

Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

XX век

Кино, театр, музыка



 ПИТЕР®


CD-ROM

А. М. Баженова, А. М. Некрасова,
Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

XX век

Кино, театр, музыка

 **ПИТЕР®**

Москва · Санкт-Петербург · Нижний Новгород · Воронеж
Ростов-на-Дону · Екатеринбург · Самара · Новосибирск
Киев · Харьков · Минск

2008

ББК 63.3(0)6-7
УДК 930.85
М64

Рукопись одобрена на заседании ученого совета Института художественного образования
Российской академии образования 12 декабря 2006 г., протокол № 9.

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор **А. Ю. Бутов**;
кандидат педагогических наук **И. Э. Кашекова**.

Научный руководитель проекта — академик РАО,
доктор педагогических наук, профессор **Л. В. Школяр**.

Редактор-составитель — доктор педагогических наук, искусствовед,
лауреат Премии Правительства РФ в области образования — **Е. П. Кабкова**.

Авторы IV тома 2 книги:

Кино — искусство XX века — **Л. М. Баженова**
Театр в культуре XX века — **Л. М. Некрасова**
Музыкальная культура XX века — **Н. Н. Курчан**
Музыка в кино — **И. Б. Рубинштейн**

Баженова Л. М., Некрасова Л. М., Курчан Н. Н., Рубинштейн И. Б.

М64 **Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка (+CD).** — СПб.: Питер, 2008. — 432 с.: ил. — (Серия «Мировая художественная культура»).

ISBN 978-5-91180-718-4

В книге рассматривается история развития кино, театра и музыки в XX веке в странах Европы, в США и России. К изданию прилагается CD, содержащий разнообразный иллюстративный материал и фрагменты музыкальных произведений XX века.

Для учителей мировой художественной культуры, старшеклассников, студентов гуманитарных факультетов средних специальных и высших учебных заведений, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей культуры.

ББК 63.3(0)6-7
УДК 930.85

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ISBN 978-5-91180-718-4

© ООО «Питер Пресс», 2008

Содержание

Часть I. Кино — искусство XX века

Кинематограф стран Западной Европы и США	10
Рождение кинематографа (1895–1908 гг.)	10
Кинематограф Люмьеров	12
Кинематограф завоевывает мир	14
Жорж Мельес	14
Кино Великобритании	17
Кино США	20
Кинопроизводство в годы немого кино	22
Появление мультипликации	24
Кинематограф 20-х гг.	25
Кино Франции	25
Кино Великобритании	27
Кино Германии	27
Кино США	29
Звуковое кино 30-х гг.	32
Кино Франции	32
Кино Великобритании	34
Кино Германии	36
Кино США	38
Американская мультипликация	41
Кино второй половины 40-х — 50-х гг.	42
Кино Франции	42
Кино Великобритании	44
Кино Италии	46
Кино США	48
Кино 60-х — 70-х гг.	51
Кино Франции	51
Кино Великобритании	53
Кино Италии	54
Кино США	58
Кино 1980-х — 2000-х гг.	62
Тенденции развития кинематографа Западной Европы	62
Кино Франции	63
Кино Италии	65
Кино Великобритании	66
Кино ФРГ	69

Новые имена в западноевропейском кино	70
Кино США	70
Литература	75
Российское кино	76
Кино в России (1896–1917)	76
Появление кинематографа в России	76
Начало российского кинопроизводства	76
Кино в годы Первой мировой войны и революции	79
Советское кино с 1917 по 1930 гг.	80
Кино в России после революции	80
Дзига Вертов	80
Лев Кулешов	81
Всеволод Пудовкин и Александр Довженко	82
Яков Протазанов	82
Сергей Эйзенштейн	83
Новые имена в советском немом кино	84
Детское кино	85
Мультипликация	85
Звуковое кино в СССР. 30-е — первая половина 40-х гг.	87
Появление звукового кино	87
Киногерои 30-х гг.	87
Советская кинокомедия 30-х гг.	90
Исторические фильмы. Экранизация литературной классики	91
Детское кино	92
Мультипликационные фильмы	94
Советское кино в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)	95
Кино сражается	95
Выпуск игровых фильмов	96
Советское кино второй половины 40-х — 50-х гг.	98
Кино в послевоенные годы	98
Кинематограф 50-х гг.	99
Документальное кино	102
Советское кино в 1960–1970-е гг.	104
Кино 60-х гг.	104
Кинокомедии 60-х гг.	108
Экранизации литературных произведений	109
Сергей Бондарчук	110
Фильмы для детей	111
Мультипликация	112
Кино в 70-е гг.	113
Своеобразие киноискусства 70-х гг.	113

Экранизации 70-х гг.	113
Василий Шукшин	114
Андрей Тарковский	115
Никита Михалков	117
Разнообразие кинотематики 70-х гг.	118
Документальное кино	120
Кино 1980-х — 2000 гг.	121
СССР — Россия	121
Кино 80-х гг.	122
Кино 90-х гг.	124
Кино в начале нового тысячелетия (2001–2006 гг.)	127
Литература	132

Часть II. Театр в культуре XX века

Театральная культура начала XX в.	138
Рождение режиссуры и Московский художественный театр	138
Чехов, Станиславский и новая драма	142
О системе Станиславского	144
Творческий путь Мейерхольда	148
Театральный Октябрь	151
Театральные течения 20–30-х гг.: Станиславский и Мейерхольд	153
Русское театральное-декорационное искусство начала XX в.	159
Герои новой драмы и театр первой половины XX в.	165
Юджин О'Нил	166
Стриндберг — бунт индивидуализма	168
Театр Бернарда Шоу	171
«Маленький человек» в пьесах Пиранделло	173
Французский интеллектуальный театр	177
Театр абсурда	182
Сэмюэл Беккет	185
Эжен Ионеско	187
Эпический театр Бертольта Брехта	192
«Бедный театр» Ежи Гротовского	196
Страницы истории русского советского театра	199
Социалистический реализм и советский театр 1920–1950 гг.	199
«Современник» — «товарищество на вере»	204
Театр на Таганке и Юрий Любимов	208
Имена: вторая половина XX в.	213
Феномен театра Анатолия Эфроса	213
БДТ и Георгий Товстоногов	215
Имена в режиссуре 1970–1990-х гг.	220
Жизнь театра для детей	227

Русский театр на рубеже XX–XXI вв.	231
Документальный театр и документальная драма.	233
Литература.	236

Часть III. Музыкальная культура XX века

Богатство стилевых направлений	238
Взгляд в прошлое и стремление к будущему	238
Классическая музыка в XX в.	243
Конец эпохи: поздний романтизм конца XIX — начала XX в.	243
Австрия и Германия.	246
Франция	249
Испания	252
Восточная Европа	253
Скандинавия	254
Англия	255
США	256
Россия	257
Новые пути: музыкальные течения рубежа веков	263
Музыкальный импрессионизм.	263
Стиль модерн и музыка.	265
Символизм в музыке	266
Музыкальный экспрессионизм	267
Веризм в музыке	269
Музыкальный фольклоризм	271
Вне стиля	278
Александр Скрябин.	278
Чарльз Айвз	280
Эрик Сати	282
«Музыка будущего»: рождение музыкального авангарда (1910–1920 гг.)	285
Ферруччио Бузони и итальянский музыкальный футуризм.	289
Музыкальные новаторы в России	293
Идеологи авангардного движения	293
«Победа над солнцем»	294
Музыкальный авангард во Франции.	297
«Шестерка»	298
Музыкальные новаторы Австрии и Германии	301
Американский музыкальный экспериментализм	304
Микротоновая музыка и первые электромузыкальные инструменты	305
Два пути одной музыки: двенадцатитоновость и неоклассицизм в музыкальной культуре (1920–1940 гг.)	308
Кризис музыкального языка	308

Неоклассицизм в музыкальной культуре 1920–1940-х гг.	315
Неоклассицизм во Франции.	316
Неоклассицизм в немецкой музыке	319
Неоклассицизм в Италии и Америке	320
Два или один: парадоксы, отличия и сходства «больших стилей»	321
Новая музыка: послевоенный музыкальный авангард 1950–1960-х гг.	323
Музыкальное искусство после Второй мировой войны	323
Дармштадт — центр музыкального авангарда и его идеолог	324
Теодор Адорно	324
Музыкальный сериализм	326
Принцип неопределенности — музыкальная алеаторика	329
Сонорная композиция — новый способ музыкального мышления	331
Электронная музыка.	333
Музыкальная мозаика: серьезная музыка в «открытом мире» — 70–90-е гг.	337
«Новая простота» и «новая сложность»	338
Минимализм в музыкальной культуре	339
Постмодернизм в музыкальной культуре.	342
Спектральная музыка	345
Экспериментализм и расширенная техника	347
Инструментальный театр.	348
Социально ангажированная музыка	349
Оперный жанр второй половины XX в.	350
Этническая музыка и современная композиция	352
Электронная музыка.	352
Музыкальная культура России (1917–1990-е гг.)	354
Формирование советской музыкальной культуры (1917–1932)	354
Советская музыка 1932–1953 гг.	359
Социалистический реализм	359
Музыкальное искусство и власть	361
Система жанров и видов советской музыки	361
Советская музыка 1930–1940-х гг.	366
Классики советской музыки	368
Музыкальная «оттепель»	373
Музыкальная культура 1970-х — середины 1980-х гг.	376
Музыка эпохи перестройки и современности	379
Литература.	385

Часть IV. Музыка в кино

Новый вид искусства	390
Музыка, звучащая в фильме	395
От тапера к музыке концертных залов	397
Музыка в Голливуде	399

Вершины музыкального искусства в отечественном кинематографе	406
Сергей Прокофьев	406
Дмитрий Шостакович	409
Эдуард Артемьев	412
Музыка европейского кино второй половины XX в.	414
Музыка в анимационном кино	419
Литература	425
Содержание CD	426

ЧАСТЬ I

Кино — искусство XX века



Кинематограф стран Западной Европы и США

Рождение кинематографа (1895–1908 гг.)

В XX в. мировая художественная культура пополнилась новым видом искусства — появился кинематограф, или кино. Рождение этого искусства было непосредственно связано с развитием науки и техники, и произошло оно в самом конце XIX в. Точнее, тогда родилось не само искусство, а его техническая основа — стало возможным воспроизводить движущееся фотографическое изображение на плоскости экрана.

Прошло время, прежде чем техническое изобретение стало искусством, у которого появился свой язык, свои выразительные возможности, свои выдающиеся произведения.

Во второй трети XIX в. Европа имела уже достаточно высокий уровень развития техники: были построены железные дороги, широко использовались паровые машины, установленные на кораблях, на ткацких и прядильных фабриках, столицы освещались газовыми фонарями.

Исследования ученых активно шли в самых различных областях, техника продолжала быстро развиваться, даже заговорили о неограниченных возможностях прогресса, который поможет человеку овладеть силами природы.

Бельгийский ученый *Жозеф Плато* исследовал способности человеческого глаза сохранять изображение предмета тогда, когда глаз уже непосредственно не воспринимает этот предмет. Такое явление названо персистенцией. Оно было замечено еще учеными древности: Птоломеем описывал его во II в., упоминал его и Аристотель.

В конце 1832 г. Плато создал аппарат, в основе которого было рассматривание рисунков через вращающийся диск — *фенакистископ*.

На одной стороне диска по кругу были изображения — одна и та же фигурка в разных позах. Ближе к центру были сделаны прорезы, также расположенные по кругу. Когда диск вращался вокруг оси перед зеркалом, то смотрящий через прорезы видел в зеркале не отдельные фигурки, а одну, но совершающую определенные, свойственные ей движения. Оптический обман основывался на том, что перед глазами зрителя последовательно возникали через очень короткое время несколько изображений одного и того же предмета. Эти изображения сливались на сетчатке глаза,

и человеку казалось, что он видит один предмет, который менял форму и положение.

Одновременно похожий аппарат изобрел в Германии *Симон фон Штаммфер*. Он назвал его *стробоскопом*. В 1934 г. английский математик *Уильям Джордж Хорнер* сконструировал *зоотрон*, представлявший собой очередную модификацию аппарата Плато, но рисунки в нем были нарисованы на ленте из тонкого картона. Это был уже прототип современной киноленты. Достаточно быстро возникла и идея спроецировать изображение на экран. Первым это сделал артиллерийский офицер барон *фон Ухаццус*, соотечественник Штаммфера.

