонирования данной выставки в соответствии с временными периодами, обозначены особенности ее работы. В этой статье также описаны переходы основной идеи выставки от понятия красоты к абстрактному концептуальному началу направления сибирской неоархаики.

**Ключевые слова:** выставочный проект, художественная жизнь, образ, сибирская неоархаика, традиции, ценности.

*I. V. Voronova*  
*Kemerovo*

#### **“THE TOM RIVER”: FROM SIGN TO IMAGE, FROM IMAGE TO SIGN**

This article is devoted to the description of concept and structure of art project “The Tom River”, which is organized in Kemerovo. It described the

stages of exhibit works of this project in accordance with the time periods, marked features of this work. The transitions of the main idea of project from the idea of beauty to abstract conceptual tendency of Siberian neoarchaeam are considered in the article.

**Keywords:** exhibition project, artistic life, image, Siberian neoarchaeam, traditions, values.

Художественную жизнь любого общества принято воспринимать как платформу для взаимодействия компонентов целостной системы. Структура этой системы организована по принципу художественного производства, способов хранения и распространения созданных с помощью изобразительного искусства ценностей, а также особенностей их художественного восприятия. В контексте современного искусства, имеющего различные формы и проявления, часто далекие от академизма и стиля в широком смысле, составляющие художественной жизни подвергаются преобразованиям. Это обстоятельство наблюдается в постепенной утрате связи с национальным своеобразием (на примере русской культуры) в пользу новационных объектов, слабо ориентированных на образы мирового художественного наследия и чаще рассчитанных на прямое взаимодействие с массами.

В условиях затянувшихся перемен, отсутствия нового национального канона и разрозненности стилевых направлений в изобразительном искусстве России важно находить резонансные способы реализации выставочной деятельности. Примером события подобного масштаба в художественной жизни города Кемерово явилась Межрегиональная художественная выставка «Река Томь».

Следует признать, что в создании выставочных проектов, объединяющих профессиональных художников по принципу географической близости, Кемеровское отделение ВТОО «Союз художников России» не новаторы. Такие выставки и художественно-культурологические пленэры очень популярны в Сибирском Федеральном округе. Для моделирования ситуации в современной художественной культуре ограничимся рассмотрением следующих проектов.

Начнем с крупнейшей зональной экспозиционной площадки «Сибирь», открывающей двери художникам всех отделений Союза Сибири

каждые четыре года. Масштабным проектом явилась Межрегиональная выставка «Енисей – Иртыш: великие реки сибирского искусства». Ее экспозиция впервые была открыта в 2011 году в Красноярске. В 2012 году в Омске состоялась ответная выставка. За многолетнюю практику знаковыми стали биеннале молодежного искусства «Аз. Арт. Сибирь» (г. Барнаул) и «Молодая Сибирь» (г. Красноярск).

В ряде выставочных проектов, продвигающих тематику уникальности культурных ценностей, сосредоточенных на территории Сибири, можно выделить «След I» (г. Новокузнецк, 2000 г.), «След II» (г. Красноярск, 2004 г.), «След III» (г. Томск, 2007 г.), Международный художественный проект «Perpetuummobile» (2009–2010 гг.) и проект «Chronotop» (г. Кемерово, 2011 г.). Это крупные проекты галериста О. М. Галыгиной из г. Новокузнецка. В экспозициях перечисленных проектов представлено концептуальное искусство художников Сибири в направлении «сибирская неоархаика» [1, с. 68–77].

Несмотря на существующую конкуренцию в деятельности региональных отделений ВТОО «Союз художников России», выставка «Река Томь» стоит особняком от большинства крупных художественных проектов. При этом не стоит забывать, что профессиональные художники данных отделений занимаются общим делом на ниве служения изобразительному искусству. Память об их творчестве и художественных событиях региона любого масштаба остается на страницах альбомов, каталогов и искусствоведческих публикаций.

Выставка «Река Томь» сравнительно небольшая по количеству участников региональных отделений ВТОО «Союз художников России». Ее экспозицией объединены три промышленных и культурных в плане развития изобразительного искусства центра Сибири – Новокузнецк, Кемерово и Томск. Эти города территориально связывает между собой река Томь.

Инициатором и идейным вдохновителем выставочного проекта «Река Томь» выступил художник-живописец А. Н. Дрозд, возглавлявший на тот момент Кемеровское областное отделение ВТОО «Союз художников России». Концепцию проекта и образное оформление его графического комплекса, включая дизайн и макеты каталогов, разработала художник-график И. В. Воронова (Никитина). Выставочной площадкой для крупной экспозиции выбраны залы Дома художников города Кемерово.

Идея выставки «Река Томь» заключается в продвижении культурно-исторических традиций в изобразительном искусстве и их развитии в регионах. На первый взгляд, такая формулировка для любого художественного проекта обща и пространна. Поэтому выделим основные моменты концепции проекта.

Во-первых, личный интерес части художников к древнему сакральному искусству в виде петроглифов, имеющих место на территории Кемеровской области вдоль реки Томь. Это уникальные природные объекты, памятники первобытного искусства – писаницы всемирно известного музея-заповедника «Томская Писаница». Образная интерпретация этих объектов в произведениях художников предполагает несколько вариантов трактовки – от реалистического видения пейзажа до его концептуального осмысления. Важно, что архетипы и первообразы не утрачены, а связаны мостом изобразительного искусства с современной художественной культурой Сибири.

Во-вторых, быт и культура малых народов, населяющих территорию Кемеровской области, часто становятся объектами изучения и творческого переосмысления и молодыми, и сложившимися художниками. Жизненный уклад тюркских племен описан, например, в прозе Т. Мейко «Легенда о Томе». В этом рассказе речь идет о миролюбивом князе Тояне, радевшем о благе родного племени. «Много поколений прожило его племя оседло, не меняя стойбища, и все не скудели пастбища, не переводилось зверье в лесах и рыба в реках. И благодарили за это люди Дух тайги, и поклонялись священному кедру, растущему на семи ветрах <...>. А еще славился Тоян красотой сестры своей – Томы» [2]. Легенда гласит, что «даже птицы не смели петь до ее пробуждения, ждали, когда с восходом солнца выйдет Тома, чтоб славить песней рождающееся утро» [2]. Но пожертвовала она своей жизнью, чтобы спасти родное племя от разорения войском Тайшана, от горя, голода и неизвестной болезни. Несмотря на то, что с тех пор минуло немало лет, живет в людских сердцах память о прекрасной девушке, в честь которой была названа река Томь, текущая с гор Алтая. Работа художников в рамках данной темы является доказательством внимательного отношения к фундаментальным ценностям культуры Сибири и восхищения в образах природой родного края.

В-третьих, неповторимость обликов сибирских провинциальных городов (на примере Новокузнецка, Кемерова и Томска) – благодатная и не-

исчерпаемая тема для творчества художников двухмерного пространства. Томск, прежде всего, узнаваем памятниками деревянной архитектуры. Новокузнецк – один из крупнейших центров металлургии в России. «Лицом» города Кемерово является его компактная центральная часть с зелеными аллеями, бульварами и скверами, а также видом с набережной левого берега на Сосновый бор. Индивидуальность этих городов формируется на основе ландшафта местности и подходов к планировочным решениям, памятников архитектуры, скульптуры и объектов промышленности. Совокупность этих компонентов можно рассматривать как неоспоримое доказательство непрерывного роста и развития не только города, но и его художественной жизни на фоне актуальных в современном изобразительном искусстве стилевых тенденций.

Межрегиональная художественная выставка «Река Томь» – регулярный проект. Впервые выставка состоялась в июле 2012 года и прошла под названием «Река Томь: образы прошлого и настоящего». Экспозиция выставки была ориентирована на творчество молодых художников сибирского региона. По итогам работы этого художественного проекта организаторами принято решение о снятии возрастных ограничений и учреждении художественной выставки с лаконичным названием «Река Томь 2». Обновленная выставка открылась в ноябре 2015 года. Количество участников из трех региональных отделений Союза и количество экспонатов по семи видам изобразительного искусства превзошли все ожидания. В ноябре 2017 года этот художественный проект под названием «Река Томь 3» вновь будет представлен широкой зрительской аудитории, любителям и ценителям изобразительного искусства.

Словосочетаниями «от знака к образу» и «от образа к знаку» в формулировке названия публикации дана отсылка к исследованию проекта «Река Томь» как целостной системы, претерпевающей внутренние изменения. Эти изменения можно считать оправданными и необходимыми для проекта, остающегося актуальным в условиях современной художественной культуры Сибири. Поэтому от вопроса о концептуальном формировании выставки в целом перейдем к описанию этапов ее преобразований в соответствии с датами проведенной и планируемой работы (2012, 2015, 2017 годы).

Обсуждение данной тематики предполагает уточнение таких терминов, как «знак» и «образ». К пониманию знака целесообразно подхо-

дить как к сложному феномену культурной формы и культурному тексту (культурному коду), характеризовать его через признаки коммуникативного и трансляционного процесса. Принимая во внимание многообразие трактовок знака как языка, имеющего вербальную и невербальную формы выражения, ограничимся его графической (изобразительной) интерпретацией. Поэтому для понимания знака будем придерживаться точки зрения А. Ф. Лосева. Итак, «... знак есть определенная система отношений между означаемым, означающим, носителем знака и значением знака» [3, с. 244].

В трактовке значения термина «образ» важно сближать его со сферой изобразительного искусства. В этом ключе образ становится художественным. Согласимся с мнением Ю. Б. Борева о том, что образ в эстетической концепции – это «...форма художественного мышления, обусловленная объективацией системы творческих представлений» [4, с. 161]. При этом в формирующемся объекте, в частности в произведении художника-профессионала, должен отсутствовать элемент случайности, в основе – гармония и истина, единство чувств и смысловых моментов. В этой связи образ является категорией творчества, воспроизводящей любые феномены культуры (в том числе и абстрактного, и содержательного плана) в визуальной эстетически выразительной форме (материального характера).

Перейдем к рассмотрению специфики концептуального наполнения *первой выставки «Река Томь: образы прошлого и настоящего»*, состоявшейся в 2012 году, более подробно. Одной из главных задач данного проекта явился анализ среза творчества именно молодых художников Новокузнецка, Кемерово и Томска. Ограничение участников по возрастному цензу не случайно, поскольку молодежь – это индикатор уровня художественной жизни любого региона. Молодые творцы, как правило, радикально и живо в эмоциональном плане откликаются на происходящие в родном крае события. Они претворяют эти образы в своих произведениях по методам учивших их педагогов и наставников. Репродукции лучших работ в различных видах изобразительного искусства представлены в каталоге, составленном по итогам экспозиции [5].

Структура данного выставочного проекта как целостной системы кодов основана на продвижении природного объекта реки Томь и прилегающих к ней памятников первобытного искусства в виде писаниц. Реку

в этом случае можно соотнести с культурной формой, медленно меняющей очертания-берега в ходе застройки и благоустройства стоящих на ней городов. Петроглифы писаниц – это культурный текст, имеющий упорядоченные изобразительные мотивы. Например, олени и прочие представители местной фауны, лодки и фигуры людей, солярные знаки. В целом, такие графические изображения являются объектами коммуникации и трансляции ценностей национальной культуры. При этом роль коммуникатора в этой системе знаков закреплена за выставочным проектом. Число коммуникантов в данном случае совпадает с количеством молодых участников экспозиции. Это обстоятельство связано с тем, что творец в своих работах выражает индивидуальное восприятие, изображает то, что увидит зритель. Так осуществляется художественно-образная интерпретация реальных объектов или явлений окружающей действительности.

Согласно вышесказанному, логичным является вывод, что экспозиция выставки «Река Томь» (2012 г.) носит знаковый характер. Этот художественный проект в целом можно рассматривать как носитель знака, в системе отношений которого наблюдается неразрывная связь между историческим наследием Кемеровской области и современной художественной культурой Сибири.

Предложенный принцип организации молодежной «пилотной» версии художественного проекта «Река Томь» позволил выявить следующие моменты. С одной стороны, отмечены высокий уровень профессиональной подготовки молодых авторов, разнообразие представленных тем и глубина их трактовки. Неподдельный интерес молодого поколения к истории Сибири явился свидетельством их любви к родному краю. С другой стороны, удручала немногочисленность количественного состава участников на три отделения ВТОО «Союз художников России». В условиях периферии на этот аспект вопроса есть определенные и веские причины. При этом состоятельность проекта в целом не вызвала сомнений, что позволило наметить путь его дальнейшего развития. Итогом явилось решение увеличить масштабность выставки и отменить возрастные ограничения, обогатив содержательную сторону проекта за счет совместной работы нескольких поколений художников.

Концептуальная составляющая художественной выставки «Река Томь 2», состоявшейся в 2015 году, стала гораздо шире в отношении заявленных ранее основных моментов. Широту этого диапазона, на первый

взгляд, можно назвать пространной, поскольку отсутствовали жесткие требования к тематике произведений. Примечательно то, что среди разнообразия представленных художественных образных решений лидировали тема сибирского пейзажа и стилистические направления концептуального искусства, в частности эпос о малых народах и сибирская неоархаика. Общей нитью всей экспозиции по-прежнему осталась река Томь. Так, подобно вееру, разошлись взгляды молодых и сложившихся профессиональных художников трех крупных провинциальных городов Сибири на современное изобразительное искусство. Информация об этих нюансах тематического наполнения выставки «Река Томь 2», ее ракурсе с позиции искусствоведа приведена Н. С. Поповой во вступительной статье к каталогу [6, с. 6].

В рамках данной публикации интерес представляет описание характера внутренней трансформации кодов знаковой системы проекта «Река Томь». Второй экспозиционный проект, в отличие от первого, менее ориентирован на знаковость. Это обстоятельство проявилось в смещении целевой установки в сторону художественно-образной интерпретации ценностей национальной культуры и культурной формы региона в виде реки. Поиск эстетической выразительности экспозиции проекта в целом и его произведений в частности осуществлялся художниками в чистом виде, на примере их чувственных впечатлений от различных событий, происходящих в жизни региона. Такой сдвиг в структуре проекта выставки не уменьшил состоятельность его идеи, а усилил масштабность реализации.

Основой второй версии художественной выставки можно считать акцент организаторов на материальном начале образа. В данном случае проявления красоты в работах художников сведены, прежде всего, к внешнему фактору. Это красота формы, пятен, цвета, света и других элементов в изображении. Категория абстрактного или содержательного начала в образах произведений изобразительного искусства экспозиции проекта в целом, несмотря на имевшие место исключения, относительна и второстепенна. Следовательно, выставка «Река Томь 2» (2015 год) ввиду условной разрозненности смыслов в тематике экспозиции приобрела образный характер. Это совокупность образов реки, исторического наследия, городов, образов произведений и прочего достояния.

Имевшая в 2015 году общественный резонанс Межрегиональная выставка «Река Томь 2» явилась глотком свежего воздуха в художествен-

ной жизни города Кемерово и области. Ее посетили зрители различных социальных групп, возрастов и профессий. При этом перед организаторами проекта встал ряд вопросов, связанных с возможностью его дальнейшего развития. Во-первых, в связи с предстоящим в 2017 году 60-летием Кемеровского отделения ВТОО «Союз художников России», 100-летием города Кемерово и крупнейшей Межрегиональной выставкой «Сибирь-ХІІ» (г. Новокузнецк) в 2018 году возникла неопределенность в дате проведения проекта. Во-вторых, специфика образного наполнения экспозиции выставки требовала реорганизации в плане структуры и тематики. В-третьих, важно, чтобы тема, разработанная для продолжения художественного проекта, имела связь с культурой и ее знаками, традициями и охраняемыми природными объектами Кемеровской области.

Совокупность обозначенных выше моментов в контексте тенденций развития современной художественной культуры Сибири явилась основой преобразования структуры экспозиционного проекта «Река Томь», создания на этой базе выставки «*Река Томь 3*». В структуре проекта намечен логичный переход от образов произведений, ориентированных на красоту, к глубине и содержательности знака-образа. В общей цепочке двух отработанных этапов выставки организаторами принято решение сместить ориентир в сторону концептуального изобразительного искусства – неоархаики.

В неоархаике существует несколько основных направлений, например этноархаика, археоарт, археоавангард. Их знаковое начало призвано сближать творчество сибирских художников с культурно-историческим и ценностным наследием региона. Экспозиция выставки «*Река Томь 3*» увидит свет в ноябре 2017 года в рамках вереницы праздничных мероприятий, посвященных 60-летию Кемеровского областного отделения ВТОО «Союз художников России».

Название художественной выставки «*Река Томь 3*» по-прежнему носит символический характер. При этом сама река рассматривается организаторами как связующий элемент между древним сакральным искусством и спецификой творческого кредо значительной части художников, работающих в направлении сибирской неоархаики. Скалы с петроглифами древних людей, расположенные на берегу р. Томи, можно сравнить с местом рождения диалога в его различных формах и проявлениях. В широком смысле, это диалог культур, возникший в ходе познания ми-

ровоззрения древних с позиции современности, диалог поколений. В узком – диалог, связывающий взгляды профессиональных художников старшего и молодого поколений на изобразительное искусство. Также это диалог городов Новокузнецка, Кемерово и Томска, объединенных историей и рекой. Поэтому становится очевидным, что фактически проект выставки «Река Томь 3» – аллегория культуры знаков и образов, а также емких носителей информации.

