



НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»  
«Театральная школа Константина Райкина»

УТВЕРЖДАЮ  
Ректор



А.Е. Полянкин  
«21» декабря 2016

ФАКУЛЬТЕТ АКТЕРСКИЙ

Кафедра актерского мастерства

**ОТЧЁТ**  
**О НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ**  
**по теме**  
**«Исследование современных проблем развития**  
**образовательного**  
**процесса в творческом вузе»**

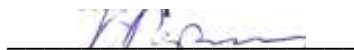
(завершающий)

Научный руководитель,  
заведующий кафедрой актерского  
мастерства, народный артист РФ,  
профессор

  
К.А. Райкин  
20.12.2016

Москва 2016 г.

Руководитель НИР,  
Заведующий кафедрой актерского  
мастерства, народный артист РФ,  
профессор



К.А. Райкин  
Раздел 1 (1.3)  
Раздел 2

Ответственный исполнитель НИР,  
Зав. кафедрой искусствознания и  
гуманитарных наук, доктор  
искусствознания



Трубочкин Д.В.  
Раздел 1 (1.1)

Ответственный исполнитель НИР,  
Доцент кафедры актерского  
мастерства, доцент



Шенталинский С.В.  
Раздел 1 (1.2)

Декан актерского факультета,  
Заслуженная артистка РФ, доцент



Бутенко-Райкина Е.И.  
Раздел 1 (1.2)

Старший преподаватель кафедры  
актерского мастерства



Мамин Р.Р.  
Раздел 1 (1.3)

## РЕФЕРАТ

Отчет страниц 98, 11 иллюстраций, 19 таблиц, пять приложений, 2 части отчёта 5 источников.

**ПЕРЕЧЕНЬ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ** (театральная педагогика, инновационных педагогических технологии, творческий проект, интерактивных технологий обучения).

Настоящий отчет обобщает и систематизирует данные, полученные в результате исследований по теме: «Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом вузе» (шифр темы: 18.01; 14.35).

Основанием для выполнения работы явился<sup>1</sup> Приказ ректора № 90 от 30.12.15 г. «Об утверждении тем научно- исследовательских работ Актерского факультета на 2016 год».

*Объект исследования* - образовательный процесс современного вуза, проблема современной театральной педагогики, как системного подхода в методологии обучения актерскому мастерству.

*Предмет исследования* – методологические основы образовательного процесса театрального вуза.

*Цели научно-исследовательской работы:*

изучение методики преподавания актерского мастерства в области международного театрального образования, внедрение в практику применения педагогических технологий через проектирование новых моделей образовательного процесса при подготовке по специальности «Актер драматического театра и кино»;

формирование и усиление профессиональных способностей студентов, развитие и совершенствование форм художественно - творческой деятельности, обеспечивающей единство учебного, научного, воспитательного процессов.

*Метод проведения работы:* теоретические (междисциплинарный анализ в области дисциплин искусствоведения и гуманитарных по проблеме исследования), сравнение; экспериментальные (метод творческих проектов); анализ

---

<sup>1</sup> См. Приложение к настоящему отчету стр.95

количественных и качественных оценок полученных результатов.

обобщение опыта и результатов работы по внедрению в учебный процесс художественно - творческой работы студентов актерского факультета через участие в творческих проектах, международных фестивалях и мастер- классах;

установление действенных междисциплинарных связей, создание универсальной методики в деле подготовки актера, системный подход к организации учебного процесса.

*Результаты работы:*

внедрение в учебный процесс проектной работы студентов актерского факультета как метода формирования навыков художественно - творческой деятельности при обучении актерскому мастерству;

разработка методических рекомендаций и предложений для использования результатов исследований в практической работе преподавателей и студентов творческих вузов;

организация деятельности, направленной на использование в образовательном процессе разнообразных способов и форм обучения актерскому мастерству;

обеспечение связи теоретического обучения по искусствоведческим и гуманитарным дисциплинам с практической деятельностью студентов через использование интерактивных технологий обучения.

*Область применения образовательные организации среднего профессионального и высшего образования по направлениям подготовки и специальностей творческих профессий.*

## ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

ВШСИ – Высшая школа сценических искусств.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	6-9
Раздел 1. Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом вузе. ....	10-27
1.1. Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля.....	10-16
1.2 Теория и практика образовательной деятельности в театральном вузе ( <i>Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции</i> ).....	17-23
1.3 Исследовательская работа в области международного театрального образования (методы преподавания актерского мастерства).....	24-27
Раздел 2. Отчет о научной работе и творческой деятельности за 2016 год.....	28-39
ПРИЛОЖЕНИЯ	
1. ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ТЕАТР И ТЕАТРОВЕДЕНИЕ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА: ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ» с материалами выступлений для публикации сборника по результатам конференции	
2. Паспорт курсового спектакля «Бесприданница»	
3. Творческий проект «Танец в системе профессионального становления актера драматического театра»	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	97
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	98

## ВВЕДЕНИЕ

Отчет НИР и НИРС за 2016 года подготовлен по итогам второго этапа работы ВШСИ по теме «Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом вузе», по итогам которого спланировано проведение обобщения теоретического опыта в аспекте поставленной проблемы, обобщение результатов художественно - творческого проектирования и разработать инструментарий для него; внедрения теоретических основы в практику ВШСИ.

### Темы научно - исследовательских работ и творческих проектов 2016 г.

№	Руководитель	Название подтемы НИР и НИРС	Период выполнения
<b>Тематический план НИР</b>			
1	К.А. Райкин, проф., народный артист РФ	Исследовательская работа в области международного театрального образования (методы преподавания актерского мастерства)	В течение года
2	К.В. Мишин, старший преподаватель кафедры актерского мастерства	Поиск пластической выразительности актера в спектакле. Опыт постановки пластического спектакля «Скверная ночь»	В течение года
3	Е.И. Бутенко - Райкина, заслуженная артистка РФ	«Организация работы при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля «Бесприданница»	Январь-сентябрь
4.	Преподаватели кафедры актёрского мастерства	«Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля»	В течение года
5	Р.Р. Мамин, старший преподаватель кафедры	Танец в системе профессионального становления актера драматического театра	В течение года
<b>ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ (НИРС)</b>			
1	Р.Р. Мамин, старший преподаватель кафедры актерского мастерства	«Танец в системе профессионального становления актера драматического театра» Опыт постановки курсового хореографического спектакля «КАРМЕН. НАЧАЛО»	Март
2	Р.Р. Мамин, старший преподаватель кафедры, П.К. Райкина, старший преподаватель кафедры, М.В. Скворцова	«Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля»	Июнь
3	К.В. Мишин	«Поиск пластической выразительности актера в спектакле» Опыт постановки пластического спектакля «Скверная ночь»	Февраль-март

4	Адриано де Сантис Директор Национальной киношколы Италии	Творческий проект «От крупного плана и микромимики в актерской игре в кино до съемок короткометражного фильма» (в рамках международной программы)	Январь-Февраль
5	С.В. Сотников, старший преподаватель кафедры	«Между жизнью. Тексты войны», литературно - музыкальная композиция (в рамках ТП «Творим добро»)	Май
6	А.В. Кузичев Р.К. Матюнин, старший преподаватель кафедры	Творческий проект . XIII Международный театральный благотворительный фестиваль «Снежность» г. Альметьевск «Про животных и людей» (в рамках НИРС ТП «Творим добро»)	Декабрь
<b>Международная деятельность</b>			
1.	Е.И. Бутенко- Райкина, заслуженная артистка РФ, Р.Р. Мамин	Участие студентов 4 курса в 36-м Международном театральном фестивале ВГИК	Ноябрь
2	К.А. Райкин, проф., народный артист РФ, Е.И. Бутенко - Райкина, заслуженная артистка РФ, Р.Р. Мамин, старший преподаватель	Международный фестиваль детского и молодежного творчества в Китае, г. Шанхай, ноябрь 2016 года Исследовательская работа в области международного театрального образования (методы преподавания актерского мастерства) Мастер-класс в Шанхайской академии	Ноябрь
3	К.А. Райкин, проф., народный артист РФ, Е.И. Бутенко - Райкина, заслуженная артистка РФ, Р.Р. Мамин, старший преподаватель	Участие студентов в Международном культурном форуме, г. Санкт-Петербург Мастер- класс на V Международном театральном форуме (мастер- класс) «Основы методологии преподавания актёрского мастерства в Высшей школе сценических искусств»	Декабрь
4.	К.А. Райкин, проф., народный артист РФ, профессор	Международная программа The « <i>Graduate School of Performing Arts non-governmental private higher education institution</i> »	Приклад.

*Актуальность проблемы обусловлена:* развитие и совершенствование форм художественно - творческой деятельности, обеспечивающей единство учебного, научного, воспитательного процессов.

*Новизна темы заключается* потребность в поиске новых подходов к проектированию и совершенствованию образовательного процесса образовательного процесса в театральном вузе.

*Практическая значимость* исследования определяется возможностью использования проектов в художественно – творческой деятельности образовательной организации, как методологии совершенствования образовательного процесса современного театрального вуза при подготовке актера драматического театра и кино с применением междисциплинарного подхода при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля.

Базой исследования является Негосударственное образовательное частное учреждение высшего образования «Высшая школа сценических искусств» (Театральная школа Константина Райкина)- ВШСИ.

*Цель промежуточного завершающего этапа* НИР – обобщение опыта и внедрение в практику применения инновационных педагогических технологий при обучении актерскому мастерству.

*Задачи:*

внедрение в учебный процесс проектной работы студентов актерского факультета как метода формирования навыков художественно - творческой деятельности;

разработка методических рекомендаций и предложений для использования результатов исследований в практической работе преподавателей и студентов творческих вузов;

применение методики основанной на специфике междисциплинарного подхода, использование теоретических и практические достижения гуманитарных и профессиональных дисциплин при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля;

обобщение опыта и результатов работы по внедрению в учебный процесс художественно - творческой работы студентов актерского факультета.

Участниками и исполнителями НИР и НИРС подготовлены и разработаны:



- творческий проект «Танец в системе профессионального становления актера драматического театра» (Опыт постановки курсового хореографического спектакля «КАРМЕН. НАЧАЛО» в рамках реализации дисциплины «Танец»);

- разработаны методические рекомендации для «учебной постановочной группы» этапов работы при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля;

- подготовлены и изданы учебно - методические пособия:

Крюкова О.С., профессор кафедры искусствознания и гуманитарных наук, Н.Ю. Вавилина История кинематографа. Часть 1. Эпоха немого кино. Первые опыты:1895-1914;

- выступление с докладами на III Международная научно - практическая конференция «Лаборатория актера и режиссера: современный подход к изучению евразийской театральной пластической культуры XX-XXI столетий» (грант Российского гуманитарного научного фонда);

-

## РАЗДЕЛ 1 Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом вузе

### 1.1. Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля.

Организация работы при подготовке и выпуске курсового спектакля.

При выборе темы междисциплинарного курсового проекта «Организация работы при подготовке и выпуске дипломного спектакля «Бесприданница» была выбрана проблема, предполагающая возможность получения конкретного результата, а именно работка методических рекомендаций с целью снижения количества ошибок, допускаемых при выпуске курсового спектакля, формирование научно-практической, художественно - профессиональной деятельности студента, которая должна иметь продолжение в выпускной квалификационной работе - дипломном спектакле.

В процессе работы над междисциплинарным курсовым творческим проектом (МКТпр) студенты должны продемонстрировать готовность к самостоятельному ведению проектной деятельности. МКТпр представляет собой самостоятельную учебно-исследовательскую работу и предполагает углубленное изучение студентами отдельных проблем профессиональной деятельности актера, технолога по художественному оформлению спектакля, режиссера. Целью курсового проектирования является формирование навыков применения проектного подхода при профессиональной подготовке артиста и режиссера. Междисциплинарный курсовой проект является совместной работой студента и преподавателя, при выполнении которого используются материалы, собранные и изученные в период производственных и преддипломных практик.

Проект предусматривает 4 этапа, составляющих подготовку и выпуск курсового спектакля:

1. **Формулирование концепции проекта** — постановка цели, определение критериев оценки результатов. Цель это представление о том, какой мы желаем получить результат.

**2. Планирование проекта** — определение того, что должно быть сделано.

План проекта (постановочный план выпуска спектакля) составляется для того, чтобы определить, с помощью каких работ будет достигаться результат проекта, какие люди и оборудование нужны для исполнения этих работ, в какое время эти люди и оборудование будут заняты работой по проекту. Поэтому проектный план содержит *задачи*.

При планировании работ нужно помнить, что чем детальнее составлен план проекта, тем он точнее (а значит, лучше). Поэтому целесообразно разбивать большие задачи на подзадачи. Решение каждой из задач предполагает получение конкретного измеряемого результата, приближающего нас к достижению цели проекта.

*Например: Руководителю постановочной группы К.А. Райкину в срок до 03.09.2016 года представить юрисконсульту С.А. Кучкиной перечень объектов интеллектуальной собственности, предполагаемых к использованию в спектакле, включая используемых в изготовлении декораций, костюмов, оформлении афиши и программки, источники получения их или прав на них, если таковые имеются.*

Структуру задач целесообразно оформлять в виде ранжированного списка или диаграммы (графика). Определив перечень задач, следует определить требуемый объем ресурсов для их выполнения. Стоимость ресурсов составит бюджет проекта.

**3. Реализация** — выполнение намеченных работ, обеспечивающих решение поставленных задач, контроль за процессом реализации проекта (репетиционный период).

**4. Завершение** — окончании проекта – премьерный выпуск спектакля, анализ полученных результатов и причин возникших проблем для предотвращения их возникновения в будущем.

**2016 год** первый этап работы актерского факультета и факультета театральной техники и технологий по научно- исследовательской теме «Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля», результатом которого стала разработка постановочного плана выпуска учебного спектакля.

*Организация работы при подготовке и выпуске курсового спектакля*

*«Бесприданница»<sup>2</sup>*

**Таблица 1**

**АЛГОРИТМ РАБОТЫ ПО ВЫПУСКУ КУРСОВОГО СПЕКТАКЛЯ**

№ п\п	Действие	Основание	Результат	Ответственный	Обязательные требования к содержанию документов
1.	Утверждение на заседании кафедры учебного материала в качестве курсовой работы	Представление педагога - режиссера	Протокол заседания кафедры	Заведующий кафедрой	педагог, наименование, дисциплина предполагаемый период показа, предполагаемый состав участников. Предполагаемый перечень декораций, костюмов, реквизита.
2.	Утверждение Советом факультета учебного материала в качестве курсового	Протокол заседания Совета факультета	Выписка из решения Совета факультета	Декан	педагог, наименование, дисциплина, предполагаемый период показа на зрителя, предполагаемый состав участников, Смета если имеется
3.	Согласование с Художественным руководителем показа учебного материала (курсового спектакля) на зрителя	Решение Совета факультета	Служебная записка	Художественный руководитель	-----
4.	Приказ ректора о назначении постановочной группы по выпуску курсового спектакля	Служебная Худ. руководителя вуза, выписка Совета факультета	Приказ	Проректор по учебной работе, Первый проректор	Назначение постановочной группы, Определение сроков предоставления сметы на декорации, реквизит, костюмы.
5.	Утверждение графика постановочного плана по выпуску спектакля	Руководитель постановочной группы	График (диаграмма выпуска)	Руководитель постановочной группы по согласованию с Первым проректор	Документация постановочного плана
6.	Утверждение сметы	Спецификация расходов по спектаклю	Служебная записка	Руководитель постановочной группы\ Первый проректор	сметы на декорации, реквизит, костюмы.
7.	Утверждение сметы на полиграфию	Утвержденный эскиз афиши и программки	Служебная записка	Руководитель постановочной группы\ Первый проректор	сметы на печать
8.	Сбор сведений об интеллектуальных правах на спектакль	Служебная записка Руководителя постановочной группы	Служебная записка	Юрисконсульт	Договор на авторское право
9.	Включении в репертуар Учебного театра. Распоряжение об утверждении (названия спектакля), стоимости билетов	Служебная записка	Приказ	Администратор Учебного театра Первый проректор	Распоряжение «Цена на билеты» Утвержденный ректором репертуар Учебного театра на текущий месяц
10	Составление паспорта спектакля	По утвержденной форме <sup>3</sup>		Руководитель постановочной группы\ Первый проректор	

<sup>2</sup> Приказ на утверждение курсового спектакля «Бесприданница» См. Приложение к Отчету стр.48

<sup>3</sup> См. Приложение к Отчету « ПАСПОРТ СПЕКТАКЛЯ «БЕСПРИДАННИЦА» стр.38-47

## *Документация постановочного плана*

1. Режиссерский экземпляр сценария – это текст театрализуемого действия с указанным на левой стороне названием эпизодов, идейно смысловых акцентов и идей, мизансцен, заданий исполнителей, темпоритма, атмосферы, светового и музыкального оформления.

2. Выписки и другие документы:

- Выписка на исполнителей и их количественный состав;
- Эскизы оформления, костюмов, или макеты;
- Световая партитура (наличие световой аппаратуры);
- Музыкально-шумовая партитура;
- На видеоматериал (при наличии);
- На костюмы и их детали;
- На реквизит;
- На грим;
- Афиша, программка и прочее

Партитура света:

Партитура света выписывается из монтажного письма и служит для управления в процессе репетиций мероприятия для человека ответственного за освещение постановки.

*Таблица 1*

Реплика, после которой меняется освещение	Какие устройства задействованы в работе	Направление и размеры светового потока	Напряжение	Приметки

Музыкально шумовая партитура:

Выписка на музыкально шумовое оформление делается для того, чтобы звукорежиссер подготовил соответствующие фонограммы или музыкальные номера с оркестром, ансамблем и тому подобное.

В процессе постановки в соответствии с этой музыкальной партитурой ответственный за музыкальное оформление включает фонограмму или дает сигнал

для начала музыкального номера, который выполняется любым коллективом или солистом.

*Таблица 2*

Реплика, после которой идет музыкальный номер	Название и характер музыкального номера	Способ отображения продолжительности звучания	Приметки

Выписка на реквизит и бутафорию:

Выписка на реквизит и бутафорию делается для того, кто будет изготавливать или подбирать эти элементы оформления, и для ответственных за бутафорию и реквизит в ходе репетиций и во время проведения постановки.

*Таблица 3*

Что нужно изменить? Где конкретно? Кто ответственный?	Где за сценой? Что? Кто ответственный?	Отдать в руки исполнителю. Что? Кому?

Выписка на костюмы, обувь и их детали;

Выписка на костюмы складывается для осуществления заказа на изготовление или приобретение костюмов.

До выписки прикладываются эскизы костюмов в цвете с описанием ткани, из которой они изготовлены

*Таблица 4*

Имя фамилия отчество исполнителя, какую роль исполняет.	Краткое описание костюма ткани номер фасон	Размер актера исполнителя	Приметки и степень изношенности

График репетиций, репетиционная база. Монтажный лист театрализованного спектакля<sup>4</sup>.

*Таблица 5*

Название эпизода	Задания исполнителей	Мизансцена	Звук	Свет	Декорации реквизиты костюмы	Приметки

<sup>4</sup> Составление графика рекомендуется только для выпуска дипломного спектакля из двух действий с антрактом.

Апробационный период работы над художественно - творческим проектом «Организация работы при подготовке и выпуске курсового спектакля «Бесприданница» позволил проверить работоспособность и практическую значимость схемы – алгоритма выпуска курсового спектакля, внедрения методических рекомендаций установленных теоретическим путем, и применимых в реальных условиях по «постановочному плану» и «паспорту спектакля».

**При реализации НИР:** Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля, основной задачей художественно - творческого проекта курсового музыкально - пластического спектакля «Живой звук» стали - *творческое взаимодействие режиссера, актера и технолога по сценическому и световому оформлению спектакля.* Режиссер - педагог спектакля П.К. Райкина, хореограф Р.Р. Мамин, композитор Лора Квинт. Спектакль «Живой звук» (актерская мастерская К. Райкина) обладает могучей силой эмоционального воздействия, воспитывая в людях высокие нравственные и эстетические представления, художественный замысел спектакля позволяет раскрыть профессиональные качества актёра по дисциплинам: музыкальное воспитание (вокал), пластическое воспитание (танец), сценическая речь и актерское мастерство.

В процессе рождения спектакля особое место было выделено роли художника - сценографа Ксении Калининой, студентке 2 курса факультета театральной техники и технологий ВШСИ, которая занялась оформлением спектакля - организацией всех внешних средств сценической выразительности:

- придающих спектаклю определенную форму;
- способствующих раскрытию идейного содержания спектакля;
- усиливающих воздействие спектакля на зрителя;
- определяющих стиль постановки.

Период созревания художественной идеи спектакля, является начальной стадией в работе над новой постановкой «Живой звук». На подготовительном периоде спектакля студентка разработала эскизы к костюмам и декорациям,

составляющие основу художественного оформления спектакля<sup>5</sup>



## ЖИВОЙ ЗВУК

СПЕКТАКЛЬ - КОНЦЕРТ НА ОСНОВЕ ЭКЗАМЕНОВ ПО ВОКАЛУ И ТАНЦУ

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 1 ЧАС 40 МИНУТ С ОДНИМ АКТРАКТОМ

### 1 ОТДЕЛЕНИЕ

МУЗЫКА - А. КВИНТ  
СТИХИ - Н. ДЕННСОВ  
ВОКАЛ - Е. ДЗУЦЕВА  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ - Н. ДЕННСКИН  
ХОРЕОГРАФИЯ - Р. МАМИН  
РЕЖИССЕР - ПЕДАГОГ - П. РАЙКИНА  
ХУДОЖНИК - ПОСТАНОВЩИК - К. КАЛНИНА  
ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ - Ж. ИСАЕВА

ИСПОЛНИТЕЛИ:  
К. БУХТИРОВ (ВОКАЛ), Н. ВОРОНЦОВА (ФОРТЕПИАНО),  
А. ДОЩЕНКО (ВОКАЛ, ПИАНИНКА, СИНТЕЗАТОР),  
К. ЕЛКСЕЕВ (БАС-ГИТАРА), М. ЖЕГАЛИН (ВОКАЛ, АККОРДЕОН),  
Р. КАЮМОВА (ВОКАЛ), А. ЛЕВИНА (ВОКАЛ),  
Ф. МЕДВЕДЕВ (ВОКАЛ, ГИТАРА), К. НОВИЧКОВ (ВОКАЛ),  
Ю. ОВЧАРЕНКО (ВОКАЛ), А. ПЕТРОВА (УДАРНЫЕ),  
Д. ПУГАЕВ (ВОКАЛ), Д. РЕПИНА (ВОКАЛ), Н. РОГОВ (ВОКАЛ),  
А. САМЫЛОВА (ВОКАЛ), А. ФАЛЬКО (ВОКАЛ),  
А. ХУДЯКОВ (ВОКАЛ), Н. ШЕСТЕРИНА (ВОКАЛ, СКРИПКА),  
Е. ЮРЬЕВА (ВОКАЛ)

А ТАКЖЕ В. МАЦЕНОВА...

### 2 ОТДЕЛЕНИЕ

РЕЖИССЕР - ХОРЕОГРАФ - Р. МАМИН  
ХУДОЖНИК - К. КАЛНИНА

ИСПОЛНИТЕЛИ:  
БАЛЕРИНА - В. МАЦЕНОВА  
КЛАССИЧЕСКИЙ СТАНОК:  
В. ААПТЕВА  
Р. КАЮМОВА  
Е. ЮРЬЕВА  
А. САМЫЛОВА  
А. ДОЩЕНКО (Е. ПЯСКОВСКАЯ)  
С. ШЕРБАКОВА (Н. ШЕСТЕРИНА)  
А. ХУДЯКОВ (К. БУХТИРОВ)

РОК - И - РОЛЛ:  
ВСЬ КУРС  
"RAIKIN SCHOOL - BAND":  
О. СИДОРОВА - ФОРТЕПИАНО  
А. ПЕТРОВА - УДАРНЫЕ  
К. ЕЛКСЕЕВ - БАС-ГИТАРА

ИСПОЛЬЗУЕТСЯ МУЗЫКА:  
THE BEATLES  
GARY SETZER AND KING CADILLAC "LONG COOL RADE"  
BIG BAD YODOO DADDY "JAMPIN' JACK"  
GARY SETZER AND KING CADILLAC "I'M HORN"  
ATOMIC FIREBALLS "MAN WITH THE HEX"



<sup>5</sup> См. дополнительное Приложение к настоящему Отчету «Рабочие материалы к спектаклю «Живой звук»»



## 1.2 Теория и практика образовательной деятельности в театральном вузе (по материалам конференции *Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции*<sup>6</sup>)

Основные принципы театральной педагогики как одной из самых творческих по своей природе совпадают с культуротворческими принципами. Поскольку роль театральной педагогики заключается в том, чтобы раскрыть и сформировать развитую гармоническую личность, педагог театрального вуза стремится сконструировать систему взаимоотношений таким образом, чтобы организовать доступные условия для эмоционального проявления, раскованности, взаимного доверия и творческой атмосферы.

Наглядным, хотя и промежуточным, результатом работы преподавателей ВШСИ стала научная конференция «Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции»<sup>7</sup>, которая показала взаимное понимание ее участников. Дальнейших результатов следует ожидать воплощенными в практике учебного процесса ВШСИ, а также в учебных постановках, создаваемых студентами.

На двухдневной научной конференции «Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции» обсуждался широчайший круг тем - от реконструкций древних спектаклей и возникновения в XVII веке первых стационарных театров, до проблем выживания современной критики.

Конференция началась с выступления Марии Шевцовой, заведующей кафедрой театра и сценических искусств в Колледже Голдсмит Лондонского университета, ее доклад был посвящён тенденциям современного театра. Слушатели имели возможность составить пусть краткое, но визуально эффектное представление о развитии европейского театра в XXI веке.

Отдельная секция была посвящена греческому театру, его тысячелетним традициям и современности, приуроченная к Году Греции. Одна из самых молодых стран с одной из самых древних культур, Греция в XX веке заново обретала свою

---

<sup>6</sup> Материалы докладчиков к конференции и Программа конференции, Приложение к Отчету стр.48-95

<sup>7</sup> Гранатовое соглашение, См. стр. 51,52. Отчета

идентичность. Эта молодость и древность отразилась в выступлениях Платона Мавромустакоса, завкафедрой театроведения Афинского университета, и Стафиса Ливафиноса, худрука Греческого национального театра в Афинах.

Участники конференции увидели уникальные записи спектаклей Константиноса Христоманоса, Ангелоса Сикельяноса, Димитриса Рондириса, театральную игру Катины Паксино, ставшей впоследствии голливудской актрисой и обладательницей «Оскара».

Большое внимание на этой конференции уделялось искусству маски. Так, завкафедрой искусствознания и гуманитарных наук Высшей школы сценических искусств Дмитрий Трубочкин представил небольшой, но емкий доклад о типологии античных масок, а теоретик и практик театра (профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры, а также артист Санкт-Петербургского театра Комедии им. Акимова) Андрей Толшин не только прочитал доклад «Маска: теория и современность», но и продемонстрировал, как в одной и той же маске можно сыграть различные состояния, эмоции и возрастные изменения персонажа, доказав, что роль маски в античном тренинге просто незаменима.

Он был не единственным, кто отошел от привычного формата научного доклада с презентацией.

Эмоциональной и смысловой кульминацией конференции стало выступление Константина Райкина, посвященное современной театральной критике глазами практиков театра. Актер, режиссер, педагог и художественный руководитель театра и театрального вуза - практик театра в самых разных ипостасях, Константин Аркадьевич признал важность профессии критика, способного осмысливать движение, становление и развитие театра, - профессии, без которой театральный процесс будет ущербным. Но выразил сожаление, что современные театральные критики так мало наблюдают изнутри за театральным процессом, за созданием спектакля и воспитанием актера, во время которого происходят настоящие чудеса.

Д.В. ТРУБОЧКИН\*

## Международная конференция «Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции» (Москва, 15–16 ноября 2016 г.)\*\*

**М**еждународная научная конференция «Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции» была организована в связи с необходимостью создать постоянно действующий научный форум, посвящённый разнообразным проблемам современного театра и собирающий на одной площадке ведущих российских театроведов, режиссёров, актёров, художников и всех, кто причастен к театральному процессу.

Потребность в общей системе координат для различных суждений о театре сегодня очень велика; только театроведение как наука (а не театральная публицистика и не газетная критика) способно сегодня создать такую систему для всех, кто мыслит и пишет о театре, в том числе для газетных критиков и просто заинтересованных зрителей.

Конференция преследовала две цели: обсудить состояние и пути развития современного театра; консолидировать театроведческое сообщество для обсуждения состояния и перспектив современной театральной науки и критики.

В оргкомитет конференции вошли ведущие театроведы и театральные

практики России: председатель оргкомитета — автор этой статьи; члены оргкомитета: К.А. Райкин, А.Е. Полякин, А.В. Бартошевич, В.Ю. Силюнас, В.И. Максимов, П.В. Абрамов.

Форум прошёл в конференц-зале комплекса «Райкин-плаза» и в помещениях Театральной школы Константина Райкина. Это первая конференция, посвящённая театру и театроведению, организованная при поддержке РФФИ (фото 1).

В рамках конференции работали четыре секции: «Тенденции современного театра», «Греческий театр: традиции и современность», посвящённая Году Греции в России и России в Греции (2016), «Реконструкция исторического спектакля», «Классический театр Востока в современной культуре». Последняя из названных секций была организована в связи с растущим в XXI в. интересом к практике восточных зрелищных искусств и усилением влияния восточного театра на мировой театральный процесс.

Были проведены пять круглых столов и организована одна дискуссионная площадка: «Театральная критика сегодня», «Древнегреческая классика

\* Трубочкин Дмитрий Владимирович — доктор искусствоведения, заведующий сектором античного и средневекового искусства Государственного института искусствознания, проректор по научной работе и заведующий кафедрой искусствознания и гуманитарных наук Высшей школы сценических искусств — Театральной школы Константина Райкина; профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, председатель Оргкомитета конференции.  
E-mail: trubotchkin@gmail.com

\*\* Проект 16-04-14029г.