Параллельно с этими опытами развивалась техника фотографии. Ее предшественница, *дагерротипия*, названная так по имени своего изобретателя *Жана-Мандэ Дагерра*, стала известна широкой публике в 1839 г. Однако создание дагерротипов в то время было делом непростым: время выдержки для получения единственного снимка первоначально составляло полчаса.

Развитие техники фотографии привело к возможности делать моментальные снимки (около 1860 г.). И если ранее нужно было, чтобы объект съемки некоторое время сохранял неподвижность, то теперь можно было снимать жизнь в движении.

В 1888 г. был выпущен в продажу фотоаппарат «Кодак». Первый «Кодак» был снабжен объективом, который давал возможность получать резкие изображения на расстоянии начиная от 1 м до бесконечности. Катушка негативной бумаги позволяла сделать без перезарядки до 100 снимков. Вскоре бумагу стали заменять целлулоидом.

Появление катушек «Кодак» позволило *Жюлю Марэ* в 1889 г. создать пленочный *хронофотограф*, имевший все характерные признаки киноаппарата. Это был фотографический аппарат, снабженный обтюратором в форме диска с окошечками, который приводился в движение ручкой. Пленка в нем двигалась скачками, останавливаясь несколько раз в секунду, для того чтобы можно было сделать снимок. Но Марэ довольствовался только лабораторным применением своего аппарата и не стремился его усовершенствовать для продажи и производства.

С 1880 по 1890 гг. было много изобретателей, которые обратились к хронофотографии, а также к использованию броможелатинового процесса. В октябре 1888 г. *Эмиль Рейно* продемонстрировал новый аппарат, названный им *оптическим театром*. Рейно первым использовал для проецирования гибкую ленту с отверстиями и раньше Эди-

сона применил перфорации к движущимся картинкам. Таким образом во Франции Ж. Марэ создал съёмочный аппарат, а Э. Рейно — аппарат, с помощью которого можно было показывать спектакли движущихся картин в течение нескольких минут. Но они не достигли еще возможности полного восстановления движения с помощью фотографической пленки. Эту проблему решил *Томас Эдисон*, который уже прославился тем, что изобрел фонограф — прибор для записи звука, а также лампочку накаливания.

Эдисон пытался сделать прибор для записи изображения. Им был сконструирован первый экспериментальный аппарат, который можно было назвать оптическим фонографом. Вместе со своим сотрудником *Диксоном* Эдисон начал проводить опыты по созданию движущейся фотографии. Изобретатели придумали, как расположить перфорационные отверстия на ленте. Диксон расположил отверстия по обеим сторонам пленки по 4 пары на кадр. Таким образом, была создана *кинематографическая перфорированная пленка* в такой форме, которую она сохранила до наших дней. Это было колоссальным прогрессом в изобретении движущейся фотографии, сделанным в лаборатории Эдисона.

Однако изображение было недостаточно качественным, и прибор требовал дальнейшей доработки. В итоге был спроектирован *кинетоскоп* — аппарат с окуляром, через который фильм смотрели как изображение в стереоскопе.

Кинематограф Люмьеров

Братья *Огюст* (1862–1954) и *Луи* (1864–1948) *Люмьер* были не только фабрикантами, работавшими в фотографической промышленности, но и обладали значительными знаниями в своей области, благодаря чему им удалось внести различные новшества в свое производство.

В сентябре 1894 г. Люмьер-отец приобрел кинетоскоп с 12 фильмами, и с октября 1894 г. Огюст и Луи Люмьеры стали искать способ проецирования их на экран. Кинетоскоп не давал такой возможности, и смотреть фильмы можно было, только прильнув глазом к окуляру.

Братья посвящали поиску решения этой задачи все свободное время. И однажды Луи нашел решение: он понял, что пленка должна двигаться прерывисто. Новый аппарат, изобретенный Люмьером, был назван *кинематографом*. Он имел явные преимущества по сравнению с другими аппаратами: был легок, приводился в движение простой ручкой и мог служить для трех целей: съемки, проецирования на экран и печатания позитивов.

Луи Люмьер взял все то, что было изобретено до него в области движущейся фотографии, соединил и развил лучшее, создав свой аппарат для съемки фильмов совершенно нового типа, со скоростью съемки 15 кадров в секунду.

Первый публичный показ фильмов Люмера прошел в Париже 22 марта 1895 г. Он использовался для иллюстрации доклада Люмера о кинематографической промышленности, организованного «Обществом поддержки национальной промышленности». Был показан фильм «Выход рабочих с фабрики Люмера». Фильмы Люмера затем были показаны для избранной публики в разных залах.

Первый платный публичный сеанс кинематографа Люмера был дан вечером 28 декабря 1895 г. в подвале «Гран кафе» на бульваре Капуцинов, 14. Показы в «Гран кафе» имели огромный успех, они стали известны во всем мире. Этот день стал днем рождения кино.

Большой заслугой Люмера было и то, что он снабдил свой кинематограф первоклассным репертуаром, который имел большой успех у публики. Ленты Люмера отражали саму жизнь, были понятны зрителю. Первые фильмы Люмера — это маленькие жанровые картинки, в которых было снято семейство Люмеров («*Кормление ребенка*», «*Катание на лодке*» («*Выход из порта Сиота*»), «*Партия в экарте*»). Среди других известных первых фильмов Люмера — «*Прибытие поезда*» и «*Политый поливальщик*», сюжет которого почти полностью совпадает с серией известных картинок, изданных для детей. Именно потому, что Люмьер проводил съемки в самых разных местах, он отражал в своих фильмах разнообразие жизни. Благодаря этому его фильмы стали предвестниками фильмов разных жанров: комедий, хроники, видовых фильмов, фильмов о путешествиях.

Заслуга Луи Люмера состоит не только в том, что он усовершенствовал хронофотограф Марэ, но и в том, что он создал прообраз будущих фильмов. Слово «*cinema*» стало обозначать не сокращенное название аппарата, а новый вид зрелищного искусства, тесно связанного с техникой.

В первых фильмах Люмьер проявил себя и как талантливый оператор. Употребляя объектив с большой глубиной резкости, он снимал дальние планы так же четко, как и ближние. В его фильмах уже намечена смена планов, которая возникает из-за случайного движения объектов в кадре. Позже этот прием будут применять сознательно, что приведет к появлению монтажа.

Удивительно, но сам Люмьер не очень верил в будущее своего изобретения. Ему казалось, что через некоторое время публике надоест

это зрелище. И она его забудет. Вместе с тем, будучи предпринимателем, он стремился использовать свое изобретение для получения прибыли, заботился о распространении своего аппарата. Он набирал на работу киномехаников, обучал их и отправлял в те страны, где эксплуатация кинематографа может принести прибыль.

Кинематограф завоевывает мир

В течение 1896 г. кинематограф быстро распространяется в Европе, покоряет США, Японию, Австралию, Мексику, Индию, Египет и Палестину, а затем и другие страны.

Опасаясь кражи изобретения, Люмьер не продавал свои аппараты в другие страны, а посылал туда киномехаников вместе с аппаратом, который был собственностью фирмы. Устройство аппарата держалось в тайне. Киномеханики были одновременно и операторами, которые, пользуясь своим пребыванием за границей, снимали новые видовые фильмы, показывали их в местах, где велись съемки, а также посылали в Лион для включения в общий каталог фильмов Люмьера.

Фильмы, как правило, показывали в виде аттракционов в мюзик-холлах, сеанс длился 20–30 минут, показывали 10–12 фильмов, иногда сопровождая их пояснениями рассказчика или комментатора. Очень нравились зрителям фильмы, снятые в их родном городе.

Однако постепенно после того как прошел первый восторг публики от необычного зрелища, интерес к кино начинает угасать. В упадке кино сыграло свою роль не только несовершенство аппаратуры, но и плохой репертуар фильмов — они были очень однообразны и не могли надолго привлечь внимание зрителей. Ничто не отличало фильмы Гомона и Патэ, снимавших их для своих проекционных аппаратов, от фильмов Люмьера. Коммерсанты с самого начала считали более выгодным копировать чужие фильмы, уже имевшие успех у публики, а не снимать свои.

Вместе с тем в 1896–1897 гг. все же появлялись короткие фильмы, чем-то новым отличающиеся от основной массы лент. В видовых фильмах использовалась съемка с движения, появляются фильмы, в которых чувствуется постановка и присутствуют хотя бы примитивные декорации («*Шляпа в театре*», «*Битва подушками*», «*Туалет новобрачной*»), а также и первые постановки на религиозные темы («*Паломничество в Палестину*» и «*Страсти*» Леара).

Жорж Мельес

Луи Люмьер изобрел движущуюся фотографию, кино, для того, чтобы отражать «движе-

ние жизни». Ж. Мельесу удалось превратить это изобретение в новый вид зрелищного искусства.

Жорж Мельес (1891–1938) родился в Париже. Его родители были богаты и смогли дать ему хорошее образование. Отец думал о том, что сын продолжит его дело — возглавит обувную фабрику. Но Жорж мечтал стать художником, против чего возражали его родители. Тогда молодой человек начинает заниматься изготовлением механических игрушек и фокусами. Родители, в конце концов, пошли ему навстречу и дали средства на приобретение небольшого театра Робер-Удэн, в котором показывались фокусы и выступали маги. Именно в этом театре Мельес впервые попробовал свои силы как постановщик.

С кинематографом Мельес познакомился уже на первом показе Люмьера в «Гран кафе» и сразу же захотел заняться этим новым зрелищем.

Первые фильмы Мельеса не представляли собой ничего оригинального — они, в основном, копировали фильмы Люмьера. Но в конце 1896 г. во время съемок Мельесом одной из уличных сцен произошел случай, который натолкнул его на мысль о возможности кинематографического трюка. Во время съемки площади Оперы в Париже пришлось на время приостановить работу: аппараты были еще несовершенны, пленка часто застревала, рвалась. Не изменяя положения киноаппарата, повреждение устранили, и съемка продолжилась. Но эффект получился потрясающим: вид площади был все тот же, но на месте омнибуса оказались похоронные дроги, а на месте мужчины — женщина. Так была открыта возможность делать трюки с заменой и превращениями, которая тут же была использована Мельесом в своих фильмах.

Например, один из знаменитейших номеров «*Похищение дамы*» снимался так: Мельес в костюме фокусника делал руками несколько пассов над дамой, сидящей в кресле. Затем съемку останавливали, фокусник застыл в неподвижности, а дама убежала. Когда съемка продолжалась, фокусник продолжал свои манипуляции. При проекции остановки аппарата не было заметно, создавалась полная иллюзия волшебного исчезновения дамы. Использовал Мельес и трюк ускоренной съемки.

В 1897 г. Ж. Мельес снял 60 фильмов по 20 метров. Значение их велико, поскольку они знаменуют поворот в истории кино. В фильмах не только появляются мизансцены, но и выявляется ряд новых жанров: феерии, комедии, сценки с трюками, воссоздание подлинных событий. Последнее пользовалось большим успехом у публики. Мельес не выдавал свои ленты за хронику, но утверждал, что это точное

воспроизведение событий. Так были сняты фильмы о греко-турецкой войне, о восстании индусов против англичан («*Резня на Крите*», «*Сражение на улицах Индии*», «*Продажа рабов в гареме*» и др.) Иногда для фильма использовался прием «оживления» известного живописного полотна. Прием был заимствован из так называемых «живых картин», бывших тогда в моде. К этой же серии фильмов можно отнести и вообразаемые путешествия, которые Мельес снимал в исполнении актеров на фоне декораций.

В 1897 г. Мельес снял 16 комических сцен: «*Мнимый больной*», «*Американский хирург*», «*Сон пьяницы*» и др. В этих простых лентах уже есть декорации, костюмы, актеры. Свои фильмы Мельес снимал в студии, в то время как Люмьер снимал само движение жизни.

Первые годы в истории кино (1896–1897) были эпохой Люмьера, в последующие годы (вплоть до 1902 г.) в кино первенствовал Ж. Мельес.