В качестве основного ожидаемого результата реализации проекта «Река Томь 3» можно выделить анализ уже сложившихся и выявление наметившихся взаимосвязей между ценностями традиционной культуры сибирского региона и стилевыми тенденциями в концептуальном искусстве направления сибирской неоархаики. Также важно оценить специфику, глубину трактовки и развития сюжетной линии в работах художников из соседних отделений ВТОО «Союз художников России». При этом рационально полагать, что изобразительное искусство в контексте современной художественной культуры Сибири по-прежнему остается базой для нравственного, духовного и ценностного воспитания общества в целом.

Подводя итоги описания специфики работы проекта «Река Томь» и его внутренней трансформации как целостной системы знаков, можно выделить следующие моменты, связанные с художественной жизнью города Кемерово, области и сибирского региона.

Во-первых, «большое» и «профессиональное» современное искусство, как правило, тяготеет к актуальным стилевым тенденциям, нивелирующим связь художественных образов с содержательным культурно-ценностным началом и характерными чертами сложившихся мировых школ. Такой ритм развития направлений изобразительного искусства задан развитыми странами, перенят мировыми культурными столицами и крупными городами, такими как Москва и Санкт-Петербург. По принципу территориальной удаленности от столицы меняются взгляды художников на тенденции развития изобразительного искусства, формируются направления, свойственные конкретному региону, например Сибири. Это искусство, основанное на знаковых и содержательных образах, сближенное с ценностными основаниями традиционной русской культуры. Свидетельством этого факта явились представленные экспозиции выставочного проекта «Река Томь». Следовательно, художественную жизнь провинци-

альных городов, как и искусство, ошибочно наделять невнятными чертами, слабо коррелирующими с мировыми и столичными тенденциями. Эта жизнь и искусство в ее контексте имеют свой вектор развития, они не обособлены, а открыты новым веяниям.

Во-вторых, проведение проекта «Река Томь» явилось значимым событием в культурной жизни жителей города Кемерово и его гостей из соседних областей Сибирского региона. Этот проект за счет внутренней трансформации его смыслов как кодов знаковой системы можно назвать примером развития художественной жизни города в конкретном заданном направлении. Первый шаг в этом направлении связан с привлечением внимания молодых художников к изобразительному искусству в целом и региона в частности. Молодежная выставка стала площадкой для возвращения новых профессиональных кадров, способных к рефлексии. Второй шаг продвижения содержательной стороны проекта рассчитан на активизацию общественности путем резонанса. Данное обстоятельство коснулось не только художественного сообщества трех городов, но и заинтересованной аудитории Кемерово. Работой такого плана задана высокая планка уровня культуры и искусства города на фоне городов соседних областей. Третий шаг – это инвестиции в будущее сферы изобразительного искусства. Этот шаг можно сопоставить с платформой для продвижения художественной жизни города Кемерово и определения специфики стилевых направлений дальнейшего развития искусства в условиях современной художественной культуры Сибири.

### Литература

1. Chronotor: каталог / сост. О. М. Галыгина. – Новокузнецк; Красноярск, 2011. – 78 с.: ил.
2. Мейко Т. Легенда о Томе [Электронный ресурс] // Сибирские огни: литературно-худож. журн. – 2004. – № 3 (март). – URL: <http://xn--90aefkbaqm4aisie.xn--p1ai/content/legenda-o-tome> (дата обращения: 02.02.2017).
3. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.
4. Борев Ю. Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 829 с.
5. Река Томь: образы прошлого и настоящего: каталог / сост. И. В. Никитина. – Кемерово, 2011. – 28 с.: ил.
6. Попова Н. С. Художники Притомья // Река Томь 2: каталог. – Кемерово, 2015. – 30 с.

## References

1. *Chronotop: katalog [Chronotop: catalog]*. Comp. O.M. Galygina. Novokuznetsk; Krasnoyarsk, 2011. 78 p. (In Russ.).
2. Meyko T. Legenda o Tome [Legend of Tom]. *Sibirskie ogni: literaturno-khudozh. zhurn [Siberian lights. Literary and art magazine]*, March, 2004, no. 3. (In Russ.). Available at: <http://xn--90aefkbacm4aisie.xn--p1ai/content/legenda-o-tome> (accessed 02.02.2017).
3. Losev A.F. *Znak. Simvol. Mif [Sign. Symbol. Myth]*. Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1982. 480 p. (In Russ.).
4. Borev Yu.B. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 829 p. (In Russ.).
5. *Reka Tom': obrazy proshlogo i nastoyashchego: katalog [River Tom: images of the past and present: catalog]*. Comp. I.V. Nikitina. Kemerovo, 2011. 28 p. (In Russ.).
6. Popova N.S. *Khudozhniki Pritom'ya [Artists Pritomya]*. *Reka Tom' 2: katalog. [River Tom 2: the catalog]*. Kemerovo, Aziya-print Publ., 2015, 30 p. (In Russ.).

УДК 7.077

*М. Щипиорска-Мутор*  
*Варшава, Польша*

**«ЛЮДИ БЫЛИ ДРУГИЕ, ЧЕМ ТЕ, КОТОРЫХ Я ВИДЕЛА  
В МОЕЙ ЖИЗНИ, И ЖИЗНЬ ИХ ДРУГАЯ».  
О ФОТОГРАФИЧЕСКИХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ  
ПОВЕСТВОВАНИЯХ ПУТЕШЕСТВИЯ  
МЕЛЬХИОРА ВАНЬКОВИЧА  
(НА ПРИМЕРЕ ТОМА ОЧЕРКОВ «КРОЛИК И ОКЕАНЫ»)**

Темой статьи является анализ фотографических и литературных повествований из путешествий Мельхиора Ваньковича на примере тома очерков «Кролик и океаны». Предметом рефлексии становятся три проблемы: фото-литературный аспект повествования о путешествии, антропологический анализ образа путешественника с фотоаппаратом и анализ специфических для Ваньковича способов видения. Элементами, связующими три уровня научной рефлексии, являются следующие категории:

«Я – Другой», «свое – чужое», «далеко – близко», «безопасные – опасные».

**Ключевые слова:** фотография, литература, путешественник, свое, чужое.

**“THE PEOPLE WERE DIFFERENT FROM THOSE I HAD SEEN IN MY LIFE AND THEIR LIFE WAS DIFFERENT”. ON MELCHIOR WAŃKOWICZ’S PHOTO-LITERARY TRAVEL NARRATIVES ON THE EXAMPLE OF HIS REPORTAGES FROM “THE RABBIT AND THE OCEANS”**

The article is aimed at the analysis of Melchior Wańkowicz’s photo-literary travel narratives on the basis of his reportages from “The Rabbit and the Oceans”. The author reveals three problems: the photo-literary aspect of the travel narrative, the figure of the traveller with the camera seen from the anthropological point of view and an analysis of modes of seeing specific for Wańkowicz. Those three areas of interest are bound by the categories of “I – the Other”, “familiar – strange”, “distant- close”, “safe – dangerous”.

**Keywords:** photography, literature, traveller, familiar, strange.

*Magdalena Szczypińska-Mutor*

**„LUDZIE BYLI INNI OD TYCH, CO W ŻYCIU WIDZIAŁAM I ICH ŻYCIE INNE”. O FOTOGRAFICZNO-LITERACKICH NARRACJACH PODRÓŻNICZYCH MELCHIORA WAŃKOWICZA, NA PRZYKŁADZIE TOMU REPORTAŻY „KRÓLIK I OCEANY”**

„Zabierz mnie ze sobą – tego życzą sobie nie tylko dzieci i nie tylko one tak wołają. Ktokolwiek pragnie się rozwinąć czy wręcz zmienić, ten często miewa takie życzenia. Wtedy już zwykła szklanka nieśmiało kusi, by uczestniczyć w jej przezroczyściach, oddać się wypełniającemu ją winu. Czy również obrazy są takimi szklankami, wypełnionymi w nader szczególny sposób, z których pije wzrok, w które wnika, przestając przy tym niekiedy być już samym tylko wzrokiem? Tak, że wydają się niknąć ich brzegi, ich ramy” [1, s. 134].

„Zabierz mnie ze sobą” to nie tylko motyw z chińskich legend („w chińskich legendach nakazuje się umierającym postaciom znikać wręcz w obrazach, także w wierszach” [1, s. 134]) i nie tylko – jak pisze Bloch „bodaj najprzedziwniejszy ze znanych zespół życzeń będący tematem malarstwa i literatury” [1, s. 134].

„Zabierz mnie ze sobą” – to także zaklęcie-życzenie czytelnika opowieści o podróżach, to zaklęcie, którego waga i moc naznacza podróże i podróżnicze narracje reporterów i fotoreporterów.

„Zabierz mnie ze sobą” – to zaklęcie, które od czasu wynalezienia fotografii ma wymiar szczególny, wymiar fantazjowania o „podróży bez wychodzenia z pokoju”, wymiar imaginacyjnych pragnień i zastępczych spełnień, wymiar namiastki odbywania dalekich wojaży bez konieczności opuszczania bezpiecznego fotela.

Ale „zabierz mnie ze sobą” to także głos – szept – świata, który eksploruje podróżnik-pisarz lub podróżnik-fotograf, to szept – obcego, innego – świata z jego widokami, dźwiękami, zapachami i smakami, w jego dotykalnych i nieuchwytnych przejawach.

„Zabierz mnie ze sobą”, opisz, sfotografuj – to projektowane na świat zewnętrzny wewnętrzne pragnienie podróżującego, pragnienie zapisania, utrwalenia, posiadania okruszków oglądanej, przeżywanej rzeczywistości.

Te dwie perspektywy zaklęcia-życzenia „zabierz mnie ze sobą” – perspektywa odbiorcy, czytelnika, widza i (imaginacyjna) perspektywa innego świata, w który zanurza się podróżnik – budują, w podwójnym ruchu „do” i „od”, dialektykę podróży, kontinuum „tu” i „tam”, „ja” i „Inny”, „swojskie” i „obce”, „bliskie” i „dalekie”.

Podróżnik, w podwójnej mocy zaklęcia „zabierz mnie ze sobą”, nieustannie krąży między tym, co zostawił za sobą a tym, co przed nim, między tu i tam, sobą i Innym, swojskim i obcym, bliskim i dalekim. Eksplorując świat, zanurzając się w świat, z każdym krokiem przesuwa granice: każde tam staje się tu, każde obce – już trochę mniej obce, dalekie zbliża się, a bliskie oddala.

Każda inność może stać się podobieństwem.

Każde „ja” może stać się „ja” nieco innym.

### **Podróżować, fotografować**

Podróżnik z aparatem fotograficznym to figura, która pojawiła się w pierwszych, euforycznych latach dziejów fotografii. Fascynacja dokumentalnymi możliwościami nowej techniki, pasja utrwalania na zdjęciach miejsc, których nikt jeszcze nie sfotografował, uwieczniania dalekich pejzaży, zabytków, cudów przyrody i egzotycznych krajobrazów pchała w świat tłumy entuzjastów ogarniętych szalonym pragnieniem obfotografowania wszystkiego,

co zdoła uchwycić oko aparatu. „Możliwość wizualnego objęcia w posiadanie całego świata i przechowywania jego obrazów w domu – pisze Boris von Brauschitz – doprowadziła bezpośrednio po wynalezieniu fotografii do tego, że dyplomaci, naukowcy i poszukiwacze przygód taszczyli ważący 250 kilogramów sprzęt w najdalsze zakątki ziemi, by później móc zaprezentować odkryte skarby przed zdumioną publicznością” [2, s. 52]. Podróżnicy – fotografowie, posłuszni niewypowiedzianemu życzeniu „zabierz mnie ze sobą” umożliwiali szerokiej publiczności imaginacyjne podróże w daleki świat, a jednocześnie dalekiemu światu pozwalali zaistnieć, być dostępnym – dzięki zdjęciom. Brauschitz wylicza: Emanuel von Friedrichsthal jako pierwszy sfotografował zabytki kultury Majów w Uxmalu i Chichen Itza (w 1841 roku pokazał zdjęcia w Londynie); John Lloyd Stephens i Frederick Catherwood zapisali na dagerotypowych płytkach ruiny na Jukatanie; w 1844 roku malarz Adolph Schaefer sfotografował zespół świątynny Borobudur na środkowej Jawie, Louis i August Bisson metodą mokrego kolodionu uwiecznili Mont Blanc, a niezbędny do tego sprzęt wносиło na szczyt 25 tragarzy, Hermann, Adolph i Robert Schlagintweitowie fotografowali Indie, John B. Greene podróżował z aparatem po Egipcie. Lista XIX-wiecznych podróżników-fotografów i sfotografowanych wycinków świata wydaje się nie mieć końca – a trudno dziś wyobrazić sobie z jakimi technicznymi problemami musieli się zmagać, kiedy na pustyni do szklanych płyt przyklepał się piasek i muchy, a w wysokich górach, by wypłukać zdjęcia, trzeba było topić śnieg [3, s. 111, 114].

Nagle przybliżenie dalekiego świata – dzięki wynalezieniu fotografii – ma jeszcze jeden istotny wymiar, na który zwraca uwagę von Brauschitz: to „odwieczny konflikt między tęsknotą za domem a tęsknotą za dalekimi stronami. Pozornie można go uniknąć „udomawiając” to, co nieznanne, przywłaszczając to sobie i uwalniając od tła kulturowego” [2, s. 59].

### **Przypadek Wańkowicza**

Literackie reportaże Wańkowicza są tym szczególnym przypadkiem fotoliteratury, w którym autor tekstu i autor zdjęć są tą samą osobą, a fotoliteracki tekst już w zamyśle jest jednorodną całością. W swojej trojkiej koncepcji fotoliterackich zestawień, François Soulages wymienia – obok struktury właściwej dla przypadku Wańkowicza także takie sytuacje, w których powstałe niezależnie od siebie teksty i zdjęcia zestawia redaktor książki lub kurator wystawy, a także takie, w których tekst jest inspiracją dla fotografa lub zdjęcie – natchnieniem dla pisarza [4, s. 311–314].

Jednak przypadek Wańkowicza to nie tylko przypadek pisarza sprawnie posługującego się aparatem fotograficznym, lecz także pisarza, który aparatu (a później – zdjęć) używa świadomie. W swojej metaliterackiej (czy może – metafotograficznej) refleksji Wańkowicz wykracza poza czysto ilustracyjne rozumienie roli fotografii – zdjęcia są dla niego narzędziem, dzięki któremu inaczej, inną drogą dociera do czytelnika, jego wyobraźni, ciekawości, jego pragnienia, by przenieść się w dalekie, nieznanne „tam”, jego – jak powiedziałby Bloch – zakłęcia „zabierz mnie ze sobą”.

„Reportaż światowy – pisze Wańkowicz w „Karafce La Fontaine’a” – docenia w pełni fotografię. <...> Reportaż to autentyzm, a cóż jest bardziej autentyczne jak fotografia albo reprodukcja dokumentu? <...> Stąd my, reporterzy, nie aspirujący do laurów fotografiki, nie możemy sobie wyobrazić swego zawodu bez aparatu fotograficznego. Dopełnia on znakomicie nasze zadanie” [5, s. 597–598].

Wańkowicz świadomy jest nie tylko wagi zdjęć jako dopełnienia tekstu, lecz także edytorskich detali, niuansów plastycznych, subtelności w graficznym opracowaniu książki.

### **Królik i oceany**

W tomie reportaży „Królik i oceany”, drugim tomie amerykańskiej trylogii podróżniczej (wcześniejszy: „Atlantyk – Pacyfik”; późniejszy: „W pępku Ameryki”), Wańkowicz komponuje opowieść o podróży po Ameryce przełomu lat 50-tych i 60-tych XX wieku. Komponuje opowieść z migawek, rozbłysków, solennie opracowanych retrospekcji, z fragmentów historii, anegdot, przepisów kulinarnych, mapek, wycinków z gazet, piosenek, obrazów codzienności, dialogów ze współpodróżującą żoną, smaków, zapachów, dźwięków, doznań i przeżyć. Ta żywa, migotliwa, tłocząca się zewsząd mnogość wrażeń, ten potok świata wlewający się każdym naszkicowanym obrazem mają swoje równoległe życie w dopełniającej tekst narracji fotograficznej.

W tomie „Królik i oceany” fotografia towarzyszy tekstowi jak jego naturalne uzupełnienie, ale także – na głębszym poziomie – jak przybysz z innego świata, jak Inny mówiący w obcym, fotograficznym, języku. Zdjęcia wmontowane w tekst, czarno-białe wyspy w odrębnej, tekstowej materii, są pauzą i głosem jednocześnie – przerywają tok narracji i podejmują własną opowieść, zwartą, ograniczoną ramą kadru, anegdotyczną.

Na zdjęciach Wańkowicza, z kadru w kadr wędruje korowód egzotycznych ciekawostek, tubylczych mieszkańców, lokalnych zwyczajów. Rozbłyskują pejzaże, dalekie widoki i bliskie plany, tłoczą się skały, drzewa, domy, ulice. Wreszcie – ludzie i zwierzęta, ich portrety, zabawne scenki: jest indiański taniec orła, obchody Nowego Roku w chińskiej dzielnicy, jest rodeo i wozy menonitów, wyspa morsów i flotylle kutrów, szkielet wieloryba i fosforyzujące w nocy drzewa-widma. Są migawki z połowów, plantacje pomarańczy i cytryn, sombrero na targu, drzewo-szubienica, wóz pionierów i płukanie złota. Są portrety meksykańskich dzieci, portret Tequili, gospodyni, u której mieszkali Wańkowiczowie, jest też portret Romana Jakobsona i Krystyny Pomorskiej.