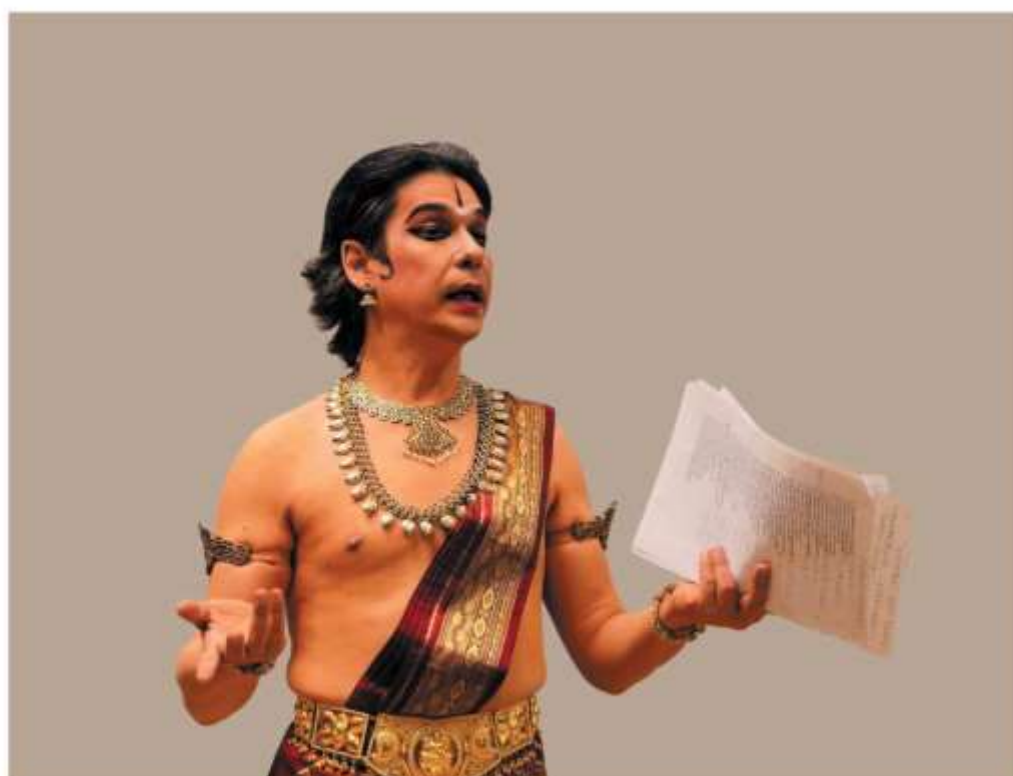
Фото 1. Открытие конференции. С микрофоном Д.В. Трубочкин, организатор Конференции; за столом А.В. Бартошевич, заведующий кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа (Москва) и М. Шевцова, заведующая кафедрой театра и сценических искусств Колледжа Голдсмит (Лондон)

в современном театре», «Современная театральная периодика: нужны ли новые журналы о театре», «Практика индийского классического танца в современном театре», «Современная театральная критика глазами практиков театра», «Современная театральная режиссура в зеркале театроведения». Каждое из этих событий предусматривало основной доклад, выступление содокладчика и последующее обсуждение предложенной темы.

В рамках форума был также опробован формат лекции («Жанровые процессы в современном театре» В.И. Максимова) и мастер-класса в рамках круглого стола по классическому индийскому танцу (фото 2). Организаторы сочли существенным разнообразить структуру конференции за счёт различных по формату событий: секция, круглый стол, дискуссия, лекция, выступление, мастер-класс. Опыт показал, что структура с неоднородными составляющими лучше всего позволяет

удерживать внимание современной аудитории, в составе которой довольно большой процент молодёжи, и привлекать к обсуждению театра людей с различными интересами в этой области – теоретическими и практическими.

Первую группу проблем, поднятых на конференции, можно обозначить как «Тенденции современного мирового театра». Основным сообщением на эту тему стал доклад, прочитанный М. Шевцовой (Колледж Голдсмит, Лондон). Она выделила три направления современной режиссуры: «кросскультурность» (cross-cultural), проявляющаяся в соединении разных языков и разных культурных традиций в одном спектакле; «медиа», предполагающая активное использование современных медийных средств (видеотрансляций, голографии, видеопроекций и пр.) в комбинации с игрой живых актёров; и «режиссура/дизайн», проявляющиеся в повышенном внимании к сценографии, свету, бутафории, костюмам и



**Фото 2.** Круглый стол по индийскому классическому танцу. Доклад Д.В. Змеева, танцовщика и хореографа, ведущего в России специалиста по индийскому классическому танцу (Москва)

к использованию в спектакле вещей – всё это трактуется как элементы спектакля, не менее важные, чем игра живых артистов.

Другие выступавшие (А.В. Бартошевич, В.Ю. Силюнас, В.И. Максимов и др.) сосредоточили внимание на проблеме современных жанров; на том, какие спектакли можно считать определяющими путь для современного театра («Эдип-царь» Р. Туминаса в Театре им. Вахтангова и «Сон в летнюю ночь» И. Поповски в Мастерской Фоменко) и какие драматические тексты являются показателями творческих способностей современной эпохи («Гамлет» В. Шекспира).

Ещё одна группа проблем относится к истории театра и может быть обозначена как «Реконструкция исторического спектакля». Ей была специально посвящена секция, которую координировал автор этой статьи и в которой звучали доклады по широкой проблематике европейской

зрелищной культуры – от античных масок до праздничных зрелищ Вены и Праги при дворе Габсбургов. К этой же теме примыкал мастер-класс по индийскому классическому танцу (Д. Змеев), основанному на древнеиндийских трактатах IV в. до н.э. и IV в. н.э., а также доклад-демонстрация А. Толшина, показавшего, как маска – древнейший инструмент создания образа – помогает современному актёру расширить свой технический диапазон.

Этот раздел научной проблематики конференции ясно продемонстрировал, во-первых, что история как наука по-прежнему является хранителем важнейшей методологии театроведения – реконструкции; во-вторых, что история как историческая память театра – это неисчерпаемая питательная среда для современного театра. Традиционные театры Востока, античный театр, старинный итальянский театр по-прежнему вдохновляют практиков на создание новых произведений.

Третья группа проблем, затронутых на конференции, может быть названа «Место критики в современном театральном процессе». Важнейшим в этом разделе был доклад К.А.Райкина «Современная театральная критика глазами практика театра» (фото 3). Вероятно, впервые за всю историю конференций по театру и театроведению последних десятилетий по отношению к критике была включена обратная «оптика»: теперь не критик судил о спектакле и его создателях, а создатель спектакля судил о критике, его разбирающем и интерпретирующем. К.А.Райкин подчеркнул чрезвычайную важность критики для театрального процесса: критика учит понимать театр, место спектакля в современной культуре, а создателям спектакля показывает то, что неизбежно ускользает от внимания в их работе. Однако современному критику необходимо понимать процесс создания спектакля, и его разбор должен быть не деструктивным, а созидательным (что не исключает порицания), с тем чтобы служить строительству и улучшению театра.

Другие сообщения по этой проблематике (А.Бартошевич, О.Егошина и др.) развивали идею критики как зеркала современного театрального процесса и констатировали как трудности, так и преимущества современного момента для критики. С одной стороны, положение газетного критика требует немедленного отзыва после премьеры, когда спектакль ещё не окреп, а времени на его осмысление перед написанием статьи почти нет; с другой стороны, насыщенность современной информационной среды вокруг спектаклей, благодаря Интернету, даёт возможность погружать каждый спектакль в атмосферу, способ-



Фото 3. Доклад К.А.Райкина, художественного руководителя Театра «Сатирикон», художественного руководителя Высшей школы сценических искусств (Москва)

ствующую внимательному к нему отношению.

Два доклада зарубежных участников – художественного руководителя Национального театра Греции С.Ливафиноса (фото 4) и заведующего кафедрой театроведения Афинского университета П.Мавромустакоса – были посвящены проблеме традиции и современности в театре и строились в основном на материале античной драматургии. Исследователи не только познакомили слушателей с интереснейшей творческой жизнью современного греческого театра, почти не из-



**Фото 4.** Лекция С. Ливафиноса, художественного руководителя Национального театра Греции (Афины)

вестной в России, но ещё раз показали, что проблема взаимодействия традиции и современности является центральной для мирового театра в целом.

Наконец, презентации нового театроведческого журнала «Замыслы» и серии книг выдающегося театроведа Н.Казьминой привлекли внимание участников к современной публикаторской деятельности в области театра, где есть и свои трудности, и новые свершения.

В целом конференция показала, что только регулярное, коллективное обсуждение проблем современного театра с привлечением научной молодёжи и студенчества способно существенно повысить уровень понимания театра и театральной науки, оказать позитивное влияние на смежные с наукой сферы – театральную критику, журналистику и даже стихийное обсуждение спектаклей, весьма распространённое в социальных сетях.

Многие участники форума были едины в стремлении скоординировать создание и осмысление нового понятийного аппарата, пригодного для исследования современного театра. Специально было привлечено внимание к современным западным теориям театра (особенно в лекции В.И.Максимова), которым в последнее время у нас уделяли мало внимания: это – шаг к преодолению того водораздела, который традиционно существует между зарубежной и русской театроведческой методологиями.

При подведении итогов работы форума практически все участники высказались за то, чтобы конференция «Театр и театроведение в России в начале XXI века» проводилась регулярно (раз в два года или ежегодно) и тем самым превратилась в постоянно действующую научную и дискуссионную площадку, посвящённую современному театру и театральной науке.

### 1.3 Исследовательская работа в области международного театрального образования (методы преподавания актерского мастерства)

Межкультурные связи являются древнейшей формой творческого общения людей, в настоящее время можно отметить несколько форм развития международных связей в области театрального искусства и театрального образования:

- 1) международные театральные конкурсы;
- 2) международные театральные фестивали, мастер-классы;
- 3) совместные творческие проекты (совместные постановки, приглашение зарубежного преподавателя).

*Научно - исследовательская работа кафедры актерского мастерства проводилась по следующим направлениям:*

1. Завершение художественно - творческого проекта «От крупного плана и микромимики в актерской игре до съемок короткометражного фильма» (исполнительный директор Римской киношколы - *Адриано Де Сантис*).

Результаты исследований: написание коротких сюжетов и съемка короткометражных фильмов, отснято шесть эпизодов (Видео\_материалы *Медиотека\_сетевая папка Школа*)<sup>8</sup>.

2. Поиск пластической выразительности актера в спектакле.

2.1. Пластическая выразительность актера при изучении дисциплин «танец» и «сценическое движение» (старший преподаватель кафедры актерского мастерства Р.Р. Мамин, старший преподаватель кафедры актерского мастерства В.А. Нижельской, К.В. Мишин, старший преподаватель кафедры);

2.2. Поиск пластической выразительности актера в пластическом спектакле (Опыт постановки пластического спектакля «Кармен. Начало. Скверная ночь»).

Творческий проект «Танец в системе профессионального становления актера драматического театра» является совместной студенческо - преподавательской работой в рамках научно- исследовательской темы кафедры актерского мастерства



«Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом вузе. Танец в системе профессионального становления актера драматического театра» через поиск пластической выразительности артиста в хореографическом спектакле.

*Цель* творческого проекта: исследовать влияние пластического воспитания обучающегося на уровень сформированности профессиональных компетенций артиста на опыте постановки курсового хореографического спектакля «Кармен. Начало».

*Задачи творческого проекта:*

закрепление и углубление знаний, умений и навыков в области пластического воспитания;

совершенствование творческих способностей, психологических процессов: восприятия, воображения, памяти, мышления через танец - музыкально-пластическое искусство, который определяет важнейшие свойства и особенности пластического воспитания;

определение направления эффективного взаимодействия педагога и обучающегося в целях поиска пластической выразительности в хореографическом спектакле.

*Объект исследования:* танец в системе профессионального становления актера драматического театра.

В проекте приняли участие студенты 3 курса (мастерская народного артиста РФ К.А. Райкина). Итог работы: публичный показ спектакля в Учебном театре «Высшей школы сценических искусств»<sup>9</sup>.

Результаты исследований: подготовка к изданию в 2017 году учебно-методическом пособии представлен обзор программы по дисциплине «Сценическое движение». Докладывались на методических семинарах кафедры актерского

---

<sup>9</sup> Творческий проект. «Танец в системе профессионального становления актера драматического театра» . Приложение к настоящему ОТЧЕТУ.

мастерства, на Межвузовских научно – практических конференциях и опубликованы в журналах ВАК и РИНЦ<sup>10</sup>.

- мастер - классы на Международном фестивале детского и молодежного творчества в Китае, г. Шанхай, ноябрь 2016 года;

- участие хореографического спектакля на XII Московском международном театральном фестивале послдипломных спектаклей «Твой шанс», апрель 2016 г.;



3 декабря 2016 года в Санкт-Петербурге спектакль «Кармен. Начало» (режиссёр-педагог Ренат Мамин) прошел на Новой сцене Александринского театра в рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума.

А перед выступлением молодых артистов состоялся мастер-класс руководителя творческого проекта К.А. Райкина *«Основы методологии преподавания актёрского мастерства в Высшей школе сценических искусств»*.

Участниками и исполнителями исследовательской работы в области международного театрального образования (июнь 2016 г.) была разработана и реализована образовательная программа *«The «Graduate School of Performing Arts non-governmental private higher education institution»* для американских студентов. «Летние студенты» - дипломированные выпускники из самых разных

<sup>10</sup> Публикации В.А. Нижельской

О ФИЗИЧЕСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ АСПЕКТАХ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ, ж-л Театр, живопись, кино, музыка, №2,2016 . Страницы: 165-173 Из-во Москва, РАТИ (ГИТИС) ISSN: 1998-8745

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ БУДУЩИХ АКТЕРОВ КАК ФАКТОР КУЛЬТУРНОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В СЕМИОТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ Номер: 35 Год: 2016 Страницы: 189-193, Ж-Л ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ Изд-во: Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово) ISSN: 2078-1768

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ АКТЕРОВ Тип: статья в журнале - научная статья Номер: 2 Год: 2016 Страницы: 33-38 ИЗВЕСТИЯ ТУЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА. ФИЗИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА. СПОРТ Издательство: Тульский государственный университет (Тула) ISSN: 2305-8404

американских Университетов, которые всерьез интересуются русским театром, уже имеют некоторую театральную подготовку и хотят повысить свой профессиональный уровень именно в России, поскольку считают наше театральное образование одним из самых престижных в мире. [http://school-raikin.com/about/video\\_archive/pervaya-mezhdunarodnaya-programma-po-akterskomu-masterstvu-v-vysshey-shkole-stsenicheskikh-iskusstv/](http://school-raikin.com/about/video_archive/pervaya-mezhdunarodnaya-programma-po-akterskomu-masterstvu-v-vysshey-shkole-stsenicheskikh-iskusstv/)



*Фото 1,2 «занятия с американской группой студентов»*

3. Проектная работа студентов актерского факультета как метода формирования навыков художественно - творческой деятельности актера (Е.И. Бутенко - Райкина доцент кафедры актерского мастерства, заслуженная артистка РФ).

Участие студентов 4 курса в 36-м Международном театральном фестивале ВГИК, ноябрь 2016 года с курсовым спектаклем «Бесприданница», который получил награду фестиваля в двух номинациях «Лучший актерский ансамбль» и «Лучшая женская роль».

*Фото дипломов Фестиваля*



**РАЗДЕЛ 2 Сведения по научно-исследовательским и творческим работам,  
выполненным в 2016 г.**

**ТЕМА НИР «Исследование современных проблем развития образовательного  
процесса в творческом вузе»**

<b>№</b>	<b>Руководитель</b>	<b>Название подтемы НИР и НИРС</b>	<b>Вид исследования</b>	<b>Источник финансирования</b>	<b>Объем финансирования (руб)</b>
<b>Тематический план (НИР и НИРС)</b>					
1	К.А. Райкин, проф., нар. артист РФ	Исследовательская работа в области международного театрального образования (методы преподавания актерского мастерства)	Приклад.	Собственные средства	25000
2	Д.В. Трубочкин, доктор искусств., доцент	Исследовательская и научно-методическая работа в области искусствознания и гуманитарных наук	Приклад.	Собственные средства	6000
3	К.В. Мишин, старший преподаватель кафедры актерского мастерства	"Поиск пластической выразительности актера в спектакле" Опыт постановки пластического спектакля "Скверная ночь"	Приклад.	Собственные средства	15000
4	Е.И. Бутенко-Райкина, зас. артистка РФ	«Организация работы при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля "Бесприданница»	Приклад.	Собственные средства	80095
5	Преподаватели кафедры	«Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля»	Приклад.	Собственные средства	20000
6	Р.Р. Мамин, старший преподаватель кафедры	«Танец в системе профессионального становления актера драматического театра»	Приклад.	Собственные средства	0
<b>ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ (НИРС)</b>					
1	К.А. Райкин, проф., нар. артист РФ, Е.И. Бутенко- Райкина, зас. артистка РФ, Р.Р. Мамин	«Танец в системе профессионального становления актера драматического театра» Опыт постановки курсового хореографического спектакля «КАРМЕН. НАЧАЛО»	Приклад.	Собственные средства	50865
2	Р.Р. Мамин, старший преподаватель кафедры, П.К. Райкина, старший преподаватель кафедры, М.В. Скворцова	«Междисциплинарный подход при подготовке и выпуске курсового (дипломного) спектакля»	Приклад.	Собственные средства	46103

3	К.А. Райкин, проф., нар. артист РФ, К.В. Мишин	"Поиск пластической выразительности актера в спектакле" Опыт постановки пластического спектакля "Скверная ночь"	Приклад.	Собственные средства	65000
4	Кафедра актерского мастерства Адриано де Сантис Директор Национальной киношколы Италии	Творческий проект «От крупного плана и микро мимики в актерской игре в кино до съемок короткометражного фильма» ( в рамках международной программы)	Приклад.	Собственные средства	349498
5	С.В. Сотников, старший преподаватель кафедры	«Между жизнью. Тексты войны», литературно - музыкальная композиция (в рамках ТП «Творим добро»)	Приклад.	Собственные средства	20000
6	А.В. Кузичев Р.К. Матюнин	Творческий проект . XIII Международный театральный благотворительный фестиваль «Снежность» г. Альметьевск "Про животных и людей" (в рамках НИРС ТП «Творим добро»)	Приклад.	За счет средств приглашающей стороны\Собственные средства	27558
<b>Гранты</b>					
	Д.В. Трубочкин, доктор искусствоведения, К.А. Райкин, народный артист РФ, профессор	Организация и проведение научно- практической конференции "Театр и театроведение в начале XXВека: поиски, проблемы, тенденции"	Приклад.	Грант Российского гуманитарного научного фонда	270000
<b>Международная деятельность</b>					
1	Оргкомитет	III Международная научно-практическая конференция "Лаборатория актера и режиссера: современный подход к изучению евразийской театральной пластической культуры хх-ххi столетий"	Приклад.	физические лица\юридические лица	180000
2	К.А. Райкин, проф., нар. артист РФ, Е.И. Бутенко- Райкина, зас. артистка РФ, Р.Р. Мамин	Участие студентов в Международном культурном форуме, г. Санкт- Петербург. Мастер- класс на V Международном театральном форуме (мастер- класс) «Основы методологии преподавания актёрского мастерства в Высшей школе сценических искусств»	Приклад.	Федеральный центр поддержки театральной деятельности	44565
3	Е.И. Бутенко-Райкина, зас. артистка РФ, Р.Р. Мамин	Участие студентов 4 курса в 36-м Международном театральном фестивале ВГИК	Приклад.	Собственные средства	25000

4	К.А. Райкин, проф., нар. артист РФ, Е.И. Бутенко- Райкина, зас. артистка РФ, Р.Р. Мамин	Международный фестиваль детского и молодежного творчества в Китае, г. Шанхай, ноябрь 2016 года Исследовательская работа в области международного театрального образования (методы преподавания актерского мастерства) Мастер- класс в Шанхайской академии	Приклад.	Собственные средства	1351650
5	К.А. Райкин, проф., нар. артист РФ, профессор	Международная программа The « <i>Graduate School of Performing Arts non-governmental private higher education institution</i> »	Приклад.	физические лица	2354999
<b>Другие источники финансирования НИР ( в т.ч. издание учебно- методических пособий)</b>					<b>3956214</b>
1	Крюкова О.С., профессор кафедры искусствознания и гуманитарных наук	Новейшая русская литература: литературных три литературных портрета. Учебно- методическое пособие	Приклад.	Собственные средства	2500
2	Н.Ю. Вавилина. Доцент кафедры искусствознания и гуманитарных наук	История кинематографа. Часть 1. Эпоха немого кино. Первые опыты: 1895-1914	Приклад.	Собственные средства	2500
<b>Объем финансирования НИР в 2016 году</b>					<b>4922833,0</b>

**ПРИЛОЖЕНИЕ I. НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ**

**1. Монографии**

<b>№</b>	<b>Автор (коллектив авторов)</b>	<b>Полное библиографическое наименование</b>	<b>Место издания, год</b>	<b>Объем, а.л.</b>
3.	Трубочкин Д.В.	Древнегреческий театр.	М.: «Памятники исторической мысли», 2016. ISBN: 978-5-88451-350-1	47,2

**2. Учебники, учебные и методические пособия**

<b>№</b>	<b>Автор (коллектив авторов)</b>	<b>Полное библиографическое наименование</b>	<b>Вид грифа</b>	<b>Объем, стр.</b>
1.	Лукина Г.У.	Методические рекомендации к организации самостоятельной работы неслышащих студентов факультета изобразительного искусства по предмету «Философия». Москва: Российская государственная специализированная академия искусств, 2016.	-	60
2.	Лукина Г.У. (соавтор Лисовой В.И.)	Методика преподавания сольфеджио для плохослышащих и незрячих детей в детской музыкальной школе: Учебно-методическое пособие. М.: РГСАИ, 2016.	-	51
3.	Трубочкин Д.В.	Театр и общество в Древнем Риме III-I веков до н. э.: Материалы к курсу «История зарубежного театра».	-	47
4.	Вавилина Н.Ю.	История кинематографа. Часть 1. Эпоха немого кино. Первые опыты: 1895 – 1914. М.: ООО «РАЙКИН PLAZA», 2016. 40 с. ISBN 978-5-9906704-6-4	-	40
5.	Дадамян Г.Г.	Новый поворот или культура моего поколения. Учебное пособие. М.: ООО «РАЙКИН PLAZA», 2016. 344 с. ISBN 978-5-9906704-4-0	-	344

**3. Статьи в научных журналах и сборниках**

№	Автор (соавторы)	Тема публикации	Полное библиографическое наименование журнала	Объем, п.л.	Зарегистриро- ван в базе данных (РИНЦ, Scopus, Web of science)
1.	Абрамов П.В.	Петер Штайн: «Бездна где-то рядом...» интервью с постановщиком оратории Г. Берлиоза «Осуждение Фауста»	Вопросы театра. 2016. № 3-4. С.139-143. ISSN 0507-3952	0,4	ВАК
2.	Крюкова О.С. (соавтор Фадеев В.В.)	Статус русского языка и вопросы культуры речи в законодательстве РФ и других документах, определяющих стратегию развития государства.	Проблемы преподавания курса «Русский язык и культура речи» в вузах. Тезисы докладов международной научно-практической конференции. М., 2016. С. 18-20. ISBN: 978-5-9909261-4-1	0,2	РИНЦ
3.	Назарова Н.В.	Межпредметная интеграция в формировании конкурентоспособности студентов вуза	Современные проблемы науки и образования. 2016. № 5. С. 174.	0,6	РИНЦ, ВАК
4.	Назарова Н.В.	Современные подходы к формированию конкурентоспособности студентов вуза	Проблемы современного педагогического образования. 2016. № 51. С. 72-82.	0,7	РИНЦ, ВАК
5.	Назарова Н.В.	К вопросу о понятии «конкурентоспособность» в контексте психолого-педагогических исследований	Проблемы современного педагогического образования. 2016. № 51-6. С. 300-309.	0,6	РИНЦ, ВАК
6.	Руднева О.С. (соавтор Дуганова Л.П.)	Потенциал искусства в воспитании школьников	Муниципальное образование: инновации и эксперимент. 2016. № 4. С. 6-12. ISSN: 2306-8329	0,5	РИНЦ, ВАК
7.	Савостьянов А.И.	Театральные взгляды Гоголя на искусство актера.	Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2016. № 3(9) С.13-20.	0,5	РИНЦ
8.	Савостьянов А.И.	Методика пластических тренингов в системе дополнительного образования и на уроках театра в школе.	Начальное образование. 2016. Т. 4. № 6. С. 42-46.	0,3	РИНЦ, ВАК



№	Автор (соавторы)	Тема публикации	Полное библиографическое наименование журнала	Объем, п.л.	Зарегистриро- ван в базе данных (РИНЦ, Scopus, Web of science)
9.	Трубочкин Д.В.	Итальянский театр XVIII века	Сцена. 2016. № 4. С. 54-59. Сцена. 2016. № 5. С. 82-88. Сцена. 2016. № 6. С. 77-81.	1,5	
10.	Шалимова Н. А.	Сценическая «горькиада»: переключки и отголоски.	Вопросы театра. – 2016. - № 3-4. – С.29-38. ISSN 0507-3952	0,5	ВАК
11.	Шалимова Н. А.	Усадебное пространство России.	Вопросы театра. – 2016. - № 3-4. – С. 54-66. ISSN 0507-3952	0,8	ВАК
12.	Шалимова Н.А.	О «Русском романе» и по поводу его.	Вопросы театра. 2016. № 1-2. С.9-14.	0,3	ВАК России
13.	Шалимова Н.А.	Русский бег.	Вопросы театра. 2016. № 1-2. С.35-38.	0,2	ВАК России

#### 4. Статьи в ведущих зарубежных изданиях

№	Автор (соавторы)	Тема публикации	Полное библиографическое наименование журнала, сборника ISSN, ISBN	Объем, п.л.
1.	Трубочкин Д.В.	“Close Relations” Between Antiquity and the Avant-garde: Russian Theatre at the Beginning of the Twentieth Century. (Глава 5).	“Close Relations”: The Spaces of Greek and Roman Theatre. Cambridge: Scholars Press, 2016. 365 с. – С.134-155. ISBN 978-1-4438-8952-0	2
2.	Крюкова О.С.	«Грянет семнадцатый год»: Максим Горький и его антигерой Клим Самгин.	Toronto Slavic Quarterly (Канада, Торонто).	0,5
3.	Лукина Г.У.	Genre Specificity of S.I.Taneyev's "Oresteia" Trilogy	Proceedings of the 2016 3rd International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication. Century Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Atlantis press. С. 395-399. ISSN: 2352-5398 <i>Web of Science</i>	0,3

**ПРИЛОЖЕНИЕ II. НАУЧНЫЕ И НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕРОПРИЯТИЯ**

**1. Научные и научно-практические мероприятия с участием научно-педагогических работников**

<b>№</b>	<b>Наименование мероприятия</b>	<b>Тип мероприятия</b>	<b>Основание для проведения</b>	<b>Дата проведения</b>	<b>Место проведения</b>	<b>Источник финансирования</b>	<b>Ответственный организатор/участник</b>
1.	II Международная научно-практическая конференция «Сценическое фехтование в современной театральной школе»	Международная конференция	План работы вуза	Сентябрь 2016 г.	Высшая школа сценических искусств	За счет средств образовательного учреждения	Центр дополнительного образования
2.	III Международная научно-практическая конференция «Лаборатория актера и режиссера: современные подходы к изучению евразийской театральной пластической культуры XX-XXI столетий»	Международная конференция	План работы вуза	Сентябрь 2016 г.	Высшая школа сценических искусств	За счет средств образовательного учреждения	Центр дополнительного образования
3.	Международная научная конференция «Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции»	Международная конференция	План работы вуза	Ноябрь 2016 г.	Высшая школа сценических искусств	За счет средств Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)	Кафедра искусствознания и гуманитарных дисциплин
4.	VIII-я конференция молодых японоведов «Новый взгляд»	Международная научная конференция	Приглашение Оргкомитета	Ноябрь 2016 г.	Научно-исследовательский университет Высшая школа экономики		Нижельской В.А. Доклад «Лики и маски традиционного театра Но»

№	Наименование мероприятия	Тип мероприятия	Основание для проведения	Дата проведения	Место проведения	Источник финансирования	Ответственный организатор/участник
5.	II Межвузовская научно-практическая конференция «Актуальные социально-экономические проблемы современного общества»	Межвузовская конференция	План работы вуза	Декабрь 2016 г.	Гуманитарный институт (г. Москва)	За счет средств образовательного учреждения	Факультет менеджмента, кафедра театрального менеджмента
6.	Научно-практическая конференция «Современный театр – синтез искусства и высоких технологий»	Межвузовская конференция	План работы вуза	Декабрь 2016 г.	Высшая школа сценических искусств	За счет средств образовательного учреждения	Факультет театральной техники и технологий
7.	XVI Международная научная конференция «Модернизация России: приоритеты, проблемы, решения»	Международная научная конференция	Приглашение Оргкомитета	Декабрь 2016 г.	Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова		Крюкова О.С. Доклад «Единый государственный экзамен как один из инструментов социализации личности»

## 2. Научные, художественно-творческие проекты и научно-практические мероприятия с участием студентов

№	Наименование мероприятия	Тип мероприятия	Основание для проведения	Дата проведения	Место проведения	Источник финансирования	Ответственный организатор
1.	36-й Международный студенческий фестиваль ВГИК в рамках 12-го Международного театрального конкурса	Международный студенческий фестиваль	План работы вуза	Ноябрь 2016 г.	г. Москва, ВГИК	За счет средств образовательного учреждения	Кафедра актерского мастерства
2.	Международный студенческий театральный фестиваль	Международный студенческий фестиваль	План работы вуза	Ноябрь 2016 г.	г. Шанхай (Китай)	За счет средств образовательного учреждения	Кафедра актерского мастерства

№	Наименование мероприятия	Тип мероприятия	Основание для проведения	Дата проведения	Место проведения	Источник финансирования	Ответственный организатор
3.	Вторая открытая научно-практическая конференция «Современные проблемы театрального процесса»	Внутривузовская конференция	План работы вуза	Декабрь 2016 г.	Высшая школа сценических искусств	За счет средств образовательного учреждения	Кафедра театрального менеджмента
4.	II Межвузовская научно-практическая конференция «Актуальные социально-экономические проблемы современного общества»	Межвузовская конференция	План работы вуза	Декабрь 2016 г.	Гуманитарный институт (г. Москва)	За счет средств образовательного учреждения	Факультет менеджмента, кафедра театрального менеджмента
5.	Санкт-Петербургский международный культурный форум	Международный культурный форум	План работы вуза	Декабрь 2016 г.	г. Санкт-Петербург	За счет средств образовательного учреждения	Кафедра актерского мастерства
6.	XIV детский благотворительный театральный фестиваль «Снежность»	Благотворительный театральный фестиваль	План работы вуза	Декабрь 2016 г.	Республика Татарстан, г. Альметьевск	За счет средств образовательного учреждения	Кафедра актерского мастерства

## 2. Повышение квалификации НПП

№	Ф.И.О.	Примерная проблематика обучения	Вид обучения (повышение квалификации, профессиональная переподготовка, стажировка, получение 2-го высшего образования)	Предполагаемое место обучения	Источник финансирования
1.	Ураев Андрей Викторович	Сценическое фехтование в современной театральной школе	Повышение квалификации (36 ч.)	Высшая школа сценических искусств	За счет средств учреждения
2.	Райкин Константин Аркадьевич	Театральная режиссура	Профессиональная переподготовка (534 ч.)	Высшая школа сценических искусств	За счет средств учреждения

<b>№</b>	<b>Ф.И.О.</b>	<b>Примерная проблематика обучения</b>	<b>Вид обучения (повышение квалификации, профессиональная переподготовка, стажировка, получение 2-го высшего образования)</b>	<b>Предполагаемое место обучения</b>	<b>Источник финансирования</b>
3.	Бутенко-Райкина Елена Ивановна	Театральная режиссура	Профессиональная переподготовка (534 ч.)	Высшая школа сценических искусств	За счет средств учреждения
4.	Ломкин Яков Сергеевич	Театральная режиссура	Профессиональная переподготовка (534 ч.)	Высшая школа сценических искусств	За счет средств учреждения

## ПРИЛОЖЕНИЕ



НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»  
«Театральная школа Константина Райкина»

УЧЕБНЫЙ ТЕАТР

**ПАСПОРТ**  
**курсового спектакля «БЕСПРИДАННИЦА»**

**студентов 4 курса актерского факультета**  
**( мастерская К.А. Райкина)**

**дисциплина «Актерское мастерство»**

**2016 год**

## **1. Авторы и создатели спектакля:**

Режиссер – педагог Е.И. Бутенко - Райкина, заслуженная артистка РФ, доцент кафедры актерского мастерства Высшей школы сценических искусств.