Ж. Мельес, несмотря на кризис кино 1897 г., не утратил веры в жизнеспособность нового зрелища. Он упорно искал новые формы и продолжал снимать свои фильмы. В 1899 г. он снял 65 номеров и два больших фильма: инсценированную хронику «*Дело Дрейфуса*», первую свою феерию — «*Золушка*». Продолжая снимать номера, он ставит и крупные фильмы-феерии: в 1900 г. — «*Жанна д'Арк*» и «*Рождественский сон*»; в 1901 г. — «*Красная Шапочка*» и «*Синяя борода*»; в 1902 г. — шедевр «*Путешествие на Луну*», а также «*Гулливер*» и «*Робинзон Крузо*».

Основой фильма «Путешествие на Луну» стали романы *Жюль Верна* и *Герберта Уэллса*. Фильм был снят с исключительной фантазией и размахом, он пользовался большим успехом у публики. На другой день после показа заказы на фильм полетели со всех концов Франции. «Путешествие на Луну» демонстрировалось не только по всей Франции, но и во всей Европе. Творчество Мельеса в это период достигло своей вершины: он изобретает трюки, создает новые жанры, устанавливает свои эстетические каноны.

С помощью различных приспособлений Мельес достигает потрясающих эффектов. Например, в начале 1900 г. он поставил фильм «*Человек-оркестр*» с использованием эффекта размножения, достигаемого с помощью черного фона и каше¹, или того и другого вместе. В этом фильме был побит рекорд количества экспозиций — оркестр из семи музыкантов заменял один человек.

¹ Каше — монтажный прием работы с кадром (экраны, часть поля зрения аппарата).

Изобретение кинематографа позволило Люмьеру фиксировать жизнь людей и природу в их подлинном виде. Он не стремился приносить в эти съемки что-то искусственное. Мельес, напротив, поместил киноаппарат в театр. Его фильмы были фактически спектаклями, перенесенными на экран, аппарат помещался в том месте, откуда будет смотреть зритель, сидящий в центре партера. Мельес прибавил к трем классическим законам драматического искусства (единству места, действия и времени) четвертый закон: единства точки зрения. Со временем он начинает делить все действие на сцены, но взгляд на эти сцены, так же, как и в театре, сохраняется с одной и той же точки.

Для того чтобы выразить чувства своего героя, актерам приходилось сильно жестикулировать. Мельес считал это вполне оправданным, он признавал «сознательно утрированный жест», который может быть использован в «сфотографированной пантомиме». Чтобы выделить актера из массовки, он применяет разные театральные приемы, использует раскрашивание пленки, совершенствует манеру игры, специально выразительность, но оставляет камеру неподвижной. Одно из достоинств Мельеса заключалось в том, что он отразил в кино театр. В «Путешествии Гулливера» он использует крупные планы в качестве трюка, чтобы показать героев гигантами, но во всем остальном Мельес остался верен себе: «Робинзона Крузо» он снимает в декорациях, мысль снять какие-то сцены на натуре даже не пришла ему в голову.

К 1908 г. Мельес уже был в кризисе. Развитие кино оставило его позади. Некоторое время он пытался подражать своим конкурентам, использовавшим новые кинематографические приемы в создании фильмов, но это только разрушало собственный стиль Мельеса, не делая его фильмы востребованными. Время Мельеса безвозвратно ушло вместе с созданным им стилем. А меняться по-настоящему он не хотел и не мог.

Кино Великобритании

Первым английским производителем фильмов был *Уильям Польш*. Его студия представляла собой маленькую сцену размером 5 × 7 метров, защищенную железной конструкцией с широкими дверями и стеклянной крышей, обращенной на юг. Определенных эффектов достигали с помощью трапов и подвесных площадок. Сцена возвышалась над землей, аппарат передвигался в тележке на нужное от сцены расстояние.

До 1902 г. английское кино было передовым и в области производства, и по уровню мастерства. Но к 1908 г. большинство известных кинопроизводителей по тем или иным причинам ушло из кинопроиз-

водства. Однако именно на этот период приходится развитие документального кино. *Чарлз Урбан*, развивавший методы Люмьера, взял к себе и некоторых его операторов, например, *Шарля Масгиша*. Масгиш от компании «Урбан» объехал Францию, Испанию, Италию, Турцию, российские Кавказ и Туркестан. В 1905 г. он находился в Петербурге, где в то время началась революция, и был очевидцем Кровавого воскресенья.

Хроникеры снимали сцены из жизни высокопоставленных особ: коронации, охоты. В съемках последних значительное место занимают погони, которые в известной степени послужили толчком к рождению кинематографического жанра. В этот период в английском кино выпускается большое количество *фильмов-погонь*. Кроме того, множество сюжетов было посвящено «спасениям».

Например, *Сесиль Хепурт* поставил в этом жанре фильм, который определил успех его фирмы.

«*Спасена Ровером*» (1905) — так называется этот фильм. Ровер — имя собаки, которая спасает похищенного младенца. Сценарий был написан женой Хепурта. Сам режиссер, его жена и маленькая дочь были исполнителями главных ролей в фильме. В роли Ровера режиссер снял свою собаку. Для съемки пришлось пригласить двух статистов, и съемки обошлись Хепурту в 7 фунтов 13 шиллингов. Фильм, длина которого превышала 140 метров, был продан по 10 фунтов 12 шиллингов за копию. Это значит, что, продав одну копию, режиссер с лихвой окупил свои затраты. Хепурт же продал 395 копий. Фильм пользовался большим успехом. Несмотря на простой сюжет, у фильма достаточно сложный для того времени монтаж, четкий ритм, хорошая операторская работа.

В своих фильмах Хепурт уже употреблял крупный план и деталь как элемент рассказа («*Невинно осужденный*»).

В английском кино продолжает развиваться жанр «социального реализма». У. Поль снимает фильм «*Доведенные до анархии*» (1906), который рассказывает о событиях в России. Социальная тема звучит и в фильме С. Хепурта «*Нашествие иностранцев*»: английский рабочий впадает в нищету, он не может найти работу из-за наплыва в страну иностранной рабочей силы.

Многие темы, раскрытые в фильмах этих лет, находят потом отражение в фильмах *Чарльза Чаплина*. Можно предположить, что некоторые английские комедии 1905–1907 гг. оказали влияние на Чаплина-подростка, и позже это сказалось в его фильмах.

В 1900 г. в Брайтоне *Джордж-Альберт Смит* построил маленькую студию по образцу студии Поля. Первые его фильмы представляют

собой серию «*Юмористические выражения лица*». Весь фильм строится исключительно на крупных планах, часто меняющееся выражение лица было хорошо видно. Но постепенно, в силу необходимости сюжета, Смит использует и общие планы. Хотя его сюжеты и напоминали то, что снимал Мельес, Смит активно использует возможность изменить точку зрения зрителя за счет крупных планов.

Например, в фильме «*Маленький доктор*» показаны дети, играющие в доктора. Кошка служит им пациентом, они дают ей лекарство. Крупным планом показывается голова кошки в тот момент, когда она собирается выпить ложку молока, которым ее лечат дети. Вся сцена показана общим планом, а кошка — крупным. В фильме «*Бабушкина лупа*» также применяется врезка крупных планов: бабушка вяжет, а ее маленький внук забавляется тем, что рассматривает через лупу то, что его окружает. Все, что он рассматривает, показано крупным планом: часы, канарейка в клетке, глаза бабушки, голова кошки и т. д.

Смит сделал большой вклад в развитие языка кино, у него киноаппарат стал подвижным, как человеческий глаз, режиссер навязывает зрителю различные точки зрения. Новая точка зрения — не что иное, как монтаж. В фильме «*Злоключения Мэри-Анны*», снятом Смитом в 1901 г., кадры, показывающие ее работу, перемежаются крупными планами, изображающими выражение ее лица.

Джемс Уильямсон также шел по пути совершенствования языка кино. Он не следовал применяемой Мельесом театральной последовательности развития событий, а использовал другой метод — перемежение показа событий, происходящих одновременно в двух удаленных друг от друга местах («*Нападение на миссию в Китае*»). Съемки этого фильма проходили на одной из вилл, а роли в фильме исполнили члены семьи Уильямсона. Смит также снимал членов своей семьи. В фильме «*Держи вора!*» Уильямсон снял даже погоню, что удалось показать благодаря увеличению числа планов, снимаемых на натуре. Он активно использовал и другие кинематографические трюки, например, обратную съемку.

В творчестве Уильямсона со временем стали появляться новые жанры — на экран стали проникать социальные мотивы. В 1902–1903 гг. он снимает две ленты о демобилизации английских солдат после англо-бурской войны.

В фильме «*Солдат запаса до и после войны*» показано, как солдат, оставив дома жену и детей, уходит на войну. Вернувшись с войны, бывший солдат не может найти работу, его семья бедствует. Отчаявшись, он крадет хлеб. Приходят полицейские, чтобы арестовать его. Маленький ребенок

отдает полицейскому хлеб, украденный для него отцом, и просит не увести его папу. Растроганный полицейский берет его на колени и дает денег на хлеб.

Таким образом, английский кинематограф в 1900–1903 гг. внес значительный вклад в развитие кино. В фильмах режиссеров *брайтонской школы* появляются элементы монтажа, ставятся фильмы, в основе которых лежит действие, — погони. Производится съемка фильмов на натуре. С помощью монтажа показываются действия, происходящие одновременно в разных местах. Ставятся фильмы реалистического содержания на социальные темы.

Кино США

Первое представление кинематографа в США состоялось 18 июня 1896 г. Успех был колоссальный. Крупные бизнесмены достаточно рано поняли большое будущее движущейся фотографии, прежде всего, как прибыльного экономического предприятия. Именно поэтому они старались монополизировать эту отрасль, устранив иностранную конкуренцию.

Кинематограф братьев Люмьер летом и осенью 1896 г. с успехом демонстрировался на Бродвее и в крупных городах Соединенных Штатов. Но американские промышленники не были заинтересованы в таком присутствии иностранцев на рынке развлечений. Правительство вело протекционистскую политику по отношению к собственной промышленности, поэтому «Синематограф Люмьера» вскоре вынужден был расстаться с американскими экранами.

Большой популярностью в первые годы появления кино в США пользовались фильмы, в которых отражались действительные события (война на Кубе, англо-бурская война и др.). При этом фирмами практиковалась съемка инсценировок событий с подставными статистами. К таким приемам прибегала и фирма «Эдисон». Фирма «Байограф», напротив, не останавливалась перед трудностями, стараясь снять действительные события.

Но увлечение хроникой постепенно проходило, публика пресытилась эффектом отражения реальной жизни, который давало кино, — начиналось время повествовательного, художественного фильма.

В США кино вначале развивалось не очень быстро. Самой плодотворной фирмой была фирма «Эдисон». Режиссер этой фирмы *Эдвин Портер* поставил самый знаменитый американский фильм того времени — «*Большое ограбление поезда*» (1903). Портер в США играл ту же роль, что и Мельес во Франции. Но в отличие от Мельеса он направил кино на собственный путь.

Портер использовал монтаж, смену планов, применял каше и панораму, как выразительные средства. Фильм «*Большое ограбление поезда*» имел огромный успех, поэтому фирма сразу же выпустила несколько фильмов с похожими сюжетами. Но и у самого фильма был предшественник: за несколько месяцев до него был снят английский фильм «*Ограбление дилижанса*». Два этих фильма больше различались по монтажу, чем по составу событий, поэтому заслуга режиссера заключалась, прежде всего, в развитии языка кино. Благодаря Портеру у американского кино появился свой стиль, который постепенно начал завоевывать поклонников в Европе и других странах мира.

Бурный рост промышленности США в начале XX в. повлек за собой громадный приток рабочей силы из разных стран. Потребность в развлечениях приводила их в кино, которое было в то время немым, а потому понятным всем. Это способствовало мощному развитию сети дешевых кинотеатров — «никель-одеонов» (от «никель» — монета в 5 центов, «одеон» — театр).

Развитие кинопромышленности шло рука об руку с появлением новых интересных имен создателей фильмов. *Дэвид Уорк Гриффит* (1875–1948) — известный в дальнейшем деятель американского кинематографа, начинал свою карьеру в кино как актер. Вместе со своей женой он снимался в фильмах, чтобы заработать на жизнь. Однако сам он был невысокого мнения о своем актерском таланте. Вскоре ему представился случай попробовать себя в режиссуре. Он снял свой первый фильм — «*Приключения Долли*», который имел успех. В 1908 г. Гриффит был приглашен «Байографом» в качестве главного режиссера и начал снимать свои фильмы.