Ale wśród zdjęć Wańkowicza, obok szerokich planów i rozległych perspektyw, portretów znanych i nieznanymi, są także zapisy mikro-spojrzeń, spojrzeń bliskich, uważnie nakierowanych na detal, na mały świat z jego przygodnością i przypadkowością, na ulotny drobiazg. To zdjęcia opatrzone podpisami: „Ptaszek siadł na lampie” albo: „Kameleonek na siatce okna nad moim biurkiem”.

Bo i narracja Wańkowicza płynie w nieregularnym rytmie zbliżeń i oddaleń, krótkich spojrzeń na wyciągnięcie ręki i starannych, metodycznych oglądów z szerokiej perspektywy. Te pierwsze to mikro-observacje: „Pierwszy drobnymi kroczkami przestębnował teren czyżyk, krewny naszego wolego oczka, mający na brunatnym kuperku faliste prążki” [6, s. 186], „z krzaków wysypuje się gromadka prowadzona przez koguta, którego filigranowy czubek z pojedynczych piórek świetlicieje w ukośnym słońcu” [6, s. 185]. Te drugie to opisy z oddali, takie jak ten: „czterdzieści trzy przystanie, długimi ostrogami wchodząc w wodę, uzbroiło głowicę półwyspu malowniczym grzebieniem. Przez te grzebienie przeczesuje się półtoramiliardowy eksport. A w środku – groźny Alcatraz ze swoimi więziennymi strukturami na skale wychylonej z zatoki. Po zatoce palec niewidzialnego olbrzyma wypisuje niezrozumiałe koła piany” [6, s. 286].

Te czarno-białe zdjęcia – mali inni – opatrzone zazwyczaj podpisem, który zszywa lub tylko luźno fastryguje obraz z tekstem – mają w reportażach Wańkowicza swoje wyraziste punkty odniesienia – opatrzone numerami stron, odsyłają do opisu, relacji, mozaiki wrażeń, do polifonii świata.

### **Nucić historie**

Jak uchwycić tę polifonię, jak usłyszeć ton i melodię miejsca, które jest obce, nowe, nieznanne? Jak robi to Wańkowicz?

„Miasto składa się z nawarstwionych środowisk, splecionych z wieloma ludzkimi doświadczeniami i więziami – pisze Gabrielle Bendiner-Viani w tekście „Spacerowanie, emocje, zamieszkiwanie” – Miasto jest obłożone siatką geograficzną, oznaczone i zmapowane; istnieje tendencja, aby widzieć je jako przezroczyste, dające się poznać, jak gdyby te znaki i mapy wytwarzały i potęgowały znaczenie. Jednak poza tymi porządkującymi strukturami jest jeszcze inne, istotne znaczenie: to przestrzenne taktyki i emocjonalne poetyki, które współgrają z tymi ustrukturyzowanymi codziennymi przestrzeniami” [7, s. 135] Bendiner-Viani w swoim doświadczeniu poznawania, osvajania małej dzielnicy Brooklynu, w której zamieszkała jako obca, nowa, zauważyła: „Poczułam, że w poznawaniu tego miejsca jest liryzm, który muszą też czuć inni mieszkający tu ludzie. Rosło we mnie przekonanie, że otoczenie ”nuci” historii, których nie mogłam zobaczyć. Wydawało się, że to „nucenie” kreuje miejsce, tworząc znaczenie dla tych, którzy go doświadczali” [7, s. 136].

Ten szczególny słuch, wyczulenie na opowieści miejsca, na jego melodie, wydaje się ważną cechą Wańkowicza podróżnika i Wańkowicza-reportera, który – w sensie nieco innym niż Bendiner-Viani, w specyficzny sposób wrażliwy jest na to, co „nuci” świat, obcy, nowy, właśnie poznawany.

W narracji z amerykańskich podróży nie jest Wańkowicz jedynym słuchaczem, nie tylko jemu nowe miejsca nuca swoje historie. W odsłuchiwaniu melodii świata towarzyszy Wańkowiczowi żona, Zofia Wańkowiczowa, tytułowy „Królik” – ze słuchem nastrojonym nieco inaczej, wrażliwością trochę inną, inaczej nastawioną uwagą. Postać Królika, obsadzonego w roli Sancho Pansy („macie wreszcie dwu korespondentów, na Rosynancie i na osiołku” [6, s. 37]), wnosi w podróżnicze narracje zdroworozsądkowy ton, budujący ramę dla szaleństw i eksperymentatorskich pasji narratora; wnosi także wrażliwość na poznawanych ludzi, kontrastującą z ironicznym dowcipem Wańkowicza, wnosi wreszcie cały repertuar zachwyty nad światem, zbyt otwarcie lirycznych i emocjonalnych, by mógł wyrazić je sam Wańkowicz, dystansujący się od – wprost wyrażanych – uczuciowych porywów. Królik – w konstrukcji książki – wnosi swoje oryginalne i głębokie widzenie świata, słucha jego melodii na dwa sposoby: w bezpośrednich wypowiedziach, dialogach z Wańkowiczem, i we fragmentach pamiętnika, które narrator obficie cytuje. O pamiętniku żony Wańkowicz pisze tak: ”jest w nim mgiełka dni, które idą, delikatny pastel na rąbkach naszych przygód” [6, s. 36].

Mgielka i pastelowa delikatność są u autorki pamiętnika ważną metaforą doświadczania świata, nucenia jego historii – jak w jednym z piękniejszych obrazów, opisanych przez Zofię Wańkowiczową, muśniętych, delikatnie dotkniętych: „Z małego okna mojej kuchni zdarza się widzieć cuda. Przedwczoraj nagle tuż przed oknem zawisł w powietrzu zielony koliber i chwiał się jak płomień [6, s. 330].

Ale są też w pamiętnikarskiej narracji Zofii Wańkowiczowej refleksje takie jak ta o podróży:

„Pytacie, jak to się robi, by podróżować po świecie? Właściwie tak samo, jak przeżywa się życie: przełamuje się trudności własnego bezruchu i warunki trzymające nas glebae adscripti. Wyobraźnia kreśli plany, skupiona wola usuwa przeszkody, odwaga ruchu rzuca w nieznaną, daleką przestrzeń” [6, s. 128]. Jej poważniejszy ton natychmiast skłania Wańkowicza do opatrzenia zapisków kpiarskimi komentarzami.

Zastosowany w reportażach zabieg wprowadzenia postaci Królika, drugiego oka, drugiego ucha, innej wrażliwości, i ustawienie jej w pozycji nieco podrzędnej, traktowanej z prześmiewczą, łagodną kpina (dla dzisiejszego czytelnika – z nieznośnym protekcjonalizmem), pozwala na budowanie w narracji rytmu napięć i rozładowań, utarczek i porozumień, kpin i lirycznych pojednań.

Postać Królika ma w reportażach jeszcze jedną funkcję – Królik, ten ciepło wykpiwany Sancho Pansa, zmienia się, pokonuje swoje lęki i ograniczenia, przesuwa granice własnej odwagi, rozwija się, choć zawsze w ramach zdrowego rozsądku, bezpiecznego konserwatyzmu.

### **Zabierz mnie ze sobą.**

„Zabierz mnie ze sobą” – zaklęcie-życzenie, które u Blocha daje moc wnikania w obraz aż do zniknięcia jego ram, wykorzystane do refleksji o podróży, ma swoją podwójną dynamikę: „zabierz mnie ze sobą” – domaga się czytelnik i widz; „zabierz mnie ze sobą” – szepce, nuci nowy, eksplorowany świat. Podróżnik (podróżnik-fotograf), w podwójnym ruchu pragnienia-zaklęcia „zabierz mnie ze sobą”, brnie w iluzję podobną do tej, która stała się udziałem bohatera historii opowiedzianej przez Blocha. „Klasyczne baśnie typu Weź-mnie-ze-sobą nie są u nas znane, nawet jako naśladownictwa; wyjąwszy jedną jedyną, o której będzie mowa. Jej motyw jest stary i też należy do kontekstu marzycielskiego szczęścia i przebudzenia <...>

Nie chodzi w niej bynajmniej o jakieś chińskie treści, ale o powrót, do, by tak rzec, normalności” [1, s. 134]. Historia o dwukrotnie znikających ramach jest opowieścią o wejściu w obraz, o życiu w jego świecie i o powrocie do świata poprzedniego, przez wejście w drugi obraz: młody człowiek, Rudolf, wnika w obraz zamku wiszący na ścianie w domu rodziców, a następnie, żyjąc w (obrazie) zamku, dostrzega na ścianie zakazanego pokoju obraz z namalowanym wnętrzem domu rodziców – i tak wraca. Do siebie? Do siebie innego?

U Blocha „wstąpienie najpierw prowadzi do szczęścia, a potem jest ono odjęte, przy czym dwukrotnie znikające ramy stają się czymś w rodzaju drzwi obrotowych. Które dokąd prowadzą? Na pewno do stanu posiadania poetyckiego zmysłu, nawet jeżeli nie wiadomo jeszcze, czym on jest” [1, s. 136].

Droga podróżującego przez ramy obrazów Rudolfa nie jest linearną podróżą tam i z powrotem – Rudolf wędruje „tam” i jeszcze raz „tam”, w inne „tam”, choć wydaje się takie samo, jak punkt wyjścia.

Droga podróżnika, wędrującego w obcy świat (czasem przez zakazane komnaty), także bywa czymś innym i czymś więcej niż linearnie pokonywana trasa – kiedy powrót nie jest powrotem w to samo miejsce, kiedy podróżnik nie jest już tym, który wyruszał w drogę. To podróż, która zmienia. To podróż, która do dwu znaczeń zaklęcia „zabierz mnie ze sobą” dodawałaby trzecie: kiedy wyruszając w świat podróżnik chce od świata właśnie tego: „Zabierz mnie ze sobą”, tym razem dyskretnie przesuwając akcent z „zabierz” na „mnie”.

Filozofia takiej podróży, która zabiera „ja” podróżnika ze sobą, bliska była Zofii Wańkowiczowej, która tak pisała o jednym z etapów wędrówki, kiedy ledwo oswojony fragment świata trzeba było pożegnać:

„Jutro rano wyjeżdżamy w inny amerykański świat. Dobre słowo dostałam na drogę od każdego, nawet od mojego Chińczyka, nawet od czterech maleńskich sąsiadów, z których najmłodsze pełza, a tylko najstarsze coś po meksykańsku zaczyna gadać. Do widzenia, Ensenado – nauczyłam się wśród pustki skał i piasku nowego piękna świata. Ludzie byli inni od tych, co w życiu widziałam i ich życie inne. <...> Już za nami zostaną te wszystkie skrawki piękna otaczającego, których tak niewiele mogliśmy widzieć <...> [6, s. 127].

## Literatura

1. Dwukrotnie znikające ramy // Ernst Bloch. Ślady / tłum. A. Czajka. – Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012. – S. 210.
2. Boris von Brauschitz. Mała historia fotografii / tłum. Jan Koźbiał, Barbara Tarnas. – Warszawa: Cyklady, 2004. – S. 296.
3. Anne H. Hoy. Wielka księga fotografii. Historia, technika, sztuka, przyszłość / tłum. M. Goławska, D. Graszka-Petrykowski, S. Lis, A. Pacholak, M. Posłuszny, M. Suwała-Posłuszna. – NG, 2006. – S. 400.
4. François Soulages. Estetyka fotografii. Strata i zysk / tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. – Kraków: Universitas, 2007. – S. 456.
5. Melchior Wańkowicz. Karafka La Fontaine'a. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983. – S. 640.
6. Melchior Wańkowicz. Królik i oceany. – Warszawa: Iskry, 1968. – 556 s.
7. Gabrielle Bendiner-Viani. Spacerowanie, emocje, zamieszkiwanie. Wycieczki z przewodnikiem po Prospect Heights w Brooklynie, tłum. Waldemar Rapior // Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów / red. Maciej Frąckowiak, Krzysztof Olechnicki. – Warszawa: Bęc Zmiana, 2011. – S. 35–152.

УДК 711.168

*Б. Стано  
Краков, Польша*

### **ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ И СПЕКТАКЛИ В ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ СИЛЕЗИИ**

В данной статье представлена деятельность кураторов, художников, артистов современного искусства и театральных режиссеров в выбранных постиндустриальных пространствах Южной Польши – Верхней Силезии. В промышленных объектах они находят как вдохновение, так и привлекательное выставочное пространство. Исторические здания и их окружение получают новый эстетический и концептуальный смысл, что способствует ревитализации индустриального наследия.

**Ключевые слова:** активизация через искусство, постиндустриальное пространство, постиндустриальный ландшафт.

## EXPERIMENTAL EXHIBITIONS AND SPECTACLES IN POST-INDUSTRIAL SPACES OF SILSIA

The object of this paper is to show the activity of art curators, modern art representatives and theatre directors in selected examples of post-industrial space in Southern Poland – Upper Silesia. Industrial facilities provide them with both inspiration and attractive exhibition spaces. Historical buildings and their surroundings are granted new aesthetic and conceptual meanings.

**Keywords:** revitalisation through art, post-industrial space, post-industrial landscape.

«Каждый карьер должен спонсировать художника-резидента. Срезанные вершины гор ожидают прикосновения художника. Гектары отекающих водой, грязных, поврежденных конструкций строительных лесов требуют свершения в художественной форме. Бездонные промышленные шахтные стволы взывают к творческому выполнению – или углублению. Где-то там должны быть люди, находящиеся в напряженности в седлах своих бульдозеров, ожидая заслуживающего доверия художника, который шагал бы огромными шагами по опустошенной земле и давал команду: “Господа, включите свои машины, мы окончательно завершим XX век”» [1, с. 115]. В этом тексте-манифесте американского скульптора и теоретика минимализма Роберта Морриса 1980 года объявлены обстоятельства действий современных польских активистов для защиты индустриального наследия: закрываемых по экономическим причинам шахт, металлургических заводов и других промышленных комплексов. Силезия – это регион, особенно насыщенный такими постиндустриальными комплексами. Здесь в период ПНР была сосредоточена почти  $\frac{1}{4}$  часть всего прироста капитала в связи со строительством новых производственных заводов. Эти инвестиции касались, главным образом, тяжелой промышленности, связанной с сырьевой базой, находящейся на территории воеводства. Миссия, о которой пишет Моррис, приписываемая артисту, была основана, главным образом, на разрушении старого мира, но известно, что создатель, разрушая, обычно планирует одновременно строительство. Закрываемые объекты или территории после карьеров идеально подходят для того, чтобы

принять попечителя арт-проекта, артиста или режиссера, ищущего привлекательную стенографию для своей активности. В данной статье я хотела бы представить два выбранных Силезских постиндустриальных комплекса, которые в последнее десятилетие изменили свою функцию: Шахтный ствол «Уилсон» в Янове и Цинковый прокатный цех в Шопенице (микрорайоны столицы Верхней Силезии – Катовице). Они стали культурными учреждениями и постепенно проходят ревитализацию не только в материальном смысле, но и духовном, благодаря художественной деятельности: выставкам, практическим занятиям для детей и взрослых, театральным представлениям и концертам.

### **Характеристики выбранных объектов и осуществляемой в них деятельности**

Первый из объектов – Шахтный ствол «Уилсон», принадлежащий шахте «Вечорек» в Катовице. В целом постиндустриальный комплекс состоит из нескольких зданий с площадями и объектами малой послешахтной архитектуры. С 1998 года его арендуют два энтузиаста индустриального наследия: Моника Пака (юрист) и Йохан Бросс (предприниматель). Главное здание шахтного ствола имеет площадь около 2 500 м<sup>2</sup>. Его выставочное пространство состоит из трех залов: Малой галереи, Средней галереи с мезонином и Большой галереи со смежными комнатами. Ранее здесь размещались сборный зал и шахтная баня, запроектированные Эмилем и Джорджем Зилльманнами. Документация описанных фактов и история объекта, а также сфера его ревитализации размещены на сайте Galeria Szyb Wilson [См.: 2].

Самым громким фестивальным мероприятием, организованным Шахтным стволом «Уилсон», является Art Naif, который до 2016 года прошел уже 9 раз. Центральной его частью является выставка непрофессионального искусства, но отдельные фестивали дополняются показами фильмов, концертами и художественной ярмаркой в Никишовце, историческом, рабочем микрорайоне г. Катовице. Важный вклад в содействие творческой деятельности групп любителей, связанных с Силезией, внес созданный при галерее Шахтного ствола «Уилсон» Фонд «Есо-Art Silesia». Этот факт обеспечил галерее юридический статус и позволил проводить местному сообществу такие акции, как организация школьных лагерей, семинаров, частные уроки, и предлагать помещения для театральных событий. В программе материальной ревитализации постиндуст-

риальных объектов участвует вторая управляющая объектом компания «Pro Inwest».

После трех лет ремонта Шахтного ствола, в 2001 году, вернисажем выставки «Вторая смена» была создана некоммерческая галерея. Выставленные тогда работы не касались непосредственно горнодобывающих аспектов (к ним возвращались в последующие годы). Лозунг «Вторая смена» должен был указывать на смену поколений художников, действующих в этом районе. Кроме работ молодых профессиональных художников, были представлены работы Яновской группы, художников-любителей, которыми после войны занималась шахта «Вечорек». Это название можно прочесть как намек на отдаление этого пространства от промышленных функций к деятельности в секторе культуры. Акцентирование при разных исторических случаях Яновской группы, работающей в этом конкретном здании (в комнате отдыха шахты), здесь является темой, сочетающей в себе обе эпохи: промышленную и постиндустриальную. Такому двойному восприятию выставки способствуют также символические жесты, продемонстрированные в рамках вернисажа: «Произведение искусства от общности отделяли металлические, тяжелые двери. При шумном открытии замолчала громкая музыка, и изнутри бывшего сборного склада, а сегодня галереи, прозвучал нежный голос флейты. Таким символическим образом мы прошли из промышленного пространства в пространство современного искусства, из горнодобывающих, холодных залов в оригинальные интерьеры галереи» [3, с. 10–15].