ХУДОЖНИКИ (студентки Московского художественного училища 1905 года)

А. Бажина (декорации)

А. Гаврилова

А. Титова

М. Хищенко

ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ - А.Е. Кузнецов

ЗАВ. ЗВУКОТЕХНИЧЕСКИМ ЦЕХОМ - С.А. Лебедев

АДМИНИСТРАТОР УЧЕБНОГО ТЕАТРА - Е.В. Заруднева

## **2. Участники спектакля (список по ролям)**

Голякова Елена      Лариса Дмитриевна:

Щербакова Софья      Лариса Дмитриевна, Цыганка

Абулов Орхан      Паратов Сергей Сергеевич:

Бухтияров      Карандышев:

Кирилл

Маценова      Огудалова Харита, Цыганка

Варвара

Репина Дарья      Огудалова Харита, Цыганка

Медведев      Кнуров Makeй Парфеныч,

Ярослав      Цыган

Пугаев Даниил      Вожеватов Василий, Цыган:

Рогов Илья      Робинзон, Цыган

Елисеев      Гаврило, Цыган Илья

Константин

Лисицина Ульяна      Иван, Цыганка судьбы

Петрова Анна      Иван, Цыганка:

## **3. Тексты спектакля**

По пьесе А.Н. Островского (сценическая редакция Е.И. Бутенко – Райкиной)

## **4. Музыка, звучащая в спектакле (список произведений)**

-цыганская: группа «Лойко», «Трио Эрденко, Р. Романов;

-композиция группы Quincy Ortiz

-М. Глинка (романс «Не искушай меня без нужды», сл. Е. Баратынского)

### 5. ПЕРЕЧЕНЬ костюмов и реквизита

<p><b>ДАНЯ (Выжеватов)</b>            Костюм зеленый с коротким рукавом            Рубашка белая в полоску            Коричневый жилет, коричневый пиджак            Белая рубашка, брюки серые            Пиджак черный, лосины черные            маска            П/сапоги, мокасины, туфли</p>	
<p><b>ОРХАН (Паратов)</b>            Белые брюки и белая рубашка, бордовые подтяжки            Шляпа малиновая            Рубашка белая, жилет черный,            Черная ряса            Пиджак серый, брюки серо-коричневые, жилет серо-зеленый, рубашка серо-голубая            Галстук серый            Брюки светлые, рубашка светлая            брюки черные, рубашка черная, ботинки красные</p>	
<p><b>ЯРОСЛАВ (Кнуров)</b>            Черная рубашка, бежевый пиджак, брюки серые            Подтяжки светлые, шляпа светлая            Рубашка черная, пиджак черный, брюки черные            Туфли            Рубашка черная, брюки коричневые блестящие, пиджак черный</p>	
<p><b>СОНЯ (Лариса)</b>            Платье черное, короткий рукав            Платье черное, длинный рукав            Платье белое, шаль черная            Комбинезон коричневый, шарф, бусы</p>	



<p><b>УЛЬЯНА/ АНЯ (Иван)</b></p> <p>Шаровары черные, пиджак коричневый</p> <p>Шапочка коричневая</p> <p>Шаровары черные, рубашка черная, жилет-фрак, шляпа черная</p> <p>Шаровары черные, черная майка блестящая, белая рубашка с коротким рукавом</p> <p>Ботинки, туфли – 3 пары</p>	
<p><b>ИЛЬЯ (Робинзон)</b></p> <p>Черные короткие брюки, пиджак в полоску, белая рубашка</p> <p>Парик белый</p> <p>Пиджак зеленый, манишка белая, черные короткие брюки</p> <p>Шаровары черные, рубашка белая с коротким рукавом, серый жилет в полоску, платок на бедра</p> <p>маска</p> <p>Ботинки</p> <p>мокасины</p> <p>п/сапоги</p>	
<p><b>КИРИЛЛ(Карандышев)</b></p> <p>Пиджак серый, рубашка темно-серая, брюки в полоску</p> <p>Рубашка темно-серая, пиджак в клетку брюки серые</p> <p>Ремень серый</p> <p>Туфли, ботинки</p>	
<p><b>ЛЕНА (Лариса)</b></p> <p>Платье черное, верх – сетка Пояс и майка</p> <p>Платье черное Черные колготки Туфли 2 пары</p> <p>Платье белое, шаль черная</p> <p>Платье черное, рукава ¾ Жилет блестящий Браслеты и кольца Золотые бусы</p>	

<p><b>ВАРЯ (Харита)</b></p> <p>Платье черное с открытой спиной</p> <p>Брюки бежевые рубашка коричневая, жилет с узором</p> <p>Туфли 2 пары</p> <p>Платье коричневое, платок светлый на бедра</p> <p>Туфли со стразами</p>	
<p><b>КОСТЯ (Гаврила)</b></p> <p>Фрак синий, жилет в полоску черный, рубашка черная, брюки черные</p> <p>Черная рубашка, жилет красный, брюки черные, туфли черные 1 пара</p>	
<p><b>ДАША (Харита)</b></p> <p>Платье черное , рукава - сетка</p> <p>Платье черное с открытой спиной, туфли 1 пара</p> <p>Шаровары черные, бежевое боди Золотые цепи</p> <p>Туфли золотые</p>	

## ПЕРЕЧЕНЬ РЕКВИЗИТА

РЕКВИЗИТ									фото
1	Чемодан	2	шт	2	Косметичка мужская	1	шт	1	
2	Подарочные коробочки	2	шт	2	Духи	1	шт	1	
3	Газета	1	шт	1	Часы наручные	1	шт	1	
4	Духи с пульверизатором	1	шт	1	Расческа	1	шт	1	

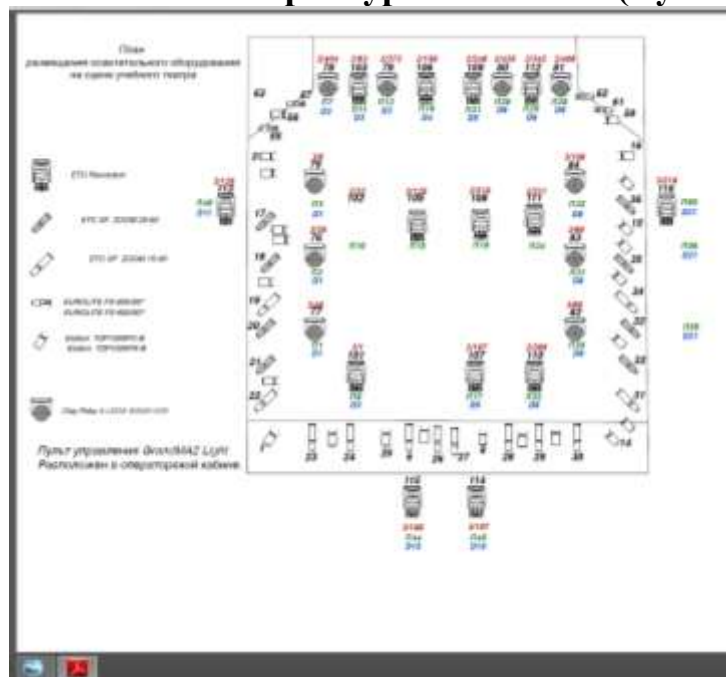
5	Поднос металлический	1	шт	1	Перстень	2	шт		
6	Букет цветов(белые розы)	1	шт	1	Папка с документами	1	шт		
7	Самовар	1	шт	1	Зонт черный трость	1	шт		
8	Гитара	2	шт	2	Подзорная труба	1	шт		
9	Книги	3	шт	3	Очки	1	шт		
10	Рыба	1	шт	1	Чайная чашка с блюдцем	4	шт		
11	Подушка	1	шт	1	Чашка для кофе с блюдцем	2	шт		
12	Кукла в белом платье	1	шт	1	Ведро для шампанского	1	шт		
13	Тарелки с фруктами	2	шт	2	Чайник заварной	1	шт	1	
14	Корзины плетеные	3	шт	3	Бумажные деньги(пачка)	1	шт	1	
15	Большие бутылки	3	шт	3	Чековая книжка	1	шт	1	
16	Сосуд для напитков	1	шт	1	Фляжка карманная	1	шт	1	
17	Дорожная мужская сумка	1	шт	1	Бокал для вина	6	шт	6	
18	Подарок для мужчины	3	шт	3	Удлинитель 12 метров	1	шт	1	
19	Бутылка мартини в коробке	1	шт	1	Декоративные камушки	12	шт	12	
20	Бутылка шампанского	1	шт	1	Камыш или осока	1	шт	1	
21	Бутылка бургундского вина	1	шт	1	Щетка для чистки одежды	1	шт	1	
22	Цепи под золото	5	шт.	5	Полотенце белое	2	шт	1	
23					Скатерть белая	1	шт	1	
41									
42									
43									
44									
45									

## 6. ФОТО декораций



## 7. Световая и звуковая партитура

### 7.1. Световая партитура спектакля (Кузнецов А.Н.)



#### Бесприданница.

<b>Revolution</b>	101, 107, 110
<b>LED</b>	75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83
<b>PC (201)</b>	18, 22(sel) (201, 068), 23, 25, 29, 6, 30
<b>ZOOM (201)</b>	17, 26, 27, 28, 36
<b>ETC (201)</b>	58, 62

#### Партитура.

<b>1</b>	Антрактный свет	
<b>1.5</b>	По музыке	
<b>2</b>	Дается сама игровая сразу	
<b>3</b>	После появления цыган по музыке.	
<b>3.3</b>	М.П. «И я на днях, меня уже ждут»	
<b>3.5</b>	Василий Данилович «Вот они легки на помине» Звук тишины.	
<b>4</b>	Лариса идет к перилам когда проходит белый портал под звуком.	
<b>5</b>	Лариса подходит к колонне звук гудка	
<b>6</b>	Лариса «Досвиданья Вася» отходит от колонны.	
<b>6.5</b>	Ю.К. «Вы называете его Вася» Почти сразу Лариса проходит вдоль задника	
<b>7</b>	На звук третьего выстрела пушки Убегают Ю.К. и Лариса	
<b>8</b>	Гаврила ударил по декорации, музыка перестановка.	
<b>9</b>	Мама «Лариса...» после перестановки	
<b>9.5</b>	Лариса из зрительской двери прошла перила.	
<b>10</b>	Ю.К. «Ваш Сергей Сергеевич» появляются цыгане	
<b>11</b>	Ушли цыгане.	
<b>12</b>	Мама «Я позову вам Ларису» музыка	
<b>13</b>	Сергей Сергеевич скинул все со стола	

<b>14</b>	Ю.К. из фойе «Лариса»	
<b>15</b>	С.С. «Позднее скажу» из центральной арки	
<b>16</b>	Выбегает Лариса из-под звука	
<b>16.5</b>	М.П. «Не весела наша прогулка будет без Ларисы» договаривает «Вот если бы...»	
<b>17</b>	Лариса «Я буду петь» Поднимается на центральную арку.	
<b>18</b>	Лариса идет по арке, после песни ребята у задника «Шампанского»	
<b>19</b>	Лариса и С.С. расходятся из центра, Лариса прошла перила.	
<b>20</b>	Музыка, перестановка	
<b>21</b>	Лариса от колонны подходит к арке.	
<b>22</b>	Мама села в арке	
<b>23</b>	Убегает Иван «Юлий Капитонович...» Музыка	
<b>24</b>	Ушли ребята со сцены, Иван и Робинзон бегут из дальней зрительской двери.	
<b>25</b>	Ю.К. С пистолетом пролезает во второй арке	
<b>26</b>	Робинзон сел в арку под звуком.	
<b>27</b>	Лариса подходит к перилам, села.	
<b>27.5</b>	Вошли цыгане	
<b>28</b>	Лариса встала	
<b>28.5</b>	Дается сама Сразу	
<b>29</b>	Лариса села в центре на авансцене	
<b>30</b>	Уполз Робинзон, С.С. сел к Ларисе	
<b>31</b>	Лариса «В глазах как на небе светло» С.С. встал	
<b>31.5</b>	Музыка.	
<b>32</b>	Лариса «Вася!» сползает на пол рядом с М.П.	
<b>32.5</b>	М.П. «Для меня невозможного мало» уходит.	
<b>33</b>	Лариса ползет на центр авансцены, не ждать ухода перестановщиков если раньше приползет	
<b>33.5</b>	Лариса встала.	
<b>34</b>	Переводить ручками ловить Ларису лучом, когда она отходит к заднику.	
<b>35</b>	Лариса около задника кричит «А-а-а!!!» когда опустит руки.	
<b>36</b>	Ю.К. сел на авансцене	
<b>37</b>	Лариса «Никаких других оскорблений мне не было»	
<b>38</b>	Ю.К. «Так не доставайся же ты никому» на звук Гудка	
<b>40</b>	Лариса падает, когда упала	
<b>42</b>	Ребята начинают двигаться.	
<b>43</b>	Программа дается сама сразу	
<b>43.5</b>	После музыки	
<b>44</b>	Дается сама. Появляются все на поклоны.	
<b>44.5</b>	Разбежались, потом одиночные поклоны из-за кулис.	
<b>45</b>	Антрактный.	

## 8. ФОТО И ВИДЕО МАТЕРИАЛЫ СПЕКТАКЛЯ



*После выпуска (материалы по спектаклю хранятся в МЕДИОТЕКЕ вуза)*

Спектакль, снятый на видео

<\\fs-schl\MEDIAТЕКА\ШКОЛА\ВИДЕО\СПЕКТАКЛИ\Бесприданница>

ПРИЛОЖЕНИЕ Материалы к конференции



НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»  
«Театральная школа Константина Райкина»

ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

***«ТЕАТР И ТЕАТРОВЕДЕНИЕ  
В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА:  
ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ»***

**Москва, 15-16 ноября 2016 года**



## ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

15 ноября

*Гостиница «Райкин-плаза», конференц-зал, 5 этаж*

### **11:00 Пленарное заседание**

*Приветственное слово:*

**Полянкин Анатолий Евсеевич**, заслуженный работник культуры России, ректор Театральной школы Константина Райкина;

**Денисов Николай Григорьевич**, доктор искусствоведения, руководитель отдела филологии и искусствоведения Российского фонда фундаментальных исследований

*Вступительное слово:*

**Трубочкин Дмитрий Владимирович**, доктор искусствоведения, проректор по научной работе и заведующий кафедрой искусствознания и гуманитарных наук Театральной школы Константина Райкина

### **СЕКЦИЯ «Тенденции современного театра»**

**Шевцова Мария** (Shevtsova, Maria), профессор, заведующая кафедрой театра и сценических искусств Колледжа Годсмит Лондонского университета:  
*Основной доклад секции*

**Бартошевич Алексей Вадимович**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра ГИТИС

**Сиюнас Видмантас Юргевич**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой искусствознания Школы-студии МХАТ им. В. И. Немировича-Данченко

**Толшин Андрей Валерьевич**, доктор культурологии, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры, артист Санкт-Петербургского государственного академического театра комедии им. Н.П. Акимова; доклад «*Маска: архаика и современность*»

### **Дискуссия «Театральная критика сегодня»**

Докладчик и координатор **Егошина Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор Школы-студии МХАТ им. В.И. Немировича-Данченко

14:00-14:30 Кофе-брейк

### **14:30 Секция «Греческий театр: традиция и современность», посвященная Году Греции в России и России в Греции**

Координатор **Абрамов Петр Валерьевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры искусствознания и гуманитарных наук Театральной школы Константина Райкина, артист Государственного академического Малого театра

**Платон Мавромустакос** (Platon Mavromoustakos), профессор, заведующий кафедрой театроведения Афинского университета; *Основной доклад секции*

### **15:30 Круглый стол «Древнегреческая классика в современном театре: подходы и интерпретации»**

Главный докладчик **Стафис Ливафинос** (Stathis Livathinos), художественный руководитель Греческого национального театра, Афины

17:00-17:30 кофе-брейк

**17:30 Круглый стол «Современная театральная периодика: нужны ли новые журналы о театре»**

Координаторы: **Кострикова Екатерина**, аспирант Государственного института искусствознания и **Блохина Ксения**, аспирант Государственного института искусствознания – авторы и редакторы нового театрального журнала «Замыслы».

**16 ноября**

*Гостиница «Райкин-плаза», конференц-зал, 5 этаж*

**11:00 Секция «Реконструкция исторического спектакля». Доклады (регламент 20 мин.)**

Координатор **Трубочкин Дмитрий Владимирович**, доктор искусствоведения, проректор по научной работе и заведующий кафедрой искусствознания и гуманитарных наук Театральной школы Константина Райкина

**Трубочкин Д.** *К типологии античных масок*

**Климова И.** *Первый стационарный театр в Голландии: Схаубург (1637-1664)*

**Шовская Т.** *Сценография Бурначини к спектаклю «Золотое яблоко» (1688)*

**Артамонова Е.** Чествование Сервантеса на международном театральном фестивале в Альмагро

**Лялинская М.** *Театр страстей в Веллетри: факты и гипотезы*

**Петрунина О.** Кокпит при дворе: театр Иниго Джонса (1632)

**13:00 Лекция «Жанровые процессы в современном театре»**

**Максимов Вадим Игоревич**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, Санкт-Петербург

**Дискуссия**

14:00-14:30 Кофе-брейк

**14:30 Секция «Классический театр Востока в современной культуре»;**

Координатор **Трубочкин Дмитрий Владимирович**, доктор искусствоведения, проректор по научной работе и заведующий кафедрой искусствознания и гуманитарных наук Театральной школы Константина Райкина

**Круглый стол «Практика индийского классического танца в современном театре»**

главный докладчик **Дмитрий Змеев**, танцовщик, хореограф, ведущий в России специалист по индийскому классическому танцу, первый официально признанный в Индии российский танцовщик стиля «Бхаратанатьям», главный режиссер Московского фонда изучения культурного наследия Индии «Нритья Сабха»

**16:00 Круглый стол «Современная театральная критика глазами практиков театра»**

координатор **Мария Шевцова** (Shevtsova, Maria), профессор, заведующая кафедрой театра и сценических искусств Колледжа Годсмит Лондонского университета

главный докладчик **Райкин Константин Аркадьевич**, народный артист России, профессор, художественный руководитель Театральной школы Константина Райкина

17:30-18:00 Кофе-брейк

**18:00 Круглый стол «Современная театральная режиссура в зеркале театроведения»**,  
памяти Натальи Юрьевны Казьминой

координаторы **Розанова Евгения Тихоновна**, **Трубочкин Дмитрий Владимирович**

Информационная поддержка Конференции <http://school-raikin.com/>



7.1.2. В случае расторжения настоящего Соглашения или использования выданных средств не по назначению участниками СФУРА/ИЗДАТЕЛЬ и РУССОЦИОЛОГ существует возможность возврата денежных средств ИЗДАТЕЛЮ и ответственным должностным лицам Российской Федерации.

7.2. Для исполнения и доставки в адрес получателя Соглашения, в том числе в части уточнения объема финансирования, оформляется в виде дополнительного соглашения, подписанного Сторонами, и направляемое по электронной почте исполнителю Соглашения.

7.3. Стороны между Сторонами являются третьими лицами, а при исполнении обязательств – в арбитражном суде г. Москва.

7.4. ПРОЕКТ является разработкой для участия конкурентного рынка заказа Фонда. Обязательства РУССОЦИОЛОГ являются исключительными и имеют управленческий характер Фонда относительно ПРОЕКТА.

7.5. Настоящее Соглашение составлено в трех экземплярах, имеющих равную юридическую силу, один из которых хранится в Фонде, второй – у РУССОЦИОЛОГ, а третий – в СФУРА/ИЗДАТЕЛЬ.

7.6. Во всем остальном, что не предусмотрено настоящим Соглашением, стороны руководствуются законодательством Российской Федерации.

7.7. Настоящее Соглашение вступает в силу с даты регистрации его в Фонде и действует до 31 декабря 2016 года.

#### В. АДРЕСА, БАНКОВСКИЕ РЕКВИЗИТЫ СТОРОН

В.1. Юридический адрес, банковские реквизиты сторон:

ФОНД:

Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российский гуманитарный научный фонд»  
 Юридический адрес: 125080 г. Москва, ул. Тверская, д.11  
 Банковский адрес: 125080 г. Москва, ул. Пресненский вост. вт.  
 ИНН 7703020330  
 ОГРН 7703020330  
 Получатель: Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российский гуманитарный научный фонд»  
 Банк: ПАО «Сбербанк России» Отделений департамент Банк России г. Москва ул. 48/0/1/1/000000000001  
 БИК 040801002 Мировые национальные платежные карты (МНП) № 2199000000

ОРГАНИЗАЦИЯ:

Получатель: Федеральное государственное бюджетное учреждение «Всероссийский институт культуры»  
 Юридический адрес: 125080 г. Москва, ул. Шарикопольская, д. 6, стр. 2  
 Банковский адрес: 125080 г. Москва, ул. Шарикопольская, д. 6, стр. 2  
 ИНН 7703040296  
 ОГРН 7703040296  
 Банк: ПАО «Сбербанк России» г. Москва, корп. смт. 30731904000000000000

ПРОЕКТЫ:

Трубочкин Дмитрий Владимирович  
 Адрес: 117036 Москва, ул. Архитектора Волкова, д. 10, стр. 10/1  
 Телефон: +7 (495) 6367617, 6363644@yandex.ru  
 Паспорт: 45076810206 Инд-СНД «Роснефть» г. Москва, 001105.02  
 Email: dn@yandex.ru

Ф-ФОНД:

Должность:  
 Руководитель конкурсного  
 отбора

Волков И.А.  
  


Ф-ОРГАНИЗАЦИЯ:

Имя:  
 Руководитель


ПРОЕКТЫ:

Должность:  
 Руководитель

Трубочкин Д.В.  
  


## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ СБОРНИКА ПО РЕЗУЛЬТАТАМ

### КОНФЕРЕНЦИИ «ТЕАТР И ТЕАТРОВЕДЕНИЕ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА: ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ»

#### Д. В. Трубочкин. Античная маска

Изобретение трагедии как вида искусства было прямо связано с изобретением нового типа масок, ставшего впоследствии символом трагической поэзии и театра в целом. Новшество было двояким: 1) возникла конструкция маски-шлема, удобная для длительного ношения на площадке, и 2) сформировалась новая физиогномика масок, не зафиксированная ранее ни в одном из имеющихся у нас вещественных источников.

Вообразить себе конструкцию античных масок-шлемов нетрудно, ее неоднократно воспроизводили в современном театре: жесткая основа (предположительно, из ткани, пропитанной клейстером) довольно точно моделирует черепные кости, а нижний обрез (если смотреть сбоку) или представляет собою спрямленную линию от затылочного основания черепа к подбородку, или просто повторяет нижнюю линию костей черепа. На аттической пелике 450 года до н. э. хорошо видно, как трагическая маска участника хора, буквально, «стоит» на земле, притом лицевая ее часть располагается почти вертикально. Конструкция маски как «второго черепа» была принята античными бутафорами и для комедии: это ясно показывают изображения на вазах и терракотовые модели масок IV века до н. э. из коллекции Музея на острове Липари.

Трагические маски на лицевой части имеют гладкую поверхность; морщины иногда заметны у мужских масок только на лбу, женские показаны по большей части гладкими. Этим трагические маски отличаются от комических, на которых, из-за гримас, искажающих лицо, всегда много морщин, не зависимо от того, какой пол и возраст подразумеваются в маске.

Самое древнее изображение женской трагической маски на аттической вазе (около 470 до н. э.) схематично: художник хотел передать гладкую поверхность лицевой части и подчеркнуть три отверстия – две глазницы и полураскрытый рот. На нескольких аттических и южноиталийских вазах, датируемых 450-400 годами до н. э., хорошо видно,

что трагические маски очень похожи на человеческие лица, и сделать их таковыми – сознательное решение художника.

Более того, при сопоставлении масок с лицами людей, которые их держат, маски выглядят даже более живыми, чем лица: полуоткрытые рты масок передают образ дыхания, разговора, внимания и пр., а глаза их показаны уже не как пустые глазницы, но именно как глаза с белками и зрачками. Лицо человека, держащего в руках такую маску и смотрящего на нее с закрытым ртом, выглядит более схематичным.

Подобная установка – рисовать трагическую маску так же, как рисуют лицо – заметна и в IV веке до н. э. На кратере из Апулии около 350 до н. э. с изображением актера, держащего маску (т. н. «вюрцбургский актер») цвет лица и цвет маски одинаковы; выражение лица актера и выражение маски осмыслены; так что маска опознается как неживой предмет на изображении только внешним образом – просто потому, что актер держит ее в руке. На вазах, где изображены одновременно комические и трагические актеры (как на вазе «Хореги» из Апулии начала IV века до н. э.), очевидна трактовка комических масок как предметов бутафорской природы, в отличие от маски трагической: она очень похожа на лицо.

«Живость» выражения маски, отраженную в античной вазописи конца V-IV веков до н. э., важно отметить особо. По сей день распространено убеждение, что в античная театральная маска обозначала присутствие умерших героев среди живых – через ассоциацию с древнейшими погребальными масками и в связи с давней теорией Риджуэя о происхождении трагедии из культа умерших героев<sup>11</sup>. Эстетически эта теория не подтверждается: в вазописи театральные маски не похожи на погребальные и не создают подобного им ощущения. Скорее, с ними надо связать мотив «как живое», характерный для восприятия изображений в литературной традиции экфрасиса<sup>12</sup>.

Отличие мертвой маски от всех прочих типов масок очень тонко ощущал французский театальный педагог Жак Лекок – признанный в мире авторитет практической работы с масками. Понимание различия пришло к нему из опыта работы с т. н. нейтральной маской, созданной для Лекока итальянским художником Амлето Сартори в середине 1950-х и предназначенный для актерских упражнений<sup>13</sup>. Нейтральная маска излучает спокойствие и уравновешенность, но одновременно готовность к действию. Лекок помещает нейтральную маску на край шкалы возможных типов мимической выразительности масок<sup>14</sup>. «Мертвая» маска, в отличие от нейтральной, не выражает ничего: она замкулась в себе, отрешилась от мира, ее выразительные потенции минимальны; поэтому в «мертвых» масках почти невозможно играть спектакль: таковы, например, древнейшие погребальные маски или маски венецианского карнавала, которые Лекок помещает на противоположный край своей шкалы выразительности масок.

Кому-то подобные наблюдения могут показаться недостоверными. Однако практический опыт освоения масок в серьезной театальной школе – важнейший источник знаний о маске, который стал доступен исследователям античного театра только в XX веке, и ценность его невозможно отрицать.

На одном из этапов упражнения с маской Лекок предлагал ученикам самим сделать себе маску; и ученики всегда допускали «педагогически полезную ошибку», которую Лекок описал в своей книге<sup>15</sup>. Большинство из них просто опускало лицо в гипсовую заготовку и в итоге получало копию собственного лица по размеру и по форме. Эта маска-копия, созданная в технологии погребальных масок, всегда получалась «мертвой», не

---

<sup>11</sup> Ridgeway 1910.

<sup>12</sup> Брагинская 1994, 120.

<sup>13</sup> Лесоq 2009, 36-38.

<sup>14</sup> Эту шкалу занимают, в его классификации, различные виды «экспрессивных» масок и маски комедии дель арте; см.: Лесоq 2009, 38.

<sup>15</sup> Лесоq 2009, 55.

пригодной для игры, ибо ее способность транслировать оттенки эмоций, создаваемых через движения тела, практически равнялась нулю. Отсюда Лекок сделал два вывода, которые затем неоднократно подтвердились на практике:

1) маска должна быть или больше, или меньше, чем лицо и голова актера, чтобы сохранялась физическая дистанция и различие между маской и лицом (это важно для психологического опыта противопоставления себя персонажу; именно этот опыт составляет основу игры);

2) маска для игры не может быть изготовлена путем простого копирования какого угодно лица: над маской обязательно должен поработать художник, чтобы найти такое выражение, которое позволит передавать зрителю впечатление перемены оттенков эмоций, создаваемое движением тела.

Недаром во второй половине XX века, когда практическое исследование масок прочно вошло в европейскую театральную педагогику, почти каждый крупный театальный художник, занимавший себя античными масками, замечал: античная маска – результат продуманного и сознательного художественного решения (это отмечали Жак Лекок, Дионисис Фотопулос, Малькольм Найт, Танос Воволис и др.). Как сказал в интервью шотландский художник и кукольник Малькольм Найт, «античные мастера очень хорошо понимали, что они делали».

Эстетически, прямые предшественники лицевой части «гладких» трагических масок – посвященные терракотовые маски наподобие тех, что сохранились в храме Артемиды Орфии, и маски-антефиксы, которые ставили на храмовой кровле. Археолог Г. Дикинс выделяет семь типов терракотовых масок, посвященных Артемиде Орфии<sup>16</sup>.

- A) Безволосое/бритое лицо, лысая, вся в морщинах; возможно, женская («Старуха»).
- B) Обыкновенная, безбородая; мужская («Юноша»).
- C) Обыкновенная, с бородой; мужская («Воин»).
- D) Реалистическая («Портрет»).
- E) Сатир, с торчащими островерхими ушами («Сатир»).
- F) Медуза, с высунутым языком и торчащими клыками («Горгона»).
- G) Чрезмерно искаженная, гротескная («Карикатура»).

Хоть названия этих семи типов «грешат» приблизительностью и неточностью (особенно неудачно название типа «реалистический»), все же они ясно распознаются во всем корпусе масок. Эти семь типов очевидно распадаются на две большие категории по способу обработки лицевой поверхности масок:

- 1) «гладкие» маски («Юноша», «Воин», «Портрет», «Сатир»);
- 2) «морщинистые», или «неровные» («Старуха», «Горгона», «Карикатура»).

Из гладких три типа являются антропоморфными масками, и один – смешанной природы («Сатир»); на всех из них, если и встречаются морщины, то только иногда на лбу. Мужские маски-антефиксы из Афинского национального археологического музея относятся исключительно к категории гладких масок, подтверждающих правило: морщины только на лбу. В отличие от них «морщинистые» маски из храма Артемиды Орфии изрезаны морщинами и покрыты неровностями по всей поверхности лица; у Горгон на лицевой части либо морщины, либо безобразные наросты, напоминающие бородавки.

Нетрудно заметить, что «гладкие» маски из храма Артемиды Орфии и «гладкие» маски-антефиксы относятся к тому типу, который Жак Лекок называл «мертвыми» масками. Они, в основном, имеют бессмысленное выражение истукана, как у архаических курсов и кор, или являют образ замкнувшейся в себе погребальной маски со стертой эмоциональностью. Исключение составляет тип «Сатир»: у масок этого типа чаще всего

<sup>16</sup> Dickins 1929, 165.