Гриффит активно использовал крупные планы лиц актеров, приглашал интересных, талантливых исполнителей. В фильме «*Много лет спустя*» (1908) уже полностью проявляются особенности стиля Гриффита: монтажное противопоставление коротких сцен, одновременно происходящих в разных местах. Связь между ними — в общности мысли и драматургического действия. Гриффит, переводя действие с природы в павильон, первым открыл драматические возможности кинокамеры. Камера у Гриффита свободна, она проникает всюду, куда требует развитие сюжета, она становится похожей на перо романиста.

В дальнейшем Д. Гриффит внес значительный вклад в развитие мирового кинематографа. Его фильмы «*Рождение нации*» (1915) и «*Нетерпимость*» (1916) имели большое значение в развитии кино как искусства. Ожесточенную критику вызвал фильм «*Рождение нации*»,

поскольку в его основе был откровенно расистский роман Т. Диксона. Однако этот фильм сыграл важную роль в развитии выразительных средств кино. В фильме «*Нетерпимость*» режиссер рассматривал философские и нравственные проблемы, трактуя нетерпимость как причину зла во все времена.

В кино огромное значение приобретает лицо актера, поскольку передает смысл и эмоциональную окрашенность происходящего. Уже нельзя использовать грим как в театре. Лицо исполнителя открыто зрителю, который видит его с мельчайшими движениями мимики, передающей оттенки чувств. Публика запоминает эти лица, актеры становятся ей как бы лично знакомыми — начинается эпоха кинозвезд. Американское кино открыло Франции крупный план, который стал там называться «американским планом».

Кинопроизводство в годы немого кино К 1908 г. кино в Европе все больше приобретает черты промышленного производства, где создание фильмов ставится на поток. Те-

перь студии, где снимают фильмы, представляют собой громадные стеклянные залы с электрическим освещением и всевозможными приспособлениями. В студиях есть свои мастерские, где готовили декорации, шили костюмы; копировальные фабрики, где работали с пленкой: проявляли, печатали, монтировали и т. д.

К этому времени фильмы значительно увеличились в метраже, усложнились технически и художественно, для их создания требовалось много сил, времени, а также участие людей разных профессий. Создавать фильмы так, как это делал Мельес, будучи одновременно и сценаристом, и декоратором, и режиссером, и актером, стало невозможно. В кино появилось разделение труда.

До того, как начнутся съемки, с актерами проводились репетиции, которые велись до тех пор, пока актеры не достигнут совершенства в исполнении ролей. Иногда для репетиции сцены, на съемку и проецирование которой требовалось 15 минут, уходило 2–3 недели. Каждая сцена обсуждалась с оператором относительно освещения, необходимого для качественной съемки.

После всех приготовлений начинали съемку: актеры играли свои роли так, как они их репетировали, оператор крутил ручку киноаппарата со скоростью 16 кадров в секунду. Режиссер во время съемки в рупор выкрикивал свои указания актерам. Когда съемка была закончена, пленку проявляли, после чего негатив считался готовым для печати копий, поступающих в продажу.

Если в фильме действие проходило в разных местах, то меняли декорации. Затем куски пленки склеивали в нужном порядке, и фильм был готов. Монтажа в современном смысле слова тогда не было. Дубли также не делали — это было очень дорого. Не всегда фильмы снимали в студии, некоторые сцены снимали на природе, в естественных условиях, если позволяли погода и освещение.

Корпорация режиссеров, которая сложилась в период 1903–1908 гг. в Европе и Америке, набиралась из сценаристов, операторов, режиссеров театра, актеров, театральных критиков, журналистов. Некоторые режиссеры всю жизнь проработали в одной и той же фирме, поэтому продукция разных фирм носила ярко выраженный индивидуальный характер.

Несмотря на то что у каждой фирмы благодаря ее режиссерам был свой стиль, сюжеты копировались постоянно. Например, в 1906 г. английский фильм У. Поля «*Доведенные до анархии*» был скопирован фирмой «Патэ» и выпущен под названием «*Анархист*». И таких примеров было очень много.

Актеров для фильмов первоначально набирали из статистов, актеров кордебалета и актеров без ангажемента, т. е. не имевших постоянной работы в театре. Съемки в фильмах позволяли им избежать нищеты, но сами актеры почти стеснялись такой работы. Когда стали ставить комедии и фильмы-погоны, то потребовались очень тренированные актеры, способные выполнять всевозможные трюки. В этом случае стали приглашать акробатов, наездников и других артистов цирка. Актеров для кино поставляла и пантомима, которая была тогда очень популярна.

Работа актера не была в то время высокооплачиваемой: 25 франков во Франции и 5 долларов в США получал актер за главную роль в фильме, как бы хорошо ни была она сыграна. Но некоторые актеры привязывались к этому новому для них делу — кино. Стали образовываться постоянные группы, возрастало чувство ответственности за результат работы всей съемочной группы. Снимаясь несколько дней в неделю, видя себя потом в фильме, актеры совершенствовали свою игру, находя в ней ту специфику, которая позволяла бы им быть достоверными на экране. Они приходили к выводу, что на экране нельзя изображать, как это делалось в театре — на экране надо жить, все делать естественно. За редким исключением актеры оставались анонимными, но постепенно стали появляться и известные зрителям актеры, если они часто появлялись в фильмах и талантливо исполняли свои роли. В каждой стране были свои известные актеры. Во Франции, на-

пример, первыми из них были *Макс Линдер* и *Андрэ Дид*. Зрители узнавали своих любимцев и даже посылали им письма.

По мере развития кино появлялись и новые жанры. Трюк становился всего лишь частью фильма, чаще всего — комедии. В кино стали появляться «сентиментальные драмы», содержанием которых стали роковые страсти, убийства из-за ревности, реалистические драмы, сентиментальные трагедии, трагические погони и новый жанр — комедии. Появлялись даже серии фильмов. Так фирма «Эклер» выпустила серию фильмов «*Ник Картер*», найдя способ заинтересовать публику одним артистом, появляющимся в той же роли в каждом новом фильме этой серии. Первая серия вышла в 1908 г.

Появление мультипликации

В 1907 г. американская фирма «Вайтаграф» привезла в Европу фильм «Гостиница с привидениями». Фильм поразил зрителей. Необычным в нем было то, что предметы там двигались, летали, но не так, как в театрализованных постановках Мельеса. Крупные планы таких предметов также оставляли непонятной причину их передвижения. А разгадка была довольно простой: создатели использовали покадровую съемку. Так был открыт технологический прием, на основе которого родилась мультипликация.

Технология стала быстро распространяться. Во Франции *Эмиль Коля* создавал рисованные фильмы, в которых действовало «магическое перо»: рисунок возникал на экране как бы сам по себе, нарисованная линия менялась, складывалась в определенные изображения, которые, в свою очередь, трансформировались во что-то новое. Первый движущийся рисунок Коля появился в августе 1908 г. Коля был специалистом в области юмористического рисунка, 20 лет он работал карикатуристом. Юмористические сценки, нарисованные Колей, процировались в негативах, поэтому казалось, что они нарисованы мелом на грифельной доске.

Появление мультипликации открывало новые возможности в становлении кинематографа. Кино развивалось, разрабатывая свой собственный язык, рождалась новые жанры. Возникнув как техническое изобретение для передачи движущейся фотографии, кинематограф стал постепенно превращаться в искусство.

Кинематограф 20-х гг.

Кино Франции

После Первой мировой войны ведущая роль в развитии кинематографической промышленности перешла к США. Кино Франции в плане технического оснащения сильно отставало от американского. Многие кинофирмы перестали производить продукцию и перешли к прокату американских фильмов.

В начале 20-х гг. значительно снизилось производство фильмов фирмами «Патэ» и «Гомон». Был взят курс на выпуск немногочисленных, но дорогостоящих фильмов. Например, режиссер *А. Диаман-Берже* снял «*Три мушкетера*» (в двенадцати эпизодах, 1921), а затем и «*Двадцать лет спустя*».

Во второй половине 20-х гг. производство фильмов начинает расти, но слабость материальной базы французского кинематографа продолжает сказываться: не нашли практического применения перспективные технические изобретения в области цвета, звука, широкоэкранной проекции. Однако, несмотря на сложности в технической базе, в кино Франции отмечается бурная творческая активность молодых режиссеров, которые стремятся превратить кино в подлинно современное искусство.

Молодые кинематографисты *Луи Деллюк*, *Жермена Дюлак*, *Жан Эпштейн*, *Абель Ганс* и другие основали течение, которое стали называть «*Первым авангардом*», или «*киноимпрессионизмом*». Наиболее значительные произведения этого периода — «*Испанский праздник*» (1919) *Ж. Дюлака*, «*Молчание*» (1920) и «*Лихорадка*» (1921) *Л. Деллюка*, «*Верное сердце*» (1923) *Ж. Эпштейна*, «*Колесо*» (1923) *А. Ганса* и др.

Название «киноимпрессионизма» произведения «Первого авангарда» получили из-за использования натуральных съемок, лирического восприятия и отражения природы. Линия «киноимпрессионизма» была продолжена впоследствии в творчестве многих режиссеров, в том числе *Ж. Ренуара*, *М. Карне* и др.

В произведениях «*Второго авангарда*» (после 1924 г.) формалистические установки стали преобладать: технические приемы превратились в самоцель, что очень мешало реалистическому отражению жизни. Такие направления в искусстве, как абстракционизм, дадаизм, сюрреализм оказывали существенное воздействие на кино, что нашло отражение в созданных в то время фильмах: «*Механический балет*» (1924), реж. *Ф. Леже*; «*Игра отблесков и скорости*» (1925), реж. *А. Шомет*; «*Андалузский пес*» (1928), реж. *Луис Бунюэль* и др.

К концу 20-х гг. «Второй авангард» исчерпал себя как художественное течение в кинематографическом искусстве, но многие найденные им приемы художественной выразительности получили распространение в кинематографе.

Рене Клер (настоящая фамилия Шометт) (1898–1981) в кино дебютировал как актер. Первая самостоятельная картина — фантастическая комедия *«Париж уснул»* (*«Дьявольский луч»*, 1923). В фильме рассказывается о таинственных лучах, остановивших жизнь Парижа. Приключения группы людей, которых не коснулись эти лучи (пассажиры самолета и радист с Эйфелевой башни), дали возможность режиссеру раскрыть нелепости буржуазного общества. Режиссер активно использовал различные технические приемы: стоп-кадр, размножение изображений, замедление и ускорение движения, благодаря чему реальная жизнь приобретала фантастические черты. Фильм был с восторгом встречен «авангардистами». Р. Клер, разделяя их взгляды, поставил *«Антракт»*, имеющий серьезное содержание, но воплотивший ряд сатирических и комических моментов.

Р. Клер достаточно быстро понял бессмысленность формалистических экспериментов и вернулся к фильмам с внятным сюжетом, яркими образами. В эти годы им были сняты фильмы: *«Призрак Мулен Руж»* (1925), *«Соломенная шляпка»* (1927), *«Двое робких»*, в которых сочетаются мягкий юмор и искреннее сочувствие к «маленькому человеку».

Успешно работал в это время и *Жан Ренуар* (1894–1979), сын известного художника-импрессиониста. Он поставил фильмы *«Дочь воды»*, *«Нана»* по Эмилю Золя, *«Девочка со спичками»* (по Гансу Христиану Андерсену). В фильме *«Дочь воды»* рассказана история девочки-сироты, живущей на барже. Безусловно, интересным в фильме был не сюжет, а то, как снят фильм. Большое значение в нем имел свет, передающий особенности пейзажа. Поскольку действие фильма проходило на барже, то в фильм вошли картины каналов и деревянных шлюзов, ряды тополей и ивы со свисающими ветками. Изображая в фильме кошмары, режиссер использовал двойные экспозиции, затемнения и наплывы. Ж. Ренуар выступил в этом фильме как приверженец и живописного, и кинематографического импрессионизма.