Следующие экспозиции предназначались местному культурному наследию. В авторском проекте профессора Ирмы Козины, реализованном вместе со студентами двух Силезских вузов по теме: «Но это уже было... Демократическая выставка дизайна (2011 и 2014 г.)», основную роль играли субъекты периода ПНР, обогащенные частными историями их пользователей, и проекты Чеслава Фиолка, связанного с горнодобывающей промышленностью<sup>1</sup>.

Следует отметить, что вышеуказанные выставочные инициативы пользовались растущим интересом со стороны людей, которые ежедневно не сталкиваются с искусством. Причины популярности Шахтного ствола «Уилсон» можно искать в разнообразии предложения и его развлекательном характере. Оно охватывало экспозиции живописи и скульптур, кон-

---

<sup>1</sup> Чеслав Фиолек zaprojektował для своей дипломной работы в Государственной высшей школе изящных искусств во Вроцлаве визуальную сигнализацию в угольных шахтах.

церы, шоу, представления со световыми эффектами и региональные закуски.

Другую аудиторию, знакомую с экспериментальным театром, из более крупных городов, привлекает театральный репертуар Шахтного ствола «Уилсон», построенный на основе сотрудничества с Силезским театром в Катовице. Это не типичные гастроли, а спектакли, с самого начала подготовленные на основе специфики и оснащения объекта. В 2014 году прошла премьера «Морфина» – спектакля, основанного на одном из самых известных польских романов последнего десятилетия Щепана Твардаха, о потерянной адекватности жителя Силезии (из цикла «Силезия святая, Силезия проклятая», созданного в сезон 2013/14 гг.), в 2016 году – «Лени Рифеншталь. Эпизоды забвения» – о фальсификации истории. Оба поставила Эвелина Марчиняк – молодой режиссер, названный «скандальным». Несколькими годами ранее, в 2005 году, большой популярностью пользовался спектакль Пшемислава Войцешка под названием «Made in Poland», премьера которого прошла в Театре им. Х. Моджеевской в городе Легница. Спектакль рассказывает историю больного от ненависти парня из микрорайона с блочной застройкой. В нем принимала участие местная общественность – соседи Шахтного ствола «Уилсон».

Не только интерьеры, но и окружающая среда Шахтного ствола «Уилсон» становятся полем для художественной деятельности, известной как *street art*. Некоторые граффити были сделаны незаконно, хотя, вероятно, с молчаливого согласия хозяев, которые декларируют открытость для такого рода практики. Большинство монументальной живописи было выполнено в рамках коллективных действий, обычно с участием детей, поэтому не все представляют высокий, профессиональный, художественный уровень. Были покрыты граффити фасады зданий, ограждений и малая архитектура, также предназначенная для сноса. Это явление касается многих рабочих микрорайонов и постиндустриальных комплексов по всей Польше. Заброшенные и забытые здания провоцируют и вдохновляют как взрослых райтеров, так и обученных в Академии искусств художников-муралистов. Между зданиями Шахтного ствола «Уилсон» установлены пленэрные полихромные скульптуры, приобретенные от художников, находящихся в дружеских отношениях с владельцами объекта. Заменены ворота, причем им была придана ажурная форма штампа, а также «военное» содержание, и установлен навес автобусной остановки, предназначенной для общественного транспорта в рамках проекта «Industriada».

Другой увлекательный постиндустриальный объект, расположенный в г. Катовице, это Цинковый прокатный цех, принадлежащий построенному в начале XX века металлургическому комплексу [См.: 4, с. 89–91]. Главный зал Цинкового прокатного стана вместе с машинным отделением имеет почти 200 метров в длину и 20 метров в ширину. В 2002 году здесь было завершено производство, остановились машины листопрокатки, но они не были удалены. В 2013 году здание от ликвидатора купил Петр Гербер, научный сотрудник Вроцлавского политехнического института, который уже имел опыт в возвращении жизни историческим комплексам. В 2004 году в г. Явожина-Сленска на территории исторического локомотивного депо он основал Музей промышленности и железных дорог. В 2015 году здание Прокатного цеха было охвачено реставрационной защитой. Благодаря усилиям Фонда защиты индустриального наследия Силезии также удалось создать Музей металлургии цинка. Новое учреждение предлагает, среди прочего, музейные уроки, касающиеся регионального образования, и исследовательскую деятельность: конференции, связанные с индустриальным характером места и его ревитализацией, а также публикации, касающиеся индустриального наследия.

Первым ярким событием, которое привлекло к этому объекту большую группу зрителей, была коллективная выставка «Память работы, Промышленный путь 13» [См.: 5, с. 59–76]. Ее проведение (2013 год) связано с периодом, когда объект еще имел характер романтических руин. Этими обстоятельствами воспользовался ее куратор Стефан Строу, актер и директор немецких театров, который установки *site specific*, фотографии и видеофильмы умело сочетал с тем, что он нашел на месте: пустые печи для плавления металла, дырявые остекления, отслаивающиеся фасады стен. Таким образом была создана драматическая аранжировка, которая также тематически вписывалась в промышленный контекст. Она касалась истории и современности работы, а точнее, ее потери в изменившейся социально-экономической ситуации после 1989 года. Художники показали эти проблемы посредством разрушительной трансформации места и природного ландшафта, а также трогательных воспоминаний бывших работников. Куратор предложил аудитории паломничество по образу Крестного пути по 13 станциям в глубине зала, а также тесный контакт с комплексами работ и следами прошлого. Прокатный цех уже, правда, потерял функцию рабочего места, но проект их восстанавли-

вал как в художественном смысле, так и в реальном – бывшие сотрудники проводили экскурсии по выставке и участвовали в запуске машин.

С этого момента, когда широкая аудитория имела возможность ознакомиться с этим объектом, ежегодно в июне, в рамках Фестиваля памятников техники «Indystriada», Силезский фонд Ars Cameralis организует здесь новые мероприятия. Многие из них сочетают привлекательные развлечения с образованием на тему промышленного наследия. Даже открытие выставки-установки Стефана Струу было обогащено развлекательным шоу с огнем и звуками барабанов. В 2014 году очередная «Indystriada» носила символическое наименование, оповещающее о спасении объекта: «Сердце начинает медленно биться». Прокатный цех уже тогда был частной собственностью и срочно нуждался в ремонте. Фестиваль включал также практические занятия для детей, построенные вокруг темы стихий, и мультимедийную установку создателей из Академии изящных искусств в Катовице «Место для отдыха», но главным образом «промышленные» концерты, в частности, эксперименты Бюро звуков в Катовице. В 2015 году на входе в Прокатный цех гостей встречало «дуновение» Америки – попкорн и кока-кола, внутри – Силезский городок из картонных коробок – параархитектурные практические занятия для детей, а в углублениях зала – Эрвин Сувка, художник из Силезии, рассказывал историю своей жизни и вдохновения. Однако сильнейшим и наиболее громким пунктом трехдневной программы снова были выступления музыкальных групп. Кроме старых двигателей (объектов промышленной инженерии) были представлены в широком диапазоне очень разные наборы произведений искусства. Например, соединение фотографий и видеофильмов с мотивами индустриального наследия Рурского бассейна из коллекций архива «Stifung Zollverein» в Эссене. Или, например, набор картин большого формата о работе в промышленности, в частности, Адольфа Менцеля и Макса Стекеля (выставка «Homo Faber Homo Ludens»).

В 2016 году в рамках «Indystriada» в Прокатном цехе, кроме выставки прикладной графики под названием «Промышленные пропагандистские лозунги», организаторы (на этот раз это был, главным образом, Музей металлургии цинка), предложили выставку документов, связанных с культовой местной узкоколейной железной дорогой «Балкан» и зрелищный запуск паровых машин.

## 1. *Alternative space* – предложение промышленного пространства.

Приблизительно с 1960 года художники постепенно теряли интерес к использованию нейтрального пространства для экспозиций, называемого *white cube*. Это связано с развитием искусства установки. Постиндустриальное пространство принадлежало к тем желаемым *alternative space*, в которых куратор мог обеспечить художнику относительную свободу и необходимые аксессуары. Конечно же, параллельно в социалистических странах существовали попытки ввести искусство в контекст действующих промышленных объектов, например, в рамках популярных в 1960-е и 1970-е годы скульптурных пленэров. Однако тогда этот процесс осуществлялся в соответствии со строго определенными правилами и сильно зависел от требуемой коммунистическими властями миссии распространения культуры. Следует добавить, что не только создатели установок открыли для себя *alternative space*. Также первые мероприятия проводились в сложных для определения нетеатральных пространствах, на складах и заброшенных заводах. Театр только в последние десятилетия стал чаще выходить на театральное пространство: городские улицы, площади, церкви, трамвайное депо, железнодорожные станции или заводы. Этот факт отмечен в издании «Театр в необычных местах» [См.: 6, с. 50–52].

Устроители всегда рассчитывали на активное присутствие общественности в этих мероприятиях. Выражение Морриса: «Там где-то должны быть люди» можно понять не только как метафору потери в хаосе лишённого функции пространства, но и как стремление к диалогу с теми, кому пришлось работать и жить на руинах промышленности. Можно предположить, что это предзнаменование проектов энвайронмент и образовательных проектов, упомянутых в контексте вышеуказанных объектов и учреждений культуры [См.: 7, с. 10–12]. Куратор провоцирует художника не только, чтобы тот использовал темы и аксессуары конкретной индустриальной среды, но и чтобы адресовал свое послание к местной общественности, чтобы наладил с ней диалог о том, что для нее важно. Это может быть группа беспризорных детей из рабочих районов или подростков, ищущих острых звуковых ощущений. Следует также учитывать, что на территории Шахтного ствола и в непосредственной близости от него работает большая группа людей других профессий, непосредственно не

связанных с искусством, а это предвещает взаимодействие между двумя сферами, назовем их: *sacrum* – искусство, *profanum* – всеобщность. Этим слиянием пользуется также современный театр, отходящий от итальянской сцены-коробки, доминирующей в Европе в последние несколько столетий. В галерее граница между располагающейся в обширных интерьерах сценой и импровизированным зрительным залом становится условной и пересекается актерами различными способами. Однако сложно определить эти мероприятия явлением, известным как «театр реальности», поскольку здание после ревитализации потеряло много характеристик рабочего места. «Театр реальности развивается особенно динамично с момента перформативного перелома в 60-е годы XX века <...> характеризуется стремлением пересечь границу между стихией реальности и иллюзией в театре, а в сфере пространства – осуществление различных попыток деконструкции, деструкции и замены другими моделями традиционного пространства сцены-коробки» [8. с. 273]. Оставшееся пространство позволяет художникам-декораторам строить различные фиктивные пространства и создавать специфическую «индустриальную» акустику. Эта тенденция характерна для многих промышленных зданий, которые подвергаются тщательной ревитализации. Многие из преимуществ «сырого» рабочего места являются потерянными в пользу новых функций, универсальной эстетики и удобства пользователей. Примером здесь может послужить Театр танца и движения в Бытоме, в ревитализованном сборном зале Шахты «Розбарк» [9]. Также нельзя упускать из вида и значение контекста места. Проблематика всех упомянутых спектаклей либо происходила из местного Силезского «двора», либо посредством аллюзии начинала диалог со сложной мультинациональной историей этих земель.

В промышленной среде привлекательным может быть все: кирпичные и оштукатуренные фасады, каждый кусок одичавшей зелени, погашенные печи и «спящие» паровые машины, искусственные возвышенности: свалки металлолома или отвалы. Генезис полученных таким образом материалов имеет последствия для стойкости выполняемых из них установок и объектов. Что интересно, в этих несовершенствах художники также могут увидеть преимущества – плохой материал символизирует сиюминутность и смерть. Для промышленных объектов могут быть ха-

рактарны как негативные процессы – расхищение, опустошение, зарастание, – приводящие их к состоянию развалин, так и позитивные. Замена крыши и установка окон вместо оригинального остекления, движение в зоне существующей и приобретенной инфраструктуры – удаление, перемещение, укладывание депонированных машин-экспонатов – в последние два года существенно изменило условия для экспозиции искусства в Цинковом прокатном цехе. Произведения искусства уже не могут вводиться в него свободно, как в 2013 году, когда весь объект был отдан установке Строу.

К постиндустриальным объектам, прежде всего, привлекает монументальный масштаб, сопоставимый только с открытым общественным пространством. Инес Мориера, куратор из Португалии, подчеркивает также специфическое цветовое качество индустриального экспозиционного пространства: «Коричневые комнаты/серые залы – это название, которое я предлагаю для несовершенного пространства, звучащего пустотой и присутствием, поражающего своей материальностью» [10, с. 218]. Опустевший прокатный цех или электростанция уже потеряли свой комплекс естественных, собственных звуков, но, как показали многочисленные примеры, актеры и исполнители способны их воскресить. Трудно их воспринимать как подлинный компонент промышленного пространства, потому что, как правило, их форма сильно переработана, но они являются синонимами потерянной «жизни». Звук, пожар или «трудовое» движение, внесенные кураторами и художниками, прекрасно дополняют встречу с помнящим зрителем. Даже если представление непосредственно не связано с промышленностью, оно иначе звучит на театральной сцене и иначе – в заводском цехе.

В Силезии защита промышленного наследия, в том числе и ревитализация отдельных объектов, вписывается в идею изменения имиджа этой области: из высокоиндустриализированной – в место культуры и привлекательный регион для туристов (идея: *Катовице – город садов* или *Катовице – город музыки*). Отдельные здания из промышленных комплексов приобретают новые функции, другие подлежат сносу, давая место новым инвестициям. С оригинальным промышленным использованием в некоторой степени связан их переход в очередные музеи техники, вносимые в реестр памятников и «Пути памятников техники Силезского воеводства». Но приведенные примеры показывают, что процесс ревитализации также может иметь духовное и общественное измерение. Общественные

и частные действия в этой части Катовиц начинают охватывать все большую территорию и приобретают характер комплексных действий, предназначенных, прежде всего, для поддержания инфраструктуры и ландшафта, а также влияния на создание позитивных общественных отношений и эстетического сознания.

### Literatura

1. Robert Morris. Notes on Art // Łukasz Guzek. Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej. – Warszawa, 2007. – S. 115.
2. Galeria Szyb Wilson [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.szybwilson.org> (дата обращения: 01.12.2015).
3. Jeszcze mamy dużo do zrobienia. Rozmowa z Johannem Brosem i Moniką Pacą-Bros o 15 latach działalności Galerii Szyb Wilson // II zmiana. Projekty i wydarzenia 1998-2014 / red. Karolina Luksa, Agnieszka Nowak, Galeria Szyb Wilson. – Kielce: Galeria Szyb Wilson. 2015. – S. 10–15.
4. Piotr Rygus. Zarys historyczny hutnictwa cynku na Górnym Śląsku 1798–1980. – Katowice: Fundacja Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego Śląska, 2015. – S. 89–91.
5. Bernadeta Stano. Sztuka współczesna w przestrzeni industrialnej i postindustrialnej. Wernisaż u Szadkowskiego (Kraków 1975) – Pamięć pracy / Droga przemysłowa 13 (Katowice 2013) // Kultura, sztuka i przedsiębiorczość w przestrzeni przemysłowej. – Zabrze, 2015. – S. 59–76.
6. Teatr w miejscach nietypowych / red. J. Tyszka. – Poznań, 1998. – S. 250.
7. Claire Bishop. Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni. – Warszawa, 2015. – S. 360.
8. Artur Duda. Eksperymenty z przestrzenią w teatrze realności // Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie / red. Violetta Sajkiewicz, Ewa Wąchocka. – Katowice, 2009. – S. 270–281.
9. Rozbark [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.teatrroz bark.pl/> (дата обращения: 01.12.2016).
10. Inês Moriera. Brązowe pokoje/szare hale // Błądźnik codzienności. Książka praktyk Alternativa / red.: Aneta Szyłak, Karolina Sikorska. – Gdańsk, 2015. – S. 218–220.

*Е. О. Щербакова*

*Кемерово*

## **ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА КЕРАМИКИ ЕЛЕНЫ БАЛАГАНСКОЙ**

Статья посвящена творчеству кемеровского художника, мастера керамики Елены Николаевны Балаганской. Выразительное художественное единство формы, наличие фактора «культурной памяти», узнаваемый личностный почерк делают ее произведения ярким явлением в современной художественной жизни Сибири, поэтому любые старания описать технологическую сторону создания изделий и проникнуть в идейные замыслы работ мастера актуальны для российской культуры XXI века в связи с проблемой изучения и сохранения провинциальной культуры, в том числе – культуры сибирских городов.

**Ключевые слова:** керамика, формообразование, художественный образ, художественная жизнь Сибири.

*E. O. Shcherbakova*

*Kemerovo*

## **ELENA BALAGANSKAYA CERAMICS ART LANGUAGE FEATURES**

This article is dedicated to Kemerovo artist and ceramics master Helen Balaganskaya. The author creative image is interesting for many reasons. Expressive art unity forming, “cultural memory” factor, recognizable personal handwriting make her compositions the bright phenomenon in modern Siberian art life. Any efforts to describe technological part items creation and to enter the basic ideas of author’s compositions are actual to Russian culture of XXI century thereon the reseaching and conservation provincial culture including Siberian cities culture.