приоткрыт рот и округлены глаза, и двух этих деталей оказывается достаточно, чтобы придать выражению маски оттенок осмысленной эмоции.

Отталкиваясь от масок храма Артемиды Орфии и масок-антефиксов из Афин, легко наметить трехчастную классификацию, в которой можно усмотреть основание для дальнейшего усовершенствования масок для театра:

Гладкие Юноша, Воин, «Портрет»	Сатир	Морщинистые Старуха, Карикатура, Горгона
---	-------	---

В левой колонке усматриваются предшественники трагических масок; в правой – комических, или «смешных», в терминологии Аристотеля [Поэтика 1449а 35-36]; посередине – масок сатировской драмы.

Из всех этих архаических масок «Сатир» представляет особый интерес. Его маска гладкая и одновременно гротескная, со специфическими физиогномическими признаками. Полагаю, именно в ней можно углядеть источник вдохновения художников, придумавших трагическую и комическую маски для актеров.

Физиогномические признаки сатира VI-V веков до н. э., если исходить из терракотовых масок и живописных изображений, следующие:

- 1) уши, заостряющиеся кверху, как у коней или волков;
- 2) утрированно тяжелые надбровные дуги, соответствующие гримасам пристального взглядывания или нахмуренности;
- 3) грива волос, напоминая конскую, спускающаяся сзади до плеч и даже ниже «загривка», и густая борода;
- 4) нередко, торчащие надо лбом волосы, подобно жесткой щетине или шерсти – и от этого голый лоб, обнажающий тяжелые надбровные дуги;
- 5) курносый нос, или иначе нос «уточкой», резко вдавленный в области переносицы и вздернутый на кончике настолько, что ноздри раскрыты наружу, создавая ощущение гримасы разнюхивания или хрюканья;
- 6) у масок: приоткрытый рот;
- 7) у масок: нередко, оскал, обнажающий верхний ряд зубов.

Все эти признаки или некоторые из них непременно воспроизводятся в иконографии сатиров от VI века до н. э. до эпохи римской империи (включая барельефы и статуи), с двумя уточнениями, которые внесла в их иконографию эпоха эллинизма: во-первых, у сатиров появились козлиные рожки на лбу (через ассоциацию сатиров с козлоглими и рогатыми панами, тогда как классические сатиры – полулюди-полукони); во-вторых, чем дальше от классической эпохи, тем больше у сатиров начинают доминировать антропоморфные черты. Иными словами, древнейших сатиров, как и кентавров, мы получаем через насыщение образа животного антропоморфными чертами; позднейшие сатиры, напротив – люди, которым придали черты зверей через деформацию лица и с добавлением хвоста.

Сатировские маски, предназначенные для игры в сатировской драме, изображены на вазе «Прономос» (около 400 до н. э.). В каждой из них обнаруживается большинство из перечисленных физиогномических признаков. То же можно утверждать и о статуях и

статуэтках эллинистических сатиров: острые уши, жесткие волосы, торчащие вверх надо лбом, узнаваемые тяжелые надбровные дуги и оскал мы заметим почти в каждом из них.

Надбровные дуги с округленными глазами и оскал создают в совокупности то, что можно назвать «физиогномической двусмысленностью», ибо непонятно: улыбка это или угроза? внимание к встречному? или страх, гнев от встречи с ним?

Эта двусмысленность соответствует всему облику сатира как существа, соединяющего в себе две природы – человека и зверя. С одной стороны он, судя по выражению лица, кажется, не угрожает; с другой стороны, звериное начало в нем заставляет его опасаться. В сатирах видели существ более жестоких и опасных, чем люди, но одновременно и более мудрых. Они сочетали в себе, казалось бы, несочетаемое: мудрость со способностью навредить; тончайшую искушенность в музыке с грубейшей похотливостью; божественное начало со звериным. В любом случае, физиогномических оснований для того, чтобы радоваться и смеяться при встрече с таким существом, явно нет. По внешнему виду маски сатир – явно не персонаж комедии.

Скульпторы эпохи эллинизма разрабатывали двусмысленность физиогномики сатиров, подчеркивая в лице то один, то другой аспект. Сатир из Ватиканского музея, несущий козленка, скорее, похож на существо недовольное тем, что он видит вдали. Лицо Сатира из Лувра (частично восстановлено в эпоху Возрождения), скорее, расплылось в улыбке.

От неопределенной двусмысленности всего один шаг к многозначности маски; если осваивать такую маску игровым способом, можно заметить, что она дает возможность «смены аспекта» в игре<sup>17</sup>. Хоть выражение маски физически неизменяемо, такая маска способна транслировать различные оттенки эмоций в зависимости от ее пространственного положения, наклона, а также поз, жестов и движений актера, надевшего маску. (Подобная физиогномическая двусмысленность и возможность смены аспекта благодаря игре была раньше всего открыта в традиционных масках комедии дель арте во второй половине XX века; Жак Лекок, Амлето Сартори, Джорджо Стрелер, Марчелло Моретти, Эдуардо де Филиппо, Дарио Фо и другие сумели превратить такие маски в совершенный инструмент выразительности.)

Сатирическая маска из-за ее двусмысленности имеет, так сказать, «неопределенную выразительность»; ее выражение надо конкретизировать во время игры. Подобную же «неопределенную выразительность» мы находим в масках античной трагедии.

Прежде, чем присмотреться к их мимике, необходимо свести иконографию трагической маски к некоторой системе. Иконографический корпус трагических масок представлен первоначально всего несколькими аттическими и южноиталийскими вазами V-IV веков до н. э. Чем ближе к эпохе эллинизма, тем он становится полнее: вначале благодаря многочисленным терракотовым моделям масок и фигуркам, изображающим актеров, IV-II веков до н. э., найденных в различных районах материковой Греции, Южной Италии и Сицилии. Затем к этому добавляются бронзовые и каменные модели масок, эллинистические статуи, статуэтки и барельефы на театральные сюжеты, многие из которых сохранены благодаря многочисленным римским копиям. Наконец, последнее существенное пополнение корпуса относится к периоду II до н. э. – I н. э.: это главным образом мозаики и настенные изображения из Южной Италии, большинство из них

---

<sup>17</sup> Я позаимствовал это чрезвычайно удачное выражение «смена аспекта» у Людвиг Витгенштейна. Он говорил о смене аспекта в человеческом восприятии мира и приводил очень остроумный пример. В проекции куба на плоскости мы замечаем, как непредсказуемо, без видимой психологической причины и без специального желания наблюдателя вперед выступает то одно, то другое ребро куба, полностью меняя тем самым всю его конфигурацию. Это – смена аспекта. Точно так же и наш взгляд на мир основан на подобной смене аспекта: мы без специального желания в одно мгновение получаем изменившийся облик целого мира, изменившийся полностью и без остатка, как в игре в кости: он превратился то в райскую обитель, то в юдоль печали, и обратно. Полагаю, подобный механизм восприятия, остроумно описанный Витгенштейном, в высшей степени подходит к опыту наблюдения за маской: смена аспекта постоянно меняет облик всего персонажа в целом.



основаны на сюжетах, ранее разработанных греческими мастерами; в этот период встречаются новые каменные и бронзовые модели масок, статуи и барельефы. После I века н. э. в период римской империи существенной динамики в иконографии масок не наблюдается, и позднейшее искусство вносит в наше представление о масках мало нового.

Мы неизбежно включаем в иконографический корпус трагедии артефакты со всей территории Средиземноморья, включая материковую Грецию и Пелопоннес, греческие острова, Кипр, Сицилию, Южную Италию и Рим, северную Африку и Малую Азию, а также Причерноморье. Для этого есть основания: трагедия, начиная с эпохи эллинизма, была в значительной степени формализованным жанром с узнаваемыми канонами на всей территории распространения греческой культуры. И все же проблема локальных особенностей иконографии трагедии ощутимо заявляет о себе; в науке она была поставлена сравнительно недавно и требует дополнительных исследований<sup>18</sup>.

Анализ иконографического корпуса дает основания для простейшей классификации трагических масок по наличию или отсутствию у них онкоса, а также по его размеру и форме. Онкос (ἄγκος) – это высокое навершие маски надо лбом: своеобразный «кокошник», сплетенный из волос, часто с добавлением гирлянд, лент, цветов, бус и прочих украшений. Он резко выдается вверх (действительно, наподобие «кокошника») при взгляде сбоку, а при взгляде спереди ощутимо увеличивает размеры маски. Онкос служил приметой пышного, величественного, «божественного» облика. Для его создания необходимо было воспользоваться твердой основой, на которую надо было навить волосы и сплести их с украшениями. Эллинистическое «Жизнеописание Эсхила» приписывало изобретение онкоса Эсхилу [14], однако иконография это не подтверждает.

Онкос позволяет нам выделить и локализовать во времени три типа трагических масок:

- 1) классическая маска, V-IV века до н. э.: онкос отсутствует;
- 2) раннеэллинистическая маска, рубеж IV-III – рубеж II-I веков до н. э.: онкос сравнительно невысокий, равномерно охватывает лицо, описывая окружность или овал и опускаясь вниз до уровня челюстей или подбородка; онкос состоит только из волос, без дополнительных украшений; при этом толщина его одинакова в каждой его части;
- 3) позднеэллинистическая маска, I до н. э. – IV н. э.: онкос заметно увеличивается в высоту (чем дальше по времени, тем больше), так что толщина онкоса в лобной части заметно превышает таковую в височной области, а также в районе скул и челюстей; теперь онкос в верхней части богато украшен гирляндами, лентами и пр.

В классический период, к середине IV века до н. э. уже встречаются предшественники онкоса. У мужчин: гирлянда, закрепленная надо лбом, или кудрявые волосы, окружающие лицо по окружности; при этом в области теменных и затылочных костей маска имеет гладкую поверхность, как будто покрыта тканью. У женщин: платок, закрученный в узел впереди надо лбом; покрывало, покрывающее всю голову сверху и заканчивающееся спереди украшением в виде гирлянды надо лбом; или, как у мужских масок, кудрявые волосы, окружающие лицо, а голова в области темени и затылка как бы покрыта гладкой тканью. У позднеэллинистических масок онкосы могли быть большими и меньшими, как об этом пишет Поллукс [Ономастикон 4.133 и далее]. Важно то, что только в позднем эллинизме онкос стали делать непропорционально высоким, если сравнивать с масками предыдущего периода.

Другая простая типология, удобная для классификации по мимическим признакам, сформулирована Жаком Лекоком: маски «экспрессивные» и маски «нейтральные»<sup>19</sup>. Отличие экспрессивных масок в том, что они передают определенную эмоцию или спектр

<sup>18</sup> Ср., например, обсуждение преемственности между аттической и южноиталийской иконографии театра: Csapo 2010, 40-42.

<sup>19</sup> Lecoq 2009, 38.

эмоций, часто с помощью мимики, обозначающей напряженно-сильное переживание или бросающееся в глаза мимическое искажение лица. Тем самым экспрессивные маски сужают набор внешних образов эмоций для актера, но взамен усиливают его выразительность в ограниченных пределах: например, в пределах эмоций страдания/сострадания, страха, гнева, потрясения и пр., – или подчеркивают определенный признак характера, как в комедии: иронию, простодушие, восторженность, лживость и пр.

Классическая маска трагедии тяготеет к «нейтральному» типу (хотя и не соответствует полностью нейтральной маске Лекока). Раннеэллинистические и позднеэллинистические маски движутся в сторону «экспрессивного» типа, причем чем дальше во времени, тем более определенным становится эмоциональный спектр «экспрессии»: это эмоции страдания/сострадания, страха, отчаяния; большинство из них близко к мимике плача.

Имея в виду эти две простые типологии, мы, я полагаю, получаем возможность расширить иконографической корпус классической маски за счет не менее обширного корпуса гладких масок Новой комедии (III век до н. э. – I век н. э.).

Начало этого вида комедии связывают с деятельностью Менандра в конце IV – начале III веков до н. э. Наиболее заметное новшество в постановочной культуре Новой комедии заключено в том, что в ней впервые стали использовать маски, которые не соответствовали аристотелевскому определению «смешной маски» [Аристотель, Поэтика 1449а 35-36]: «смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли». Гладкие маски Новой комедии, в которых играли молодых влюбленных: юношей, свободных девушек и гетер, – лишены безобразия и искажения и не имеют ничего общего с образностью гротеска. Их эмоционально-насыщенное, но неопределенное выражение, круглые глаза и полуоткрытый рот – все это заставляет внимательно сопоставить их с масками классической трагедии.

Особенно обращают на себя маски юношей Новой комедии, получающие широчайшее распространение с начала III века до н. э. В них нет и оттенка оживления или лукавства, какие иногда встречаются на масках девушек и гетер. Единичные маски стариков, атрибутируемые как комические, тоже настолько близки к трагическим маскам IV века до н. э., что есть повод задуматься или об ошибке в их атрибуции, или же, что вернее, – об эстетической общности всех этих масок, об их общих корнях и, соответственно, о близости художественных систем классической трагедии и Новой комедии.

До сих пор в науке не было предпринято попыток интерпретировать поразительное сходство масок комических юношей с трагическими масками – ни ради расширения иконографического корпуса трагедии, ни для иной цели. Причиной этому, вероятно, послужил каталог масок в 4 книге «Ономастикона» Поллукса, отражающий реалии II века н. э. У Поллукса трагические и комические маски строго разделены по категориям, и с этим разделением невозможно спорить; описания внешнего вида комических масок в каталоге настолько конкретны, что так и просятся к сопоставлению с изобильным иконографическим материалом. Не случайно проблема сопоставления артефактов с каталогом Поллукса сформировала в XX веке целую научную традицию<sup>20</sup>. К сожалению, эта традиция не приближает нас к пониманию маски как художественной системы, ибо каталог масок Поллукса не имеет целью что-либо объяснить, он не понятен в его логической структуре и в принципе отбора масок; весьма сомнительно также, чтобы он был полон.

Но сто́ит только задаться вопросом, как проникли «не смешные», гладкие маски в комедию, как мы сразу же возвращаемся к рубежу IV и III веков до н. э. Возвратившись к этой временной отметке, мы отмечаем, что здесь совпали два события из истории масок:

---

<sup>20</sup> Так, принцип сопоставления артефактов с каталогом Поллукса лег в основу двух самых больших каталогов терракотовых масок и фигурок IV-III веков до н. э. из музея на о. Липари; см.: Bernabò Brea 1981; Bernabò Brea 2001.

а) в Новой комедии появились гладкие маски, похожие на трагические; б) трагической маске придали онкос, и стали стремительно преобразовывать ее в направлении от «нейтрального» типа к «экспрессивному».

К этим двум событиям, вероятно, надо прибавить еще одно, близкое по времени: после 329 года до н. э. в программу Больших Дионисий ввели состязания комических актеров – впервые через 150 лет после учреждения состязаний драматургов комедии (при том, что на Ленеях актеры комедии состязались уже с 440 года до н. э.). Это означает, что в комедии в это время произошло что-то существенное, что заставило организаторов расширить программу и разрешить актерам-комикам состязаться рядом с актерами-трагиками. Этим существенным, полагаю, и была адаптация трагических масок, что приблизило актеров-комиков к трагикам. Как бы то ни было, это тройное совпадение вряд ли было случайностью.

Выберем в качестве отправного пункта изображение гладкой маски с прекрасно сохранившейся мозаики из Капитолийских музеев (I век н. э., с более раннего греческого оригинала). Две маски – «смешная» и «не смешная», маска раба и гетеры, а также прислоненный к стене двойной авлос, вместе образуют узнаваемый символ Новой комедии. Если изъять белую маску из комического контекста, можно заметить, что она довольно близко воспроизводит мимику большинства известных трагических масок V-IV веков до н. э. То, что столь точно нарисованные маски показаны вне сценического действия, весьма способствует разгадке их «первичной» физиогномики, придуманной и воплощенной античным театральным художником.

Для нас более чем привычно видеть в трагических масках гримасу страдания. Этому много способствовала и позднейшая иконография, и античная наука, начиная с Аристотеля. Аристотелевское определение трагедии заканчивается фразой [Поэтика 1449b 27-28]: «трагедия... через сострадание и страх достигает очищения подобных страстей/эмоциональных состояний». Определение, которое дал трагедии Феофраст – ученик Аристотеля, короче, но не менее выразительно [Диомед, Наука грамматики 487.10<sup>21</sup>]: «трагедия есть несчастливые обстоятельства (περὶ στασις) героической судьбы»; или, как буквально перевел это определение с греческого на латынь Диомед, «трагедия есть взятие (comprehensio) героической судьбы в бедствиях». Далее, одна из трех составляющих трагического сюжета, без которой не было бы трагедии – это страдание, или «патос» (πάθος), который Аристотель [Поэтика 1452b 11-13] определяет как «действие, связанное с переживанием гибели или боли, как например смерть у всех на виду, мучения, боль от ран и тому подобное».

Философы и поздние грамматики лишь выражают всеобщее ожидание в отношении трагедии, к которому подготовлен современный читатель или зритель благодаря «культурной памяти» этого жанра. Благодаря «культурной памяти», мы ищем следы бедствий и страданий в трагической маске как таковой. Однако, по Аристотелю, сострадание и страх содержатся, не в герое, а в действии [Поэтика 1452a 1-2]; и герой совершенно не обязательно должен страдать с самого начала, иначе трагедии не получится. Наоборот, лучше всего, когда герой [Поэтика 1453a7 и далее], «который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов»<sup>22</sup>. Первоначальная «слава и счастье» героя не соответствует образу страдания на трагической маске.

«Культурной памяти» жанра трагедии в период создания трагических масок (VI-V века до н. э.) еще совсем не существовало. Трагические маски предназначались не для действия, передающего страдание, а просто – для театрального действия, притом такого, какое отличалось бы и от «ямбического», и от «сатирического», в котором использовались

<sup>21</sup> Grammatici latini / Rec. H. Keilius. V. 1. – Lipsiae, 1857. P. 487.

<sup>22</sup> Перевод М. Л. Гаспарова; см.: Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4. – М., 1983. С.

гротескные и «смешные» маски. Фриних и Эсхил в это время только начинали вводить в трагедию «мифы и страсти» [Плутарх, Застольные беседы 615a]. Недаром в V и IV веках до н. э. слово «трагический» было синонимом нашему «театральный» со всем привычным нам сегодня комплексом значений: «напыщенный», «величественный», «поражающий взор» и одновременно «иллюзорный», «обманчивый». Все это вбирало в себя понятие «трагический»; примеров подобных значений достаточно в диалогах Платона [Кратил 408c и далее<sup>23</sup>; Федон 115a 5; и др.]. Позднее во II веке до н. э. историк Полибий по-прежнему считал, что цель трагедии в занимательности и развлечении [Полибий, Всеобщая история 2.56.11].

Аристотель назвал Еврипида «трагичнейшим из поэтов», потому что тот предпочитал несчастливый финал; и прибавил при этом, что трагедии с таким финалом «на сцене и в состязаниях кажутся трагичнейшими, если правильно выполнены» [Поэтика 1453a 25-30]. Однако достаточно находилось тех, кто порицал Еврипида за эту склонность и предпочитал трагедии без несчастья в финале [Поэтика 1453a 25]. Термином «трагичнейший» Аристотель ясно выразил убеждение современной ему культуры и указал потомкам, что сущность трагедии надо искать в несчастье и страдании. Высказывание Аристотеля – первый ясный знак накопления «культурной памяти» трагедии в античной культуре и, соответственно, формирования ее стереотипного образа. Не случайно эта фраза Аристотеля прозвучала в период, отмеченный нами выше: приблизительно, в это же время трагическая маска осмысливается как «экспрессивная», а классическую «нейтральную» маску адаптирует Новая комедия.

Если взглянуть на выражения масок V-IV веков без намерения немедленно наделить их эмоцией, мы заметим, что полуоткрытый рот на гладком лице и широко раскрытые глаза совершенно не обязательно внушают мысль о бедствии, постигшем героя. Греческий художник Танос Воволис в одной из лекций остроумно привел целую серию физиогномических аналогий к античной трагической маске, и большинство из них взяты из спорта. Когда на игрока летит мяч в волейболе, или когда он ожидает мяча под корзиной в баскетболе, или когда футболист на своей половине поля всматривается в чужие ворота, ожидая конца атаки своей команды, на лице у них возникает сходное выражение. Аналогично в быту, когда кто-нибудь захвачен происходящим (рассказом, фильмом и пр.) настолько, что забывает о себе, на лице этого человека мы находим выражение, аналогичное трагической маске классического периода.

Состояние, вызывающее такую мимику на лице, можно описать следующим образом. В момент эмоционального возбуждения все внимание человека захватило что-то внешнее; человек внутренне опустошен, но готов к эмоциональному переживанию, которое вот-вот последует; он забыл о себе, его мимические мускулы расслаблены (полуоткрытый рот), он весь превратился во внимание (широко раскрытые глаза). Поэтому мы утверждаем, что классическая трагическая маска выражает не эмоцию, «пред-эмоцию», точнее готовность к эмоции, оценке, реакции и действию.

В этом смысле классическая маска трагедии близка к нейтральной маске Жака Лекока, но с несколькими существенными различиями. Нейтральная маска выражает спокойствие и уравновешенность; трагическая – эмоциональное возбуждение, захваченность. Нейтральная маска излучает готовность к действию изнутри, она, так сказать, «пребывает» в состоянии и не нуждается в действии; трагическая маска вся устремлена наружу, ее застывшая «пред-эмоция» требует разрешения в действии, тем самым она прекрасно приспособлена для игры на публике.

Разрешение «пред-эмоции» может быть в сторону счастья или несчастья; в направлении гнева или успокоенности. Такое чередование эмоций главного героя мы находим во многих трагедиях, и наиболее явный пример – «Эдип-царь» Софокла. Эдип движется от первоначального состояния спокойствия и уверенности (в прологе) – к гневу

<sup>23</sup> Ср. разбор этого места: Брагинская 1988, 308-309.

(в сцене с Тиресием, затем с Креонтом) – к успокоенности, переходящей в тревогу (в сцене с Иокастой) – к радости, переходящей в решимость (в сцене с фиванским вестником) – к тревоге, затем к переживанию горя (в сцене с коринфским пастухом) – наконец, к страданию (в эксоде). К подобным переменам внутри широкого спектра эмоций должна быть готова маска Эдипа: классическая маска, в отличие от позднейших, как нельзя лучше подходит для таких задач.

Маска именно такого типа подходит для Новой комедии, и объясняется это свойствами жанра. Для новых авантюрных любовных сюжетов Менандра, Дифила, Филемона и других авторов потребовались благородные юноши, благородные девушки и женщины, которым была передана любовная тема и тем самым положено начало классической «высокой» комедии. Собственно, любовная тема и возникла как таковая только в Новой комедии. У Аристофана мы найдем безбрежное море шуток эротического свойства, более или менее непристойных, но у него нет темы любви. Среди сохранившихся масок периода Средней комедии есть гладкие маски девушек (мы вправе предполагать их и у Аристофана, ибо у него часто выходят на оркестру молодые девушки); но ни одной маски благородного юноши нет.

Как только драматурги столкнулись с необходимостью введения нового, благородного героя, они должны были выбрать для него маску среди множества образцов, накопленных античным театром за два столетия. Выбор гладкой маски из арсенала трагедии, по мимике близкой к нейтральной, был наиболее точным, по причинам, описанным выше. Такая маска подходит для всех сюжетных коллизий Новой комедии: страдание от любви, радость от общения с возлюбленной, боязнь отца, отчаяние от безысходности, послушание, гнев, восхищение ловкостью раба, финальное свадебное торжество и т. п.

Таким образом искусство актеров-комиков, благодаря новым маскам, впервые приблизилось по своим профессиональным характеристикам к искусству актеров-трагиков. Недаром именно в последней четверти IV века до н. э. комические актеры впервые получают собственную «номинацию» на Больших Дионисиях.

Лекок назвал нейтральную маску «опорной маской для всех других масок»<sup>24</sup>. Гладкая античная маска, наподобие описанной – тоже «опорная» для всех трагических масок. Отталкиваясь от нее, мы можем заметить, как в течение IV века до н. э. маски все более и более двигались в сторону «экспрессивных».

Нельзя забывать при этом, что терракотовые модели – не самые качественные копии масок; это – продукты массового производства, и большинство из них делали явно не лучшие мастера. Наиболее точные копии масок надо искать в скульптурах и барельефах, настенных изображениях и мозаиках – просто потому, что за их производство отвечали художники более высокого уровня. Другая объективная трудность в интерпретации терракот заключена в том, что нейтральная маска провоцирует к тому, чтобы быстрее надеть ее эмоцией. Так что, изготавливая ее уменьшенную физическую копию, или даже просто срисовывая ее, легко скатиться к изображению эмоции, которой художник наделил маску, и подчеркнуть ее мимически. Поэтому, используя терракотовые модели как источник, мы вынуждены изучать «образ образа», или, по выражению Платона, «тень тени».

Как бы то ни было, наиболее заметные мимические искажения гладкой поверхности трагических масок IV века до н. э. (и мужских, и женских) происходят в области лба:

1) углы бровей у переносицы приподнимаются вверх, так что брови образуют «треугольник»; лоб иногда прорезывают морщины; возникает эмоция, близкая к отчаянию;

2) брови «хмурятся» (наподобие надбровных дуг сатира, но не такие «тяжелые», как у него), и тогда возникает оттенок эмоции сосредоточенности или недовольствия.

---

<sup>24</sup> Лесоq 2009, 38.

И та, и другая мимика повторена затем в позднейших мраморных копиях масок, начиная со II века до н. э.: позднее Поллукс в своем каталоге в описании мимики масок будет более всего уделять внимание лбу и бровям. В коллекции терракот IV века до н. э. на о. Липари трагических масок с морщинами, вызываемыми движением на лбу, меньшинство: преобладают маски гладкие.

Начиная с I века до н. э., на трагических масках все чаще встречается «треугольник» бровей на лбу (с морщинами или без), характерный для мимики отчаяния или мольбы. Это мимическое движение «вытягивания» лица распространяется ниже, и на некоторых позднейших масках уголки рта тоже слегка опущены.

К сожалению, античная культура оставила слишком мало сведений для того, чтобы построить художественную систему трагических масок, которая бы учитывала: имя или тип трагического героя; амплу актера, играющего в маске (протагонист, девτεραгонист или тριταγονιστ); физические характеристики маски (цвет, мимика, прическа). Нет ни одной типовой маски, которую мы с уверенностью связали бы с каким-нибудь из известных героев трагедии<sup>25</sup>.

Из каталога Поллукса невозможно понять, почему такая-то маска имеет такой-то цвет и прическу и почему Поллукс называет типовые трагические маски причудливыми и вполне случайными именами, не сводимыми ни к какой общей основе; от этого чтение каталога производит комический эффект. Например, вот его типология масок стариков, буквально [Ономастикон 4.133 и далее]: «бритый/стриженный»; «седой»; «с проседью»; «черный»; «светловолосый/рыжий»; «более светлый». Или масок юношей [Ономастикон 4.135 и далее]: «универсальный/совершенный» (π<math>\leq\gamma\rho\eta\sigma\tau\omicron\phi</math>), «курчавый», «кудреватый», «утонченный», «неопрятный», «второй неопрятный», «бледный/желтый», «бледноватый/желтоватый».

При всем при том Поллукс – единственный литературный источник о цвете театральных масок. В каталоге трагических масок Поллукс [Ономастикон 4.133 и далее] называет следующие их цвета:

у стариков – белесый (παρ<math>\leq\lambda\epsilon\upsilon\kappa\omicron\phi</math>), «черный» (μ<math>\square\lambda\alpha\phi</math>, скорее, темно-коричневый<sup>26</sup>), румяный (буквально, «полноцветный» ε<math>\leftarrow\chi\rho\omega\phi</math>);

у юношей – белый, бледно-желтый (ι<math>\chi\rho\omega\phi</math>), синюшный (–ποτ<math>\square\lambda\iota\delta\nu\omicron\phi</math>), румяный (ε<math>\leftarrow\chi\rho\omega\phi</math>);

у рабов – желтоватый (ε<math>\rightarrow\pi\omega\chi\rho\omicron\phi</math>), красноватый (–π<math>\square\rho\upsilon\theta\rho\omicron\phi</math>), красный (π<math>\rho\upsilon\theta\rho\omicron\phi</math>);

у женщин (старых и молодых) – белый с желтизной, бледно-желтый, золотисто-желтый (–π<math>\omega\leftarrow\xi\alpha\nu\theta\omicron\phi</math>), желтый.

В отношении семантики цвета трагических масок Поллукс сообщает нам только две детали. Желтый цвет маски юноши подобает привидениям, раненым, больным или влюбленным (т. е. пораженным любовным недугом) [4.137.2-4]. Красноватая и красная маска у рабов подходит для вестника [4.138.3-5].

В каталоге масок Новой комедии [Ономастикон 143 и далее] встречаются следующие цвета:

у стариков – белый, бледно-желтый;

у юношей – белый, красноватый, «черный» (темно-коричневый);

у рабов – огненно-красный (или коричнево-рыжий, π<math>\upsilon\rho\rho\omicron\phi</math>), «черный» (темно-коричневый);

<sup>25</sup> Л. Бернабо Бреа чересчур уверенно называет маски по именам трагических персонажей в своих книгах, не имея на то никаких оснований, кроме собственных ассоциаций: Bernabò Brea 1981; Bernabò Brea 2001.

<sup>26</sup> В античной иконографии не сохранилось ни одной совершенно черной маски.

у старух – бледно-желтый;

у девушек и гетер – белый, белесый, розовый/красный (κόκκινο – буквально, «краснее», но не вполне понятно, к чему относится сравнительная степень [4.153.4]).

В разделе о Новой комедии, Поллукс дает еще несколько любопытных наблюдений по физиогномике и семантике цвета, свойственных этому жанру. Если у юноши расслаблены брови, это показывает, что он больше предан учебе, чем гимнастическим упражнениям [4.146.7]; приподнятые вверх брови говорят об обратном. Белый цвет маски юноши говорит о его изнеженности и утонченности [4.147.4]. Лысые и паразит темно-коричневые, потому что они все время торчат около палестр на солнце, поджидая патронов [4.148.1]. Седые волосы у старого раба говорят о том, что он отпущен на волю [4.149.4].

На терракотовых моделях трагических масок сохранился чаще всего темно-красный, красный или белый цветовой пигмент. Настенные изображения и мозаики эпохи позднего эллинизма и римской империи в основном подтверждают цвета, обозначенные Поллуксом.

Если у нас были основания объединить маски классической трагедии и Новой комедии в единый корпус по мимическим признакам, то для объединения их в единую систему по цветовым характеристикам оснований явно нет. Так что систему цвета классической маски нам едва ли удастся реконструировать с достаточной степенью достоверности.

Перед тем, как начать свой каталог комических масок, Поллукс дает краткую характеристику масок «древней», то есть аристофановской комедии; он ограничивается одной только фразой [Ономастикон 4.143.1-3]: «Комические маски древней комедии в большинстве либо уподоблялись лицам тех, кого высмеивали, либо изображали их в более смешном виде». Тем самым Поллукс фактически отказывается строить типологию старых масок; надо сказать, изучение иконография древней комедии «объясняет» причины этого отказа.