Экранизации литературных произведений снимал и *Жак Фейдер* (1888–1948): *«Крепкебилль»* по А. Франсу, *«Кармен»* по П. Мериме, *«Тереза Ракен»* по Э. Золя.

Одним из лучших фильмов французского немого кино стал фильм *«Страсти Жанны д'Арк»* (1927), снятый датским режиссером *Карлом*

Дрейером. Известный исторический сюжет был раскрыт через судебный процесс, на котором судили героиню французского народа. Эта единственная роль актрисы Рене Фальконетти была сыграна ею с такой силой, психологической глубиной и эмоциональностью, что вошла в историю кино. В фильме очень выразительно изобразительное решение, каждый кадр выглядит как законченное живописное произведение.

Кино Великобритании

За годы Первой мировой войны кинопроизводство в стране сильно сократилось, а в 1926 г. пресса отмечала, что оно фактически прекратилось. Причинами служили высокая стоимость эксплуатации кинозалов и использование преимущественно зарубежных лент — до 90% в 1914 г.

В защиту отечественного кино выступило общественное мнение, и в частности, Лондонское общество кино. Под влиянием этого в 1927 г. был принят *«Закон о квоте»*, который регулировал соотношение зарубежных и отечественных лент в прокате. Это дало свои результаты, и в 1929 г. было произведено уже 129 английских фильмов. Стремление английских производителей снимать в фильмах «кинозвезд» мирового уровня и ставить дорогостоящие фильмы приводило к своеобразному соревнованию с Голливудом, что было тяжело для развития английской кинопромышленности.

Вместе с тем многие продюсеры понимали потребности внутреннего рынка, стараясь выпускать фильмы, интересные широкому кругу зрителей. На экраны в эти годы вышли *«Звезды на съемках»* (1927), *«Подземка»* (1927) и *«Коттедж в Дарт Муре»* (1930) режиссера А. Аксквита. В 1925 г. англо-немецкой постановкой фильма *«Сад удовольствий»* дебютировал *Альфред Хичкок*. Он приобрел популярность триллером *«Жилец»* (1926).

Большим успехом у публики пользовались фильмы-комедии *«Поживем-увидим»* (1928) и *«Можно ли в это поверить?»* (1929) режиссера У. Форда, где он сам исполнял главные роли, а также комедии *Дж. Пирсона*, созданные в традициях мюзик-холла, с *Б. Бальфур* в ролях девушек из народа.

Кино Германии

Первая мировая война повлияла на развитие немецкой кинематографии. Если до войны на экранах главное место занимали фильмы, импортировавшиеся из других стран, то с началом войны резко возрос выпуск отечественных

фильмов. Германское правительство стремилось подчинить кино своему влиянию, используя его в военно-пропагандистских целях. Однако уже к 1916 г. после неудач на фронтах выпуск военных фильмов значительно уменьшился, а экраны стали вновь выходить мелодрамы, комедии, приключенческие фильмы. В годы войны в немецкой кинематографии начинают работать новые режиссеры (*Эрнст Любич*, *Рихард Освальд* и др.). В 20-е гг. успешно работают режиссеры: *Р. Вине*, *Э. А. Дюпон*, *Ф. Цельник* и др.

Роберт Вине (1881–1938) в кино выступал вначале как актер, затем как сценарист и режиссер. Большую известность приобрел поставленный им фильм *«Кабинет доктора Калигари»* (1919), положивший начало *экспрессионизму* в немецком кино. С элементами этой же стилистики им были поставлены *«Генуина»* (1920), *«Раскольников»* (1923) и др. Герои фильмов Р. Вине — люди с болезненной психикой, не находящие себе места в обществе. Действие фильмов этого режиссера обычно вынесено в условную среду, где искусственное освещение искажает реальные формы людей и предметов.

К 1924 г. в Германии сложились мощные киноконцерны, значительно усовершенствовалась техническая база кинематографа. Выпускалось много фильмов, соответствующих вкусам широкой публики: мелодрамы, комедии, детективы. Получили популярность исторические и экзотические драмы: *«Индийская гробница»* (1921, реж. *Джозеф Май*), *«Дантон»* (1921, реж. *Д. Буховецкий*), *«Леди Гамильтон»* (1921) и *«Лукреция Борджиа»* (1922), реж. *Р. Освальд* и др. *Э. Любич* ставил исторические драмы: *«Мадам Дюбарри»* (1919), *«Анна Болейн»* (1920), *«Жена фараона»* (1922).

Экспрессионизм как художественное направление, появившийся в германском кино в 1915–1925 гг., возник как протест против буржуазного искусства с его мещанскими идеалами. Идеи обреченности, противопоставления героя враждебному миру, характерные для этого направления, были созвучны сложной социальной ситуации в Германии. Экспрессионизм отвергал реалистическое отражение действительности в искусстве, мир предстал в фильме деформированным, лишенным естественных очертаний. Большое место в фильмах отводилось снам, кошмарам, галлюцинациям героев. Изображая своих героев, актеры утрировали жесты и мимику. Герои многих фильмов — злоеущие мистические существа (*«Гомункулус»*, реж. *Р. Райнерт*; *«Носферату, симфония ужаса»*, реж. *Фридрих Вильгельм Мурнау*, и др.).

Почти одновременно с экспрессионизмом создавались фильмы в *неоромантических традициях*, уводившие в мир сказки, мифологии

или далекого будущего. Главным представителем этого направления был *Фриц Ланг* (1890–1976). В его фильмах (*«Усталая смерть»*, 1921, в советском прокате — *«Четыре жизни»*, и *«Нибелунги»*, 1924) отразились неоромантические тенденции — уход от действительности, фатализм, идеализация прошлого.

Тенденции неоромантизма нашли отражение и в фильмах *Арнольда Фанка*. В его фильмах рассказывается о непознаваемости сил природы, о том, как они вступают в единоборство с человеком. Непрístupные Альпы — место действия многих его фильмов (*«Гора судьбы»*, 1923, в советском прокате — *«Скала смерти»*; *«Священная гора»*, 1925, в советском прокате — *«Горная баллада»*; *«Белый ад Пицц Полло»*, 1929, с *Г. В. Пабстом*, в советском прокате — *«Пленники Бледной горы»*).

Реалистическое киноискусство Германии было представлено жанром *каммерштиле* — камерной драмы, показывающей историю из жизни мелкой и средней буржуазии. В этом жанре работал режиссер *Лулу Пик* (1886–1931), считавшийся основоположником этого жанра (*«Осколки»*, 1921, в советском прокате — *«Пост № 158»*, и *«Сочельник»*, 1923). Местом действия таких фильмов стали улицы и площади городов, тесные квартиры, жалкие лавочки. В фильмах широко использовались крупные планы, подробности быта.

К концу 20-х гг. были налажены связи с советской кинематографией, на экраны были выпущены советские фильмы: *«Мать»*, *«Броненосец «Потемкин»»*, *«Октябрь»* и др. Были также осуществлены совместные постановки фильмов, в том числе *«Саламандра»* (1928), *«Живой труп»* (1929) по Л. Н. Толстому и др.

В 20-е гг. в Германии развивалось *экспериментальное кино*. Режиссеры *Ханс Рихтер*, *Вальтер Рутман* стремились создать киноязык, свободный от влияния других видов искусства. В их фильмах в пространстве перемещались световые пятна, геометрические фигуры, линии. В. Рутман, отойдя от абстрактного кино, снял один из крупнейших документальных фильмов того времени: *«Берлин — симфония большого города»* (1927, в советском прокате — *«Симфония большого города»*).

С середины 20-х гг. в германском кинематографе начались эксперименты по созданию звуковых фильмов.

Кино США

Пользуясь упадком европейского кинематографа в годы Первой мировой войны, американское кино быстро завоевывало мир. Центром американской кинематографии стал *Голливуд*, расположенный в одном из районов Лос-Андже-

леса в штате Калифорния. В начале 1910-х гг. сюда стали съезжаться мелкие кинопредприниматели, чтобы избежать преследований со стороны фирмы Т. Эдисона, монополизировавшей производство и прокат фильмов на основе патентов на киноаппаратуру. Постепенно в Голливуд стали приезжать актеры, режиссеры. Климат Калифорнии был благоприятен для съемок — почти круглый год светило яркое солнце, богатой и разнообразной была природа.

Стали создаваться новые кинофирмы: «Парамаунт», «Метро», «Колумбия» и др., которые вели между собой конкурентную борьбу. Развитие кинопромышленности требовало больших средств, обеспечить которыми могли только крупные банки. Начался процесс экономического и идеологического подчинения Голливуда крупному капиталу. Продукция стандартизировалась, поскольку банкиры хотели получить гарантированный кассовый успех и весьма неохотно шли на эксперименты.

В 20-е гг. сюжеты фильмов все более удалялись от реальной жизни. Героями экрана становились европейские аристократы, арабские шейхи (роли таких героев с успехом исполнял *Роберто Валентино*), богатые прожигатели жизни, латинские любовники. В приключенческих фильмах действовал герой-супермен, образ которого создал актер *Дуглас Фербенкс*. Образы застенчивых, нежных героинь создавала *Мэри Пикфорд*, светских дам — *Глория Свенсон*.

Реалистическому направлению в американском кинематографе приходилось конкурировать с коммерческим кино. *Эрих фон Штрогейм* (полное имя и фамилия Эрих Освальд Ханс Карл Мария Штрогейм фон Норденвальд) (1885–1957) критически изображал в своих фильмах нравы верхов буржуазного общества («*Глупые жены*», 1921; «*Алчность*», 1924; «*Веселая вдова*», 1925; «*Свадебный марш*», 1928). Сюжеты фильмов Штрогейма во многом мелодраматичны, но в них показана острота социальных противоречий, что часто придает им трагедийное звучание. Режиссер достоверно передает атмосферу времени и места действия. Для него характерна острота в обрисовке характеров героев, оригинальность режиссерской трактовки происходящего. *Кинг Уоллис Видор* (1894–1982) снял в эти годы фильмы, показавшие масштаб его дарования: «*Большой народ*» (1925) и «*Толпа*» (1928).

В эти годы выходят замечательные фильмы Чарли Чаплина. *Чарльз Спенсер Чаплин* (1889–1977) родился в Лондоне в семье артистов мюзик-холла. Уже с детства он выступал на сцене, овладел мастерством пантомимы, акробатики и эквилибристики. Блестящая актерская техника сочеталась у него с ярким актерским дарованием. Во время гаст-

ролей в США Чаплин заключил контракт с кинокомпанией «Кистон» и начал сниматься в фильмах. Постепенно складывался облик его персонажа, который стал «маской» Ч. Чаплина. Снявшись в 34 фильмах, Чаплин стал известнейшим комиком американского кино.

В 1923 г. Чаплин основал собственную кинофирму «Чарльз С. Чаплин филм корпорейшен» и стал снимать полнометражные фильмы. В этом же году вышел его фильм «*Парижанка*» — единственный чаплинский фильм драматического жанра. В нем раскрывалась тема человеческого достоинства, погубленного властью денег. В других своих фильмах этого периода («*Мальш*», 1921; «*Пилигрим*», 1923; «*Золотая лихорадка*», 1925) Чаплин в рамках жанра эксцентрической комедии умел поднять важные вопросы человеческого бытия, боролся за доброту и человеческое достоинство, высмеивал ханжество и мещанство. Один из наиболее зрелых фильмов мастера — фильм «*Золотая лихорадка*».

В этом фильме Чаплин играет золотоискателя — простого, доброго человека, над которым издеваются окружающие его жестокие, одержимые жадной наживы люди. Он переносит много лишений и унижений, но все же находит золото и помогает своим друзьям.

В 20-е гг. успешно работали в жанре комедии *Гарольд Ллойд*, создавший образ успешного, предприимчивого американца; *Гарри Ленгдон*, выступавший в роли простака, и *Бастер Китон* — неулыбчивый человек с огромными удивленными глазами. Комедии Б. Китона основывались на пародировании популярных жанров американского кино. Все эти комики завоевали популярность во всем мире и создали американскую школу эксцентрической комедии, обычно называемой «*комической*».