**Keywords:** ceramics, forming, art image, Siberian art life.

Сибирская художественная керамика отличается самобытностью и разнообразием течений. Она отмечена «новаторством пластического и тектонического формообразования, экспериментами технического испол-

нения» [1], поисками символического значения декоративных форм. Ярким представителем художественной керамики Кузбасса является Елена Николаевна Балаганская, чье творчество всегда привлекает внимание зрителей и специалистов, но, к сожалению, пока остается вне сферы интересов исследователей-искусствоведов. Представляется необходимым систематизировать и определить уникальные особенности ее работ, поскольку факт отображения действительности в творчестве лучших произведений художников-прикладников важен для процесса осознания культурных особенностей региона.

Важная точка отсчета в становлении художника – это творческая школа. Выпускница живописного отделения Кемеровского художественного училища, Е. Балаганская с благодарностью вспоминает преподавателя С. А. Нагорного, выпускника Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, оказавшего влияние на ее интерес к выразительным средствам графики, которые играют большую роль в ее творчестве. Мастерству керамиста Елена училась в Красноярском государственном художественном институте в мастерской профессора А. Я. Мигаса – «отца» красноярской школы керамики, познакомившего ее с традициями, законами формообразования и работы с материалом.

Эксперименты технического плана, поиски особой керамической палитры дают широкие возможности для проявления оригинальной исполнительской манеры, помогают каждому художнику найти свой мотив. Перед тем как приступить к очередной работе, Балаганская долго, в течение нескольких месяцев, оттачивает эскиз, продолжает его совершенствовать в процессе изготовления изделия, добиваясь сочетания декоративности с жизненной экспрессией движения, цельности изображения. Основа ее изобразительного языка – это безупречная композиция и виртуозный, легкий рисунок, процарапанный по сырой поверхности, а сдержанное введение подцветки, затирки оксидными глазуриями помогает уточнить частности, не нарушая выразительности силуэтов и бархатистой поверхности.

Для Елены Балаганской как представителя красноярской керамической школы важен фактор «культурной памяти», который заключается в синтезе и переработке спектра художественных традиций: орнаментики сакральных смыслов коренных народов Севера, древнего пласта языче-

ской культуры, православных образов. В ранних работах она отдает дань суровой архаике, обращаясь к элементам этно-мифологического наследия Сибири (декоративные сосуды «Архаика»), африканской символике (серия декоративных тарелок «Охота»), теме славянской языческой мифологии (панно «Велес»), в результате чего возникают как рельефные, так и объемно-пространственные произведения. Художник как бы увлекается пристальным рассмотрением древней символики и трепетно переносит сокрытые временем смыслы в сегодняшний мир, переводя архаические знаки в более универсальный и стилизованный образ.

Продемонстрировать эту тенденцию можно декоративным триптихом «Фольклорная экспедиция». В ходе работы появлялись разные композиции цикла. На региональной художественной выставке «Сибирь – XI» в 2013 году «Фольклорная экспедиция» была представлена тремя пластами: «Весенние заклички», «Свадебный обряд», «Колыбельная». Цикл выполнен с использованием шамотной глины, флюсных ангобов, оксидных глазурей. Изобразительный ряд поверхности организован линией контура, которая свободно и живописно ведет сюжетные линии композиции. Обрамлением каждого пласта служит черная, чуть подкрашенная медью, металлическая кованая рама, которая несет в себе как практическую функцию крепления, так и образную нагрузку. Все рамы образуют в верхней части дугу, которая символизирует славянский символ небесного свода и создает законченный графический силуэт, придает монументальность внешнему виду работы. Доминирующая палитра переливается всеми оттенками красного, теплых землистых тонов, максимально приближенных к природным.

Пласты расположены в логической последовательности. Первый из них – «Весенние заклички» – олицетворяет предстояние перед будущим, «заклинание» пробуждающихся жизненных сил природы и плодородных сил в человеке. Автор видит это ритуальное действие через образы женщины в национальном русском костюме, призыв которой к верховному божеству наполнен эротической энергией, и симаргла – пса-оберега семени новой жизни. Женский «глас» подкреплён музыкальным сопровождением – бубенцами, прикрепленными к дуге ажурной кованой рамы, которые по смыслу являются одним из способов общения с божеством.

Следующая композиция цикла – «Свадебный обряд». Рама объединяет два пласта, образующих смысловое поле жизни во всей ее активности. В верхней части изображен упирающийся бык, – образ необузданной мощи и укрощаемой природной стихии. В нижней части расположен симаргл – покровитель земных семян и корней, с которыми ассоциируется естество женщин, сидящих у него на спине. Женское начало связалось с землей, а мужское – с небом и солнцем. Автор сознательно укрупняет фигуры животных, выводя за пределы композиционного поля, так как природные стихии не имеют ни конца, ни края. Соотношение масштабов животных и людей подсказывает, что в языческом мировоззрении человек не доминанта, а всего лишь малая частица мира.

Замыкающий пласт – «Колыбельная», – пожалуй, самая знаковая работа в этом цикле. Основа композиции – крест, образованный вертикальной щелью между двумя пластами и горизонтальной белой полосой. Эта полоса – символ материального мира, земной жизни и трудов, наполненный начертательными идеограммами – символами повседневности. Рама, не сомкнутая в середине, образует ничем не ограниченную вертикаль – образ ирреального мира, пустоты. В перекрестке этих двух миров, в овуме, как символе врат рождения, – человек, спеленатый в плащаницу. Ее складки, напоминающие колосок, – дань иконописной традиции. При взгляде на эту композицию возникает ощущение бесконечного потока. Его организует синий цвет – образ реки, ритм и сплетение округлого орнамента. В «Колыбельной» заложена идея смерти и ожидания нового возрождения.

Таким образом, весь цикл олицетворяет собой предстояние перед будущим, самой жизнью в настоящем, и сон как ожидание возрождения и новой жизни. При всей серьезности содержательного и эмоционального подхода высказывание облечено в художественно-адекватную пластическую форму. Обладая ритмичностью, поэтичностью, театральностью, музыкальностью, это произведение пронизано непередаваемым ощущением единства всего мира.

Можно сказать, что языческие первоосновы культуры, к которым обращается Елена, не имеют прямого отношения к «сибирской архаике», но их общность находится в сфере мироощущений и метафизических представлений о Космосе и Времени, в стремлении найти и создать символы, объединяющие разные исторические эпохи, сотворить собственные художественные пространства.

Образно близка к этому триптиху работа «Живи» в жанре редкой для Балаганской скульптурной пластики, в которой керамика выходит за рамки собственно декоративного искусства и переходит в ранг скульптуры. Перед нами женщина с ребенком на руках. Склоненная голова со слегка намеченным лицом излучает нежность и любовь. Эмоциональное воздействие достигнуто за счет резкого пластического и тонового контраста: светлая фигурка женщины имеет небольшой разворот, она как бы «громоздится» на угловатом, неустойчивом, очень грубом, темном подиуме, который символизирует враждебную среду, от которой защищает и оберегает ребенка мать. Архитектоника этой фигуры – базовый архетип Матери и Девы, на основе которого у разных народов сформировались основные женские образы. Это суть образа женщины-матери: деторождение, стабильность, ограниченность, заданность пространства, обезличенность.

О границах «женского» пространства, определяемого функциями женщины в семье, размышляет Е. Балаганская в триптихе «Диалог», используя возможности декоративной керамики как сюжетно-поэтического искусства, способного отразить ее внутренний мир. Как отмечает эстонский мастер керамики Х. Кума, «это отношение овеяно лирическим чувством и любовной приязнью – художники не исчерпали еще радости видеть все это вокруг себя и уложить в многоплановый и сложный сюжет» [Цит. по: 1].

Три блюда из шамотной глины рассказывают нам о постоянном выборе женщины-художника между творчеством и детьми. Они объединены идеей, пластическим и графическим языком, которому принадлежит основная изобразительная роль. Колористическое решение почти ахроматическое: серый цвет фона, насыщенные цвета красной охры в изображении главных действующих лиц. Серый – это бесплодный, нейтральный цвет, жизнь и характер которого находятся в зависимости от соседствующих с ним оттенков, но он делает их более сочными. Это подчеркивает мысль, что человек, его близкие, дело его жизни – это главное, но его неповторимость проявляется только на фоновом пространстве будней. Конечно, выбор цветовой гаммы диктуется пристрастиями художника, законами целостности и выразительности произведения, но отрицать значения смыслового подтекста здесь нельзя.

Центральное блюдо – автопортрет художницы. В динамизме ее образа – два противоположных направления: корпус повернут к холсту, краскам, а лицо обращено к детям. Первоначальное название работы – «Между двух полюсов». Вселенная творческого человека всегда существует на двух полюсах: в проявленном и желаемом состояниях. Художественный образ нити творчества, графически объединяющий три предмета, приобретает качество своеобразного «моста», связывающего эти две стороны, которые иным способом и не могут быть соотнесены.

Эту чувственную линию Балаганская продолжает рассуждениями о жизни современной женщины, обо всем, что составляет основу ее внутреннего мира, в декоративном панно «Электричка Топки – Белово». Сидящую на чемодане девушку окружают пейзажи, увиденные из окна вагона: желтеющие дали, мокрые дороги, стога, улетающие птицы, – неброское поэтичное пространство русской равнины. По периметру своеобразным круговым орнаментальным обрамлением тянутся провода и бесконечные рельсы. Художник сочетает два приема декорирования: роспись на плоской поверхности и горельеф, подчеркивающий осязаемость, неизбежность главного персонажа в отличие от мимолетности увиденных сцен. Эти два состояния подчеркнуты и цветовым решением: монохромный горельеф, слегка затертый оксидом железа, и живописное решение пейзажа, создающее впечатление акварельной работы. Возникает ощущение, что построение композиции, пространства, ритмическая организация форм – все это достигалось художником интуитивно.

На таком же градусе интуиции создан небольшой сосуд впечатляющей образной силы – «Ландыш». Шарообразная форма сформирована прижатыми друг к другу матовыми листьями. Маленький цветок, трепетный, наполненный непередаваемым ощущением единства всего мира, притаился в гуще листвы и дает зрителю возможность соучастия в процессе соединения объема и фактуры, созвучии цвета и формы.

Принцип единства мира, истекающего из утверждения, что весь «мир – театр», положен в основу смыслового наполнения интерьерного сосуда «Балаганчик». Это изящная ваза – настоящее действие, в котором есть занавес, сцена, смена мизансцен, главные герои и, конечно, зритель. В знаковой системе театра дель Арте художник рассказывает вечную историю о переменчивости жизни. Сцена грусти Пьеро сменяется настрое-

нием готовящейся проказы ловкого интригана Арлекина. Мастер иносказательно дает тонкие характеристики главным героям: мелочность бытовых желаний и приземленность Коломбины олицетворяет маленькая курочка в гнезде в пышных волосах девушки, меланхолическое состояние Пьеро передается посредством облака, севшего на его пюпитр.

Колористическое решение соответствует образной системе итальянского площадного театра. Основные цвета – сложные оттенки белой глины, красно-зеленые. В декорировании вазы использованы глазури, флюсные ангобы. Можно отметить отношение к материалу как эстетической ценности: местами сохранены следы работы с глиной: фактура ткани, следы от инструментов, линия приобретают виртуозную отточенность.

Мастера керамики всегда видели в процессе игры, маскарада источник для обогащения стилистики, возможность усложнения образной структуры произведения. То же можно сказать и об использовании мифологического сюжета. Диптих «Куда делась Европа?» – очередная интерпретация на тему известного древнегреческого сказания. Рационально-упорядоченная античная мифология в исполнении Елены Балаганской представлена многофигурной композицией развернутого сюжетного характера, в которой все действующие лица находятся в реальной и эмоциональной взаимосвязи.

Композиция первого декоративного блюда ставит перед зрителем вопрос: «Куда делась Европа?». Удлиненные и изогнутые силуэты бегущих няnek финикийской царевны великолепно вписаны в круг, создают полную беспокойного движения игру линий. В соответствии с архаической стилистикой вазописи изображения плоскостны, пропорции фигур чуть деформированные, движения резки и угловаты, существуют в строгой композиционной архитектонике.

Композиция второго блюда, на котором изображены Европа и бык, как бы останавливает это паническое движение, отвечает на заданный вопрос. Остановившееся движение не обманывает, мы видим, что дочерью Агенора движет некая внутренняя энергия, которая пронизывает собой весь процесс. Лаконичный рисунок, соответствующий декоративной манере, упругие, напряженные, и в то же время изящные формы в монохромном пространстве – это уже узнаваемый авторский язык Балаганской.

Эти разнообразные работы показывают, что художник в одинаковой мере владеет росписью и пространственной пластикой, но ее приемы работы с глиной не самоцель, а средства достижения образного отображения действительности. «Мы делаем вещь, а вещь делает нас, – считает автор, – окружающее нас пространство кодирует наше поведение, пространственное и пластическое мышление, ценностные установки» [2].

В заключение можно отметить, что керамике Елены Балаганской присущи образная цельность, лаконизм пластики, цветовая сдержанность, бережное отношение к технологическому и образному материалу, сохранение естественной текстуры, обильное и разнообразное смысловое содержание, обращение к знакам и символам космогонического значения, синтез и переработка традиций народов мира, – отличительные черты красноярской школы керамики. Однако мастер выходит за ее рамки, и перед зрителем выступает художник тонкий, с добрым отношением к окружающему миру. В ее работах заметно стремление к сочетанию иносказательного, условного языка с реалистической формой выражения. Основой выразительного языка можно считать графичность, которая служит художнику отражением первоначального импульса, помогает связать все изображаемое в единый организм.

Таким образом, творческому мышлению Е. Балаганской свойственен универсализм, когда художник мыслит, как скульптор, живописец, график, однако это не рассудочное присвоение чужой техники, языка и методов, а особенность нового понимания назначения декоративного искусства. Оно расширяет не только представление о пространственных границах и технических возможностях материала, но и формирует новую образность.

### **Литература**

1. Малолетков В. А. Основные этапы развития российской декоративной керамики последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Москов. гос. худож.-промышленный ун-т им. С. Г. Строганова. – М., 2006. – 24 с.
2. Щербакова Е. О. Интервью с Е. Н. Балаганской // Личный архив автора, май 2017 г.

## References

1. Maloletkov V.A. *Osnovnye etapy razvitiya rossiyskoy dekorativnoy keramiki posledney treti XX veka: avtoreferat diss. kand. iskusstvovedeniya* [Main stages of development of the Russian decorative ceramics of the last third of the 20th century. Author's abstract of diss. PhD in Art History]. Moscow, Moscow State Art and Industrial University of S.G. Stroganov Publ., 2006. 24 p. (In Russ.).
2. Shcherbakova E.O. *Interv'yu s E.N. Balaganskoy* [Interview with E.N. Balaganskaya], May, 2017. (In Russ., unpublished).

УДК 7.072.3

*Л. Р. Мурина*

*Томск*

### **СОВРЕМЕННОЕ МОЛОДОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ**

В работе отмечаются основные периодические региональные и межрегиональные выставочные проекты, указываются ведущие авторы сибирского художественного пространства, описываются основные жанрово-стилистические предпочтения молодых сибирских авторов. Рассматриваются доминирующие тенденции в развитии молодого современного искусства: монументальность и формат, серийный принцип работы над произведениями, декоративность, многочастность и многосоставность композиций, возрождение интереса к сюжетно-тематической картине. Обозначаются два центральных направления: искусство традиционных форм (живопись, графика) и искусство актуальных форм (перформанс, видеоарт, инсталляция). В отдельное направление выделяется концептуальное искусство и, как его часть, персональные кураторские проекты как новый этап в развитии современного сибирского искусства. Отмечается обращение к реалистическим принципам интерпретации действительности в произведениях молодых художников. «Реализм» определяется как преобладающий метод в молодом искусстве Сибири, основанный на по-

знании, отражении и интерпретации действительности. Выделяются основные направления реалистического метода: критический реализм, иронический реализм, эстетический реализм и драматический реализм.

**Ключевые слова:** молодые художники Сибири, выставки, монументальность, декоративность, живопись, графика, перформанс, критический реализм, иронический реализм, эстетический реализм, драматический реализм.

### **MODERN YOUNG ART OF SIBERIA: THE MAIN TRENDS AND DIRECTIONS**

The main periodical regional and interregional exhibition projects, the top artists of Siberian art space and the main genre and stylistic preferences of young Siberian artists are considered in this article. Dominating trends in development of young modern art such as monumentality and format, serial principle of work over the creation, decoration, multipart and multicomponent of work, the revival of interest to the plot-themed picture are described in the paper. Two central directions are designated in this work: the art of the traditional forms (pictorial art and graphic art) and the art of the actual forms (performance, videoart, installation). The conceptual art is isolated in a separate area as well as its component of personal curatorial projects as a new phase in the development of modern Siberian art. Appeal to the principles of realistic interpretation of reality is marked in young artists' works. "Realism" is determined as a dominating method of art which is based on cognition, reflection and interpretation of reality. The basic directions of realistic method such as critical realism, ironical realism, aesthetic and dramatic realism are also pointed in this article.

**Keywords:** Siberian young artists, exhibitions, monumentality, decoration, pictorial art, graphic art, performance, critical realism, ironical realism, aesthetic realism, dramatic realism.