Древнейшие комические маски практически невозможно привести в систему и типологизировать подобно тому, как это сделал Поллукс в отношении масок Новой комедии. Иконография комедии классического периода богаче, чем трагедии, благодаря терракотовым изображениям (V-IV века до н. э.) и южноиталийским комическим вазам (IV век до н. э.). Но после изучения столь многочисленного и представительного корпуса единственное, что можно сказать о комических масках – это то, что они в большинстве представляют собою гротескные, карикатурные изображения стариков, юношей, старух, женщин, девушек, в точности по аристотелевскому определению: «нечто безобразное и искаженное, но без боли».

Терракотовых моделей комических масок IV века до н. э. очень мало; на маленьких терракотовых фигурках V-IV веков до н. э. изображение маски неизбежно огрублено и условно. Встречаются модели гладких масок девушек: они широко улыбаются, их мимика очень энергична и потому далека от нейтральной маски; у некоторых моделей рот не раскрыт, так что их надо интерпретировать или как маски танцовщиц, или как условные изображения. Что же касается масок стариков, то их разделение по форме лицевой части может быть только примитивно простым – гораздо проще, чем у Поллукса: а) с длинной бородой треугольником; б) с округлым гладким подбородком или короткой бородой, остриженной по кругу. То же касается головных уборов: а) остроконечный пилос (он чаще всего бывает у стариков с треугольной бородой – явно знак художественной стилизации); б) гладкая шапка, повторяющая форму головы.

Из этой примитивной типологии следует только один вывод: типизация персонажей и работа над масками как художественной системой произойдет в античной культуре только на почве Новой комедии, и не ранее начала III века до н. э.

Из общего корпуса масок Аристофана выделяются две отдельные группы, наименьшие по численности: 1) маски, повторяющие черты реальных лиц – современников Аристофана; и 2) «нестандартные» маски, принадлежащие необычным героям.

О масках из первой группы сообщает сам Аристофан и его комментаторы. Во «Всадниках» прототипом высмеиваемого Пафлагонца является демагог Клеон. Раб Демосфен говорит испугавшемуся Пафлагонца Колбаснику: «Не робей: его маска сделана непохожей; никто из бутафоров ( $\tau\lambda\upsilon\sigma\kappa\epsilon\upsilon\omicron\lambda\omicron\iota\upsilon$ ) от страха не захотел сделать маску, похожую на него» [230-231]. В схолиях к «Облакам» комментатор сообщает, что маска Сократа из этой комедии была похожа на настоящего Сократа<sup>27</sup>. В других комедиях подобных масок, похоже, нет. Ко второй группе относится маска персидского посла Лже-Артаба («Царева ока») из «Ахарняян» [92 и далее]: в его лбу огромный глаз, который Дикеополь сравнивает с маяком.

Наличие «нестандартных» масок надо предполагать в V-IV веках и в трагедии, и в комедии, и в сатирической драме. Так, Поллукс в своем каталоге трагических масок уделяет «нестандартным маскам» ( $\sigma\kappa\epsilon\upsilon\omicron\lambda\omicron\iota\upsilon\ \pi\rho\sigma\sigma\omicron\lambda\omicron$ ) целый раздел [Ономастикон 4.143.3 и далее], оговаривая при этом, эти маски «могут быть комическими». В этом разделе упоминаются следующие маски (перечисляю выборочно): «рогатый Актеон, ... многоглазый Аргус, Евгиппа, превращающаяся в лошадь у Еврипида, ... Река, Гора, Горгона, Справедливость, Смерть, Проклятие, ... Гордыня, Кентавр, Титан, Гигант, Инд, Тритон, ... Город, ... Убеждение, Музы, Горы <т. е. богини времен года>, ... Плеяды, Обман, Опынение, Робость, Зависть»<sup>28</sup>. Из «Прометея» Эсхила, мы можем смело добавить к этому списку рогатую Ио, а из «Киклопа» Еврипида – маску Полифема.

Об этом разделе каталога Поллукса полезно помнить, когда мы обращаемся к хорам аристофановских комедий. Хоревты в них, следуя древней традиции, могли наряжаться в самые невероятные костюмы, которым должны были соответствовать именно «нестандартные» маски. В «Осах» Аристофана [1071 и далее] хоревты сами обращают внимание зрителей на свои костюмы с перетяжкой посредине, с брюхами-курдюками и тонкими, острыми жалами: при таком наряде их маски тоже должны быть «осиными».

Ряженые хоры, как мы убедились выше, стали осваивать «нестандартные» маски и костюмы задолго до возникновения комедии как жанра. С помощью костюмов и бутафории они могли создавать самых невероятных героев – в том числе персонифицировать различные явления и представлять их в антропоморфном виде. Подобное мы встречаем затем в эпоху Аристофана, если судить по названиям несохранившихся комедий, передающим состав хора: Евполид и Филлилий написали комедию «Города», Аристофан – комедию «Острова», Платон-комик – комедию «Острова, или Эллада». В пьесе Эпихарма встречается «агон Земли и Моря»<sup>29</sup>, как и в «Облаках» Аристофана – агон Справедливой и Несправедливой речи («Правды» и «Кривды», в переводе Пиотровского).

Такое разнообразие масок в классическую эпоху говорит о развитом искусстве бутафоров, художников по маскам и костюмам. Для обозначения бутафора использовался термин  $\sigma\kappa\epsilon\upsilon\omicron\lambda\omicron\iota\upsilon\sigma$ : буквально, «создатель снаряжения». Плутарх связывает искусство бутафора в первую очередь с созданием масок [Эпитома сопоставления Аристофана с Менандром 853e 9-10]; однако есть основания полагать, что он отвечал за весь костюм актера и его вещественные атрибуты.

Маска раба, представленная на мозаике из Капитолийского музея, представляет собой результат преобразования масок крестьян, горожан и рабов из древней и средней комедии. Поставленная рядом с гладкой маской, она особенно явно демонстрирует разницу художественных решений, лежащих в основе трагической и комической маски.

<sup>27</sup> Аристофан. Комедии. Фрагменты / Пер. Пиотровского А. И., подг. изд. Ярхо В. Н. М., 2000. С. 901.

<sup>28</sup> Ср. разбор этих масок: Sutton 1984.

<sup>29</sup> Ср.: Брагинская 1979, 39 – о первичности неантропоморфного персонажа в архаическом театре.



Если трагическая маска выказывает опустошение и сосредоточенность на внешнем, то комическая, наоборот, самодостаточна и излучает свое содержание изнутри вовне. У трагической маски неопределенная эмоциональность, или «пред-эмоция», то у комической ясно различимо определенное выражение (неизменяемый «характер»), его можно прочесть.

Характерно, что Поллукс в своем каталоге обычно не описывает выражения масок. 2 раза такое встречается в каталоге трагических масок (у «курчавого юноши» «решительный» вид; у «длинноволосой желтой женщины» «вид, выдающий несогласие»). И 7 раз такое описание встречается в разделе о комедии, притом 6 из них – к маскам стариков, происходящих прямо из традиции средней комедии, и 1 – к маске паразита: и 1 – к маске паразита. Все описания выражения масок происходят из наблюдения за мимикой в области бровей: «веселая бровь», «рассерженный вид», «ленивое выражение», «свирепый вид», «вид, выдающий несогласие», «маска, обозначающая назойливость», «бровь, приподнятая в злорадстве».

Современная культура сформировала стереотип не только трагической, но и комической маски: если трагическая должна печалиться, то комическая – непременно веселить своим видом. В иконографии масок древней и средней комедии встречаются маски стариков с треугольной бородой и островерхой шапкой, заражающие своим беспечным, лукавым и самодовольным видом. Ротовое отверстие у них невелико, по сравнению с масками Новой комедии, и похоже на рот растянутый в улыбке. Нередко ротовое отверстие скрыто усами, что стало поводом для позднейших схематизаций на терракотовых моделях эпохи средней комедии: на них иногда просто изображали легкую улыбку одной линией, не прорезая ротовое отверстие. Подобные же схематизированные изображения есть и в вазописи. Но как только художники стремились показать большое ротовое отверстие (как это на большинстве вазописных изображений комических масок IV века до н. э.) всякий оттенок выражения веселости улетучивался сам собою.

Улыбающийся старик с треугольной бородой и в островерхой шапке-пилосе – единственный тип античной комической маски, который заражает смехом или улыбкой сам по себе. Другие маски комедии не просто не «смешны», но даже порой вызывают страх. Их широко раскрытые и растянутые рты, торчащий ряд зубов сверху в сочетании с косыми, выпученными глазами снова, как и в случае с сатирической и трагической маской, оставляют в неуверенности: то ли это улыбка, то ли звериный оскал. Некоторые их черты, особенно у масок рабов и стариков, сближают их с древнейшей маской сатира: тяжелые надбровные дуги; круглые, острые глаза при «нахмуренности»; сильно вдавленная переносица, иногда «вывернутые» наружу ноздри; «оскал» верхнего ряда зубов.

Как в масках античной комедии виднеются сатиры, так, позднее, из масок комедии дель арте проглядывают демоны<sup>30</sup>. Затем в романтических арлекинадах XIX века ведущее положение займет неулыбающийся Пьеро, благодаря знаменитому французскому пантомиму Жану Батисту Дебюро, который в некоторых пантомимах своей жестокостью превзойдет и Арлекина<sup>31</sup>. В культуре символизма образ Арлекина сближится с образом смерти. Так что детская боязнь клоунов имеет очень древние корни: то, что дети в античности боялись театральных масок, в том числе во время смехового действия, зафиксировано и в литературе [Ювенал, Сатиры 3.171-176], и в иконографии.

<sup>30</sup> Еще Мейерхольд в классе комедии дель арте в своей Студии на Бородинской в Санкт-Петербурге (1913-1916) описывал маску Арлекина с учетом смена аспекта: от смешного – к жуткому. С одной стороны, Арлекин – деревенский недотепа, всегда попадающий впросак; но в то же время Арлекин – демон невероятной силы с характерной красно-черной символикой в костюме. Артист, играющий Арлекина, по Мейерхольду, должен своей пластикой выказывать то один аспект, то другой.

<sup>31</sup> Так, в одной из известных пантомим Пьеро убил продавца костюмов, который не хотел ему отдавать бальный костюм бесплатно. Жан-Луи Барро реконструировал заново поставил эту пантомиму в фильме Марселя Карне «Дети райка», где он играл роль Батиста (1944).

Два аспекта личины комического персонажа – смешной и страшный – возобновляются в великие эпохи комедии. Полагаю, причина здесь та же самая, что и в случае с трагической маской: возможность «смены аспекта» делает маску пригодной для разнообразной игры в любом эпизоде пьесы, а сочетание противоположностей – смешного и страшного – предельно расширяет спектр ожидаемых от маски эмоций.

Мейерхольд определял гротеск как соединение несоединимого: человека и зверя (птицы, рыбы), человека и куклы, животного и растения, организма и механизма, живого и мертвого, непропорционально большого и непропорционально малого и т. д. Античная сатирическая и комическая маска показывает, что эстетика гротеска была в смеховом театре изначальной. Стремление снять противоречия и привести элементы комического действия к классицистской целостности и гармонии родилось в Европе намного позднее, чем возникла комедия.

### **А.В.Толшин. Маска: архаика и современность**

Маска — многофункциональный феномен. Она представляет собой организованную сложность. Причем множество компонентов не означает определенную формулу — это каждый раз особая система со своими связями. Эти связи определяются культурными, социальными, конфессиональными, этническими, половозрастными особенностями общества или группы, использующими маску. Рождаясь в определенных типах культур, впоследствии маски могут не повторяться в истории культуры в своем первоначальном виде. Тем не менее, функции масок, видоизменяясь, остаются жизнеспособны. В семантику сложившейся маски могут привноситься новые значения, являющиеся отражением проблемных для общества тем. Изменение пластических и семантических параметров масок происходит вследствие изменения в общественном сознании в результате возникновения новой социокультурной ситуации. Значение маски в культуре усиливается во времена политических, социальных и культурных перемен, кризисов сознания. Маска в «лиминальных фазах» является антитезой исторической, социальной, бытовой логике человека и напрямую обращается к подсознательному, архетипическому началу.

В различные эпохи маски — неотъемлемая часть сценического творчества. В театре XX они использовались как средство художественной выразительности в драматургии новой волны, в режиссуре авангарда, как необходимый инструмент преобразования актера на сцене, и как один из методических принципов театральной педагогики. Маски ритуалов, карнавалов и маскарадов в культуре театра XX века, видоизменяясь, становятся важным инструментом поисков театральности как таковой.

Исследование маски и ее функций в искусстве театра неминуемо приводят нас к рассмотрению такого важного эстетического направления, жанра, как гротеск. Гротеск и гротескное мышление сегодня представляют направление в искусстве театра, в котором новыми гранями сверкают драматургия, режиссура, сценография и мастерство актера. Французский исследователь театра Патрис Пави полагает, что гротескное мышление адекватно современному мироощущению.<sup>3233</sup> Этому мироощущению характерны дисгармоничность и отсутствие самоидентичности, поиски гармонии и неразрешимость конфликтов, погружение в событие и отстранение от него, цитирование и новое прочтение известных образов. Перерабатывая уже существующие образы, гротеск, смешивая стили и жанры, порой являет собой подвижное равновесие трагического и смешного. В современном искусстве гротеск, как стиль искусства, несомненно, занимает важное место в драматическом и музыкальном театре, в искусстве кино и клоунаде. Можно сказать, что гротеск «всеяден», когда заимствует идеи и выразительные средства у реализма, романтизма, натурализма, символизма, экспрессионизма, причудливо смешивая комическое и трагическое, фантастическое и реальное, гиперболы и символы, страшное и смешное, иронию и сарказм, буффонаду и парадокс.

---

<sup>32</sup> Павис. П. Словарь театра. / Пер. с фр.: Под ред. Л. Баженовой. — М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. С.86.

Стоит предположить, что гротеск, несмотря на большую гибкость и в силу этого неопределимость, как и всякий театральный жанр обладает некими границами, характеризуется структурными особенностями и создает свои законы, по которым строится художественное произведение. Именно такие законы, рождающие приемы и выразительные средства спектакля, представляют интерес для практиков театра.

Говоря о жанре, как определенном художественном каноне, мы предполагаем, что художественный канон является хранителем и квинтэссенцией традиции. Традиция в данном случае есть совокупность ценностно-рациональных, ценностно-аффективных, философских моделей, определяющих интерпретацию реальности, позволяющих наделять реальность ценностными характеристиками. Успешное движение вперед, а в искусстве театра особенно, определяется ценностями живой традиции, самобытностью культуры и их развитием. М.Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» говоря о жанре, указывал на то, что в жанре сохраняются «неумирающие элементы архаики» и одновременно присутствует обновление, осовременивание, воссоздание жанра в новом времени в обновленном виде. Формулировка Бахтина: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало», представляется очень полезной в процессе осмысления современности гротеска.

Гротескный образ по Бахтину характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы. Б.В. Алперс в свою очередь также рассматривал драматические жанры не в статике, а в состоянии подвижности, состоянии быстрой изменчивости. Справедливой кажется сегодня и мысль Алперса о невозможности уложить многообразие чувств и конфликтов современности в рамки традиционного жанра. Это подтверждает и практика сегодняшнего театра. Жанры рождаются в силу определенных общественных условий, история жанров – история развития общественной психологии<sup>34</sup>. В чем состоят прошлое и настоящее гротеска как театрального жанра?

Исследователь типологий культур Востока и Запада М.В. Гришин связывает любое произведение искусства, созданное на основе художественного канона, воплощающего ту или иную традицию, со способностью наглядно продемонстрировать меру причастности изображаемого объекта к гармонии божественного мира или степень отпадения от нее. Гротеск в истории искусств всегда свидетельствовал о значительном отходе изображаемого объекта от гармонии. Этот отход от гармонии гротеск передавал в заостренной форме, резко обозначая соединения несоединимого, используя парадоксальные сравнения.

Гротеск, по мнению В.Я.Проппа, излюбленная форма народного искусства комизма, начиная с древности. Это искусственное фантастическое построение сочетаний, не встречающихся в природе и обществе. Гротеск возможен только в искусстве и невозможен в жизни. Гротеску характерны приемы алогизма, контраста цели и средств, каламбуры, ирония, парадоксы, нарушение норм, аллегории человек-животное, человек-вещь, человек-механизм, пародия, карикатура, гипербола, принцип одурачивания.

Важным атрибутом гротеска является маска. Она существует как предмет на лице и как художественный прием заострения и фиксации психологических свойств и внешних проявлений изображаемого образа. Игре в маски присущи многие качества гротеска как эстетического направления, рожденного в недрах народной обрядовой культуры. Так в русской обрядовой традиции ряженья в маске, например, эффект неузнаваемости ряженого нагнетается особыми способами: необычной дикцией или полным молчанием, утрированной походкой, хореографическим рисунком роли ряженого. В русской культуре ряженные произносили свои реплики резкими, писклявыми голосами, говорили «по-святошному», «по-окрутнически», клали в рот гребень или пуговицу, чтобы можно было петь не своим голосом. На руки надевали перчатки, а в качестве костюма ряженым служила одежда в виде вывернутого тулупа. «Всё это очень легко приписать игре, но в том-то и особенность ряженья, что это — не просто игровой прием: здесь, то и дело

---

<sup>34</sup> Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х т. Т.2. Театральные премьеры и дискуссии. М.Искусство, 1977. С. 204-206.

просвечивают внеигровые мотивировки таких деталей поведения», — полагала исследователь народной культуры Л. М. Ивлева<sup>35</sup>. Для ряженья в любой его разновидности характерна и чрезвычайно важна демонстрация некоторого числа противопоставлений. Это оппозиции мужского — женского, своего — чужого, нечеловека — человека, молодого — взрослого, не состоящего в браке — состоящего в браке, живого — мертвого, социально высокого — социально низкого. Именно острые оппозиции являются характерной чертой гротеска.

В искусстве Средневековья гротеск — не только фантазмагорическая игра форм, но иносказание, имеющее глубокий мировоззренческий смысл. Карнавал, являющий собой определенный синтез искусств, смешивая пародию и гротеск, в аллегорической заостренной образной форме персонажей «адовых повозок» мифологизировал борьбу с греховным началом: завистью, гневом, распутством, высмеивал структуры социального подавления и неравенства. Искусство карнавала позднего Средневековья — синтез прикладного искусства и архитектуры, изобразительного искусства и театра, эмблематики и пластики. Этот карнавал широко использовал жанр гротеска и сформировал присутствие в гротеске целого комплекса художественных элементов и выразительных средств.

Мифологизация борьбы с греховным началом определила и использование маски в этом жанре. М. Бахтин отмечал, что самая сущность гротеска ярко раскрывается в маске и, указывая на то, что границы между телом и миром и между отдельными телами в гротеске проводятся совершенно иначе, чем в классических и натуралистических образах. В искусстве Средневековья гротеск — не только фантазмагорическая игра форм, но иносказание, имеющее глубокий мировоззренческий смысл. Художественный прием введения в пародию элементов гротеска был распространен в скульптуре, живописи, книжной иллюстрации и театрализованных действиях. Гротеск при игре в маске — это пластическое и вербальное преувеличение главных черт и свойств играемого характера, его поведения и реакций, связанных с формой самой маски. Желания персонажа, доведенные до крайней степени, могут выявляться в парадоксальной форме. Две концепции телесности, предложенные Бахтиным, — гротесковая (экстатическая) и классическая определяют подходы к пониманию эстетики гротеска.

Этапы классической и экстатической телесности характерны для многих типов масок: античной трагедии и комедии, комедии дель арте (где функции классической телесности переданы героям, которые не носят масок), карнавальной бауте и маске шута. Классический канон характеризуется подчинением тела «идеальным стремлениям» духа, усилением иерархической подчиненности тела миру духовному. Высшая красота при этом выражается через вертикаль тела и находится в самом верху. Каждая культура, в которой используются маски, проходит через этапы восприятия телесной и духовной жизни в синкретическом или синтетическом единстве с понятиями телесности. Игра в маске связана с такими важными признаками «гротескного тела», указанных М. М. Бахтиным, как преобладание в нем «телесного низа», выпуклостей и отверстий, связующих его с остальной природой и нарушающих его ограниченность и определенность. Выпячивание «телесного низа», подчеркивание «анально-эротических и гастрономических функций», подверженность его метаморфозе смерти и рождения, старения и омоложения, акцентировка аспектов плодородия, производительной силы природы наблюдалось еще в античности при игре в масках комастов и флиаков.

В карнавальной культуре «гротесковое тело» в сочетании с маской порождало диссонанс, эксцентрику, абсурд, вело к низведению возвышенного и идеального к низменному и материальному. Нарушение всех границ между телом и миром, текучесть переходов между ними — характерная черта средневековой народной культуры и, следовательно, народного сознания<sup>36</sup>. Гротесковое тело космично, в противоположность завершенному,

<sup>35</sup> Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр: (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр: Сб. ст. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 28–35.

<sup>36</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 48–49.

строго отграниченному классическому канону. Новые социальные связи, гротеск и «экстатическая телесность», возникновение традиции шутовства и обращение к фольклорным источникам как основе действия создают большую вариативность и распространенность карнавальной маски практически во всех региональных и этнических культурах.

Гротеск и экстатическая телесность открывают дорогу разнообразию выразительных средств и возможности обращаться к фольклорным источникам как основе карнавального действия. Техника игры в карнавальной маске (как мистериальной, так и шутовской, площадной) последовательно развивалась и послужила основанием игры актера в театрах эпохи Возрождения. Думается, что карнавал явил собой определенный синтез искусств, в котором маска также обрела достаточно широкий набор функций, особенно тех, которые связаны с зарождением профессионального театра из театра площадного и мистериального.

Конечно, гротеск проникнут карнавальным мироощущением, а оно ставит образ и слово в особое отношение к действительности. Гротеск по классификации Бахтина принадлежит серьезно-смеховой области и имеет своим предметом и исходным пунктом понимания злободневную современность.

Еще одна особенность гротеска в том, что он опирается не на предание, а на опыт, и на свободный вымысел. Отношение гротеска к преданию в большинстве случаев глубоко критичное, а иногда цинично-разоблачительное. Праздник дураков XV века во Франции, ряженые и другие формы антиповедения, присущие карнавалу и святкам сопровождалась «веселыми мессами» с диссонансным пением и произнесением абракадабры, литературными пародиями на священные тексты, постановления соборов и папские буллы, пародиями на юридические законы, завещания и эпитафии... Это было намеренное перевертывание мира, мир наоборот, в котором гротеск играл важнейшую роль как средство обеспечивающее обновление взгляда, критическую оценку себя и реальности.

Для гротеска характерны нарочитая многостильность и разнообразие языка выражения: смешение высокого и низкого, серьезного и смешного. Гротеску характерны использование введенных жанров: писем, диалогов, пародий на высокие жанры и цитаты, смешение прозаической и поэтической речи, введение живых диалектов и жаргонов, появление авторской личины, нового радикального отношения к слову, сценическому пространству, предмету-вещи, звуку и музыке. Любопытно, что мысль-идея в гротеске может быть «доставлена» зрителю не через слово, а через качество монтажа отдельных элементов образа, через противопоставление слова и движения, действия и предмета, ситуации и поведения.

Теоретик театра Е.К.Соколинский, формулируя понятие гротеска как художественного явления, справедливо указывает не только на бесконечные оппозиции гротеска, но и монтажную природу его диалектически связанных между собой частей. В гротеске монтажные стыки нарочито обнажены, и составляющие его элементы резко противопоставлены друг другу. В этом приеме есть определенный художественный смысл. Стоит вспомнить, что С.М. Эйзенштейн в поисках средств конденсации и прямой передачи смысла обращался к идеографическому методу, основанному на принципе единства образа, способного обеспечить связи между различными уровнями художественного текста, его темами, и мотивами. Эйзенштейн нашел для себя такой образ в иероглифе, иерографическом знаке и использования принципа монтажа в создании художественного образа. Говоря о творчестве великого японского мастера гравюры Сяраку, Эйзенштейн подчеркивал то, что творческий метод Сяраку позволяет из сопоставления «чудовищных несуразностей» собрать воедино расположенное событие, но в определенной авторской установке по отношению к явлению. То есть речь в данном случае идет опять о формировании гармоничной точки зрения автора и зрителя и нахождения связей между уровнями художественного текста.

Что же связывает темы, элементы художественного образа в гротеске? Жанр гротеска является неким игровым действием, характеризующимся заостренным показом

дисгармоничных сторон человеческого бытия, характеров, поступков, чувств, мыслей, поведения в целях осмысления и придания им нравственного значения. Гротескный образ как знаковая структура посредством художественной формы выражает и передает определенное содержание. Вспомним серию офортов Ф.Гойи «Капричос». Офорты являются по сути пародийным, заостренным показом вариантов дисгармонии: старческий маразм и жестокость войны, стяжательство и наглость, политическое безумие и многозначительность... Высохшая старуха молодится, собираясь, видимо на бал, или готовится к свиданию, врач-осел у постели умирающего больного силится выказать свой диагноз. От какой болезни он умрет больной? Легко догадаться... Это трагический гротеск, отражающий старческое безумие, самовлюбленность, мракобесие и невежество. Эти явления, приносящие художнику страдания, только усиливают поиски гармонии. На офорте «Какая жертва!» мы видим, как небогатая семья выдает девушку за кривоногого горбуна, видимо из-за отсутствия денег. Но девушка равнодушно безвольна, при этом члены ее семейства понимают и принимают происходящее, кто с улыбкой, кто серьезно. Ближе к позиции автора, позиции гармонии фигура женщины, видимо матери девушки. Она транслирует понимание и сострадание к дочери и ситуации. Гротеск монтирует и сталкивает расчетливость, уродств, и цинизм с одной стороны, и молодость, безразличие, слабость с другой.

На офорте «Зачем их прятать?» старик с лицом полу-мертвеца, с лицом обезображенным тяжелой болезнью и ранами, безуспешно пытается спрятать два мешка с деньгами. Позади него смеются молодые люди. Оному из них, наследнику - щеголю, видимо, достанутся деньги. Гармонично чувство сострадания художника к мукам больного, к бессилью перед смертью и вероломством. Гротеск соединяет и противопоставляет старческую беспомощность и вероломство, цинизм и стяжательство. Мы видим, что гротеск может выявлять непримиримый конфликт жизненных явлений, опасных для человека и его судьбы. В гротеске могут быть, конечно, заложены множество тем, вариаций или лейтмотивов. Так, вышеупомянутом офорте Гойи «Зачем их прятать?» рука щеголя открытой к зрителю ладонью являет болезнь, которая также поразит молодого циника в будущем. Стало быть, это тема возмездия за грех, тема гармонии, справедливости. Пави справедливо полагает, что в определенном смысле гротеск остается реалистическим искусством, ибо намеренно деформированный объект все равно остается узнаваемым (в карикатурном изображении, например).

Как и любое жанровое направление в искусстве, гротеск имеет внежанровые контакты на границе жанра, которые позволяют зрителю его «читать» т.е. воспринимать и сопереживать. В искусстве гротеска, видимо, существуют черты, или грани, по которым определяется отличие гротеска от негротеска.

В театре XX века жанр гротеска привлек внимание богатством средств выражения, остротой, отходом от жизнеподобия в сторону фантазии, философского остранения, очуждения. В это же время возник и острый интерес к маске. Маска на рубеже XIX и XX веков возникла в драматургии новой волны и стала частью общественно-духовной жизни, духовных и эстетических поисков, средством преодоления глубинного кризиса социальной и общественно-духовной жизни, раскола между личностью и цивилизацией, разрыва моральных и нравственных связей с окружающим миром. Ряд крупных европейских и американских драматургов, сформировавших явление новой драмы, с разной долей успеха экспериментировали с маской. Она функционировала и как метафора в драматургическом тексте, и как необходимый инструмент преображения актера на сцене, указанный автором в ремарках пьесы. Среди таких драматургов У. Б. Йейтс, Л. Пиранделло, Ю. О'Нил, Ж.-П. Сартр, Л. Андреев, Б. Брехт, М. де Гельдерод, Н. Н. Евреинов, А. Жарри, Ж. Жене, Ж. Кокто, Т. Элиот и многие другие. Исследовательница феномена маски в современной драме С. Смит утверждает: одно то, что такие разные драматурги, с таким различными социальными, философскими и эстетическими представлениями, повернулись к маске как к выразительному средству и, в свою очередь, повлияли на многих других, менее известных авторов, свидетельствует не только о

гибкости и многообразии возможностей маски, но также и об эстетическом совершенстве ее качеств<sup>37</sup>.

Маска появилась и в спектаклях различных направлений. Одним из самых ранних и ярких свидетельств использования маски стала премьера пьесы А. Жарри «Король Убю» (1896). Жарри унаследовал традиции древнеримской комедии, площадного театра, вобрал в себя качества сатирических масок комедии дель арте, фарса, опосредованных эстетикой эпохи модерна. Он связал игру в маске с техникой кукольного театра, с выразительностью движений марионетки, с абсурдной телесностью. К подобной «монтажной телесности» позже обращались Г. Крэг, В. Э. Мейерхольд и многие другие режиссеры театра XX века. Премьера «Короля Убю» состоялась в театре «Эвр» в Париже. Дикая пародия на существующие театральные стили, пьеса «Король Убю», по замыслу автора, была изначально написана для кукольного театра. Представленный актерами в масках и декорациях П. Боннара, А. Тулуза-Лотрека, Э. Вюйара и режиссуре О. Люнье-По спектакль спровоцировал скандалы, споры зрителей и критиков и нападки на автора. «Надо сказать, что у персонажа папаши Убю легко можно было бы обнаружить далеких предков среди героев комедий Плавта или в лице хвостуна и фанфарона Капитана из комедии дель арте», — пишет Т. Б. Проскурникова<sup>38</sup>. Но герой Жарри принадлежал к совершенно новой формации. Автор «Короля Убю», лишенный всяких иллюзий относительно миропорядка (а точнее, беспорядка), но и на природу человека, существующего в царстве абсурда и абсурд этот порождающего, явил дотоле невиданную картину разрыва со всеми предшествующими театральными традициями. По авторскому замыслу, маска Убю, в начале пьесы более всего напоминая огромную сахарную голову, должна была постепенно изменяться, преображаясь к концу действия в морду полувепря-полуаллигатора. В финале она «сходствует с видом отвратительнейшей в безобразии своей морской твари — мечехвоста», причем «ни речь Убю, ни манера его не менялись — просто в облике героя проступала его суть»<sup>39</sup>. Маска как фрагмент человеческого тела становится образом абсурдного целого. А целое представляет собой два мотива, характерные для всех сочинений про Убю: «беззастенчивую жажду власти и неотъемлемую для нее жажду богатства. Путь их достижения — тотальное, доведенное до абсурда»<sup>40</sup>.