К концу 20-х гг. фирма «Уорнер бразерс» начала выпускать звуковое кино. В 1926 г. вышли фильмы режиссера *А. Кросленда* «*Дон Жуан*» с музыкальным сопровождением и «*Певец джаза*» (1927), в котором звучали музыка, речь и шумы. С появлением звука в первую очередь на экраны стали выходить музыкальные фильмы («*Поющий глупец*», 1928, реж. *Л. Бэкон*, и др. фильмы). Звуковое кино сразу же завоевало успех у публики, оно вернуло зрителей в кинотеатры. В 1927–1929 гг. посещаемость кинотеатров увеличилась вдвое.

Звуковое кино 30-х гг.

Кино Франции Конец 20-х гг. ознаменовался *появлением звука* в кино. В освоении нового изобретения американские кинопромышленники опередили французских. Фирма «Парамаунт» на студиях под Парижем стала выпускать звуковые фильмы для всей Европы.

Чтобы отстоять национальный кинематограф, деловые круги Франции вынуждены были принять меры по поддержке отечественного кино. Вновь стали возникать крупные кинофирмы, увеличилось число выпускаемых картин.

В 30-х гг. на кинопроизводстве Франции отразился мировой экономический кризис. Крупные компании обанкротились, выпуском картин занимались мелкие кинофирмы, которые зачастую распались, сняв 2–3 картины. Однако такая нестабильность и раздробленность играла и положительную роль: не было стандартизации продукции, творческие работники пользовались большой свободой.

Успехи во французском кино этого периода были связаны с ростом социальной активности в стране, возникновением ряда творческих и общественных движений и организаций: «Народный фронт», «Ассоциация революционных писателей и художников», «Сине-Либерте», группа «Октябрь».

В конце 30-х гг. на фоне большого числа легковесных картин появляется ряд фильмов, в которых чувствуется настроение тревоги, депрессии. Фильмы отражали социальную ситуацию в стране, где правящая верхушка готова была идти на сговор с фашистами. В этих условиях прогрессивные кинематографисты стремились в своих фильмах отражать объективные картины повседневной жизни, поэтически преобразуя их. Это течение во французском кино 30-х гг. получило название «поэтического реализма», первыми произведениями которого принято считать фильмы *Рене Клера* и *Жана Виго* («Ноль за поведение», 1933 и «Аталанта», 1934). В фильме Ж. Виго «Ноль за поведение» использованы автобиографические мотивы. Рассказывая о воспитании в закрытом интернате, его суровости и бессмысленности, режиссер соотносил это с системой государственного подавления личности. Именно поэтому фильм был запрещен цензурой, он вышел на экраны лишь в 1945 г.

В 1930 г. Рене Клер создал свой первый звуковой фильм «Под крышами Парижа», возродивший былую славу французского кино. Его фильм «Свободу нам!» (1932) содержал гневную сатиру на суще-

ствующую систему эксплуатации рабочих, хотя сюжет фильма строился на вымышленном предположении о том, что капиталист добровольно отдал свою фабрику рабочим. В сатирической комедии Клера «Последний миллиардер» (1934) обличается правление некоего вымышленного диктатора. В образе диктатора и обычаях, насаждаемых им, угадывались черты фашистской диктатуры. После выхода этого фильма Р. Клеру пришлось покинуть родину и перебраться сначала в Англию, а затем в США.

Наиболее законченное выражение «поэтический реализм» получил в фильмах *Марселя Карне*. Фильмы «Набережная туманов» (1938) и «День начинается» (1939) выдвинули его в число ведущих режиссеров, одного из наиболее ярких представителей этого направления. Главные идеи фильмов — одиночество честного и мужественного человека в обществе, где все основано на подлости и предательстве. В образах, созданных Ж. Габеном, ярко выражена трагедия простого человека, сильного и мужественного, но незащитного перед подлостью и лицемерием.

Французская кинематография достигла в 30-е гг. значительных художественных успехов, отразив в своих лучших произведениях социальную реальность общества и выступая за высокие нравственные идеалы. В эти годы выдвинулось много талантливых актеров: *Жан Габен*, *Мишель Симон*, *Жан Луи Барро*, *Фернандель* (настоящее имя и фамилия Фернан Контанден), *Жюль Берри*, *Франсуаза Розе*, *Арлетти* (настоящее имя Арлетт Леони Батиа) и др.

С новой силой проявился в звуковом кино талант Ж. Ренуара, снявшего в эти годы фильмы: «Сука» (1931, по одноименному произведению *Жоржа де ля Фушардьера*), драму из жизни мелкой буржуазии и парижского дна, и «Бодю, спасенный из воды» (1932).

В этом фильме книготорговец Лестенгуа, будучи человеком гуманным, спасает бросившегося в Сену бродягу и нищего Бодю. Он приводит его к себе в дом, оставляет у себя жить, но «Бодю остается самим собой — бродягой по убеждению, зато весь дом Лестенгуа перевернут вверх дном. Пристойный буржуазный уклад разрушается не просто весело, но со злорадным удовольствием. Мишель Симон, играющий Бодю по-театральному размашисто, изображает вовсе не увальня и деревенщину, который не знает, как держать нож и вилку. Перед нами недюжинная личность. Не так уж он прост. Его неловкость утрирована нарочито. Его выходки озорны и остроумны... Бодю-Симон кощунствует с умыслом и удовольствием. Он как будто подмигивает зрителю — ну-ка, посмотрим, есть ли в этом доме что-нибудь прочное... В «Суке» буржуазный жизненный распорядок рассматривается изнутри. «Клошар»-босяк... уже вне этого распорядка. В «Бодю» Ренуар

становится на место человека вне круга. И тогда гибель того, что исторически обречено, уже не столь драматична¹.

Изысканность киноязыка, жизненное правдоподобие, элементы гротеска — все это составляло особенность стиля режиссера. Ренуар обращается и к экранизациям классической литературы, сняв фильмы «*Мадам Бовари*» по Г. Флоберу, «*На дне*» (1936) по М. Горькому, действие в котором перенесено во Францию. В эти годы Ж. Ренуар сблизился с движением «Народный фронт», что отразилось на идеях, заложенных в его фильмах «*Великая иллюзия*» (1937) и «*Марсельеза*» (1938).

В «*Великой иллюзии*» рассказывается о французских офицерах, попавших в плен во время Первой мировой войны. Роль французского летчика блестяще сыграл молодой актер Ж. Габен, на долгие годы ставший звездой французского кино. В основе сюжета фильма «*Марсельеза*» лежит история создания гимна французской революции. Этот фильм был снят на средства, собранные французскими рабочими. В дни, когда «Народному фронту» надо было бороться с фашизмом, фильм воспринимался как призыв к сплоченности, к активным действиям.

Сложная обстановка во Франции конца 30-х гг., распад «Народного фронта» — все это вынудило Ж. Ренуара покинуть страну и уехать в США.

Кино Великобритании

С появлением звука в кино Англия подверглась наиболее мощному вторжению американской кинопродукции. Отсутствие языкового барьера снимало все преграды для проникновения американских фильмов на английский рынок. Но английская кинопромышленность сумела выстоять, поскольку она не испытала кризиса, потрясшего экономику капиталистических стран на рубеже 30-х гг. Фильмы, созданные в этот период, сохраняют четкое деление на жанры (комедии, мелодрамы, детективы, «костюмные», музыкальные фильмы и др.), что демонстрировало разрыв между экраном и действительностью, уводило зрителей в вымышленный мир. Первые звуковые фильмы в большинстве своем были экранизациями популярных в то время театральные спектаклей.

«Переворот» в английском кино 30-х гг. начался с появления фильма «*Частная жизнь Генриха VIII*» (1933) режиссера Александра Корды, венгра по национальности. Он основал фирму «Лондон-фильмс»

¹ Ренуар Ж. Сборник. — М.: Искусство, 1972. — С. 22–24.

и, будучи прирожденным организатором, сумел привлечь к работе талантливых актеров, художников, операторов. Фильм, поставленный с большим размахом, имел коммерческий успех. Подчеркнуто бытовой подход к персонажам исторического «костюмного» фильма вполне соответствовал настроениям демократического зрителя и был хорошо им встречен. Следующие фильмы, снятые по рецептам фильма «из частной жизни», — «*Рембрандт*» (1936) и «*Леди Гамильтон*» (1941) — были поставлены в тех же традициях и пользовались успехом у зрителей, хотя они и не достигли уровня первого фильма.

Первый английский звуковой фильм «*Шантаж*» (1929) был поставлен Альфредом Хичкоком (1899–1980). Хичкок родился в Лондоне, свое творчество в кино начал как художник, затем работал сценаристом, ассистентом режиссера. Первые его работы — фильмы «*Сад удовольствий*» (1925) и «*Горный орел*» (1926) — были совместными англо-германскими постановками. Уже в фильме «*Жилец*» (1926) проявились особенности творчества А. Хичкока: тяготение к острым детективным сюжетам, создание в фильме атмосферы страха и иронии. В звуковом фильме «*Шантаж*» режиссер умело использовал звук для усиления экспрессии. Остро и оригинально поставленные детективы Хичкока получили международное признание. Среди них — «*Человек, который слишком много знал*» (1934); «*39 шагов*» (1935); «*Леди исчезает*» (1938), в котором проявились антифашистские мотивы. Большое внимание в детективах Хичкока уделялось психологической разработке мотивов преступлений, каждый из фильмов был создан в оригинальной манере.

Большое значение для развития английского кинематографа в 30-е гг. имела деятельность М. Бэлкона, руководившего фирмой «Гомон брителиш». Именно в содружестве с этой фирмой А. Хичкок снял свои лучшие фильмы довоенного периода. С помощью этой же фирмы в течение трех лет снималась выдающаяся кинопоэма американского документалиста Роберта Флаэрти (1884–1951) «*Человек из Арана*» (1934) — о труде ирландских рыбаков, борьбе человека с морской стихией.

К концу 30-х гг. в Англии наметился спад кинопроизводства. Все сильнее сказывалась конкуренция с американским кинематографом, закон о квоте всячески нарушался. Был принят «Второй закон о квоте», позволявший вкладывать иностранный капитал в английское кино. Стали сниматься англо-американские фильмы — «*Янки в Оксфорде*» (1938), реж. Дж. Коувей; «*Цитадель*» (1938), реж. К. Видор; «*Прощайте, мистер Чинс*» (1939), реж. С. Вуд, и др.

В эти годы в Англии, следуя американской «системе звезд», выдвинулась своя когорта актеров: *Лесли Хоуард*, *Вивьен Ли* (Вивиян Мэри Хартли), *Лоуренс Оливье*, *Рекс Харрисон* (Реджиналд Кэри) и др.

Больших успехов в 30-е гг. достигла английская школа документалистики. Лидером английской школы документального кино стал *Джон Грирсон* (1898–1972). На его творчество сильное влияние оказали С. М. Эйзенштейн и В. И. Пудовкин. В 1929 г. он снял документальный фильм *«Рыбачьи суда»*, в 1933 — *«Индустриальная Британия»* (с Р. Флаэрти). Школа документалистики Д. Грирсона, куда вошли режиссеры *Пол Рота*, *Бэзил Райт*, *Э. Эистей*, *Д. Тейлор* и др., стала самой авторитетной в документалистике Западной Европы.

Кино Германии

Попытки создать звуковое кино начались в Германии с середины 20-х гг. Вначале изобретателями было предложено записывать звук прямо на киноплёнку, затем стали снимать фильмы как немые, но с последующим их озвучиванием. Появление звука повлекло за собой необходимость перестройки кинопромышленности, строительства новых студий, стали возникать новые кинофирмы. Первый звуковой фильм в немецком кино — документальный фильм *«Мелодии мира»* (1929, реж. *Вальтер Рутман*).

С появлением звука в фильмах, незатейливые по сюжету, стали вводить как можно больше выигрышных эпизодов, построенных на разнообразном его использовании (*«Вальс любви»* и *«Трое с бензоколонки»*, оба — 1930, реж. *В. Тиле*; *«Два сердца в три четверти такта»*, 1930, реж. *Г. фон Больвари*, и др.). Большим коммерческим успехом пользовался фильм *«Конгресс танцует»* (1931, реж. *Э. Чарел*) — это была веселая кинооперетта о Венском конгрессе 1815 г.