2000-е годы в развитии молодого сибирского искусства отмечены проведением крупных выставочных проектов («Аз. Арт. Сибирь», Барнаул; «Молодая Сибирь», Красноярск; «Движение», «Аз есмь», Кемерово;

«НЗ-42/Мост», Омск и др.), персональных выставок молодых художников и появлением новых имен в художественной среде. Причиной и одновременно следствием нового всплеска в искусстве является активная выставочная деятельность в регионах – проведение областных, городских выставок молодых художников («Собрание», Барнаул; «Точка роста», Новосибирск; «Регион – 70», Томск) и кураторских проектов (Барнаул, Иркутск, Красноярск, Новокузнецк, Омск, Томск). Периодические региональные и межрегиональные выставочные проекты позволяют специалистам увидеть в целом и актуализировать проблемы молодого искусства.

Таким образом, одной из важных проблем является определение основных тенденций и направлений в развитии молодого искусства Сибири. Есть возможность выделить определенные жанрово-стилистические предпочтения молодых сибирских авторов: тяготение к крупноформатной картине и монументальности, лаконичности и экспрессии; стремление к декоративности; к многочастности композиции; возрождение интереса к сюжетно-тематической картине как к крупной изобразительной форме. Данные предпочтения ярко выражены в произведениях ведущих авторов художественного пространства Сибири независимо от вида искусства, в котором они работают.

Следовательно, одной из ведущих тенденций в развитии молодого современного искусства является монументальность. Основа монументальности – формат, который непосредственно связан с внутренней структурой произведения, и зачастую помогает точнее понять авторский замысел. В современном искусстве монументальность как в формальном, так и в содержательном аспекте является лидирующим методом. Обращение к крупному формату характерно для многих молодых живописцев Сибири. Зависимость размера произведения от замысла художника наблюдается в фигуративных работах Елены Бобровой (Омск), Степана Шоболова (Иркутск), Ольги Кадиковой (Омск), Евгении Шадринной-Шестаковой (Новосибирск), Андрея Крюкова (Омск), Ярославы Хмель (Новокузнецк), Юлии Бузиной (Новосибирск), Елены Лихацкой (Красноярск), Никиты Ключникова (Новокузнецк), Екатерины Чепис (Новокузнецк).

При этом «фигуративные композиции с использованием приемов монументального искусства, могут тяготеть к статичности и ослаблению сюжетного момента» [1, с. 21]. Абстрактные же произведения только вы-

игрывают за счет увеличения размера – это позволяет работать большими цветовыми массами и фактурой красочного слоя. Стремление к принципам монументального искусства в станковых произведениях обусловлено желанием занять видное место в современном искусстве, и в результате таких изменений классическая форма произведения – картина – получает новый импульс в развитии.

Следующая тенденция в развитии молодого искусства – это серийный принцип работы над произведениями. Этот принцип свойственен как живописным произведениям, так и графическим. Сериями работают: Илья Храбрый (Новокузнецк), Иван Быков (Барнаул), Лукия Мурина (Томск), Анастасия Гурова (Омск), Юлия Рыжова (Томск, Красноярск), Николай Исаев (Томск) и многие другие.

Движение в сторону декоративности, проявившееся в графике и живописи, свойственно многим молодым художникам Сибири. Декоративность выражается в преобладании ярких цветов и сильных колористических контрастов. Наиболее сильно она проявляется в формальной декоративной графике и живописи художников: Евгении Фастовец (Томск – Сочи), Ярославы Хмель (Новокузнецк), Юлии Рыжовой (Томск – Красноярск), Анастасии Ижганайтене (Иркутск).

В традиционных видах искусств – живописи и графике – получили распространение такие формы, как триптихи и диптихи, циклы картин, а также многочастные композиции, которые часто используют: Николай Зайков (Барнаул), Юлия Рыжова (Томск – Красноярск), Марина Васильева (Томск), Иван Демьяненко (Нижевартовск), Владимир Маковенко (Томск), Сергей Авдеев (Томск), Ольга Кадикова (Омск), Горбунова Полина (Барнаул), Галина Березкина (Томск).

На сегодняшний день для сибирского молодого искусства характерны поиск нового стиля и возрождение интереса к «большой» не только по форме, но и по содержанию станковой картине; значительное внимание к сюжетно-тематической картине, которое выражено в содержательном аспекте. В этом прослеживается заинтересованность художников современностью: Сергей Авдеев (Томск), Иван Быков (Барнаул), Елена Боброва (Омск), Андрей Крюков (Омск) и др.

Наряду с классическими, развиваются и актуальные формы современного искусства (перформанс, видеоарт, инсталляция, ассамбляж и др.).

В этом направлении работают: Светлана Артемьева (Красноярск), Иван Быков (Барнаул), Иван Дмитриев (Барнаул), Ксения Беленкова (Томск), Владимир Липинский (Томск), арт-группа ЧРеВо (Руслан Чернаков & Роман Чернаков, Красноярск).

В отдельное направление выделяется концептуальное искусство и, как его часть, персональные кураторские проекты как новый этап в развитии современного сибирского искусства. Здесь необходимо отметить деятельность Александра Куркина (Барнаул), Наташи Юдиной (Томск), Ивана Дмитриева (Барнаул).

Это направление можно охарактеризовать как деятельность, направленную на повышение влияния художественного произведения на зрителя, что показывает заинтересованность молодых художников в экспонировании своего искусства и самопрезентации.

Таким образом, исходя из вышеперечисленных основных тенденций, основанных на формальных признаках, можно выделить два основных направления развития молодого искусства: искусство традиционных форм (живопись, графика) и искусство актуальных форм (перформанс, видеоарт), которые начинают проникать в молодое искусство Сибири и сибирскую культуру в целом.

Кроме формального, существует еще содержательный аспект развития молодого искусства – независимо от формы оно фигуративно (предметно) и тесно связано с «натурой», с реальной жизнью. Следовательно, происходит обращение к реалистическим принципам интерпретации действительности. Ведется поиск новых средств выразительности, нового языка для современной трактовки как самой «натуры», так и реакции на нее. И, как пишет искусствовед Александр Морозов, «...художественный реализм по природе своей – феномен живой, постоянно трансформирующийся. И на уровне индивидуальных творческих усилий автора, и на уровне смены стилей эпохи, каких-то коллективных стилевых предпочтений» [2, с. 200].

Можно определить «реализм» как преобладающий метод в молодом искусстве Сибири, заключающийся как в познании и отражении действительности, так и в способе трансляции идей молодых авторов. Следует выделить основные направления метода (или просто направления): критический реализм – как реакция на злободневные события современной

жизни, метод, свойственный, скорее, актуальным формам искусства, которые позволяют гораздо быстрее реагировать и создавать произведения; иронический реализм – абсолютно субъективное отражение действительности, обратная сторона реализма; эстетический реализм – любование действительностью; драматический реализм, заключающийся в передаче внутренних переживаний художника, связанных с обостренным восприятием окружающей действительности.

В завершение необходимо отметить, что тенденции современного молодого искусства обусловлены как предыдущим периодом развития искусства, так и тенденциями современного искусства. Одним из наиболее популярных направлений современного молодого искусства является реализм в различных оттенках его содержания: критического, иронического, эстетического, драматического. Монументальность, серийность, а также статичность и декоративность художественного решения легли в единую основу методов работы молодых художников. Несмотря на единство методов, современный период развития искусства отмечен стилистическими переменами, экспериментами, смешением и слиянием различных стилей и направлений. Из всего этого формального и содержательного синтеза путем слияния классических и актуальных форм в творческой практике появится новое искусство современного поколения молодых художников, живущих и работающих в Сибири.

### Литература

1. Мурина Л. Р. О монументальности и формате в современном молодом сибирском искусстве // Культура Алтайского края. – 2013. – № 2 (10). – С. 20–21.
2. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – Москва: Галарт, 2007. – 271 с.

### References

1. Murina L.R. O monumental'nosti i formate v sovremennom molodom sibirskom iskusstve [On the monumentality and format in contemporary young Siberian art]. *Kul'tura Altayskogo kraya [Culture of the Altai Territory]*, 2013, no. 2 (10), pp. 20-21. (In Russ.).
2. Morozov A.I. *Sotsrealizm i realizm [Social Realism and Realism]*. Moscow, Galart Publ., 2007. 271 p. (In Russ.).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

УДК 792.09:792.071:792.075

*Н. Л. Проконова, В. В. Чепурина*  
*Кемерово*

### **РУССКИЕ АКТЕРЫ В ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМЕДИИ: О СПОСОБЕ СЦЕНИЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ (ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРОМ АЛЕССАНДРОЙ ДЖУНТИНИ)**

Интервью, данное режиссером А. Джунтини, посвящено способу сценического существования в спектакле «Кофейная» по пьесе К. Гольдони. В зоне внимания собеседников оказываются вопросы, связанные с игровым театром, сценической метафорой, импровизацией, использованием масок.

**Ключевые слова:** спектакль, итальянская комедия, способ сценического существования, психологический театр, игровой театр, комедия дель арте.

*N. L. Prokopova, V. V. Chepurina*  
*Kemerovo*

### **RUSSIAN ACTORS IN THE ITALIAN COMEDY: ABOUT WAY OF STAGE EXISTANCE (INTERVIEW WITH DIRECTOR ALESSANDRA DZHUNTINI)**

The interview given by the Director A. Dzhuntini, devoted to the way of stage existence in the “Café” by K. Goldoni is considered in the article. The issues associated with the play theater, stage metaphor, improvisation, using masks are the area of attention.

**Keywords:** spectacle, Italian comedy, the way of stage of existence, psychological theater, play Theatre, Commedia dell’arte.

В мае 2016 года в Кемеровском областном театре драмы имени А. В. Луначарского режиссером Алессандрой Джунтини поставлен спектакль «Кофейная» по пьесе К. Гольдони в переводе А. Н. Островского.

Алессандра Джунтини, итальянка по происхождению, получила театральное образование в Санкт-Петербургской академии театрального искусства (мастерская В. М. Фильштинского). Являясь с 2011 года актрисой Санкт-Петербургского Этюд-Театра, А. Джунтини имеет также опыт постановочной работы, в том числе и в Кемеровском областном театре драмы (спектакль «Одноклассники» по пьесе Т. Слободзянека «Наш класс»). Проект создания «Кофейной» изначально отличался оригинальностью: пьеса ставилась впервые в России, в качестве режиссера-постановщика выступала итальянка, которая могла и привнести в спектакль атмосферу настоящего итальянского юмора, и одновременно учесть особенности подготовки актеров в русской театральной школе. Особая интрига виделась в том, каким будет способ сценического существования русских актеров в итальянской комедии. После удачной премьеры спектакля возникла идея разговора с режиссером Алессандрой Джунтини, который и состоялся в сентябре 2016 года. Этот разговор педагогов Кемеровского государственного института культуры и молодого режиссера представлен в жанре интервью. Прожив в России десять лет, Алессандра свободно говорит по-русски, поэтому ее легкий акцент ничуть не мешал свободному общению собеседников.

*Гольдони в нашем городе, в нашем регионе ставится не часто. Так почему Вы выбрали для постановки пьесу Карло Гольдони? Только ли из-за юбилея известного драматурга?*

*Алессандра Джунтини.* Нет, на самом деле это была просьба театра. Они хотели, чтобы после «Одноклассников» я еще что-то поставила. Мне предложено было выбрать либо пьесу Гольдони, либо пьесу Гоцци. Всегда мне казалось, что Гоцци сейчас, в современном театре, проще ставить, а Гольдони сложнее. И я думала, что интереснее, конечно, выбрать то, что сложнее. Кроме того, я очень давно хотела поставить «Кофейную», и в моем сознании эта пьеса «лежала» давно. Я и предложила драматургию Гольдони, но не «Трактирщицу», а «Кофейную». Потом я узнала, что в России никогда не ставили «Кофейную» именно в переводе Островского и подумала: «Вот тем более интересно! Посмотрим, что получится».

*А почему, на Ваш взгляд, эта пьеса не стала популярной у нас в России? Она сложна для постановки? Тогда в чем, по Вашему мнению, состоит сложность этой пьесы?*

*Алессандра Джунтини.* Сначала при чтении она может показаться бессмысленной. То, что на первый взгляд выглядит главным, на самом деле оказывается не таким уж важным. Кроме того, нужно еще хоть немного знать, о чем писал Гольдони. Я выросла в Италии и чувствую персонажей Гольдони, понимаю, какие это люди, понимаю те стереотипы поведения, которые описаны в пьесе, они встречаются в современной Италии до сих пор, я их вижу, я их знаю.

*То есть в характере итальянца есть свои особенности? В чем они выражаются?*

*Алессандра Джунтини.* Так же, как в русском характере, в характере итальянца есть свои особенности. Хотя на самом деле и одинаковые типажи людей встречаются повсюду. Поэтому при создании спектакля мне нужно было просто найти правильный ключ для того, чтобы это было понятно и здесь, в России, в Кемерове. Сначала мне многие говорили: «Это непонятно, это не наше». Потом, в какой-то момент, все начали говорить: «Да, это наше. Чисто наша история. Это повсюду. Везде так происходит». Наверное, просто не хватало какого-то правильного ключа, чтобы осознать, что все универсально. Везде все берут в долг, оказываются в связи с этим в трудной ситуации, но, несмотря на эту беду, пытаются идти вперед и продолжать жить. Везде есть люди, которые изо всех сил стараются, чтобы всем было хорошо. Это такие черты человеческого характера, с которыми ты встречаешься повсюду. Поэтому надо просто, как я уже сказала, найти ключ, который все поймут, который будет доступен не только для итальянцев, но и для русских. Конечно, большую роль в выборе пьесы Карло Гольдони сыграло то, что я итальянка. Но я уже десять лет живу в России, и я уже знаю Россию, хотя специально не изучала, что такое российское общество.

Мне очень нравилось работать над этим спектаклем. Правда, был период, когда актеры не понимали мой выбор, не понимали пьесу. И я просто сказала им, что прекрасно поставить «Гамлета», но не в каждом дворе есть Гамлет, однако, я уверена, что в каждом дворе есть один из

персонажей пьесы Гольдони. Я понимала, что это будет спектакль, сделанный для зрителей. Его фишка вот в чем! Если задуматься, то великий Гольдони говорил о людях «по чесноку», то есть честно, в чем они хорошие, честно, в чем они плохие. Нет такого представления, что все хорошие, а кто-то один плохой. Гольдони говорил, что у каждого есть свои хорошие и плохие черты. И благодаря этой правде люди ходили в театр. Во времена Гольдони было модно сходить на спектакль по его пьесам.

***Приходилось ли Вам сокращать текст пьесы?***

***Алессандра Джунтини.*** Сокращать приходилось, но очень незначительно. И в первую очередь – те фрагменты, где встречалось много цифр. Тут такая штука: в итальянском оригинале пьесы с мерой денег я еще могла разобраться, а в переводе на русский язык – «сходила с ума» (у русских ведь другая система мер). И зрителю в это тоже было бы сложно вникать. В то, например, сколько должен персонаж, сколько стоит материя, которую нужно продать и т. д. Непростыми для восприятия, наверняка, оказались бы венецианские названия денег – фунты, цехины, сольды. Даже итальянцы с трудом вспоминают, какие были разные монеты, а для русского человека – это тем более лишняя информация.

***Скажите несколько слов о принципе актерского существования в спектакле «Кофейная».***

***Алессандра Джунтини.*** Могу точно сказать, что текст пьесы «Кофейная» нельзя открыть «ключом» психологического театра, иначе можно все разрушить. Мы уходили от чистого психологизма. В этом, кстати, нам очень сильно помогал грим. В психологическом театре задаешь очень много вопросов себе и актерам. Если, например, ставишь Чехова, просто необходимы вопросы: «Почему? Что бы было, если?..». У меня такое ощущение, что с Гольдони лучше этого не делать. Потому что, во-первых, там очень много ошибок, точнее сказать непоследовательностей, связанных с пропуском каких-то фрагментов сюжета. Видимо, автор перевода стремился не просто передать текст пьесы Гольдони в русском варианте, но и «удержать» высокий ритм существования персонажей. Поэтому много информации пропущено. Актеры приходили ко мне и спрашивали, почему здесь написано так, а через три страницы вот так. Совершенно оче-

видно, что в этот период персонажи точно не встречались, но почему-то все уже обо всем знают. И я поняла, что если мы оправдываем их знание тем, что они на самом деле где-то встретились и что у них на самом деле что-то случилось, то просто начинается психологический театр. Актер не успевает столько обстоятельств держать внутри, динамика существования просится другая. А ведь еще следует учесть, что почти все тексты героев не маленькие, они огромные. Даже если просто «играть текст» (без танцев, без каких-либо переходов), то все равно получаются очень большие спектакли. Такие спектакли очень сложно смотреть современному человеку. Во времена Гольдони это было легко: не было телевизора, люди ходили в театр и целый день там находились.