Свой вызов Жарри одним из первых западноевропейских театральными деятелями подкрепил обращением к новым выразительным возможностям условного театра, включая условную, поэтическую декорацию, текст, игру актера в маске. В своем эссе «О бесполезности “театральности” в театре» он пишет о создании стиля игры, где отсутствуют натуралистические приспособления, могут использоваться маски, вокал, различного рода символы. Он полагает, что актер должен использовать маску, чтобы «окутать» свою голову и заменить «передразнивание» выражения лица героя созданием выразительного, однозначно распознаваемого публикой персонажа. Обрастая дополнительными коннотациями, мотив маски карнавала, площадного театра, фарса, комедии дель арте у А. Жарри трансформируется в маску абсурда, опосредованную эстетикой эпохи модерна. Условные маски трагедии, носящие ритуальные черты использовались в драмах «разорванного сознания» У.Б. Йейтса. Необходимую условность У.Б. Йейтс обнаруживал в древнегреческом театре, ирландском эпосе и японском театре Но, и пытался соединить в сценическом действе различные театральные культуры.

Европейский театр XX века открыл двери для многих национальных театров, где использовались маски и гротеск. Эти заимствованные формы мыслились как смыслообразующие, совершенные формы, выражающие вечные конфликты. Они служили целям театрализации различного рода национальных европейских легенд и мифов, драматургии новой волны. Сатирические маски Б. Брехта несли в себе элементы гротеска,

<sup>37</sup> Smith S. H. *Masks in Modern Drama*. London: University of California Press, 1984. P. 178–179.

<sup>38</sup> Проскурникова Т. Б. Усталость авангарда: Судьба театральные исканий во Франции // *Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 312.

<sup>39</sup> Зингер Г. Трагифарсы А. Жарри / *Театр*. 1990. № 9. С. 168–180.

<sup>40</sup> Молодцова М. М. *Комедия дель арте: (История и современная судьба)*. Л.: ЛГИТМИК, 1990. С. 144.

сатиры и фантастики древнеримской комедии и карнавалов средневековья. Использование Б. Брехтом многих принципов древнеримской комедии, в том числе масок смешанного типа, когда фарсовые роли исполнялись трагедийным актером, породило феномен трагифарсового спектакля. В «эпическом» театре Брехта присутствовала система связей хор — протагонист, синтез мелического и ямбического повествования. Зонг Б. Брехта — это не что иное, как обращение хора к публике или обращение протагониста к хоревтам. Маска в спектаклях XX века являлась не просто знаком (некоего характера или явления), но частью совокупности присущих театру выразительных средств (пластики, мимики, текста, музыки, живописи, архитектуры, повествования).

Плодотворным представляется использование гротеска и его принципов К.С.Станиславским, Е.Б.Вахтанговым, Вс.Э.Мейерхольдом, определившим отношение к этому эстетическому направлению в отечественном театре.

К.С. Станиславский, назвав подлинный гротеск идеалом сценического творчества, к которому можно стремиться всю жизнь, оставил любопытные замечания на эту тему. Высмеивая «гротеск в кавычках», «лжегротеск» в отличие от «подлинного гротеска», Станиславский говорит о необходимости сгущения человеческих страстей, выявления их в наиболее наглядной, неотразимой по выразительности, дерзкой и смелой, граничащей с преувеличением и шаржем форме. «Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен», — пишет Станиславский.<sup>41</sup> Полагая необходимым для актера оправдывать форму, Станиславский яростно отстаивает сохранение сущности в острой форме гротеска: «Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно остается незамеченной в огромном, раздутном пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это — грудной ребенок в шинели гренадера... Вот если сущность будет больше формы, тогда гротеск».

Гротеск, по мнению В.Э. Мейерхольда, позволяет художнику создавать произведения, соответствующие не правде действительности, но правде «художественного каприза», определенного художественного решения, в «условном неправдоподобии», позволяет создать всю полноту жизни. Мейерхольд обращал внимание на то, что в гротеске нет разделения на низкое и высокое. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий. Задачу гротеска он видел в том, чтобы постоянно стремиться вывести зрителя из одного только постигнутого плана в другой, которого зритель не ожидал. Зритель при этом переходит из состояния свидетеля, наблюдателя за зрелищем в состоянии неких «качелей» — когда его бросает в «ад», то в поднимая его в «рай».

В.Н. Соловьев, В.Э.Мейерхольд и Ю. М. Бонди в журнале "Любовь к трем апельсинам" декларировали наряду с интересом к маске необходимость появления нового актера. "Старое в новом отразится отныне по-новому, когда придет желанный новый актер, личность которого проступит через маску, таящую в себе черты другой маски, уже виденной когда-то иными людьми и в иной обстановке" — писали они. В Студии на Бородинской изучали импровизационный театр масок, французский, китайский, «старояпонский, староанглийский», индусский, античный, испанский. И везде Мейерхольд старался обнаружить «единые, одинаковые явления в театральной практике драматургии»<sup>42</sup>. В программе студии была обоснована связь «миметизма» и маски: «Миметизм — его низшая ступень — подражание без творческой идеализации. Его высшая ступень — маска; его глубокие изломы — гротеск (комический, трагический, трагикомический)<sup>43</sup>.

Гротеск и маска, как знаки эстетики «фантастического реализма» проявляются в спектаклях Вахтангова. В некоторых из них («Чудо Святого Антония» М. Метерлинка, 1921) они выявляются в заостренном, математически четком внешнем рисунке ролей, в скульптурной выразительности формы. При этом характер актерского творчества

<sup>41</sup> К.С.Станиславский Собр.соч. в 9-ти т. Т.4.Работа актера над ролью. Материалы к книге./Сост., вступ., ст.,подгот.текста, коммент. И.Н.Виноградской.- М.: Искусство, 1991.С. 273.

<sup>42</sup> РГАЛИ.Ф.998. Оп.1. Ед. хр. 670.

<sup>43</sup> РГАЛИ.Ф.998. Оп.1. Ед.хр.153.



характеризуется принципом схематизации, комплексами твердо закрепленных движений и поз, нарочитой марионеточностью движений, деревянностью рук и особенно пальцев, гротеском грима и интонаций.

Маска как часть «говорящей» вахтанговской формы обнаруживалась в способе игры, в жанровых особенностях пьесы, в характере общественно- исторического момента. Вахтангов, если это было нужно для постановки, смело шел на преднамеренное нарушение реалистического раскрытия явления, характерное для гротеска. Вахтанговская маска — маска движения, звука, импровизации, экстатической эмоции и карнавальная метаморфозы, симфонии пластических знаков, условности, подчеркивания игрового существа спектакля и разрушения сценической иллюзии через обращение к публике.

Исследования В.Э.Мейерхольда, В.Н.Соловьева, Е.Б.Вахтангова повлияли и на ученика В. Н. Соловьева А. И. Райкина. Райкин был единственным артистом в России в середине XX века, и один из немногих в европейском театре, которые на протяжении 25 лет регулярно играл в маске, причем не один образ, как М. Моретти и Ф. Соллери, или как это было принято в комедии дель арте в XVI-XVII веках или в театре Кабуки, где актеры бережно вытачивали свою характер-маску, а работал с множеством масок, превратив эту игру в художественный метод. Маска и гротеск в творческой лаборатории А.И.Райкина связаны нераздельно, а гармонию восстанавливает лицо и глаза артиста, неожиданно появляющееся при снятии маски и устремленные на зрителя. Мне думается секрет успеха А. И.Райкина - в том чудесном, удивительном сохранении открытий Серебряного века, развития интереса к маске и игровым формам, заложенного его учителями и реализованного в пространстве 40-60-х годов XX века. На вопрос об учителях Райкин отвечал: «... Конечно, на меня влияло и искусство театра Вахтангова, и метод Брехта»<sup>44</sup>. Райкин унаследовал не только вахтанговский подход к маскам комедии дель арте. В его работах мы можем найти маски комедии (стилизованные итальянские), маски жизнеподобные, маски сатирические, гротесковые, маски социальной роли. В семантике масок присутствовали сочетания сатиры, инвективы (обличения), пародии. Используя брехтовский принцип очуждения роли, Райкин, мгновенно снимая маску, демонстрировал публике выразительное лицо актера.

Значение гротеска и маски особенно остро видно во времена больших политических, социальных и культурных перемен, интервалов, когда прежняя модель познания или мироустройства уже дискредитирована и наступает формирование новой парадигмы. Как форма сопротивления социальному порядку, гротеск связан с игрой, трансформацией, парадоксом, и тем самым воплощает волю к выходу за социальные и эстетические ограничения. В философском смысле он выражает болезненное ощущение пределов познания, мучительно суженной перспективы жизни. Соединяя противоречивые стороны человеческой природы, далеко отстоящие друг от друга явления, предметы, гротеск выявляет отступления от гармонии в человеческой природе, и является ярким и сильным языком устремления к гармонии. Переворачивая, выворачивая явление наизнанку, усиливая крайности и греховное в природе человека, подчеркивая этот процесс острыми смысловыми соединениями, гротеск служит процессу исправления человеческой природы. Гротеск несет колоссальную силу воздействия на публику, когда отображает знакомое, современное, животрепещущее и актуальное явление. Гротеск как эстетическое продолжение театра балагана, фарса, обрядной, карнавальная инверсии приходит к новым, неожиданным образным отражениям современных и извечных явлений человеческой природы. Выражая понятие или качество явления, сегодня гротеск стремится использовать синтез искусств, его мифологическую сущность, является жанром древним и современным, говорит о человеке и являет собой метод познания действительности и побуждает к созданию образа прекрасного, идеального, гармоничного в противовес искаженному гротесковому образу. Объединяющим началом противоположных, крайних явлений в гротеске является божественное, гармоничное

---

<sup>44</sup> Уварова Е. Д. Аркадий Райкин. М.: Искусство, 1992. С. 293.

начало. Средством отстранения от порока является смех, а в случае трагического гротеска - ужас.

Гротеск представляет собой драгоценную возможность победы смеха над страхом. Корни такого гротеска- ритуалы, освобождение от зла в обряде. Концентрация зла и страха в гротеске предельные, и победа над ними смеха на уровне катарсиса. Отсюда ритуальный смех, как результат не физиологии, а результат освобождения. Освобождение смехом, о котором писал Гоголь: «Клянусь, душевный город наш стоит того, чтобы подумать о нем, как думает добрый государь о своем государстве. Благородно и строго, как он изгоняет из земли своей лихоимцев, изгоним наших душевных лихоимцев! Есть средство, есть бич, которым можно выгнать их. Смехом, мои благородные соотечественники! Смехом, которого так боятся все низкие наши страсти! Смехом, который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!»

Гротеск с игровой сущностью, так же, как и маска - феномены театральные по своей природе. Ритуальная и обрядовая практики, игровые, фольклорные формы традиционной народной культуры, функции масок карнавальная и маскарадная культур демонстрируют вовлеченность феномена маски в эстетику гротеска на разных этапах развития культуры и театра. Маска в определенной степени является осязаемым, конкретным инструментом создания театральных произведений в жанре гротеск. Этому способствует большая гибкость и монтажный способ соединения формы маски, языка тела и речи актера. Использование маски в театральной драматургии, режиссуре, театральной педагогике XX века показало большую кроссжанровые возможности маски, как инструмента игры.

Педагогические принципы и приемы работы с маской, которые разрабатывали В. Э. Мейерхольд и Е. Б. Вахтангов, Ж. Копо, М. Сен-Дени и Ж. Лекок, были связаны с потребностью режиссуры первой трети XX века выйти на связи театра и ритуала, театра и обряда, театра «игрового» и условного, обнаружить в театральном спектакле древнее смеховое начало, «изнаночный мир» ряженья. Жанры, в которых маска является центрирующим знаком представления многочисленны. Это комедия и трагедия, жанры смешанные: трагикомедии, трагифарсы, эстрадные пародии, клоунада и буффонада и т.д.

Маска и гротеск способны отразить многие черты, присущие постмодернистскому искусству: тяготение к деконструкции, коллажам и цитатам, открытость, ироничность как форму разрушения, многовариантность толкования, утрату «я» и глубины, интерес к изотерическому, к пограничным ситуациям, обращение к игре и аллегории, карнавализацию, перформанс, обращение к телесности, конструктивизм, в котором используется иносказание. Маска и гротеск — это явления театральной культуры, которые не находятся в застывшем состоянии. В современном искусстве это не только «знаки знаков». Они подходят для процесса преднахождения новых форм отношения человека с миром, новых ценностей и критериев в культуре театральной.

#### **К. А. Райкин. Современная театральная критика глазами практиков театра [полный текст лекции готовится к публикации в сборнике материалов Конференции]**

Расскажу два анекдота, чтобы потом на них ссылаться; они достаточно выразительны. Один анекдот вы, скорее всего, не знаете; другой, вероятно, знаете.

По пустыне едет оркестр в кузове грузовика. Заснувший скрипач вываливается вместе со скрипкой, этого никто не замечает, и машина едет дальше. Скрипач очнулся и видит: на него бежит лев. Он в ужасе хватается за скрипку как единственное, что может его защитить, и начинает играть. Лев вдруг затормозил и сидит, слушает. Скрипач понимает, что его музыка – единственное, что может его спасти. Тут бежит другой лев рычащий и видящий незащищенного человека, но тоже около него притормаживает и начинает слушать. И так десять львов собираются вокруг скрипача. Бежит одиннадцатый, не тормозит, но сразу его сжирает. Те десять говорят: «Что ты наделал? Зачем съел? Он так замечательно играл». Одиннадцатый говорит: «А я глухой».

Другой анекдот. Один еврей говорит: «Все твердят: Карузо, Карузо, такой голос... Фальшивит на каждой ноте, противный голос, скрипучий, что такое Карузо...». Его спрашивают: «Вы слышали Карузо?». Он отвечает: «Нет, я не слышал; мне Шапиро напел».

Кто-то явно догадался, зачем я их рассказал.

Я всегда считал и считаю, что театральные критики – очень важные люди в театральном процессе. Говорят, я ненавижу критиков. Неправда. Я не только не ненавижу, но считаю, что эта профессия совершенно необходима для процесса развития театра. Критики ставят определенные ориентиры, выполняют важнейшие корректирующие функции и для работников театра, и для зрителей. В театре все важно, и без любого представителя театральных профессий не может обойтись театральный процесс; критики – такие люди, и я всегда очень к ним прислушиваюсь.

Другое дело, что по этой причине это должны быть люди, хорошо разбирающиеся в театральных профессиях: режиссуре, актерском деле. И вот здесь есть проблема. Я сам занимаюсь этим делом 45 лет, и мне нужны те, с кем бы я советовался, кого бы слушал. Но я взрослый, не могу себя обманывать; даже когда я не был взрослым, я был, скажем так, «умненьким»... Я «отличаю сокола от цапли», и «не только при южном ветре», как говорил известный персонаж. Поэтому если критик не понимает или не образован, я не буду слушать его; а он печатается, высказывается, он тот «глухой», кто съел скрипача.

Наше театральное дело очень временное. Когда я узнал, что 200 разгромных статей было написано на М. А. Булгакова, и вспомнил замечательную сцену, где Маргарита громит квартиру критика Латунского, я понял, что это мечта Булгакова о справедливости; потому что человек, несправедливо тебя охаявший, заслуживает наказания. Но когда речь идет об этом писателе, я понимаю, что там были мерзкие статьи, выполнявшие заказ... Эти статьи есть, но есть и великие книги: «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», пьесы. Ты понимаешь, что он гений, имеешь возможность общаться с ним напрямую; что тебе эти статьи?!

Мы же имеем дело с рисунками на песке, которые смывает волна: театр сегодня есть, а завтра нет. Это – сиюминутное искусство, в этом его уникальность. Сегодня получилось, а завтра этот спектакль так не пройдет. И вот на него попал этот глухой лев. А как ты взвесишь или измеришь, что артист сегодня сыграл гениально? А он говорит: «Плохо! А я глухой...». А он – тот Шапиро, которые напоеет. По нему будут судить об этом Карузо.

Мне кажется, что из людей пишущих о театре довольно мало тех, кто его по-настоящему любит. Холодный, угрюмый, брезгливый взгляд я часто вижу сквозь строчки. Пишут многие, но мало кто любит. Прежде всего, заточены на скандал. Конечно, ругать надо. Но как сделать так, чтобы критик был не по другую сторону баррикад? Чтобы он не дистанцировался от театрального процесса, а был бы частью его: строителем, а не разрушителем.

Это – тонкая вещь. Критик должен критиковать. Но и педагог, и режиссер должны критиковать артиста. Я все время криткую и иногда, любя, башку могу оторвать очень искренне, образно говоря. Но я делаю это, чтобы этот человек стал лучше, и с учетом его психики. Я это делаю животворным образом, чтобы он не умер, а стал лучше: в этом профессиональная разница. Я занимаюсь профессиональным врачеванием. Я и себя криткую, потому что я большой самоед.

Если бы я сложил все статьи о себе – критические... Я помню несколько высказываний о себе, которые однозначно мне давали понять, что мне не надо заниматься актерской профессией. Если бы я их послушал, я бы не стал актером.

Посади такого критика на необитаемом острове напротив гениального артиста. Артист будет играть. Критик умрет от предположения, что не у кого будет спросить. Он сам не будет понимать, хорошо это или плохо. Интересно смотреть на критиков, когда спектакль прошел, а они еще не посоветались: их можно брать голыми руками. Подойти, спросить: «Понравилось»? И критик начнет что-то «мутить».

Есть талантливые люди (их мало), с которыми хочется посоветоваться. Есть люди, которые имеют талант и мужество менять свое мнение. Они смотрят спектакль по

несколько раз. Ведь наш театральный процесс – это летящая утка. Нельзя в нее стрелять в то место, где ты в первый раз ее увидел. Она уже в другом месте, а ты все туда стреляешь: ее здесь уже нет! Точно так же творческие люди: мы развиваемся, совершенствуемся; мы знаем сами свои недостатки и над ними работаем: мы уже в другом месте, а они все «туда» стреляют. Потому что посмотрели один раз – на премьере. Я сам себя на съемке с премьеры видеть не могу: разница между премьерой и тем, что потом – огромная! Я стараюсь не ходить на премьеры, по возможности.

Неверно думать, что только тот спектакль, что на переднем крае привычного, должен считаться искусством. Искусством занимаются еще много людей в том числе в рамках традиционного искусства: в традиционном театре можно делать очень много свежего, интересного и нового искусства.

Но традиционным театром современные критики почти не занимаются и не интересуются. Они ждут скандалы. Многие не знают, что такое разбор сцены, разбор спектакля, актерская работа, как сделана роль. Это для многих темный лес: это надо изучать в процессе подготовки театральных критиков. Это же невероятно интересная вещь: как это делается; это – человековедение. Но сегодня громкое интересует больше, чем глубокое... Агрессивное интересует больше, чем умное, серьезное... Я сам очень люблю яркий театр, с интересом смотрю авангард. Но мне очень хочется, чтобы критик встал не по ту сторону баррикад.

Критиков я всегда очень запоминаю, так устроена моя эмоциональная память. Потому что они иногда очень вредят. Думаю, что преувеличение в сторону похвалы дарования артиста необязательно, но допустимо; но преуменьшение здесь («этот артист не одарен...») совершенно недопустимо! Потому что это от артиста не зависит! Можно обсуждать его работу, но не меру дарования. Критиковать можно, но так, чтобы его не убить! Печатное слово, особенно первая статья об артисте, способно превратить его в инвалида.

В театральном деле важнее всего любовь; как у актера: не полюбишь – не сыграешь, не научишься. И критикам надо полюбить театр; это процесс волевой: надо полюбить прежде, чем браться за писание. В театре так много интересного, там так много талантливых людей, что надо погрузиться в его технологию, его постичь. Тогда начинаешь бережливее относиться к этим людям.

Это не значит, что ты не напишешь возмущенной статьи: может, она и нужна! Так же как режиссер возмущенно говорит своим артистам, а они рыдают; но все-таки это позитивная вещь. Это для того, чтобы через эту муку артист стал лучше. Я сам работал с режиссерами – почти «садистами», которые сделали меня актером. Это делается с позитивной для театра целью, а не с целью: самовыявиться, хорошо выглядеть, когда обвиняешь и проклинаешь.

Я это говорю потому, что мне и артистам очень важно, чтобы возникли люди, которых они бы слушали; которые были бы рядом; не внутри спектакля но недалеко, в этом процессе; и тогда для них важно, что они скажут. [...]

### **С. Ливафинос, режиссер, художественный руководитель Греческого национального театра [русский текст лекции готовится к публикации]**

I would like to greet warmly those present in this discussion, and thank Dr. Dmitry Trubotchkin for asking me to participate in it. Since the Second World War there have been quite many professional performances of Euripides' Medea in Greece. Yet the choice of this tragedy is not so much due to its challenging content as to the prestige of its central role, which attracts the interest of major actresses. Performances of Medea - often in ancient open theatres - used to be marked by an "ancient" colouring in terms of setting and costumes, in accordance with the tradition of the Greek National Theatre in Athens. The poetic translations used were influenced by the language of old folk songs. Acting would be mostly static and rhetorical, based on stylised speech delivery, though with a strong sense of "realism". The chorus has always been a difficulty

in open theatres, so they recite most of their role, and their singing and dancing tends to be limited even nowadays.

In 1975, after a period of dictatorship in the then kingdom, Greece became a democracy. The change of attitude in theatrical life was also evident in performances of ancient Greek tragedies and comedies, which were very popular. Ever since the 1960s Karolos Koun, the founder and director of the so called "Art Theatre" in Athens, had had a major role in the shift towards more modern, ritual or experimental plays and performances, under the influence of both international and Greek ideas and practices related to acting. In 1976 there was an interesting "ritual" performance by the National Theatre of Northern Greece. The director was Minos Volanakis and Medea was played by Melina Merkouri, who became a well-known theatre and cinema actress in Europe and the United States in the 1970s, and a successful Minister of Culture in Greece in the 1980s.

So, the play has become popular in recent years, and there have been several very good modern performances and translations, but for some reason experimenting on Medea has never been a guaranteed success. However, when the performance of the Japanese Toho Theatre was presented in Athens in 1983 and repeated in 1984 the reactions it caused were mixed: the traditional and modern Japanese techniques in Ninagawa's great staging of the play and Hira's virtuosic acting of Medea's role were admired. In 1993 the so called "Ground Group" of dancers led by (Mrs.) Angheliki Stelatou and (Mr.) Dimitris Papaioannou presented a dance performance of the tragic myth of Medea. Its success in Greece and abroad was perhaps due to the fact that they had made a sensitive use of elements from the visual arts, theatre, cinema and dance in post-war Greece. They often presented Medea in open theatres, and their performance partly involved dancing in water; the front part of the stage was filled with water, in which the place and personages could be thought to sink.

Before concentrating on the performance directed by Stathis Livathinos, I have to say that the material I have used comes from Greek newspapers of the last couple of years and to a lesser extent from the helpful programme of Livathinos' performance, whereas a proper research would also have to be based on archive and bibliographical material, however limited it may be. The premiere of the National Theatre performance of Euripides' Medea directed by Livathinos was at the Festival of Ochrid in late July 2003, then the performance was taken to different parts of Greece. I have not managed to check newspapers from northern Greece; the reviews I had access to were based on the two performances at the ancient theatre of Epidaurus in early August and published in the Athens newspapers within the next month or so. These were all so negative that a lot of people were discouraged to watch the performance when it was played in Athens in September. Besides, in late August the Association of Greek Playwrights had rejected the performance as offending the Epidaurus theatre, but there was no comment on the translation.

Most reviews attack the director's conception of the play as naïve. The performance is described as a mundane wedding reception, in which people had fun. Livathinos' idea to replace the chorus of mythical Corinthian women by a mixed chorus of men and women dressed in white is thought to define the play rather as a comedy. The merry mood and the piano demonstrate the lack of sensitivity of an extremely modernised version, which turns the tragedy of Medea into a musical or a glamorous television serial, a "soap opera". Some critics remark that the audience could not in fact understand the tragic questions raised by the play as everybody was disoriented by the laughter and songs of the yuppies or top models on stage.

Most critics reject the way all the actresses and actors played as cold and tasteless, at the exception of the actor playing the messenger, whom one critic praised. Two rather careful critics accuse the protagonist Tamila Koulieva, who has lived in Greece for years and become known as a theatre and television actress, for presenting Medea as a cheap hysterical woman; one of them describes her as going up and down the stage to serve and please the people she invited to her party at a hotel by the sea. Another critic wonders why the Russian people who collaborated in the performance had not taught the actors how to understand the form and content of their speech, improvisations and movements as a unified whole. But his emphasis is on the fact that Livathinos ignored the importance of speech as the basis of this poetic kind of drama because his training had been centered in modern theatrical traditions based on "formalism". All critics

definitely accuse Livathinos for abusing the talent of the group of actors he had worked with for the sake of an insensitive or vainly ambitious kind of “formalism”, though nobody clearly defines this term. And everybody rejects the director’s idea and the set designer’s construction of a “swimming pool” in the middle of the orchestra of the Epidaurus theatre; somebody mentions that all the women of the performance had to take off their shoes and go in. I must admit there are many things in the reviews that puzzle me. For instance, the water pool: I suppose it may have been an influence from last year’s significant international production of the play by the British director Deborah Warner, with the Irish actress Fiona Shaw as Medea, or from Papaioannou’s earlier mentioned dance version, or whatever, but why was it thought to be a sign of senseless “formalism” in this case?

Livathinos’ performance in Epidaurus, was attended by large groups of Greeks and tourists, like most performances in Epidaurus. Having watched and appreciated it, I felt quite embarrassed by the audience’s indifference in and the critics’ rejection of it. Here are some notes about the performance. There was an attempt to present tragedy as a kind of theatre in which the formal aspects of speech, music, singing, movement and dance as well as the collective role of the chorus are important throughout the performance, whereas contemporary Greek performances tend to limit or avoid the formal complexities of ancient Greek tragedies (and comedies). The translation used had the form of elaborate “poetry in prose” and was as close to the original as to contemporary spoken Greek. The body language of the actors and the visual aspects of the performance were as carefully designed as in the director’s previous productions in Greece, which both people and critics found attractive.

The previous productions of Livathinos I happened to watch in Athens tended to stress rather the formal esthetic than the content. What seemed to me different in the Medea was a clear emphasis on social meaning. As soon as Koulieva’s deep voice pronounced words in her own language among Medea’s first cries I realised that the performance had a clear implication for the audience: namely, that this was a play about the problematic coexistence of Greeks and foreigners in Greece nowadays. In recent years a couple of other foreign actresses have also been unjustly criticised for playing and speaking “funnily” in an ancient Greek tragedy in Greece: I remember some aggressive reviews against Agave in Euripides’ Bacchae produced by Matthias Langhoff in Epidaurus, a parodic performance regarded as a haeretic one by almost all critics. Certainly, I do not know to what extent Livathinos had wished this performance to be a parody of contemporary social problems. But Koulieva seemed to me to play Medea as an abandoned foreign wife becoming hysterical and killing her children among the apparently happy and rather cold couples of “white” Greek women and men in Greece. (The killing does not happen off-stage, as in the original play, but is shown as a ritual.) This performance interested me because I felt it offered indirect comments on the kind of impasses faced and solutions found by the large numbers of foreigners who have come to live in this country for different reasons in recent years. One thing that both the director and the performers could perhaps have expected to appear very strange to a Greek audience was the “Western” way of life represented: apart from the languages spoken, almost nothing else could be considered as being specifically Greek or Oriental, not even the music or the ritual elements. So, this was a clearly unusual “National Theatre” performance; on the other hand, it does not seem to me to have betrayed the play’s deeper tendency to challenge social norms.

Of course, my response to the performance is the subjective view of a spectator. In mid-October I came to know from the newspapers that during the presentation of the plans of the National Greek Theatre for this year the Director Nikos Kourkoulos, a well known theatre and film actor, said that the heavily criticised Medea performance had been better received abroad. He did not specify, apparently. On the same occasion Stathis Livathinos is reported to have said that the experience of Medea made all of them feel stronger as they felt they had done their best. Still, I find no clear explanation for the failure of the performance in this country.

## **В. А. Максимов, тезисы [Текст лекции готовится к публикации в сборнике материалов]**

1. Переоценка культурных ценностей, произошедшая в последние годы, неизбежно привела к изменению периодизации истории театра. Художественные эпохи не всегда совпадают с политической историей.

2. Наступление XXI века делает очевидным необходимость систематизации театральных явлений прошлого века и перераспределение материала в курсе его истории. Периоды развития театра в XX веке стали теперь очевидны. Начало XX века справедливо отсчитывается с 1910-1913 гг. Это и новая культурная ситуация накануне первой мировой войны и появление целого ряда новых художественных направлений, новаторских театральных систем. Завершением этого периода можно считать 1935-1939 гг.

3. Этот период между двумя войнами чрезвычайно насыщен. Помимо явлений, доминирующих в истории XX века, здесь разворачивается борьба различных новаторских тенденций. Их соотношение необходимо существенно переосмыслить. При традиционном подходе наблюдается явный перевес в сторону интеллектуального театра, в то время как доминирующее положение он занимает лишь в отдельные моменты.

4. Одним из возможных путей улучшения систематизации и изложения материала является использование спецкурсов, в которых отдельно раскрываются маргинальные явления первой половины XX века (театральные концепции модерна, дадаизма, сюрреализма т.д.), оказавшие влияние на следующие периоды. Однако это не единственный вариант изложения материала. При увеличении часов возможно последовательное изложение всего материала в едином курсе.

5. В отдельный период выделяется театр конца 30-х – 40-х гг. Послевоенный театр можно разделить на следующие периоды: 1) 1950-е – взлет и завершение экзистенциализма, рождение абсурдизма и т.д.; 2) 1960-е – появление новых режиссерских имен в конце 50-х начале 60-х гг., молодежные революции, переосмысление культуры, рождение новых театров и паратеатральных явлений; 3) 1970-е – начало 80-х – эстетизация театра, поиски масштабных театральных построений на основе мифа и т.д.

6. Театральные явления, начиная с 1980-х гг. и последующие, пока еще трудно поддаются систематизации. Очевидна фрагментарность театрального процесса. Кроме того в начале 90-х гг. вновь круто меняется политическое развитие. Вероятно проблемы театра 80-х – 90-х гг., лишь отчасти изучаемые в общем курсе, могут быть объектом рассмотрения в спецкурсе и выделены в период, охватывающий очередной *fin de siècle*.

7. При чтении курса истории зарубежного театра важно соотносить его периодизацию с периодами развития театра российского и с эволюцией других видов искусств.

### **Артамонова Е. Чествование М. Сервантеса на международном театральном фестивале в Альмагро**

Ежегодно в Испании проходит множество театральных фестивалей. Существуют специальные сайты с гидами, позволяющие зрителям не пропустить самые интересные события. Все фестивали имеют многолетнюю историю и сложили внутри себя свой мир, в котором спектакль показывается для зрителей (от момента встреч на коротких интервью перед показом до полноценных дискуссий после спектакля).

Одним из главных является международный театральный фестиваль классического театра, который проходит ежегодно в городе Альмагро, расположенный в провинции Сьюдад-Реаль, вот уже тридцать девять лет. В 2016-ом году программа фестиваля была посвящена празднованию 400-т летия со дня смерти М. Сервантеса и В. Шекспира. Всего показано

более ста представлений при участии более пятидесяти театральных компаний из Англии, Италии, Польши, Мексики, Уругвая, Португалии, Бразилии, Франции, Греции и Индии. На фестивале было сыграно 24 спектакля и 38 представлений по произведениям М. Сервантеса, из них 17 премьер.