Режиссер *Георг Вильгельм Пабст* снял экранизацию пьесы Б. Брехта *«Трехгрошовая опера»* (1931) с музыкой *К. Вейля*. Его эксперименты в области звукового решения были начаты в фильме *«Западный фронт, 1918 год»* (1930), в котором ярко звучит протест против войны, и в фильме *«Солидарность»* (1931) — о спасении немецкими рабочими французских шахтеров, засыпанных под землей.

В эти годы на экраны Германии выходит ряд фильмов, в которых немецкие кинематографисты рассказывают об острых социальных проблемах в стране: *«Цианистый калий»* (1930, реж. *Х. Тинтнер*) — о судьбах женщин, из-за нищеты лишенных радости материнства; *«Ничья земля»* (1930, реж. *В. Тривас*) — о солдатах, понявших всю бессмысленность войны; *«Дети перед судом»* (1931, реж. *Г. К. Кларен*) — о юношеской преступности, и др.

В 1932 г. режиссер *З. Дудов* при поддержке прогрессивных организаций снял фильм *«Куле Вамте»* (по сценарию Б. Брехта и Э. Отвальда). В фильме было показано самоубийство безработного — случай обычный для Германии периода кризиса, но в фильме это стало фактом, обличающим социальную систему, призывом к солидарности трудящихся. С большой обличительной силой в кино показывалось нравственное вырождение, моральное падение представителей мещанско-чиновничьей среды (*«Голубой ангел»*, 1930, реж. *Джозеф фон Штернберг*, по роману Г. Манна *«Учитель Гнус»*). О мире преступлений, извращений и маниакальной жажде власти рассказывалось в фильмах *Фрица Ланга* (*«М»* (*«Убийца»*), 1931; *«Завещание доктора Мабузе»*, 1933). Эти фильмы во многом оказались пророческими, в них выразилось предчувствие надвигающейся на страну угрозы фашизма.

В 1933 г. в Германии была установлена фашистская диктатура. Вся кинематография страны была подчинена контролю государства в лице специально созданной имперской кинопалаты. Сценарии проходили строгую цензуру, а крупнейшие кинофирмы были превращены в государственные предприятия.

В 1933–1934 гг. из Германии эмигрировало большое число ведущих работников кино, не желавших сотрудничать с фашистским режимом. Но в стране остались те кинематографисты, которые приспособились к режиму Гитлера и продолжали создавать свои произведения, воспевая нацистскую идеологию.

Наибольшую известность в то время получила режиссер-документалист *Лени Рифеншталь*. Свою карьеру в кино она начала актрисой, снимаясь в «горных» фильмах А. Фанка. Обладая твердым, мужественным характером, она сумела добиться расположения Гитлера, доверявшего ей самые важные постановки. В годы гитлеровского режима ею были сняты фильмы: *«Триумф воли»* (1935) — репортаж о съезде нацистской партии в Нюрнберге и *«Олимпия — фильм»* (1938) — об олимпийских играх в Берлине в 1936 г. (1-я серия — *«Праздник народов»*, 2-я серия — *«Праздник красоты»*). Л. Рифеншталь внесла значительный вклад в эстетизацию нацистского «нового порядка».

В игровом кино фашистские идеи были выражены в фильмах: *«Беглецы»*, реж. *Г. Уцицки*, и *«Юный гитлеровец Квекс»*, реж. *Х. Штайтхоф*, — оба 1933 г., *«Еврей Зюсс»*, 1940, реж. *Ф. Харлан*, *«Я обвиняю»*, 1941, реж. *В. Либенайтер*, и др.

В немецком кино периода фашистской власти снимались и фильмы, далекие от нацистской идеологии, в незамысловатых сюжетах ко-

торых авторы рассказывали об обычной жизни людей: *«Завтра начнется жизнь»* (1933) и *«Тени прошлого»* (1936) — оба фильма режиссера В. Хохбаума; *«Китти и международная конференция»* (1939) и *«Романс в миноре»* (1943), реж. Х. Койтнера; *«Акробат, пре-кра-а-сно!»* (1943) и *«Я грезил о тебе»* (1944), реж. В. Штаудте.

После разгрома фашистской Германии во Второй мировой войне на ее территории образовались два самостоятельных государства, ГДР и ФРГ, кинематография в каждой из которых, а затем и в Западном Берлине, стала развиваться своим путем.

Кино США

С появлением звука в кино на какое-то время художественный уровень кинофильмов даже снизился. Создателям фильмов приходилось отказываться от натуральных съемок, движения кинокамеры, каких-то монтажных приемов — и все из-за того, что несовершенная звуковая техника не давала возможности этого делать. Самым простым выходом оказалось перенесение на экран театральных пьес, позволяющих передавать синхронно звучащую речь.

Но постепенно эти трудности удалось преодолеть, и на экранах стали появляться фильмы, в которых удачно синтезировался звукозрительный образ. К тому же в кино пришли актеры, работавшие в театре и владевшие сценической речью: *Бетт Дейвис* (Рут Элизабет), *Кэтрин Хепбёрн*, *Пол Муни* (Фредерих Майер Вайзенфройнд), *Спенсер Треси*, *Эдуард Робинсон* (Эмануэль Гольденберг), *Джеймс Кегни*, *Генри Фонда*, *Джеймс Стюарт* (Мейтленд) и др. Появились и новые сценаристы, которые создавали сценарии с учетом звучащей речи, имеющие связь с реальной жизнью, достоверными характерами и поступками героев (*Бен Хект*, *Ч. Мак-Артур*, *У. Бёрнетт*, *Ч. Ледерер* и др.).

Экономический кризис 30-х гг. коснулся кинопромышленности, контроль над Голливудом был захвачен крупными банками. В 1933 г. президентом *Франклином Рузвельтом* был провозглашен «новый курс» — попытка преодолеть кризис путем регулирования экономики. В 1934 г. под предлогом сохранения «моральной чистоты» кинопродукции стал действовать «производственный кодекс». Это вело к тому, что в фильмах все социальные конфликты фактически замещались нравственными конфликтами, которые в финале получали благополучное разрешение (*«Черная ярость»* (1935) *Майкла Кертца*; комедии *Франка Капры*: *«Мистер Дидс переезжает в город»* (1936) *«С собой не унесешь»* (1938) *«Мистер Смит едет в Вашингтон»* (1939)). Даже гангстеры в таких фильмах раскаивались и искупали

свою вину (*«Ангелы с грязными лицами»* *М. Кертца*, *«Последний гангстер»* *Э. Людвига*).

Но наряду с этими фильмами появляются и фильмы демократической направленности, рассказывающие о жизни и проблемах простых людей. В 1934 г. *Кинг Видор* на собственные средства поставил фильм *«Хлеб наш насущный»*, рассказывающий о кооперативе безработных.

В эти годы плодотворно развивалось творчество крупнейшего американского режиссера *Джона Форда* (Шон Алоизиус О'Фирна или О'Фини) (1895–1973). По национальности он был ирландцем, в Голливуде работал с 1913 г. — вначале ассистентом режиссера, затем режиссером. Он снял несколько десятков короткометражных фильмов про ковбоев. В 1924 г. Д. Форд поставил эпический вестерн *«Железный конь»*, рассказывающий о строительстве железной дороги. Этот жанр режиссер предпочитал другим, хотя в своем творчестве он обращался к самым разным жанрам.

В 30-е гг. Фордом были сняты фильмы: *«Мужчины без женщин»* (1930) и *«Потерянный патруль»* (1934) — на военную тему; исторические картины: *«Мария Шотландская»* (1936) и *«Юный мистер Линкольн»* (1939); *«Диллижанс»* (по новелле Э. Хейконса, 1939, в советском прокате *«Путешествие будет опасным»*). Глубоким психологическим и социальным анализом выделялись фильмы, посвященные революционному движению ирландцев: *«Осведомитель»* (по Л. О'Флаэрти, 1935, премия «Оскар»), и *«Плуг и звезды»* (по Ш. О'Кейси, 1937).

Значительным явлением в американском кино стал фильм Д. Форда *«Гроздь гнева»* (1940, премия «Оскар»). Эта экранизация романа Дж. Стейнбека убедительно рассказывала о бедствиях людей в годы экономического кризиса.

Во время войны Форд работал в кинослужбе американской армии, снимая документальные фильмы. Эти фильмы получили высокую оценку профессионалов, были отмечены премиями «Оскар» (*«Битва за Мидуэй»* (1942); *«7 декабря»* (1943) с Г. Толандом).

Социальные мотивы звучали и в фильмах других передовых режиссеров. Например, в фильме *Уильяма Уайлера «Туттик»* (1937) и *«Живешь только раз»* (1937) *Ф. Ланга* вскрывались причины возникновения преступности в буржуазном обществе. Фильм *«Лисички»* (1941) Уайлера, снятый по пьесе Л. Хельман, вскрывал бесчеловечные основы морали бизнеса.

Наиболее значительные свои произведения в 30-е гг. снял *Ч. Чаплин*: *«Огни большого города»* (1931) и *«Новые времена»* (1936). По-прежнему в центре внимания автора — «маленький человек», его меч-

ты о счастье и их крушение при столкновении с жестокой реальностью буржуазного мира («Огни большого города»), он борется за выживание в мире капитала с его потогонной системой труда («Новые времена»).

Значительную часть продукции Голливуда составляли развлекательные фильмы. Большим успехом пользовались фильмы-мюзиклы. В становлении жанра большую роль сыграли известные актеры: *Джуди Гарленд* (Фрэнсис Гамм) и *Микки Руни* (Микки Юл младший), певица *Дина Дурбин* (Эдна Мэй), *Фред Астер* (Фредерик Аустерлиц) и *Джиджер Роджерс* (Вирджиния Кэтрин Мак-Мат) и др.

Выходили на экран и «костюмные» исторические фильмы. Огромный успех выпал на долю фильма «*Унесенные ветром*» (1939) *Виктора Флеминга* по одноименному роману *Маргарет Митчелл*. В фильме рассказывалось о гражданской войне в США в XIX в. Главную женскую роль исполнила английская актриса *Вивьен Ли*, главную мужскую роль — *Кларк Гейбл*.

С начала 30-х гг. распространение получили «фильмы ужасов». В этих фильмах действовали чудовища, наводившие ужас не только на героев фильма, но и на зрителей: вампир («*Дракула*», 1931, реж. *Т. Браунинг*), монстр («*Франкенштейн*», 1931, реж. *Дж. Уэйл*), гигантская обезьяна («*Кинг-Конг*», 1933, реж. *Э. Шедсак*, *М. Купер*). С появлением звука изменения пришли и в традиционный жанр комедии, в которой большое значение приобретают не только трюки, но и диалоги героев. Ведущее место среди актеров этого жанра занимало трио братьев *Маркс*, в творчестве которых элементы цирковой клоунады сочетались с диалогами, насыщенными каламбурами. Продолжали сниматься фильмы и в жанре «*салонной комедии*», сюжеты которых строились на экстравагантных приключениях богатей.

Агрессивная политика фашистской Германии, предчувствие приближающейся мировой войны вызвали появление фильмов, в которых отражалась тревога перед фашистской угрозой. Деятельность профашистских организаций в самих США разоблачалась в фильмах: «*Черный легион*» (1937) *А. Майо*; «*Признания нацистского шпиона*» (1939) *А. Литвака* и др. Уничтожающей, гневной сатирой на фашистскую Германию и Гитлера стал фильм *Ч. Чаплина* «*Великий диктатор*» (1940). Выдающимся произведением американского кинематографа стал фильм «*Гражданин Кейн*» (1941) реж. *Орсона Уэллса*, в котором рассказывается о газетном магнате, который в погоне за властью переступает через все человеческие ценности, что приводит его к полному духовному опустошению.

После вступления США во Вторую мировую войну на экраны стали выходить фильмы военной тематики, зачастую трактовавшие события войны поверхностно, в жанре мелодрамы («*Касабланка*», 1943, реж. *М. Кертиц*) или приключенческих боевиков.

В документальном кино тема войны получила наиболее яркое воплощение. Режиссер *Франк Капра* снял публицистическую серию фильмов «*Почему мы воюем?*», в которой зрителю страны, на территории которой не велись военные действия, разъяснялся смысл участия США в антигитлеровской коалиции.