***Вы сказали об особой динамике существования в Вашем спектакле. Можно ли это связать со стремлением к повышенной эмоциональности существования актеров?***

***Алессандра Джунтини.*** Когда мы работали, искали, делали пробы, я очень много рассказывала актерам об Италии, о том, как я жила и как жили другие. Я могу точно сказать о способах переживания итальянцев, о способах выражения ими своих внутренних страданий. Выражение эмоций у итальянцев несколько другое. Я здесь не думала специально ни о комедии дель арте, ни о комедии вообще. Я думала о себе и об итальянских женщинах, которые не могут тихо плакать дома у окна, так, чтобы просто «красивая слеза» упала. Нет, итальянская женщина должна естественно выражать свои чувства, то есть с повышенной степенью эмоциональности. И тогда от этой трагедии иногда становится смешно. Когда мне звонят с какой-нибудь трагической новостью из Италии, я иногда не понимаю, плакать мне сейчас или смеяться. А все потому, что зачастую это выходит очень пафосно. Этот пафос иногда даже облегчает трагичность обстоятельств, и тогда кажется: да ладно, все будет хорошо! Я думала об этом, когда, например, делала сцену, в которой женщины окликают Евгению. Эта сцена посвящена моей бабушке и моей тете. Когда они у балкона кричали: «Где ты был, негодяй?», мы, будучи еще детьми, смеялись. И хотя я видела, что они страдали, но сама ситуация со стороны выглядела очень смешной. И сцена, в которой женщины окликают Евгению, получилась очень театральная, а ведь она – это не театр, это сама жизнь.

*Стремились ли Вы использовать идею масок старого театра при работе с актерами в их ролях? Например, не эта ли идея «просвечивает» в роли Траппола?*

*Алессандра Джунтини.* Нет, это не специально. Если говорить об идее масок, то, конечно, в целом в спектакле ощущается связь с принципами комедии дель арте. В большей степени это заметно в сценическом существовании актеров, играющих роль Траппола, потому что Траппола ближе всего к созданию комедийного образа. Его реакции совершенно не логичны, это комедия дель арте практически в чистом виде. И если решать этот персонаж иначе, то будет утрачена сама суть образа Траппола. Поэтому мы просто отдались форме, которая была придумана Гольдони (он сам писал об этом). Всем остальным персонажам он дал более или менее «человеческий» характер, а Траппола оставил именно в стихии комедии масок.

Я очень люблю Траппола. Я понимала, что если оставить его таким, какой он есть в пьесе, то он просто исчезнет – его «пространство» в пьесе невелико. Я долго думала, как сделать его образ объемнее, как сделать каждый его выход интересным, запоминающимся и смешным. Зная актеров Кемеровского театра, я просто предположила, что будет смешно, если два таких разных актера, как Игорь Сорвилов и Антон Остапенко одновременно будут играть роль Траппола.

Не имея достаточного количества текста, очень сложно оправдать большой объем роли, а актерам всегда нужно все оправдывать. Поэтому мы много занимались «физикой», чтобы не голова вела, а тело. Например, у одного из исполнителей роли Траппола (арт. Игорь Сорвилов) было пузо, и значит, оно являлось ведущим в его пластике. А у другого исполнителя роли Траппола (арт. Антон Остапенко) – нос тяжелый, следовательно, он определял пластику персонажа. Потом все это постепенно превращалось в особенность сценического образа. Физические тренировки помогли актерам оправдать их постоянное присутствие в сценических ситуациях. Потому что абсолютно без оправданий сложно существовать и не интересно. И хотя у них нет железных рамок, актеры поняли форму, которую мы вместе создали. Мы нашли законы, которые органичны для их существования в материале Гольдони и в соответствии с которыми они могли придумывать что-то новое на каждом спектакле. Комедия дель арте, на самом деле, этим и отличалась: существовали некие правила, был сюжет, но не было точно зафиксированного текста.

*Скажите несколько слов о необходимости импровизации актеров в Вашем спектакле вообще и в сценическом существовании актеров, играющих роль Траппола, в частности.*

*Алессандра Джунтини.* Проблема повтора существует всегда, а здесь особенно нельзя «садиться на механизм». В театре такое очень часто случается. Это такой способ сохранения себя, но это все разрушает. К счастью, актеры (арт. Игорь Сорвилов, арт. Антон Остапенко), играющие роль Траппола, это поняли. Повторить случившуюся в сыгранном спектакле импровизацию невозможно. Ведь и Игорь Сорвилов, и Антон Остапенко – оба знают все реплики своего персонажа и «делят» подчас не только одну фразу, но даже одно слово. И на каждом спектакле они, хоть и не кардинально, но каждый раз по-новому «делят» реплики Траппола. Один артист может «подхватить» другого посередине реплики. Кроме того, они существуют в сложной пластической партитуре – у них много физических движений. И мне кажется, что для актеров даже сложнее зафиксировать, где необходимо сделать перехват реплики или перехват движения, чем просто понять принцип импровизационного поведения и каждый раз действовать по ситуации.

*Расскажите, пожалуйста, о технологии работы с артистами. Я понимаю, что им, наверное, давались какие-то домашние задания. Какого плана были эти задания? С чем участники спектакля должны были прийти на следующую репетицию?*

*Алессандра Джунтини.* Конечно, мы много занимались тренингами. При этом тренинги не для всего актерского состава спектакля, а отдельно для той или иной группы актеров. Сначала мы выясняли, кто эти люди и как выражают свою сущность. Актеры пробовали существовать иначе по отношению друг к другу и включались в такие физические клоунские тренинги-импровизации. Правда, если рассматривать клоунаду как жанр, то надо сказать, что это очень «тонко освоенная хореография». У нас не было на это времени. Скорее, мы пытались приблизиться к взгляду клоуна на мир. У клоуна этот взгляд совершенно особый. И именно он может стать основанием непредсказуемого, парадоксального, невероятного действия. К тому же у клоунов не существует «середины», если они хотят спать, значит, они должны спать. Поэтому, как только они

дотрагиваются до стула, они засыпают в глубоком сне. А если их разбудить, то они выглядят, как будто спали двадцать часов, несмотря на то, что уснули на три секунды. Мы начали пробовать вот такие обостренные ситуации. Например, упала капля воды – ты утонул.

***В образе Траппола крайне важна телесная пластическая составляющая, а что является особенно значимым в других образах? Например, в образе Дона Марцио?***

*Алессандра Джунтини.* У Дона Марцио тоже своеобразный взгляд на мир. У него другое воображение, другие оценки. У него иная ритмика существования. Даже в пьесе это не такой физически подвижный человек. Гольдони был большой провокатор, и, скорее всего, Дон Марцио есть провокация Гольдони. Если смотреть на итальянскую ситуацию, то это неаполитанец. А неаполитанцы были те, которые обманывают, им нельзя верить. На мой взгляд, для образа Дона Марцио наиболее важна работа воображения. Это воображение, которое переключается с объекта на объект мгновенно, вдруг. Мы решили, что он сам все себе придумывает. Сам себе придумал, что балерина именно такая, сам себе придумал про жену Евгению... Если игровая природа у такого персонажа, как Траппола, проявляется в большой степени через тело, то игровая природа у Дона Марцио реализуется через взрывы воображения, которые являются ведущими во всех его поступках. Он должен всегда создавать свою правду. Воображение Дона Марцио гипертрофированно. К тому же у него нет своей жизни. Его жизнь – это площадь, вот там для него все происходит, это его микромир. Дома у него нет никакой жизни. Естественно, он увлекается любым событием, происходящим не с ним. Ему интересно и то, что происходит с балериной, и то, что с Евгениею. Еще я думаю, что Дон Марцио – это часть, которая существует в каждом человеке. Мне кажется, что в каждом из нас существует маленький Дон Марцио. Но его способ существования – вовсе не сатира. Он не столько обличитель, он просто знает больше всех. У него все лучше всех. Он больше всех понимает, он знает, как правильно поступать. Он искренне верит, что никому ничего не скажет – в этом он не врет. Сейчас можно наблюдать в социальных сетях, как каждый из нас убежден, что знает, как нужно жить. Все оставляют у себя на страничке пост и такие перлы – правила жизни. «Я тебя прокомментирую», «я тебе лайки ставлю». Для меня это внятное явление маленького

Дона Марцио в каждом из нас. Мы все прекрасно знаем, как жить, – куда надо идти, что кушать, как одеваться, как воспитывать детей. Просто у Дона Марцио, созданного Карлом Гольдони, все это обострено. Дон Марцио забавляется всеми этими историями, это как наркотик для него.

*Таким образом, у Траппола комедийный заряд реализуется через пластику тела, у Дона Марцио – через гипертрофированное воображение, а как же с Ридольфо? Он же не «вываливается» из общей комедийной канвы, через что у него Вам виделась реализация комедийной природы пьесы Карло Гольдони?*

*Алессандра Джунтини.* Конечно, мы делали комедию, но я не говорила актерам, что все должны смеяться, мы напрямую этим не занимались. Я хотела создать некую «магию», и поэтому мы старались отойти от психологизма и найти эту «магию», некую сверхъестественную силу каждого человека. Естественно, Ридольфо – это самый сложный персонаж в пьесе потому, что он явный моралист. Он как начинает действие моралистом, так и заканчивает моралистом. И это сложно выстраивать и режиссерски, и актерски также не легко. Мы пытались делать Ридольфо честным человеком, но при этом увидели и некий порок в нем. Он не может не видеть, что происходит у него «под носом» (когда, например, крадут его вещи), но он слеп в своей вере в то, что в каждом есть что-то хорошее. И в этом опять-таки проявляется его преувеличенная, не соотносящаяся с реальностью, наивность. Именно она и должна оставить его в русле логики комедийного спектакля по пьесе Гольдони.

*Насколько я понимаю, Вы относите свой спектакль к игровому театру. А что важно, на Ваш взгляд, для игрового театра?*

*Алессандра Джунтини.* В том, как я использую понятие «игровой театр», важно найти метафоры. Мне кажется, что сейчас в России очень нужен игровой театр. Игровой театр помогает создавать сценические метафоры, которые сам зритель может разгадать и сделать выводы. Для меня это значит использовать разные средства: может быть, не только игру актера, может быть, даже зрелищность, которая в данный момент становится частью игрового театра. Игровой театр – это сегодня театр, реализующийся через пластическую, голосоворечевую, сценографическую метафору.

***Какая метафора (пластическая? голосоречевая?) создается и реализуется труппой этого театра легче всего?***

***Алессандра Джунтини.*** Любая метафора. Актеров нужно просто направить. На мой взгляд, труппа этого театра к такому сценическому языку вполне готова. Правда, на артистах почему-то «висит» некий пессимизм. Если его убрать, то все будет хорошо. Я помню, что в начале репетиций «Кофейной» они постоянно говорили, что невозможно за два месяца, которые отведены на постановку, добиться нужного результата. Они потратили больше времени на то, чтобы говорить «Это невозможно!», чем взять и сделать это. И каждый раз их нужно было убеждать, что это просто. Надо встать и сделать. Например, на мое предложение актерам, исполняющим роль Траполла, жонглировать чашками, я много раз я слышала, что это невозможно, что это нужно годами репетировать. Но на репетициях я просто говорила: «Давайте еще, давайте еще, давайте еще...». И на третьей репетиции они все это сделали!

***Режиссер всегда говорит через актера. Кто из персонажей в большей степени выражает ваши основные мысли? И кому из актеров Вы больше всего доверяли?***

***Алессандра Джунтини.*** На самом деле одного такого персонажа нет. Я добавила в спектакле персонажей Гольдони, и получилось, что это уже не только Гольдони, это уже я. Потом я это поняла, хотя сначала это абсолютно подсознательно пошло. Моя идея была в том, чтобы весь Гольдони «зазвучал», чтобы он «появился» здесь, чтобы у него появилась возможность сказать, вот поэтому я ему оставила пространство. А если говорить про актера, то я не могу скрывать, что мне и как человек, и как актер самый близкий в этом театре – Иван Крылов. Я понимаю, что он во всех смыслах творческий человек, который болеет за это дело. Конечно, мне с ним комфортно репетировать, мне с ним интересно все обсуждать. И это очень важно. Даже если возникает некий конфликт, это все равно обсуждение. Мне кажется, что в Доне Марцио он очень многое нашел для себя. Я этому очень рада, потому что он, наверное, такой персонаж никогда не играл. Мне также очень любопытно было наблюдать за исполнителями роли Траполла (арт. Игорь Сорвилов, арт. Антон Остапенко), за исполнительницей роли Гольдони (арт. Екатерина Грибанова), за исполнительни-

цей роли Плачиды, жены Фламинио (арт. Анастасия Остапенко). Тяжелее всех, наверное, приходилось Анастасии Остапенко потому, что она никогда не существовала в такой форме. Ей было трудно уходить от психологизма. Я ей чуть ли не «держала руки», чтобы увести от психологизма.

***Могли бы Вы сформулировать принцип сценического существования в спектакле «Кофейная»?***

***Алессандра Джунтини.*** Мне кажется, в данный момент большая трагедия современного театра в том, что уже все открыли! Все способы существования! И даже способы существования отсутствия способов существования! Множество опытов и экспериментов приводят к пониманию, что единого способа существования нет. Это проблема не только театра, это проблема искусства. Это все, что называется постмодернистским, когда уже «метафора на метафоре», «цитата на цитате». Это связано с тем, как мы живем: с тысячами технических средств. Мы живем с айфонами, компьютерами, машинами. Так же и театр. Он может существовать с проекторами, дымом, а может существовать и без этого, и даже без актеров. Поэтому очень сложно дать единую формулировку. Надо просто разобраться, что нам нужно. Хотя мне иногда кажется, что необходимо создавать некий хаос, чтобы вернуться к истокам. Не знаю... Мне кажется, сейчас очень сложно сформулировать содержание универсального, актуального для всех спектаклей принципа сценического существования.

УДК 7.72.3

***Н. С. Попова***  
*Кемерово*

**ИСКУССТВО МОЛОДЫХ В КОНТЕКСТЕ  
СОЦИОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ КУЗБАССА 2010-х ГОДОВ  
(ИНТЕРВЬЮ С ХУДОЖНИКАМИ  
ЕКАТЕРИНОЙ ЧЕПИС И ИРИНОЙ ВОРОНОВОЙ)**

Интервью посвящено актуальным проблемам молодежного искусства. Представлена позиция молодых художников Кузбасса по отноше-

нию к современным социокультурным процессам в художественной среде региона.

**Ключевые слова:** молодежное искусство, художественная среда, молодежные выставки, профессиональное художественное образование.

*N. S. Popova*

*Kemerovo*

**ART OF YOUNG ARTISTS IN THE CONTEXT  
OF SOCIAL-CULTURAL DEVELOPMENT  
OF KUZBASS 2010-X YEARS  
(INTERVIEW WITH EKATERINA CHEPIS  
AND IRINA VORONOVA)**

The interview is devoted to the actual problems of young artist's art. The position of Kuzbass young artists in relation to modern sociocultural processes in the artistic environment of the region is presented.

**Keywords:** art of young artist, artistic environment, exhibitions of young artists, professional art education.

В последнее десятилетие современное молодежное искусство Сибири переживает период интенсивного развития. Осмысление этого развития, аналитика художественных процессов в искусстве региона вызывает споры и формирует диаметрально противоположные позиции. В контексте развития искусства Сибири творческая молодежь Кузбасса проявляет себя достаточно робко и пока не сформировала определенного коллективного портрета. Ситуацию развития профессионального творчества молодых художников обостряют аспекты становления поколения в его мировоззренческих основах, уровень профессионального художественного образования и практика вхождения в сферу профессионального искусства. Этому кругу проблем посвящено интервью. На вопросы отвечают:

Чепис Екатерина, член Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», секретарь Новокузнецкого городского отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», молодой художник, живописец, график;

Воронова Ирина, член Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», секретарь Кемеровского областного отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», молодой художник-график, кандидат культурологии.

***В контексте череды региональных молодежных выставок как вы оцениваете современное изобразительное искусство молодых?***

**Екатерина Чепис.** В основном в Сибири проходят молодежные выставки в традиционном понимании. Мы почти нигде в нашем федеральном округе не встретим современное искусство молодых в европейском понимании «современности». Пожалуй, только в Красноярском культурно-историческом центре (КИЦ, бывший музей В. И. Ленина), в Томске и в Новосибирске мы можем увидеть инсталляции, перформансы и т. д. Собственно, мы и не видим такого искусства, потому что наши выставочные пространства не оборудованы, сама по себе инсталляция – очень дорогое удовольствие и некупаемое. А у молодых, в силу возраста и зависимого положения (от родителей), возможности нет.

В основном молодежные выставки – это традиционные экспозиции «стена-картина» и традиционное понимание материалов. Я не думаю, что это само по себе плохо. Но еще одна тенденция у наших молодых, это то, что называют школой. Наши молодые художники, как правило, очень похожи на своего учителя – более крупного художника этого региона или города. Например, если мы видим молодых художников из Иркутска, то хотя бы пара авторов будет похожа на Смагина, если говорим о новосибирцах, то обязательно увидим сходство с Омбышом-Кузнецовым или Иванкиным, если новокузнецчане, то целая плеяда молодых художников – под Бессонова или Карманова. При этом, как мне кажется, они не делают анализа, отбора, а берут форму.

Я замечаю, что, по сути, молодежную выставку трудно отличить от немолодежной. Это почти то же самое, что и на взрослых выставках, только неумело, робко, слабо.

Вот недавно наткнулась на стенограмму съезда Союза художников России 1980-х годов. Один из участников съезда произнес такую фразу: «Может быть, хватит делать скидку на молодость и неумелость художни-

ка? Ведь Микеланджело делал свои фрески в молодом возрасте. А у нас молодые до 40 лет почти, и только потом мы начинаем говорить о том, что художник формирует свой стиль». Это, конечно, жестко и касается всех молодых, в том числе и меня. Удобно делать скидку на молодость.