Из всей программы были выбраны наиболее значимые по мнению критиков спектакли. Режиссер Хуанс Санс с актерами труппы “Античная сцена” показал реконструкцию комедии “Взятие Иерусалима”, в основе которой лежат события Первого крестового похода под предводительством Готфрида Бульонского, завершившегося взятием Иерусалима. История плохо сохранившейся анонимной рукописи, найденной в 1990-ом году в библиотеке в Мадриде, долгое время была предметом исследования испанских ученых. Лишь подробный метрический анализ текста позволил установить авторство М. Сервантеса. Несколько лет режиссер работал с актерами над спектаклем, сохраняя очень сложный даже для чтения текст и вот, наконец-то, состоялась премьера. Спектакль был показан в “Пространстве Мигеля Нарроста” - так называется площадка под открытым небом, расположенная между стенами соседних домов, по сути воспроизводящая старинный корраль. Сценограф Мигель Анхел Косо не стал загромождать сцену: опираясь на гравюры с изображением Иерусалима, создал легкую декорацию в центре таким образом, что действие может происходить и внутри декорации тоже. Специально к спектаклю была написана аутентичная музыка в исполнении ансамбля, состоящего из пяти менестрелей. Надо отметить, что Хуан Санс справился с поставленной задачей: действие смотрится на одном дыхании, а пространственные диалоги пьес сопровождаются медленными танцами в исполнении Консуэлы Трухийо, играющей аллегорический образ Иерусалима.

К этому же циклу относят трагедию “Нумансия”, реконструированную режиссером Пако Карийо. Надо отметить, что, как и в случае с “Иерусалимом”, текст, изначально сложный для прочтения, на сцене обретает новую жизнь, а длинные монологи героев звучат очень современно, затрагивая вечные вопросы власти и положения человека в обществе. Однако, был показан и другой спектакль - “Нуман Сия. Сопrotивление шахтеров 1934 года” Хосе Рамона де Мойя, посвященный движению сопротивления в Овьедо. Текст трагедии был значительно сокращен, а главного героя Сципиона актер Сальвадор Серрано играет в образе диктатора Франко. Но даже для непосвященного в историю Испании зрителя, текст М. Сервантеса звучал как-то по особому пророчески.

Среди спектаклей реконструкций стоит отметить энтремес “Ревнивый старик” итальянского режиссера Адриано Юрисевича, поставленного в стиле комедии дель арте, где самого старика в образе Панталоне играет режиссер. Надо отметить, что у Юрисевича является автором замечательного спектакля “Весь мир комедия”, в котором он подробно рассказывает и показывает с масками зрителям персонажей комедии дель арте. Для испанцев, пропустивших с исторической точки зрения период театра масок, постановка подобного плана вызвала множество вопросов и споров, ведь главными в “Ревнивом старике” являются женские персонажи. Даже образ самого старика чаще играют переодетые женщины. В этой постановке режиссер переключил комедию, добавив образ Капитана. Сдержанную реакцию зрителей и поведение Юрисевича на пресс-конференции объяснил студенческий спектакль, показанный в Мадриде в Академии искусств за полгода до премьеры, где образ старика Каньисереса также был представлен Панталоне.

На международном фестивале в Альмагро было показано много спектаклей, поставленных по новеллам: “Разговор собак”, “Лицензиат Видриера”, “Написанный на звезда”, “Ринконенте и Кортадильо” и “Ревнивый эстремадурец”.

Настоящим открытием фестиваля стал “Кихот Катхакали” приглашенной труппы “Марги” из Индии режиссера Игнасио Гарсия. В основе этого танцевального спектакля положено традиционное танцевально-драматическое искусство XVII века южно-индийского штата Керала. Всех участников представляет сам Сервантес в образе индийского старика в полуобнаженном виде в сари, прикрывающем нижнюю часть тела. Алонсо Кихано и Дульсинья танцуют в ярких, но громоздких ритуальных одеждах с высокими и тяжелыми головными уборами. Лица актеров перед каждым спектаклем долго расписывают



определенными рисунками. Спектакль производит впечатление тем, что стирает границы Испании в освещении темы Дон Кихота и донкихотства, ведь история могла произойти с кем угодно и где угодно и совсем не обязательно сопровождать ее большим количеством текста.

Завершает череду ярких спектаклей “Сервантина” Йойо Касереса. Актеры перевоплощаются в разных персонажей М. Сервантеса, в том числе и женских, сопровождая действие танцами и песнями под гитару. Зритель в какой-то момент теряется в калейдоскопе лиц и событий, приближаясь, по замыслу автора, к состоянию, близкому к болезни - “сервантине”, от которой пока не придумано лекарство.

Подводя итог, следует отметить, что сами испанцы несколько устали от своего Дон Кихота, вот почему спектаклей, созданных из адаптированных новелл было в программе гораздо больше. Но есть и положительная, как мне кажется, тенденция обращения к сложным, масштабным, ранее не известным широкой публики текстам комедий и трагедий с целью их реконструкции. Ведь именно в них заложен ключ успеха испанского театра Золотого века.

## **И. Климова. Первый стационарный театр в Голландии: Схаубург (1637-1664)**

В 1637 г. в Голландии появился первый постоянный театр и до 1658 г., когда открылся театр в Гааге, Амстердам оставался единственным городом в Нидерландах, который имел собственный постоянный театр.

История возникновения театра связана с деятельностью двух амстердамских камер риториков (любители словесности) – Шиповник (девиз – «Цветущие в любви») и Белая лаванда (ее называли также Брабантская камера). В состав Шиповника, основанного в конце 15 в. входили амстердамцы, в состав Белой лаванды – фламандские и брабантские эмигранты.

В начале 17 века в Амстердаме не существовало постоянных театральных площадок, только временные, на которых и выступали риторы по случаю городских праздников.

В 1617 Самюэль Костер (покинувший Шиповник в 1614; вместе с ним камеру покинули Хофт, Бредеро, Вондел) и драматург Бредеро создали Голландскую академию (1617 – 1637) по примеру итальянских академий. Костер вместе с единомышленниками стремился создать для амстердамской буржуазии культурное учреждение, позволявшее познакомиться с классической литературой, историей, философией. В этой связи первоначальный проект предполагал доклады по истории, философии и эстетики. По сути, Академия Костера – первый театр в Голландии.

Академия расположилась в деревянном строении (сарай или амбар), находившемся на небольшом участке земли на Кайзерграхт (теперь дом 384) на территории Сиротского приюта. Над входом в здание был помещен герб Академии – на нем изображен пчелиный улей и написано слово „Yver“ (рвение, усердие, прилежность).

Голландская академия открылась 1 августа 1617 г. трагедией «Убийство принца Вильгельма Оранского» (пьесой на сюжет из прошлого времени), написанной уроженцем Дельфта – драматургом Хогендорпом. Перед ней был показан торжественный пролог «Apollo» («Аполлон»), сочиненный Suffridus Sixtinus.

В 1622 г. в состав Академии вошла брабантская камера «Белая лаванда», позже к ним присоединились члены камеры «Шиповник». И начиная с 1632 г. Академию Костера стали называть также Амстердамской камерой.

На карте Амстердама, выполненной Balthasar Florisz (первое издание 1625 г.) за домами на Кайзерграхт можно видеть здание с высокой четырехскатной крышей. Узкий проход ведет к входу. Никакого притвора (крыльца) нет.

(Эта ситуация весьма отличается от изображения на гравюре 18 века – Caspar Philip Jacobsz. по рисунку Schoemaker, который жил в 1660 – 1735, так что сам Академию видеть не мог).

Договор, заключенный с попечителями муниципального сиротского дома, передал в их руки управление финансами и доход, который вскоре составил ренту в 1.000 гульденов.

В этом деревянном строении члены Академии разыгрывали спектакли – платные, что позволяло платить аренду.

На гравюре Клааса Висхера, с изображением сцены из спектакля «Аполлон», представленного в 1618 г. по случаю годовщины Академии Костера, видим подмости с декорацией к этой постановке. Декорация представляет лесной и горный пейзаж, расположенные с двух сторон сцены на переднем плане деревья и горная хижина – сценическая конструкция, в то время как «Парнас» между лесом и хижинкой нарисован на полотне. Из инвентарной описи Академии следует, что на сцене использовались объемные части деревьев, на шестах и веревках монтировались элементы облаков.

#### Первый Схаубург (1637 – 1664)

В 1637 г. истек срок аренды на землю, где располагалась Академия Костера. Кроме того, Академия стала слишком мала для растущего Амстердама, поэтому на месте, где раньше находилась деревянное здание Голландской Академии Самюэля Костера, решено было построить постоянное здание для театральных представлений и таким образом на основе Голландской академии создать театр.

В 1637 г. опекунский совет сиротского дома решил вложить 20.000 гульденов на строительство нового каменного здания. Общая сумма расходов на строительство составили 30.138 гульденов.

По поручению амстердамского магистрата новым театром (т.е., бывшей Академией Костера) руководили шесть «голов» (начальников) или «регентов», которые несли идейную и финансовую ответственность. Многие известные люди того времени исполняли почетную должность регентов театра.

Проект здания первого голландского театра создал архитектор Якоб ван Кампен (1596 – 1657). Он несколько лет, с 1615 по 1621 (24) провел в Италии. По возвращении в Нидерланды занялся архитектурой, использовал в своих строениях идеи Андреа Палладио, Винченцо Скамоцци; был знаком с трактатом Витрувия. С ним связано нидерландское палладианство.

Вондел дал название новому предприятию – Схаубург (Schouwburg), что в переводе означает «театр». Однако название Schouwburg по отношению к открытому в 1637/38 театру, прижилось не сразу. В отчетных книгах в течение некоторого времени речь все еще идет об Амстердамской камере (Amsterdamse kamer).

Из-за препятствий со стороны церковного совета, театр открывался дважды – 26 декабря 1637 г. и 3 января 1638 г.

Театр открылся 26 декабря 1637 г., специально для этого Йост ван ден Вондел написал пьесу «Гейсбрехт ван Амстел», но церковный совет реформатской общины обратился в муниципалитет с требованием не только запретить спектакль, но и закрыть театр, поскольку в пьесе Вондела действие нескольких сцен происходит в церкви во время церковной службы. Кроме того, открытие театра пришлось на праздничные рождественские дни. И театр закрыли, но временно. Вонделу пришлось изменить несколько сцен.

3 января 1638 г. театр снова открылся трагедией «Гейсбрехт ван Амстел». (Впоследствии этой трагедией открывался очередной театральный сезон).

На открытии присутствовал бургомистр вместе с шеффенами (народными заседателями) и членами городского совета.

Вондел сочинил также текст, который поместили на архитраве входных ворот, ведущих во двор театра:

De wereld is een speeltooneel  
Elck speelt zijn rol en krijght zijn deel

Эти ворота – последний фрагмент здания Ван Кампена, уцелевшие до сих пор, и сейчас там можно видеть строки стихотворения Вондела.

Вондел дал название новому предприятию (институту) – Schouwburg, что в переводе означает «театр». Слово «театр» (Schouwburg) не сразу возникло по отношению к открытому в 1637/38 театру. В отчетных книгах (бухгалтерский учет) речь идет об Амстердамской камере (Amsterdamse kamer).

Театр Якоба ван Кампена в Амстердаме на Кайзерграхт (теперь № 384) – уникальное явление в истории европейского театра. Не только потому что он играл значительную роль в культурной жизни Голландии золотого века (периода ее расцвета), но также благодаря оригинальному оформлению сцены и зрительного зала, он является памятником архитектуры национального значения.

Общий размер театра составляет 70 на 20 метров, из них зал 14 на 7 м. Высота здания от пола до потолка 8,5 м: сводчатый потолок зала достигает 12 м. Высота сцены (от пола) 1,40 м, она была достаточно просторной (глубина около 14 м).

### **Описание плана театра.**

План театра Якоба ван Кампена свидетельствует о том, что архитектор был знаком с театром Олимпико в Виченце, построенным в 1584 г. по проекту Андреа Палладио.

### **Сцена.**

Сложно сказать, насколько ван Кампен использовал уже имеющуюся старую сцену Академии, принял ли во внимание размеры кулис и машинерию, потому что единственное изображение сцены академии Костера – гравюра Висхера – представляет собой живописное полотно в качестве фона (задника) и не дает представления о реальном устройстве сцены.

Как была оформлена сцена во время первого представления «Гейсбрехта ван Амстела» в 1638 г. неизвестно. Из счетов строительства театра видно, что Якоб ван Кампен завершил строительство театра только через год после его открытия. Живописное оформление сцены, которое можно видеть на гравюре Савери, еще не было готово в 1638 г.

То же самое относится и к балюстраде на верхней галерее, к драпировке и резьбе на панелях.

Вполне вероятно, что во время премьеры использовались разрисованные холсты, когда было необходимо представить то или иное место действия – монастырские ворота, дворцовый зал, монастырскую капеллу, церковь. В пьесах есть авторские указания на место действия.

Только в 1639 г. для сцены были созданы новые «холсты», т.е., кулисы.

«Небо», откуда Рафаил спускался на сцену, было готово только в декабре 1639 г. Над новым приспособлением (устройством, аппаратом) работали плотник, кузнец, жестянщик и художник Verchouwer. Небо закрывалось с помощью двух створок. Створки были расписаны Claes Моеуаерт – сюжет на тему Суд Париса: Юпитер, Меркурий и Парис с тремя богинями – Юнона, Паллада и Венера. Моеуаерт получил 140 гульденов за роспись неба и двух ширм.

Сцена первого Схаубурга значительно отличалась от сцены Академии, она была не просто усовершенствована, скорее, кардинально изменена.

На гравюре Савери видим широкую, но не очень глубокую сцену, в центре у задней стены находится строение, на возвышении трон под балдахином. Этот многофункциональный портал мог служить капеллой, кроватью с балдахином или воротами (вратами). По бокам с двух сторон от трона колоннада с верхней галереей. Между колоннами размещаются живописные холсты, которые при необходимости могли меняться. Для каждого спектакля не обязательно было готовить новое оформление, можно было использовать имеющийся запас живописных холстов. Эти живописные холсты отзвук перспективных декораций в театре Олимпико. Стационарная установка на сцене создана под влиянием театра Палладио.

С левой стороны (взгляд из зрительного зала) за дверью находится помещение для музыкантов.

И хотя итальянское влияние очевидно, нельзя не заметить, что на организацию сценического пространства первого стационарного театра Голландии повлияла национальная традиция – сцена ландювелов (межгородских состязаний редерекеров) и практика устройства «живых картин», широко использовавшаяся во время организации Торжественных въездов.

«Живые картины» в рамках «въездов» представляли собой группу персонажей, размещенных на высоком помосте, закрытом с трех сторон, а его открытая часть была снабжена занавеской. Группа исполнителей, таким образом, образовывала картину, заключенную в раму.

Сохранилось два изображения сцены риториков, относящихся к межгородским состязаниям в Генте (1539 г.) и Антверпене (1561 г.). Гравюры с изображением сценических площадок были помещены в сборниках пьес, разыгранных на состязаниях и изданных в те же годы.

На гентской сцене видим архитектурный фасад в ренессансном стиле. Посредине выдается вперед купольное сооружение, поддерживаемое колоннами, стоящими на помосте. Колоннами поддерживается и открытый верхний этаж.

На антверпенской сцене также имеются два этажа, но разработка фасада лишена объемного выступа и проводится в одной плоскости. Такое строение сцены свидетельствует о влиянии на конструкцию сцены ландювелов триумфальных арок Торжественных въездов и «живых картин», которые устраивались на пути следования праздничной процессии. Верхний этаж обеих сцен не предназначался для игры исполнителей, выступавших на нижней площадке, а был предназначен для показа «живых картин», которые открывались в определенный момент, иллюстрируя основное действие, происходившее на нижней сцене, а потом закрывались.

Балкон над тронном – наследие сцены ландювелов.

**Зрительный зал** рассчитан на 1.450 мест.

На рисунке Савери запечатлен зрительный зал. В партере не было скамеек и он был предназначен для простого народа (о чем свидетельствует текст на плане театра), в то время как люди благородного происхождения, зажиточные горожане занимали два ряда лож, устроенных вдоль стены зала (в общей сложности 21 – одиннадцать наверху и двенадцать внизу). Обычная практика разделения публики в театре по социальному составу. Ложы не снабжены занавесками. Над ложами находилась галерея с несколькими рядами скамеек. Театр опережал свое время: трибуна занимала не центральное место, как это обычно было в барочном театре, но предоставлял большей части публики прекрасный вид на сцену.

Схаубург Якоба ван Кампена просуществовал тридцать семь лет, в течение этого времени он несколько раз перестраивался.

В 1663 г. было принято решение заменить сравнительно небольшой по размерам театр Ван Кампена большим зданием, более отвечающим идеалам времени (современным тенденциям, т.е., барочной сцене). В ноябре 1663 г. архитектор Филип Вингбонс получил заказ на проект нового театра. Два года спустя состоялось открытие театра.

26 мая 1665 г. был открыт новый театр, его размеры вдвое превышали театр ван Кампена. Статичное оформление сцены исчезло, его заменила традиционная барочная сцена с подвижными кулисами или «сцена-коробка».

Начался новый период истории Схаубурга.

### **М. Лялинская. Театр страстей в Веллетри: факты и гипотезы**

Из современной Испании мы переносимся в Италию начала 16 века, в эпоху Высокого Возрождения. Название периода говорит само за себя – это высшая точка Ренессанса, его расцвет, время активных поисков в искусстве вообще и в театре в частности. В это время

Италия раздроблена: на Апеннинском полуострове сосуществует одновременно более десятка государств. На культуре полицентризм сказывается более чем благотворно: можно говорить о появлении нескольких культурных центров, каждый из которых обладал своими особенностями, связанными с политическими, социальными, историческими различиями. К самым крупным центрам можно отнести Венецию, Флоренцию, Урбино, Феррару, Болонью, Сиену, Мантую и, конечно, Рим.

Город Веллетри, о котором пойдет речь, примыкает именно в римскому культурному центру, так как находится он всего в 40 км от столицы Папского государства. Сейчас это очень небольшой город – 50 тысяч жителей. Но в Античности он был хорошо развит, это подтверждают исследования археологов – и это очень важный момент. В эпоху Возрождения Веллетри был одной из немногих вольных коммун в Папской области, и его политическое значение было велико. Должность кардинала-епископа Остии и Веллетри была первой после папы римского в иерархии католической церкви. Эту должность в разные годы занимали Джулиано делла Ровере (1483-1503), будущий папа Юлий II, кардинал Рафаэль Риарио (1511-1521), Алессандро Фарнезе (1524-1534), будущий папа Павел III. Все это знаковые фигуры своего времени, они были щедрыми меценатами и покровителями искусства – этот момент также хочу отметить.

Итак, что же такое Театр страстей в Веллетри? Сохранилось не очень много сведений о нем, и все они провоцируют исследователей на вопросы, но не дают однозначных ответов. Данная гравюра была выполнена в 1780 году по заказу кардинала Стефано Борджиа. Дело в том, что в 1765 году театр было решено снести по решению церковного братства, которому принадлежало здание. Борджиа протестовал против этого решения, но безуспешно. Тогда он захотел оставить память о театре в гравюре. За это историки театра должны быть ему благодарны, потому что это наш единственный иконографический источник. На гравюре мы видим двухэтажное здание. На втором этаже – сцена, напоминающая древнеримский *scenae frons* с пятью большими арками и четырьмя нишами или арками поменьше. По бокам пристройки, скорее всего, для переодеваний актеров и реквизита, входы в них образованы рустованными арками. На первом этаже, или скорее, полуэтаже, также можно видеть четыре небольших проема. Такие цокольные этажи встречались и в античных театрах. Доказательство этому – театр, сохранившийся в Пловдиве, который относят к 2 в. н.э.

Известно, что братство собиралось построить на месте театра зернохранилище, но, видимо, этого не сделало и просто перестроило здание, потому что часть театра все-таки сохранилась и сейчас выглядит так. Обращаю ваше внимание на первый этаж: вот сохранившиеся 4 арки, ставшие входами в магазины. В правой части здания можно увидеть боковую рустованную арку. Этот факт, а также то, что гравюра сопровождается измерениями сцены, позволяют реконструировать вид и место театра в пространстве.

Теперь переходим к фактам и гипотезам.

Вопрос первый: когда театр был построен? Согласно подписи к гравюре – в 15 веке. С другой стороны, исследователи располагают документами братства, которому принадлежал театр, и в них с 1509 по 1513 год записаны расходы общей суммой 250 дукатов (очень большая сумма по тем временам) в качестве платы за возведения театра архитектору Антониода Фаэнца, также известному как Антонио Либери. При этом характер записей указывает на то, что театр скорее перестраивался, а не возводился с нуля. Таким образом, можно утверждать, что театр в известном нам виде был возведен до 1513 года.

Мы знаем верхний предел возможного строительства, но не знаем нижнего. Существовал ли театр до строительных работ Антонио да Фаэнцы, если да, то когда же он был построен первоначально?

2. Здесь мы подходим ко второму вопросу: каково было предназначение театра? Мы знаем, что театр принадлежал братству. В разные года оно называлось по-разному: Бичующиеся Веллетри, Братство Сан Джованни ин Плагис, Братство хоругви. В документальных источниках есть данные, что римское Братство хоругви давало представления Страстей еще в 1329 году, а в начале 16 века даже представляло Страсти на

арене Колизея. Подробности этих представлений, увы, неизвестны. Здесь мы должны задать еще один важный вопрос: зачем братству нужно было возводить театр на античный манер?

Жанр священных представлений *sacra rappresentazione* предполагал симультанную сцену с несколькими подмостками, расположенную в церкви или на площади. Эти подмостки были временными, потому что представления давались редко, раз в году. Постоянный театр был нецелесообразен. Зачем братству нужна была эта античная структура, в которую нужно было встраивать места действия?

Исследователи не могут ответить четко на два важных вопроса: когда и зачем был построен театр? Именно это привело к появлению двух гипотез.

1. Театр был построен в Античности, а в эпоху Возрождения восстановлен. В пользу этой гипотезы говорит тот факт, что Веллетри был развит в античности. Известно, что в городе был амфитеатр. На это указывают документальные свидетельства, археологические раскопки и городская улица, прежде огибавшая амфитеатр и до сих пор сохранившая характерный изгиб – это видно на плане. Но у гипотезы есть и минусы.

1) Почему ренессансные ученые, теоретики и практики архитектуры, ни разу не упоминают, не зарисовывают театр? Это странно, ведь он находится всего в 40 км от Рима.

2) Не сохранилось следов театрона, где располагались зрители.

3) Странно, что сцена имеет сравнительно небольшие размеры: всего 26 метров в ширину. И это притом, что длина древнего амфитеатра была около 126 м. Это немногим меньше Колизея.

Тем не менее, можно предположить, что к началу 16 века от театра остались руины, которые можно было восстановить. Кардинал Рафаэль Риарио, бывший епископом Веллетри в 1511-1521 годах, покровительствовал театральным постановкам по античным пьесам, научному изучению древнеримской архитектуры. Возможно, театр был восстановлен именно на его деньги и по его желанию.

2. Гипотеза вторая: театр был построен с нуля в конце 15 века.

Против этой теории все тот же вопрос: зачем братству строить театр на манер древнеримского?

В пользу этой теории свидетельствует тот факт, что в это время ведутся активные поиски в театральной архитектуре и сценографии. Гуманисты пытаются реконструировать и переосмыслить устройство древнеримского театра. Многих архитекторов привлекает идея воссоздать *scaenae frons*. В 1513 году создается Театр на Капитолии, в 1519 году Рафаэль создает проект Виллы Мадама, где хотел соорудить театр, в 1580-1585 году ведется строительство знаменитого Театра Олимпико. То есть строительство театра со *scaenae frons* было, если говорить современным языком, в тренде идей своего времени.

Обе гипотезы имеют право на существование. Лично я, несмотря на все недостатки, придерживаюсь скорее первой.

Что касается судьбы театра до его сноса, то известно, что он использовался братством до второй половины 16 века. В 1539 году вышел указ папы римского о запрете братствам играть представления Страстей в Риме. В 1563 году запрет распространился не только на столицу, но и на всю Папскую область, в том числе и на Веллетри. Таким образом, театр пришел в запустение и оказался никому не нужен.

### **Ольга Петрунина. Кокпит при дворе – театр Иниго Джонса**

Иниго Джонс - первый архитектор в Англии, обратившийся в своих работах к итальянским архитектурным формам эпохи Ренессанса. Среди сохранившихся рисунков зодчего был найден эскиз театра Кокпит при дворе, перестроенного из королевского кокпита в Уайтхолле и предназначенного для постановки драмы. Данная статья посвящена истории создания этого театрального здания. Автор анализирует характерные особенности устройства сцены и зрительного зала, а также влияние итальянской театральной архитектуры, оказанное на творчество Иниго Джонса

*Ключевые слова:* Иниго Джонс, Кокпит при дворе, арена для петушиных боев, английский театр XVII века, театр Олимпико, Андреа Палладио, театральная архитектура.

Иниго Джонс является одной из ключевых фигур в истории английской культуры XVII века. И хотя он известен прежде всего как архитектор, сохранившиеся эскизы декораций и костюмов к придворным маскам<sup>1</sup>, а также составленные им планы театров свидетельствуют о том, что он принимал самое активное участие в театральной жизни Лондона.

Прежде чем стать придворным архитектором, Иниго Джонс совершил два путешествия по Италии (с конца 1590-х по 1603 год и с 1613 по 1615 год), во время которых у него была возможность познакомиться с различными образцами античных строений, подробно изучить трактаты итальянских архитекторов, таких как Серлио, Палладио, Скамоцци<sup>2</sup>. По возвращении в Англию он использовал опыт итальянских зодчих при проектировании Куинс-Хауса в Гринвиче, покоев принца Генриха-Фредерика Уэльского в Ньюмаркете, Банкетинг-Хауса в Лондоне.

Иниго Джонс привнес итальянское влияние не только в английскую архитектуру, но и в театральную культуру своего времени, так как на протяжении тридцати пяти лет выступал в роли декоратора и постановщика придворных масок. Основываясь на принципах устройства сцены, использовавшихся в Италии XVI века, Джонс во время придворных представлений с помощью системы живописных задников, подвижных кулис и арки просцениума создавал иллюзию глубокого пространства. Именно такая сцена в эпоху Реставрации Стюартов пришла на смену подмосткам елизаветинского театра, где не предусматривалось использование сложных декораций и машинерии.

Помимо многочисленных рисунков Иниго Джонса<sup>3</sup>, имеющих непосредственное отношение к организации сценического пространства придворных масок, в коллекции архитектурных рисунков библиотеки Колледжа Ворчестер сохранился проект театрального здания (ил. 1), предназначенного для постановок драматических произведений. Он был разработан архитектором по заказу Карла I и предусматривал реконструкцию<sup>4</sup> внутреннего пространства здания на территории дворца Уайтхолл. Со времен Генриха VIII в нем размещалась арена для петушиных боев – кокпит<sup>5</sup>. Отсюда произошло название театра – Кокпит при дворе (*Cockpit-in-Court*). Театр был построен в период с 1629 по 1632 год<sup>6</sup> и закрылся в 1665 году. Несмотря на столь недолгий период существования, театр Кокпит при дворе представляет огромный интерес, так как является ярким примером претворения опыта итальянской театральной архитектуры в Англии на рубеже XVI – XVII веков.

Для понимания того, что принципиально нового привнес Иниго Джонс в устройство уже существовавшего здания, необходимо обратиться к истории кокпита в Уайтхолле.

В 1529 году Генрих VIII принял решение перенести королевский двор из Вестминстерского дворца в свою новую резиденцию, которую он начал строить в том же году на месте владения кардинала Томаса Уолси, попавшего в опалу. Новая резиденция<sup>7</sup> на Кинг-стрит должна была включать сам дворец с королевскими покоями, а так же постройки и парки для различных увеселений и отдыха. Генрих VIII немедленно приступил к осуществлению задуманного плана, и к 1532 году на территории нового дворца появились теннисные корты, площадка для рыцарских турниров, а также арена для петушиных боев [13, с. 12–13].

Сохранились три изображения внешнего вида кокпита на территории дворца Уайтхолл в разные периоды его существования. Самое раннее из них относится к 1544 году (ил. 2) и принадлежит Антониусу ван ден Вейнгарду. Второе – Ральфу Агасу (ил. 3), запечатлевшего Лондон таким, каким он был около 1560 года. Третье можно видеть на рисунке 1606 года, принадлежащем Джону Торпу (ил. 4). Все три изображения схожи друг с другом, и это обстоятельство дает основание сделать вывод, что здание кокпита в Уайтхолле имело восьмиугольную форму. Сверху по периметру его обрамляли каменные зубцы и венчала

небольшая восьмигранная башня с покатой пирамидальной крышей, завершающейся фонарем.

Помимо изображений театра, когда в нем располагалась арена для петушиных боев, до наших дней дошел еще один вид этой же постройки более позднего времени. На картине Гендрика Данкертса, датированной 1680 годом (ил. 5), здание кокпита представлено в тот период своего существования, когда оно уже перестало служить не только ареной для петушиных боев, но и королевским театром, а было переделано в покои герцога Бекингема. Постройка на этом изображении имеет квадратную, а не восьмиугольную форму, и это свидетельствует о том, что возведение дополнительных фрагментов наружных стен, благодаря которым здание стало квадратным в плане, оказалось одним из радикальных изменений, внесенных Иниго Джонсом. Подобное нововведение было функционально оправдано: таким образом обеспечивалось дополнительное пространство для лестниц.

К сожалению, не сохранилось ни одного графического или живописного свидетельства, запечатлевшего интерьер кокпита в Уайтхолле или какого-либо другого кокпита XVI–XVII веков<sup>8</sup>. Самое раннее относится к 1709 году – на обложке книги Роберта Хоулетта «Петушиные бои как королевская забава» (ил. 6) представлен интерьер кокпита на Дартмурт-стрит (также известного как «королевский кокпит»). На рисунке видно, что в центре зала находится «стол»<sup>9</sup>, вокруг которого размещаются четыре ряда скамеек. Верхний ряд завершается балюстрадой, за ней располагается проход, позволяющий посетителям прогуливаться вдоль всего здания. Похожую планировку встречаем на гравюре с тем же кокпитом, выполненной Роулэндсоном сто лет спустя (ил. 7).

Несмотря на отсутствие изображений внутреннего устройства кокпитов XVI–XVII веков, сохранились описания некоторых из них. Так, в 1599 году Томас Платтер, швейцарский врач и путешественник, побывавший в Лондоне, отмечал: «Я посетил место, которое выглядит как театр. В центре его помещен круглый, с небольшим бортиком по краям, стол, покрытый соломой. На него запускают петухов, которых всячески дразнят и провоцируют налетать друг на друга. А в это время посетители, держащие пари, кто же из петухов все-таки победит, сидят в непосредственной близости от круглой арены. Остальные же зрители, которые пришли только посмотреть, заплатив один пенни за входной билет, располагаются на местах выше...» [10, с. 43].

Нечто подобное находим и в описании кокпита, относящемся к 1710 году: «Неподалеку от "Грейс-Инн" было построено специальное помещение для петушиных боев. Это здание круглое по своей форме, чем напоминает башню, внутри же оно устроено наподобие анатомического театра, так как зрители сидят на нескольких рядах скамеек, расположенных по окружности. В центре помещен стол, покрытый тростником и соломой, на котором сражаются петухи» [10, с. 45].

Поскольку эти описания, сделанные с интервалом более чем в сто лет, практически совпадают друг с другом, можно сделать вывод, что в Англии на протяжении долгого времени устройство кокпитов не менялось: внутри здания устанавливались круглый стол и несколько рядов скамеек, расположенных вокруг него.

Специфика проведения петушиных боев заключалась в том, что публика, посещавшая их, одновременно являлась и участником действия: она размещалась максимально близко к месту боя, чтобы можно было подначивать и дразнить петухов. Зрители делали многочисленные ставки – выкладывали на арену золото и драгоценности. В случае выигрыша посетитель должен был иметь возможность беспрепятственно забрать его, поэтому скамьи для зрителей устанавливались практически вплотную к круглому столу. Принимая во внимание этот факт, можно утверждать, что в кокпите в Уайтхолле стол-арена и основные зрительские места находились в пределах внутреннего восьмиугольника, выделенного на плане Иниго Джонса (ил. 8). Поскольку кокпит в Уайтхолле обладал королевским статусом, там были специальные места, предназначенные для короля и королевы. Первое из них – для короля – размещалось в непосредственной близости от стола, в то время как второе – для королевы – в специальной ложе, отдаленной от арены. Ее местоположение совпадает с расположением центральной ложи



на плане театра Джонса. В отчетных книгах<sup>10</sup> нет записи, свидетельствующей о том, что оставшееся пространство слева и справа от ложи было оборудовано дополнительными местами. Скорее всего, оно служило проходом. Под ним в нишах по всему периметру здания располагались клетки, в которых содержались петухи.

Сопоставление первоначального плана кокпита в Уайтхолле и сохранившегося эскиза проекта театра позволяет сделать вывод, что Иниго Джонс оставил практически неизменной структуру здания, в основе которой лежал принцип *ad quadratum*<sup>11</sup>. Наглядно этот принцип представлен на титульном листе «Первой книги об архитектуре» (*Il primo libro d'Architettura*) Себастьяно Серлио (Париж 1545) в виде вписанных друг в друга квадратов и окружностей (ил. 9).

И постройку с почти вековой на тот момент историей Иниго Джонс превратил в театр, воссоздав отдельные элементы античных театральных зданий, которые он изучал во время своего путешествия по Италии<sup>12</sup>.

Желание адаптировать форму античного театра к современной сцене и создать идеальную модель театрального здания возникло у итальянских архитекторов в начале XVI века. Они не отказывались от этой идеи даже тогда, когда широкий полукруг амфитеатра оказывался «зажатым» строгими рамками прямоугольных стен залов, служивших местом проведения театральных представлений, и идеальная линия окружности деформировалась таким образом, что больше напоминала по форме овал или колокол<sup>13</sup>.

Описание идеальной модели театра можно встретить во «Второй книге об архитектуре» (*Il secondo libro d'Architettura*) Себастьяно Серлио: «И так как залы, вне зависимости от их размеров, недостаточно большие, чтобы служить театрами, я постарался максимально приблизиться к модели древних архитекторов, воспроизводя, насколько позволяет помещение, как можно больше составляющих частей античного театра... И чем большим пространством я владею, тем совершеннее выходит сходство» [10, с. 55]. Серлио действительно создал проект подобного идеального театра, однако точно не известно, был ли он осуществлен или остался всего лишь теоретическим опытом<sup>14</sup>.

Более наглядным примером в данном случае служит театр Олимпико в Виченце (ил. 10-11), спроектированный Андреа Палладио и построенный в 1585 году. Он стал для Иниго Джонса образцом в следовании формам античного театра. Сценический фасад (*Scaenae frons*), зрительские места, расположенные в форме полуэллипса, потолок с росписью, имитирующей небо, и венчающая амфитеатр колоннада со статуями ясно указывают на источник, вдохновивший Палладио. Иниго Джонс посетил театр Олимпико в 1613 году и сделал заметки по поводу некоторых деталей здания на полях своего экземпляра «Четырех книг об архитектуре» Андреа Палладио. Пять проемов *scaenae frons* в театре Олимпико были оснащены декорациями, открывавшими иллюзорную перспективу уходящих вглубь сцены улиц.

Если Иниго Джонс стремился во всем следовать итальянскому образцу, то он должен был разместить зрительские места таким образом, чтобы они напоминали античный амфитеатр. К сожалению, на рисунках Джонса отсутствует вид театра в разрезе, который позволил бы представить, как именно архитектор адаптировал идею полукруглого амфитеатра к условиям постройки тюдоровской эпохи.

Иниго Джонс, приспособив помещение кокпита под театральный зал, разместил на галерее, служившей раньше проходом, несколько рядов скамеек, о чем свидетельствует сохранившийся план театра (ил. 12). Теперь зрительские места в партере плавно переходили в места на галерее, тем самым как бы повторяя античный амфитеатр.

Трехмерное изображение театра (ил. 13), созданное на основе данных, полученных из отчетных книг и рисунков Джонса, позволило некоторым английским исследователям [3, с. 301–318; 10, с. 55], высказать предположение о наличии в Кокпите при дворе двух галерей.

В верхней части *scaenae frons* Иниго Джонс поместил комнату для музыкантов, которая в отчетах обозначается как «галерея над сценой» [5, с. 239] и указывает на наличие второго «этажа» в здании, о чем может также свидетельствовать расположение окон на изображении Кокпита при дворе, принадлежащем Данкертсу (ил. 5).

На первый взгляд, предположение о наличии второго яруса галерей выглядит убедительным, но существует и другая точка зрения.

Поводом для возникновения двух гипотез [10, с. 55] послужили записи в отчетных книгах. В одной из них говорится о «галерее в кокпите» [10, с. 95]. Употребление формы единственного числа служит указанием на существование одного яруса. Однако в записях более поздних лет встречаются следующие упоминания: «галереи в кокпите», «столбы и внизу, и на галерее сверху» [10, с. 95], «верхняя галерея и ложи в театре в кокпите» [12, с. 27].

По мнению профессора Альбертского университета (*University of Alberta*), г. Эдмонтон Джона Оррела, форма множественного числа, употребленная в отчетах, еще не служит веским доказательством существования нескольких ярусов галерей. В тех случаях, когда верхний ярус действительно присутствовал в приспособленных для театральных представлений залах дворцов, в записях о проведенных работах это обстоятельство четко прописывалось с уточнением: галереи «одна над другой» [10, с. 96]. Поэтому в документах, касающихся перестройки Кокпита при дворе, слова «галерея» и «галереи» служили для обозначения одной и той же части здания, а именно пространства, расположенного значительно выше партера зрительного зала. До перестройки здания кокпита в театр это пространство занимали проход и ложа королевы, но они должны были находиться на достаточной высоте, чтобы люди, сидящие на скамейках вокруг стола, не мешали королеве беспрепятственно наблюдать за ходом петушиных боев. Если кроме ложи королевы других зрительских мест на галерее не было, то высоты в семь футов (около двух метров) было вполне достаточно для прохода зрителей на дальний ряд галерей. Если учесть общую высоту постройки, теоретически это позволяло зданию кокпита вместить еще один ярус галереи.

Общая высота двух ярусов *scaenae frons* составляла 24 фута и 6 дюймов (примерно 7,5 м) от пола здания. Поскольку Иниго Джонс поместил *scaenae frons* на место трех граней внутреннего восьмиугольника, на пересечениях которых находились колонны, поддерживавшие крышу, то *scaenae frons* стал выполнять эту функцию вместо них.

В 1629 году во время перестройки кокпита в театр на галерее, до этого служившей проходом, были установлены несколько возвышающихся друг над другом рядов скамей, подъем которых был довольно крутым, из-за чего общая высота зрительских мест составила 6 футов (1,8 м). Безусловно, такой подъем<sup>15</sup> создавался для того, чтобы зрители лучше могли обозревать сцену. Согласно вычислениям, проведенным Джоном Оррелом [10, с. 105–107], минимальная высота помещения, способного вместить два яруса галерей, должна была на 6 футов (1,8 м) превышать высоту здания театра. Это обстоятельство является убедительным доказательством наличия в зрительном зале только одной галереи.

Вторым аргументом в пользу существования лишь одной галереи в театре служит запись в отчетных книгах о работе придворных живописцев, имеющая непосредственное отношение к Кокпиту при дворе. В ней указаны денежные суммы, выданные художникам на проведение реставрационных работ нескольких картин Тициана из серии «Двенадцать цезарей»<sup>16</sup>. По мнению некоторых исследователей [4, с. 278; 15, с. 82], двенадцать портретов этого цикла украшали стены галереи театра подобно статуям, венчавшим колоннаду зрительного зала театра Олимпико в Виченце. Если предположить, что в здании было две галереи, на одной из которых располагались двенадцать картин Тициана, то его высота была бы значительно больше, чем 24 фута и 6 дюймов (7,5 м). Таким образом, Кокпит при дворе имел лишь один ярус галерей.

И хотя амфитеатр в Кокпите при дворе отлучался от зрительного зала театра Олимпико (прежде всего тем, что он не вписывался точно в форму круга из-за существующей конфигурации здания), один его структурный элемент все же указывал на итальянский образец. Речь идет о спроектированном Иниго Джонсом *scaenae frons*, который являлся английской вариацией сценического фасада Андреа Палладио в театре Олимпико.

На одном из трех сохранившихся рисунков внутреннего устройства театра (ил. 1) изображен *scaenae frons*, который состоит из двух ярусов, имеет центральную арку с расположенным над ней окном, четыре боковых прохода, колонны и ниши для статуй.

В отчетных книгах 1629–1630 годов находим следующие указания: «...установить колонны в два яруса на сцене в театре в кокпите, по 10 колонн в каждом ярусе коринфского и композитного ордеров, которые поддерживали бы архитрав, фриз и карниз вдоль каждого из ярусов, позади же них установить округлую стену из дерева с пятью дверными проходами на первом ярусе и одним окном и четырьмя нишами на верхнем...» [10, с. 101].

Все основные указанные детали в точности совпадают с теми, что изображены на рисунке *scaenae frons* Джонса. Соединение разных ордеров довольно часто использовалось в оформлении зданий дворца Уайтхолл [10, с. 101], да и Иниго Джонс позволял себе отступать от классических канонов при проектировании других зданий. Один из характерных примеров – фасад перестроенного им Банкетинг-Хауса, который украшали колонны ионического и композитного ордеров. Находившийся в центре композиции *scaenae frons* картуш венчала надпись «*Prodesse & delectare*»<sup>17</sup> – слова из поэмы Горация. По бокам от окна на втором ярусе *scaenae frons* находились бюсты Фесписа и Эпихарма – родоначальников двух главных жанров драматургии: трагедии и комедии. В нишах с левой стороны размещались фигуры двух древнегреческих трагиков: Софокла и Агатона, а с правой – двух комедиографов: Аристофана и Менандра. На постаментах нижнего яруса *scaenae frons* были установлены скульптуры Мельпомены и Талии [6, с. 336].

Однако, несмотря на сходства в композиции и оформлении двух *scaenae frons* в Олимпико и Кокпите при дворе, все же между ними есть одно принципиальное различие. В то время как в театре Андреа Палладио *scaenae frons* располагался параллельно линии ramпы, в театре Иниго Джонса он «выгнут» – исключительный случай в истории европейского театра. Вероятнее всего, такое решение в устройстве *scaenae frons* было обусловлено особенностями первоначальной восьмиугольной формы здания. Конечно, архитектор мог оставить первоначальные грани внутреннего восьмиугольника на их прежнем месте, а прямой *scaenae frons* разместить перед ними, как бы образуя трапецию. Однако в этом случае глубина сцены могла сильно уменьшиться, и актерам пришлось бы играть на узкой полоске просцениума как в театре Олимпико. Но поскольку история создания театра Кокпит при дворе была связана с желанием Карла I иметь на территории дворца театр, на сцене которого могли бы выступать английские актеры, то Иниго Джонс при проектировании Кокпита при дворе должен был учитывать размеры сцены городских лондонских театров и современные сценические приемы, существовавшие в елизаветинскую эпоху.

Таким образом, Иниго Джонс следовал образцу Палладио во всех основополагающих структурных элементах театра: ряды скамей для зрителей партера плавно переходили в галерею, создавая иллюзию амфитеатра, при этом ее не нарушало присутствие второго яруса галерей; на сцене разместился *scaenae frons*; пространство над сценой и партером было затянуто живописным полотном, имитирующим небо. Для установки портика в Кокпите при дворе не хватало места, однако своеобразный намек на его присутствие создавали двенадцать картин Тициана, равномерно распределенные вдоль задней стены галереи.

И все же, несмотря на следование примеру Палладио, Иниго Джонс создал театр, предназначенный, прежде всего, для английских актеров, чья манера игры и постановочная практика спектаклей основывались на театральных традициях, установившихся в елизаветинскую эпоху.

На момент создания Кокпита при дворе в Лондоне существовало два типа театра: общедоступный и частный.

О том, каким было устройство здания общедоступного театра, можно судить по четверем<sup>18</sup> рисункам. На первом из них, созданном в 1596 году, изображен театр «

Лебедь» (ил. 13) – строение овальной формы без крыши, по периметру которого расположились три яруса галерей, предназначенных для зрителей. Широкая глубокая сцена примыкает к стене постройки таким образом, что часть нижнего яруса галерей оказывается над сценой. Проход на сцену осуществлялся через две двери, расположенные по бокам задней стены.

Три других рисунка находятся на титульных листах пьес «*Roxana*», «*Messalina*» и сборника «*The Wits, or, Sport upon Sport*»<sup>19</sup> (ил. 14–16), изданных в 1632, 1640 и 1662 годах. Нам неизвестны запечатленные здесь театры. Однако нельзя не заметить, что на первых двух композициях сцена имеет форму трапеции и огорожена невысоким барьером (ил. 14–15). Вероятно, на них представлен один и тот же театр. На всех трех изображениях задняя стена сцены состоит из двух ярусов, первый из которых имеет нишу, закрытую занавесками. Устройство второго яруса схоже на первых двух рисунках – посередине расположено окно, в то время как на третьем функцию окна выполняет центральный сегмент галереи, снабженный занавесками.

Если мы обратимся к текстам пьес Шекспира и его современников, то найдем достаточное количество ремарок, в которых упоминаются занавески. Так, например, в пьесе «Ромео и Джульетта» юная героиня, выпив зелье брата Лоренцо, «падает на постель, за занавески», а в «Гамлете» за занавеской прячется Полоний. Очевидно, что занавешенная ниша в нижнем ярусе задней стены сцены в общедоступном театре периодически использовалась в качестве внутренней сцены. Подобную функцию выполняло окно или часть галереи верхней сцены. Так, например, в комедии Шекспира «Укрощение строптивой», согласно ремарке одной из сцен, учитель сначала появлялся в окне, а затем из него исчезал.

Принимая во внимание сохранившиеся рисунки общедоступных театров, а также тексты пьес, написанных с учетом всех особенностей предназначенной для них сценической площадки, можно сделать вывод, что сцена елизаветинского театра была широкой и глубокой, имела двухъярусную заднюю стену, в нижней части которой находились ниша или две двери, а в верхней – окно или галерея.

Зрители в общедоступном театре сидели только на галереях, а в партере стояли.

Обратимся к устройству частных театров. В коллекции архитектурных рисунков библиотеки Колледжа Ворчестер сохранились план и изображение в разрезе одного из частных лондонских театров, а именно Кокпита на Друри-Лейн [9, с. 99–105] (ил. 17–18), который был построен Иниго Джонсом в 1617 году. На плане сразу же обнаруживается одно из отличий частного театра от общедоступного: в партере были установлены скамьи для зрителей. Второе существенное отличие – это крыша над всем зданием, а не только над сценой. Частные театры предназначались для состоятельной публики, поэтому были удобнее и комфортнее. На этом принципиальная разница между двумя типами театров заканчивается. Требования к устройству сцены оставались прежними, в чем можно убедиться, если сравнить описание и рисунки общедоступных театров и изображение Кокпита на Друри-Лейн в разрезе. На правом рисунке видна та часть здания, где располагалась сцена. Задняя стена сцены была оснащена тремя дверными проемами, служившими актерам выходами на подмости. Пространство над центральной дверью, обрамленное аркой, служило при необходимости верхней сценой, либо местом для музыкантов, как и в городском общедоступном театре.

Сравнение внутреннего устройства лондонских общедоступных и частных театров позволяет выявить общие черты и отличия в устройстве сцены и зала лондонских театральных зданий елизаветинской эпохи и построенного в итальянском стиле Кокпита при дворе. *Scaenae frons* Джонса, хотя и имел пять проходов, как у Палладио, отличался от прототипа наличием окна на верхнем ярусе. Помещение за ним при необходимости использовалось в качестве верхней сцены. Пространство за центральной аркой могло служить внутренней сценой. Главное отличие сценической площадки Кокпита при дворе от лондонских театров первой половины XVII века, заключалось в том, что актеры, выходявшие на его подмости, представляли перед зрительным залом, галереи которого вместо того чтобы полностью окружать сцену, заканчивались практически перед просцениумом, лишь незначительно заходя за края сценической площадки.

К сожалению, не сохранилось ни одного графического или письменного свидетельства того, как именно оформлялись спектакли в Кокпите при дворе. Тем не менее, основываясь на рисунках Иниго Джонса, можно сделать некоторые предположения. Из-за установленного на сцене *scaenae frons* Кокпит при дворе вряд ли мог предназначаться для спектаклей с использованием сложных декораций. Постановки в этом театре могли

оформляться небольшими живописными полотнами, расположенными за *scaenae frons* таким образом, что они были видны сквозь проемы. В коллекции герцога Девонширского в Чатсуорт-хаусе сохранился эскиз, предположительно, одного из таких задников (ил. 19). На нем можно видеть изображение тюрьмы, которое своими пропорциями идеально вписывается в центральный проход *scaenae frons* в Кокпите при дворе. Оформленная при помощи таких задников сцена напоминала бы сценическую перспективу театра Олимпико, представляя ее более скромную версию.

Наличие *scaenae frons*, безусловно, определяло выбор репертуара – предпочтение отдавалось пьесам, не нуждавшимся в сложном сценическом оформлении, таким как: «Юлий Цезарь» и «Виндзорские насмешницы» Уильяма Шекспира, «Вольпоне» и «У всякого свои причуды» Бена Джонсона, «Безумный любовник» Джона Флетчера [11, с. 37].

Театр Кокпит при дворе просуществовал всего тридцать шесть лет, ровно половину из которых он не функционировал, как и все театральные площадки Лондона в период гражданской войны и Протектората Кромвеля. В 1660 году, вместе с Реставрацией Стюартов началась новая эпоха английской сцены, появились новые театральные здания. Несмотря на свою непродолжительную историю, театр Иниго Джонса – придворный по статусу, общедоступный по репертуару и итальянский по духу – представляет собой уникальное явление в истории не только английской, но и европейской театральной культуры.

1 Маска – придворные музыкально-драматические представления на античный или мифологический сюжет, появившиеся в Англии в начале XVI века. Маска предполагала пышное оформление сцены, а также различные технические эффекты, созданные при помощи театральной машинерии. Наряду с придворными и королевскими особами в масках выступали также профессиональные актеры. При английском дворе расцвет жанра пришелся на первую половину XVII века, в основном благодаря драматургу Бену Джонсону и постановщику Иниго Джонсу.

2 Эти трактаты затем стали основой его личной библиотеки. В сфере театрального искусства Иниго Джонс обращался к сценографическим эскизам Себастьяно Серлио, Бернардо Буонталенти, Джулио Париджи, Ремиджио Кантагаллины, которые послужили для него примером при оформлении придворных масок. Подробнее о библиотеке Иниго Джонса см.: Anderson C. Inigo Jones and the Classical Tradition / C. Anderson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 49 – 87.

О сценографии см.: Peacock J. The Stage Designs of Inigo Jones: the European Context / J. Peacock. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 387 p.

3. С 1628 и по 1658 гг. Иниго Джонс работал вместе со своим учеником Джоном Уэббом. Многие планы зданий в этот период были выполнены рукой Уэбба. Однако авторство самих проектов принадлежит Иниго Джонсу.

4 Кокпит при дворе – не единственный театр в Лондоне, возникший в результате преобразования арены для петушиных боев. Как минимум еще один театр – Кокпит на Друри-Лейн (или Феникс) – также возник на месте петушиной арены. Оба театра связаны с именем Иниго Джонса.

5 Кокпит (Cockpit) – дословно «петушиная арена». Cockfighting (петушиные бои) – забава, получившая широкое распространение в Индии, Китае и Персии еще в V веке до н.э. В Европе мода на петушиные бои утвердилась после кругосветного путешествия Фернана Магеллана, во время которого в 1521 году его хроникер Антонио Пигафетта описал петушиные бои, проходившие в государстве Тай-Тай на Филиппинах. Первый кокпит в Англии появился по приказу Генриха VIII в 1532 году.

6 Точная дата открытия театра неизвестна. Обозначенный временной период обусловлен записями в отчетных книгах о проводившихся в Кокпите при дворе работах, последние из которых датируются 1632 годом.

7 Первое упоминание новой резиденции в качестве дворца Уайтхолл относится к 1532 году.

- 8 Сохранилось изображение кокпита, принадлежащее Михаэлю ван Мееру и датированное 1614 годом. Но поскольку данный кокпит является открытой постройкой, а не зданием, то мы не включаем этот рисунок в рамки настоящего исследования.
- 9 Слово «стол» («table») употребляется в источниках для обозначения круглой арены, на которой происходили петушинные бои, и является в данном случае общепринятым термином.
- 10 Отчеты Комитета по общественному строительству (Accounts of the Office of Works).
- 11 В Средние века принцип *ad quadratum* активно применялся при проектировании монастырей и планировке церквей. В основе плана монастырских построек лежал квадрат, обозначающий крепостные стены монастыря, половина диагонали которого служила величиной, равной стороне первого квадратного двора в пределах крепостных стен, затем при необходимости эта вычислительная операция повторялась. Каждый следующий элемент в устройстве монастырского комплекса был меньше предыдущего в соотношении  $1/\sqrt{2}$  (один поделенный на корень из двух). Подобным же образом выводились пропорции церковных приделов и нефов. В кокпите в Уайтхолле отношение между диаметрами окружностей, описывающих внешний и внутренний восьмиугольники, равно  $\sqrt{2}$  (корень из двух) – ключевому для данного принципа значению.
- 12 Иниго Джонс посетил как минимум два театра: театр Олимпико в Виченце, построенный по проекту Андреа Палладио, и театр в Саббионетте, построенный Винченцо Скамоцци. Он лично встречался со Скамоцци, который передал ему несколько рисунков Палладио.
- 13 Одним из наиболее ярких образцов «деформированного» зрительного зала служит зал театра All'Antica в Саббионетте, выполненный в форме колокола.
- 14 Серлио в 1539 году построил в Виченце театр, который в скором времени сгорел.
- 15 В записях о строительных работах подъем измеряется количеством деревянных досок, из которых сколачивались скамейки. Обычно подъем составлял две доски, в то время как в Кокпите при дворе – три.
- 16 Тициан работал над этим циклом в период с 1536 по 1539 годы, исполняя заказ для Мантуанского двора. Портреты двенадцати римских императоров должны были иносказательно прославлять власть мантуанских герцогов. В 20-ые годы XVII века картины были куплены английским королем Карлом I и привезены в Англию.
- 17 В полном варианте: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae» – «Или стремится поэт к услаждению, или же к пользе / или надеется сразу достичь и того и другого». (Перевод М. Гаспарова. Цит. по: Квинт Гораций Флакк. Оды, эподы, сатиры, послания / Вступ. ст. М. Гаспарова. М. 1970. С. 391.)
- 18 Помимо рисунков, рассматриваемых в данной статье, существует ряд других изображений елизаветинского театра. Но поскольку они являются реконструкциями, а не аутентичными изображениями, мы их не приводим.
- 19 Полный вариант названия сборника: «The wits, or, sport upon sport in select pieces of drollery, digested into scenes by way of dialogue» (Лондон, 1662).

**Платон Мавромустакос. Greek Theatre: Tradition and Contemporaneity. Dedicated to the 2016 Year of Greece in Russia and Russia in Greece [русский перевод лекции готовится к публикации в сборнике материалов Конференции]**

When we talk about tradition in Greece we should bear in mind several important historical parameters. When we talk theatre, evoking Greece means that everybody goes back to the ancients and this is true not only for the contemporary Greeks but to most all the theatre people in the world. That means that we should try to approach right from the beginning an interesting and rather delicate problem: the paralysing shadow of the ancients is over the Greek artistic production even nowadays. In these terms, I should try to approach the subject of this nice

conference that my dear colleague Dmitry Trubotchkin organised here in Moscow through a concise history of performances of ancient drama in our country: something like a short manual on how to deal with, suffer from and overcome the ancients. To do so you will permit me to attempt a flashback -that I am hoping it will not be too long- before attempting an approach to contemporary practices.....

## ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ

Институт культуры и искусства Российской академии образования  
на базе Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств  
в г. Санкт-Петербурге

**ПРИКАЗ**

г. Санкт-Петербург, 2015 г. г. Москва

№ 40

**Об утверждении тем научно-исследовательских работ Астерского факультета на 2016 год**

На основании Приказа Минобрнауки России от 19.12.2013 N 1367 (ред. от 15.01.2015) "Об утверждении Приказа организации и осуществления образовательной деятельности по образовательным программам высшего образования - программам бакалавриата, программам специалитета, программам магистратуры", руководствуясь основными направлениями научно-исследовательской работы (НИР) Государственного образовательного частного учреждения высшего образования «Высшая школа дизайна» и темы НИР Астерского факультета «Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом искусстве».

**ПРИКАЗЫВАЮ:**

1. Утвердить научно-исследовательских работ и творческих проектов в целях закрепления знаний и умений, полученных в процессе обучения по образовательной программе высшего образования «Астерское искусство» в следующей формулировке:

№ п/п	Тема исследовательской работы	Руководитель
1.	Исследовательская работа в области международного направления образования	К.А. Рыбин, профессор, переехавший артист РФ

уровня профессионального спектакля «КАРМИН ПАЧАКЪ»	
Творческий проект «От уровня игры и взаимодействия в актерской игре к уровню сценического действия» (в рамках международной программы)	Адрина де Санто Директор Национальной академии Италии
4. Творческий проект «Творим добро»	С.В. Степанов, А.В. Кутяков, Р.К. Матвеев старший преподаватель кафедры актерского мастерства

2. Утвердить план мероприятий по реализации утвержденных тем научно-исследовательских работ и творческих проектов по Астерскому факультету (Приложение к приказу №1)

3. Контроль за выполнением и отчетностью по научно-исследовательским работам и творческим проектам возложить на проректора по учебной работе Т.Ю. Штопа.

4. Контроль за исполнением настоящего приказа оставляю за собой.

Ректор



А.Е. Полоников

Приложение 1 к приказу № 40 от 20.01.2015 г.

№	Руководитель	Наименование темы НИР в НИРС	Период выполнения
<b>Научно-исследовательские работы</b>			
1	К.А. Рыбин, проф., переехавший артист РФ	Исследовательская работа в области международного направления образования (методы преподавания актерского мастерства)	В течение года
2	К.В. Митин, старший преподаватель кафедры актерского мастерства	Тема в области профессионального искусства в спектакле. Опыт постановки спектакля «Савария дочь»	В течение года
3	Е.Н. Кутяков - Рыбин, ассистент артиста РФ	«Специальные работы при подготовке к выступлению артиста (спектакля) спектакля «Бетховенская»	Декабрь-апрель
4	Преподаватель кафедры актерского мастерства	«Международный опыт преподавания актерского мастерства»	В течение года
5	Р.Р. Матвеев, старший преподаватель кафедры	Тема в области профессионального искусства в области драматического театра	В течение года
<b>ТВОРИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ (НИРС)</b>			
1	Р.Р. Матвеев, старший преподаватель кафедры актерского мастерства	«Тема в области профессионального искусства в области драматического театра» Опыт постановки сценического профессионального спектакля «КАРМИН ПАЧАКЪ»	Март
2	Р.Р. Матвеев, старший преподаватель кафедры, П.К. Рыбин, старший преподаватель кафедры, М.В. Степанов	«Международный опыт преподавания актерского мастерства» (спектакль) спектакль	Июнь
3	К.В. Митин	«Тема в области профессионального искусства в спектакле» Опыт постановки спектакля-оперы «Савария дочь»	Октябрь-март
4	С.В. Степанов	Творческий проект «Искусство»	

	«Степень ст. Альма-матер «Приложение к приказу» (в рамках НИРС ТИ «Творим добро»)»	
<b>Международная деятельность</b>		
1.	Е.Н. Кутяков - Рыбин, ассистент артиста РФ, Р.Р. Матвеев	Участие студента 4 курса в 30-й Международной творческой выставке фестивалей ВГИК
2.	К.А. Рыбин, проф., переехавший артист РФ, Е.Н. Кутяков - Рыбин, ассистент артиста РФ, Р.Р. Матвеев, старший преподаватель	Международный фестиваль детского и молодежного творчества в Китае, г. Шанхай, ноябрь, 2016 года Научно-исследовательская работа в области международного направления образования (методы преподавания актерского мастерства) Мастер-класс в Шанхайской академии
3.	К.А. Рыбин, проф., переехавший артист РФ, Е.Н. Кутяков - Рыбин, ассистент артиста РФ, Р.Р. Матвеев, старший преподаватель	Участие студента в Международном культурном форуме, г. Санкт-Петербург Мастер-класс на V Международном культурном форуме (мастер-класс) «Опыт постановки спектакля культурного искусства в Высшей школе дизайна»
4.	К.А. Рыбин, проф., переехавший артист РФ, профессор	Международная программа The «Global School of Performing Arts» international research higher education institution



## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Обучение в «Высшей школе сценических искусств» реализуется через создание открытой творческой образовательной среды и направлено на подготовку поистине универсального актера, который может быть непринужденным и выразительным на сцене, умеет органично двигаться, петь, танцевать, выполнять довольно сложные трюки, и, возможно, владеет игрой на каком-либо музыкальном инструменте, имеет навыки фехтования и иных видов сценического боя.

Задачи второго этапа научно-исследовательской работы актерского факультета в части систематизации и обобщения теоретического опыта в аспекте художественно-творческого проектирования и разработки инструментария для него. Внедрения теоретических основы в практику ВШСИ выполнены в рамках запланированной темы «Исследование современных проблем развития образовательного процесса в творческом вузе» и подтем НИР и НИРС в соответствии с планом работы.

В 2017 году предполагается дальнейшее внедрение результатов проведенного исследования; создание учебно-методических пособий для студентов и преподавателей; определение перспективы дальнейшего исследования поставленной проблемы.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гумманитарные и общественные науки 2017 г. №1 Вестник РФФИ
2. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера Учебное пособие СПб.: Лань; ПЛАНЕТА 2013МУЗЫКИ, 2013
3. Станиславский К.С. О различных направлениях в театральном искусстве М.: ЛИБРОКОМ, 2011 г.
4. Соснова М.Л. Искусство актера Учебное пособие, М.: Академический Проект, 2007
5. Громов Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера СПб: Планета музыки; Лань, 2011