Но если посмотреть на художественное образование тогда, в советское время, и сейчас, то мы увидим, что в провинции очень низкий уровень. Наш Новокузнецкий колледж искусств выпускает ежегодно около 15 живописцев. И где они? На выставках их нет, продолжает обучение очень мало – один-два, и это уже хорошо. Куда они пропадают? В черную дыру? Чаще всего их загоняют учиться родители, потому что дитя ничего не желает, а тут такое удовольствие – рисуй себе! Глядишь, и выйдет что-то. И хорошо, если кто-то из них заинтересуется обучением, своим развитием, попадет в художественную среду, начнет принимать участие в выставках и действительно станет художником.

Конечно, у нас полностью отсутствует арт-рынок, те несколько галерей на всю область ничего не решают. Тем более, что для арт-рынка должна быть и возможность вторичной продажи. Но у молодых есть и преимущество – это Интернет. Есть возможность продавать свои произведения через различные интернет-галереи и социальные сети. Собственно, эта возможность есть у всех, но художникам старшего поколения сложнее войти в это медиапространство.

**Ирина Воронова.** Возможно, ответ на этот вопрос покажется тривиальным, но это будет только поверхностный взгляд. С одной стороны, молодежь можно сравнить с индикатором уровня развития культуры, как отдельного региона, так и целого округа, в частности Сибирского. На почве трансформации ценностей культуры, духовно-нравственного взращивания целостной личности прочно устоялось биеннале молодого изобразительного искусства «Аз. Арт. Сибирь» (г. Барнаул). В других городах Сибири также периодически можно встретить экспозиции с творчеством молодых авторов. Это искусство без маски, его образы искренни и откровенны, как и сами художники. Молодые, живые, энергичные, работающие в духе времени, в большинстве случаев, полностью отдающие себя творчеству. Образ мыслей молодого художника, связавшего свою жизнь с изобразительным искусством, всегда отличается остротой его взгляда на происходящие события, он тонок, полон трепета и глубины,

часто не лишен рациональности. Важно отметить высокий уровень произведений искусства молодых творцов. Но у каждой медали есть обратная сторона. В этом контексте искусству молодых остро не хватает сплоченности между городами, регионами, отделениями Союзов. Такой путь развития и продвижения изобразительного искусства может повысить его уровень не только в качественном отношении, но и стать причалом для еще совсем юных художников, способных окунуться в бурный поток реки под названием «большое профессиональное плавание». Искренне радуется одно – искусство молодых есть, и оно в ожидании нового взлета.

***Как вы оцениваете уровень молодых художников Кузбасса, можно ли выделить художественные направления, присущие исключительно искусству молодых?***

***Екатерина Чепис.*** Я бы не выделяла какие-то направления в искусстве молодых Кузбасса. А уровень в целом, на мой взгляд, низкий. Такое ощущение, что все, что мы сейчас делаем, пережевано на несколько раз. Но и в Москве не надо думать, что лучше. Там ситуация, может, и похуже будет. Московские выставки все сплошь салонные, есть, наверно, с десятков галерей, которые могут быть интересны, и небольшой список художников, которые выделяются из общей массы.

***Ирина Воронова.*** Образовательная база в сфере изобразительного искусства нашей области имеет планку четко заданной высоты. Несмотря на географическую удаленность Кузбасса от столиц, высота этой планки идентична им. Ее уровень является площадкой для профессионала, или отправной точкой. Что касается вариантов и возможностей творческого роста, поиска своего видения для молодых художников, здесь путь у каждого свой.

В целом уровень подготовки к умению сказать «свое слово в искусстве» высок. На мой взгляд, он формируется на фоне конкретных персоналий. Это совсем небольшой круг молодых художников, неустанно трудящихся над различными темами и образами. Творческая молодежь города Новокузнецка в численном количестве превосходит кемеровскую. Возможно, эти выводы основаны на факте тесных творческих контактов между молодыми авторами Новокузнецка. В Кемерове молодежь в изобразительном искусстве держится, как правило, более обособленно. Го-

раздо важнее, что и в одном, и другом городе непрерывная творческая работа происходит в отрыве от материальной выгоды, нестабильности в стране. Это, скорее, потребность духовного плана, показатель глубины внутренней культуры молодого художника.

В городе Кемерово сложно провести четкие границы между искусством молодых и сложившихся художников. Это обстоятельство связано с многообразием видов и жанров изобразительного искусства. Но эту тонкую грань можно ощутить, если говорить о предпочтениях молодых авторов по темам и материалам. Так, например, есть молодые ребята, работающие в направлении стрит-арт. Их профессиональное художественное творчество связано со станковой живописью абстрактного плана. Среди творческих веяний молодых есть прецеденты соединения графических материалов и фотомонтажа. При этом необходимо признать, что основная масса молодых художников тяготеет к классическим приемам масляной живописи. Графиков и керамистов в городе крайне мало, но благодатная почва для этих видов искусства есть.

*Есть ли перспективы у современного молодого художника в профессиональном искусстве или профессиональное искусство уступает хобби, поскольку отсутствует перспектива заработка?*

**Екатерина Чепис.** Большинство молодых художников, с кем я знакома, вынуждены устраиваться на работу, часто не творческую или преподавать, чтобы как-то прокормить себя. Но так мы становимся «художниками воскресного дня», мы балансируем на грани самодеятельности, то есть мы, профессиональные художники со средним или высшим профильным образованием, участники десятков выставок, узнаваемы и известны, но мы не можем заработать на собственном творчестве.

Те нечастые заказы и продажи, которые у меня есть, не позволяют засиживаться в мастерской и гонят к стабильному заработку.

Я знаю только несколько историй со счастливым концом: художница удачно вышла замуж, и муж может позволить себе такую роскошь – неработающая творческая жена. У художницы появляется возможность больше работать творчески, и, в конце концов, появляются постоянные заказы и продажи.

Часто молодой художник оставляет искусство и уходит в хобби. Есть у меня одна знакомая, которая закончила Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств, проучилась она

там 6 лет на бюджете, а вот сейчас вышивает воротнички и брошки. Хорошо вышивает, красиво и со вкусом. Но для этого не нужно 6 лет в архитектурной академии учиться!

Возможно, проблема в том, что государственное распределение специалистов и планирование уже не работает, а система образования в художественных учебных заведениях заточена под подготовку преподавателей изобразительного искусства. Но преподавателей изобразительного искусства готовят и в других учебных заведениях. И вот выпустили этих преподавателей, те идут преподавать и тоже готовят преподавателей изобразительного искусства. А зачем? Система поощрения в учебных заведениях тоже хромает – поощряют, как правило, тех, кто хорошо учится, но художником не станет. А зачем?

Обществу художники не нужны – общество не понимает роль художника. Людям в голову не приходит, что все, что их окружает, создано кем-то, а перед этим нарисовано – нарисованы их одежды, узоры обоев, штор, их техника, их дома. Только у художников в этих случаях разные названия – декоратор, архитектор, дизайнер. Обыватели думают, что раз я рисую, мне это нравится (это так и есть) и что раз я делаю то, что мне нравится, то я должна это дарить! Но с какой стати, потрудитесь объяснить? Мне хлеб в магазине никто не дарит, краски, извините, покупаю за деньги. Я за каждый свой шаг плачу! Почему я должна дарить? Если ваша тетя тоже хорошо рисует, то у нее и просите в подарок картину.

**Ирина Воронова.** Жаль, что нам пришлось стать не только свидетелями, но и участниками нестабильной ситуации в стране, связанной с забвением профессионального изобразительного искусства на фоне возросшей значимости социальных проектов различного плана, самодеятельного творчества и клиповой культуры. Рассуждать о перспективе заработка на произведениях профессионального искусства для молодых не приходится. Продажа работ – это редкое явление, которое в художественной среде принято считать большой удачей. Проблема искусства в провинции заключается не в отсутствии каналов для выхода на переполненный столичный и мировой рынок. Это вопрос исключительно грамотной маркетинговой политики. Источник проблемы гораздо глубже – в потребности основной массы общества в профессиональном искусстве.

Можно предположить, что в какой-то степени искусство уходит в сферу хобби, поскольку молодые художники вынуждены искать иные источники заработка. Но практика показывает обратное. Между искусством и хобби, в том числе и у молодых, существуют четко обозначенные рамки. Искусство в современной художественной жизни общества существует вопреки различным обстоятельствам и развивается благодаря энтузиазму радеющих за него художников. Искусство – это призвание, образ мыслей и даже жизни. Нельзя отрицать тот факт, что именно в такие сложные временные периоды создаются самые уникальные произведения, появляются новые имена. Поэтому одной из задач искусства молодых можно считать повышение уровня нравственной, духовной культуры общества, смену ориентиров на новые ценности.

***Как можно охарактеризовать путь вхождения молодого художника в сферу профессионального искусства нашего региона?***

***Екатерина Чепис.*** Путь, часть его я уже прошла, очень сложный. Художественная среда в любом регионе очень неоднозначна: с одной стороны, старшее поколение говорит об отсутствии молодых и о проблеме новых сил, но в то же время всячески их отталкивает. Но, опять же, это, как правило, разные люди говорят – одни за собой тянут младших, а другие отпихивают. Это, конечно, не везде так и не со всеми. Кто-то из молодых это испытывает и замечает, кто-то – нет. Но, на мой взгляд, войти в профессиональную среду можно только во время учебы – пока всей кучкой можно сходить на выставку или на выставком заявить свои работы, пока есть поддержка одногруппников – вместе не страшно и как-то веселей.

В последние пару лет я замечаю, что в Кузбассе стало уделяться больше внимания молодым. Одно поколение молодых подросло и уже может более смело действовать, не всегда правильно, чаще остро, неуклюже, но самостоятельно.

***Ирина Воронова.*** Путь молодого художника по дороге профессионального искусства сложен и тернист. Этому обстоятельству предшествуют несколько моментов. Во-первых, средний возраст художников отделения Союза в городе Кемерово составляет 60 лет. Художники хорошо знакомы с творчеством друг друга и являются частью сплоченной группы.

В этой связи они долго присматриваются к молодым авторам, наблюдая за их усердной творческой работой на выставках в течение нескольких лет, дают рекомендации, делают выводы о перспективах роста и, что наиболее важно, желании принимать активное участие в жизни отделения, брать на себя ответственность. Во-вторых, одним из решающих факторов вхождения молодого художника в профессиональную среду является его собственное желание внутреннего развития, поиска своей ниши в конкретном виде изобразительного искусства. К созданию авторского узнаваемого почерка и художественных образов в произведениях искусства прийти сложно. Этот первый успех складывается из 98 % трудолюбия и 2 % «Божьей искры». Главное для молодого творца – не останавливаться на достигнутом, находиться все время в поиске и самосовершенствовании. В-третьих, молодому художнику не следует оставаться один на один с его произведениями. Необходимо консультироваться со старшими наставниками из профессиональной среды, а также научиться объективно воспринимать критику деятелей культуры и искусства. В любом случае важно помнить, что добиться успеха в сфере профессионального творчества невозможно, если не заявлять о себе посредством качественных и интересных по тематике произведений.

## НАШИ АВТОРЫ

**Борис Ивона** – преподаватель кафедры языковедения Института Восточного Славяноведения Варминско-Мазурского университета (*Ольштын, Польша*).

**Воронова Ирина Витальевна** – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Герашенко Виктория Петровна** – преподаватель кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Грибачёва Валерия Юрьевна** – магистрант кафедры оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Григорьянц Татьяна Александровна** – кандидат культурологии, профессор кафедры театрального искусства, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Ефремова Лидия Павловна** – преподаватель отделения теории музыки Прокопьевского колледжа искусств (*Прокопьевск, Россия*).

**Карпенко Владимир Евгеньевич** – заслуженный артист России, член Союза композиторов России, преподаватель Иркутской областной детской школы искусств (*Иркутск, Россия*).

**Мироненко Елена Сергеевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, заведующая секцией музыкально-исторических дисциплин Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова (*Кишинев, Молдова*).

**Мурина Лукия Рафаильевна** – искусствовед, художник-график, член Томского отделения ВТОО «Союз художников России» (*Томск, Россия*).

**Никифорова Елена Евгеньевна** – студентка отделения теории музыки Прокопьевского колледжа искусств (*Прокопьевск, Россия*).

**Пжерембска Виолетта** – доктор искусствоведения, профессор Лодзинского государственного университета, профессор Музыкального университета имени Фридерика Шопена в Варшаве (*Лодзь, Польша*).

**Попова Наталья Сергеевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Проконова Наталья Леонидовна** – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор кафедры театрального искусства, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, директор института театра Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Ренат Марыла** – преподаватель кафедры теории и музыкальной педагогики Института музыки, Института артистического воспитания Академии Яна Длугоша (*Ченстохова, Польша*).

**Рысаева Татьяна Дмитриевна** – заслуженный работник культуры РФ, член Кемеровского отделения ВТОО «Союз художников России», кандидат искусствоведения, доцент (*Кемерово, Россия*).

**Рысаева Светлана Фаритовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Сафронова Валентина Николаевна** – преподаватель кафедры оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Синельникова Ольга Владимировна** – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Смирнова Ирина Александровна** – аспирантка Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Стано Бернадета** – преподаватель кафедры художественного образования и теории искусства Краковского педагогического университета имени Комиссии Народного Образования (*Краков, Польша*).

**Храповицка Александра** – преподаватель Высшей Государственной школы кинематографии, телевидения и театра имени Леона Шиллера (*Лодзь, Польша*).

**Чепурина Вера Владимировна** – кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*).

**Шубина Людмила Александровна** – доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Пермского государственного института культуры (*Пермь, Россия*).

**Щербакова Елена Олеговна** – преподаватель Кемеровского областного художественного колледжа (*Кемерово, Россия*).

**Щепаняк Марика** – преподаватель факультета журналистики, СМИ и социальной коммуникации Ягеллонского университета (*Краков, Польша*).

**Щипиорска-Мутор Магдалена** – преподаватель Института польской литературы Варшавского университета (*Варшава, Польша*).

## СОДЕРЖАНИЕ

### Раздел I. ТЕАТР, ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО, СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

- Геращенко В. П.* Трижды рожденный (из истории оперетты в Сибири)..... 3
- Щепаняк М.* Миссия театра телевидения в Польше..... 22
- Храповицка А.* Сказочное изображение женщины в мультфильме..... 28
- Шубина Л. А.* Освоение стихотворных текстов: ритмический тренинг..... 40
- Григорьянц Т. А.* Пластическая партитура персонажа в драматическом спектакле (на примере постановок кемеровских театров)..... 47

### Раздел II. МУЗЫКА В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

- Пжерембска В.* Трансгрессия литературы и музыки в фантастической опере эпохи романтизма (в свете современных трактовок «Сказок Гофмана» Жака Оффенбаха)..... 61
- Смирнова И. А.* Опера эпохи постмодерна в свете жанровой трансформации..... 69
- Карпенко В. Е.* Музыка в отечественной драматургии (по авторским музыкальным ремаркам)..... 81
- Ефремова Л. П., Никифорова Е. Е.* Особенности музыкальной драматургии в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича..... 90
- Синельникова О. В., Грибачёва В. Ю.* Семантика театральности в цикле «Восемь иронических пьес для фортепиано» Сергея Толстокулакова..... 98

### Раздел III. МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В СВЕТЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ, ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ

- Мироненко Е. С.* Лики симфонического творчества в Республике Молдова..... 110
- Ренат М.* Концепция стиля в произведениях позднего периода творчества композитора (на примере музыки Рихарда Штрауса, Игоря Стравинского и Витольда Лютославского)..... 124

<i>Синельникова О. В.</i> Леонид Десятников: эскизы к портрету (по мотивам интервью).....	139
<i>Борыс И.</i> Мир магии – магия мира в традиционной польской и восточнославянской колыбельной песне.....	153
<i>Сафронова В. Н.</i> Метод работы с фольклорным материалом в фортепианной музыке Татьяны Чудовой для педагогического репертуара.....	169
<b>Раздел IV. ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ</b>	
<i>Герашенко В. П.</i> Скифское божество с древнерусских амулетов.....	179
<i>Рысаева Т. Д., Рысаева С. Ф.</i> Влияние оформительского искусства середины XX века на практику пионеров кемеровского дизайна.....	186
<i>Воронова И. В.</i> «Река Томь»: от знака к образу, от образа к знаку.....	198
<i>Щипиорска-Мутор М.</i> «Люди были не те, которых я видела в моей жизни, и жизнь их другая». О фотографических и литературных повествованиях путешествия Мельхиора Ваньковича (на примере тома очерков «Кролик и океаны»).....	209
<i>Стано Б.</i> Экспериментальные выставки и спектакли в постиндустриальных пространствах Силезии.....	218
<i>Щербакова Е. О.</i> Особенности художественного языка керамики Елены Балаганской.....	229
<i>Мурина Л. Р.</i> Современное молодое искусство Сибири: основные тенденции и направления.....	237
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>	
<i>Проконова Н. Л., Чепурина В. В.</i> Русские актеры в итальянской комедии: о способе сценического существования (интервью с режиссером Алессандрой Джунтини).....	243
<i>Попова Н. С.</i> Искусство молодых в контексте социокультурного развития Кузбасса 2010-х годов (интервью с молодыми художниками Екатериной Чепис и Ириной Вороновой).....	253
<b>НАШИ АВТОРЫ</b> .....	262

*Научное издание*

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:  
ТЕОРИЯ И ОПЫТ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ  
В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 15

Редакторы: *О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева*  
Дизайн обложки *А. Н. Котовой*  
Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано в печать 12.07.2017. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 14,1. Усл. печ. л. 15,5.  
Тираж 500 экз. Заказ № 64.

---

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 19, корпус А. Тел. 73-45-83.  
E-mail: [izdat@kemguki.ru](mailto:izdat@kemguki.ru)