Американская мультипликация

Ведущую роль в области рисованного кино занимал *Уолт Дисней* (Уолтер Элайас) (1901–1966). Дисней родился в Чикаго в семье бедных выходцев из Ирландии. Работал художником-карикатуристом, затем поступил в рекламную компанию. Создал собственную небольшую компанию «*Лаф-о-грамз*», снял рисованные фильмы-сказки «*Золушка*», «*Красная Шапочка*», «*Кот в сапогах*» и др. С 1923 г. У. Дисней стал работать в Голливуде, где снял фильмы, основанные на совмещении актера и рисованной мультипликации: «*Алиса в стране мультипликации*» и «*Освальд — счастливый кролик*». В немом рисованном фильме «*Безумный аэроплан*» (1928) появился новый, забавный персонаж — мышонок *Микки Маус*, который затем стал появляться в следующих, уже звуковых, фильмах режиссера. Вместе с ним известными персонажами стали утенок *Дональд Дак*, пес *Плутто* и др. В 1932 г. Дисней за создание образа *Микки Мауса* получил премию «*Оскар*».

В основу художественного метода У. Диснея был положен принцип антропоморфизма — очеловечивания животных, наделения их чертами и манерой поведения человека, «среднего американца». Большим успехом пользовались фильмы Диснея «*Три поросенка*» (1933, премия «*Оскар*»), полнометражные мультипликационные фильмы: «*Белоснежка и семь гномов*» (1938, премия «*Оскар*» и др.); «*Пиноккио*» (1939); экспериментальный фильм «*Фантазия*» (1940); «*Дамбо*» (1941) и особенно «*Бэмби*» (1942) — трогательный поэтический рассказ об олененке.

Кино второй половины 40-х — 50-х гг.

Кино Франции

После окончания оккупации Франции режиссеры обратились к тематике войны и фашистской оккупации. *Рене Клеман* снял фильм *«Битва на рельсах»* (1945), в котором рассказывалось о борьбе французских железнодорожников против фашистских оккупантов. Этот фильм получил главный приз Международного кинофестиваля в Канне. К теме войны режиссер обращался и позже, в фильмах *«Проклятые»* (1947); *«Запрещенные игры»* (1952) и др. Фильм *«Запрещенные игры»*, также высоко оцененный кинематографистами (премии в Канне и «Оскар»), показывал события войны через восприятие осиротевшей девочки, которую приютили крестьяне.

Вместе с тем, в послевоенные годы во французской кинематографии стали выходить фильмы, в которых проявлялись настроения смятения и тревоги. Герои таких фильмов — одинокие люди, у которых очень сложные отношения с окружающей их действительностью: *«Врата ночи»* (1946) М. Карне; *«Дьявол во плоти»* (1947) *Клода Отан-Лары*; *«Веронские любовники»* (1949) *Андре Кайата* и др.

В 50-е гг. в стране снизилась посещаемость кинотеатров, что было характерно для всех развитых стран в этот период. Но, несмотря на все, Франция оставалась одной из ведущих кинематографических держав.

Французское киноискусство 50-х гг. было тематически и жанрово очень разнообразно, творчество ведущих режиссеров было разноплановым, носило яркий индивидуальный характер. В творчестве ведущих мастеров звучала тревога за человека, живущего в сложном мире, что нашло отражение в фильмах: *«Красота дьявола»* (1950) Р. Клера — современный вариант легенды о Фаусте; *«Орфей»* (1949) *Жака Кокто*; *«Жюльетта, или ключ к снам»* (1951) и *«Тереза Ракен»* (1953) — оба М. Карне; *«Горделивые»* (1953) *Ива Аллегре* и др.

Появлялись фильмы, не иносказательно, а прямо отражавшие социальную реальность. Большим успехом пользовались фильмы так называемой «юридической серии» режиссера *Андре Кайата*: *«Все мы убийцы»* (1952); *«Перед топотом»* (1953) и др. Значимость социально-психологических тем, поднятых в этих фильмах, лаконизм выразительных средств сделали их значительными произведениями французского кино.

Ж. Ренуар, старейший мастер французского кино, ставил фильмы, далекие от современности, проникнутые ностальгией о минувших временах: *«Французский канкан»* (1954); *«Елена и мужчины»* (1956),

«Завтрак на траве» (1959). Вместе с тем в этих фильмах чувствуется любовь к жизни, доверие к человеку. Режиссер *Робер Брессон* снимал свои фильмы в жанре притч, проникнутых философскими и религиозно-этическими мотивами (*«Дневник сельского священника»*, 1950; *«Приговоренный к смерти бежал»*, 1956, и др.). За Брессоном закрепилась слава «трудного» режиссера, не идущего на компромиссы ради коммерческих успехов.

В эти годы продолжала успешно развиваться комедия. Зрительским успехом пользовались фильмы *Жана Поля ле Шануа* (Дрейфюс, 1909–1985) *«Папа, мама, служанка и я»* (1954) и его продолжение *«Папа, мама, моя жена и я»* (1955). Значительно обогатил французскую комедийную традицию *Жак Тати* (Татищев, 1908–1982), создав фильмы *«Праздничный день»* (1949), *«Каникулы господина Юло»* (1953), *«Мой дядя»* (1958, премия «Оскар») и др.

В это время в число ведущих режиссеров выдвинулся *Жак Беккер* (*«Золотая каска»*, 1952; *«Не тронь добычу»*, 1954; *«Монпарнас, 19»*, 1957). Режиссер поэтически переосмысливал сюжеты, традиционные для развлекательных фильмов. Его фильмам свойственны законченность драматургии, психологическая тонкость рисунка актерской работы. В эти годы выходит ряд фильмов, которые надолго остались любимыми для зрителей: *«Мари-Октябрь»* (1959) *Жюльена Дювиевье*; *«Фанфан-Тюльпан»* (1952), *«Если парни всего мира»* (1955) *Кристиан-Жака* (Кристиан Моде); *«Жервеза»* (1956), *«На ярком солнце»* (1960) *Рене Клемана* и др.

Во французском кино 50-х гг. было много известных, талантливых актеров, среди которых *Жерар Филип*, *Пьер Брассёр*, *Ж. Габен*, *Бурвиль* (Андре Рембур), *Даниель Дарье*, *Шарль Ванель* (Мари Шарль), *Фернандель* (Фернан-Жозеф Дезире Контанден) и др. В конце 50-х — начале 60-х гг. исключительной популярностью пользовалась *Бриджит Бардо*.

К этому же периоду относятся интересные поиски в области короткометражного фильма, которыми занимались режиссеры *Альбер Ламорис*, *Ален Рене*, *Аньес Варда* и другие, объединившиеся в *«Группу тридцати»* (1953). Режиссеры этой группы снимали документальные, публицистические, научные, а также игровые картины. Многие из них получили международное признание, например фильмы: *«Красный шар»* А. Ламориса, *«Статуи тоже умирают»* А. Рене и др.

Во второй половине 50-х гг., несмотря на общий высокий уровень фильмов, во французском кино появляются признаки застоя. Происходило это из-за того, что предприниматели делали ставки на дорого-

стоящие фильмы, уводя зрителя от реальной жизни, сказывалось и отсутствие новых сил в кино. Однако скоро во французском кино появились новые режиссеры: *Франсуа Трюффо*, *Клод Шаброль*, *Луи Маль*, *Жан Люк Годар* и др. Эти режиссеры отказывались от ориентации на дорогостоящие коммерческие фильмы, использовали импровизационный метод съемки, проводимой, главным образом, на натуре и в естественных декорациях. В основе их творчества был интерес к проблемам молодого поколения и скептическое отношение к буржуазным ценностям общества. Пресса назвала это направление «*новой волной*», что и закрепилось в истории кино. Возникновение направления было подготовлено, в том числе, и фильмами «Группы тридцати», а также теоретическими работами *Андрэ Базена*, *Александра Астрюка* и самих режиссеров, выступавших вначале в качестве кинокритиков.

Первые фильмы «новой волны» («*Кузены*» и «*Красавчик Серж*» *К. Шаброля* и «*400 ударов*» *Ф. Трюффо*) были созданы вне системы коммерческого производства. Эти картины легко окупались, что заинтересовало предпринимателей и побудило оказать помощь начинающим режиссерам. К «Новой волне» относят также творчество режиссеров более старшего возраста, в основном, входивших в «Группу тридцати» и снимавших полнометражные фильмы. В это время вышли такие их фильмы, как «*Хиросима, любовь моя*» (1959) *А. Рене*; «*Жизнь*» (1958) *А. Астрюка* и др.

С «новой волной» связывают также творчество операторов *Анри Деке* и *Рауля Кутара*, в значительной мере определивших изобразительный строй фильмов этого направления, композиторов *М. Леграна*, *Ж. Делерю*, *М. Жара*, актеров *Жана Поля Бельмондо*, *Жанны Моро*, *Катрин Денев* (Дарлиак), *Анны Карина* (Ханне Карин Бауэр), *Жана Клода Бриали* и др.

Кино Великобритании

В послевоенные годы в английском кино продолжали выпускаться фильмы по произведениям классики, что было начато еще в годы войны. Вышедший в 1944 г. фильм «*Генрих V*» с *Лоуренсом Оливье* в главной роли имел большой успех, что побудило продюсеров продолжить эту линию. На экраны вышли фильмы, снятые с большим размахом: «*Цезарь и Клеопатра*» по *Б. Шоу* (1946), реж. *Г. Паскаль*; «*Гамлет*» по *В. Шекспиру* (1948), реж. *Л. Оливье*. Эти фильмы делались с расчетом на международный успех, однако американский рынок им так и не удалось завоевать.

Возвращение англичан к мирной жизни после всего, что они пережили в годы войны, сопровождалось разочарованием, ощущением бессилия человека перед инертностью общественных порядков. Эти настроения отразились в киноискусстве. Например, в фильме *Дэвида Лина* «*Короткая встреча*» (1945) в котором изображалась победа семейного долга над внезапно нахлынувшим чувством. В 1946–1948 гг. режиссер снял экранизации диккенсовских романов «*Большие ожидания*» и «*Оливер Твист*», которые имели большой успех.

На экраны страны выходили «*фильмы ужасов*», в которых звучали мотивы преступлений на психопатологической почве («*Мой собственный палац*», реж. *А. Кимменс*; «*Коридор зеркал*», реж. *Т. Янг*, — оба 1947). В таких фильмах создавался особый мир, отличающийся от реального, но зачастую имеющий в ней свои корни. Враждебность окружающей действительности человеку, становящемуся ее жертвой, нашла отражение в фильмах *Кэрола Рида* «*Выбывший из игры*» по *Г. Грину* (1947), «*Поверженный идол*» (1948) и «*Третий человек*» (1949) по произведениям *Г. Грина*. В этой своеобразной трилогии, а также в фильме «*Изгнанник с островов*» (1952) режиссер показывает крах веры героев в позитивные ценности.

В начале 50-х гг. на первое место выдвинулся жанр комедии. Зачастую комедийный сюжет строился на том, что изначально абсурдная ситуация развивалась по тем правилам и законам, которые господствовали в обществе. В результате сами правила и законы выглядели смешными и абсурдными, что отражено было, например, в фильмах *А. Маккендрика* «*Виски в изобилии*» (1949); «*Человек в белом костюме*» (1952); «*Убийцы льда*» (1955).

В эти годы группа режиссеров-документалистов (*Линдсей Андерсон*, *Карел Рейс*, *Тони Ричардсон* (Сесил Антонио)) выпустила манифест «*Свободное кино*», в котором провозгласила важность «каждодневно-го» и необходимость поэтического отклика на события жизни. Показ программ «Свободное кино» в 1956 г. совпал с волной политического протеста в стране, который в литературе и театре стал известен как движение «*рассерженных молодых людей*». Основное требование этого движения — активная авторская позиция как выражение социальной ответственности художника, противостояние буржуазному эстетизму. Наиболее известные фильмы этого периода представляют собой экранизации известных пьес и романов, отражающих идеологию движения «рассерженных»: «*Место наверху*» (по *Дж. Брейну*, 1958, реж. *Джек Клейтон*, в советском прокате: «*Путь в высшее общество*»); «*Оглянись во гневе*» (по *Дж. Осборну*, 1958, реж. *Т. Ричардсон*) и др.

Кино Италии

Во все годы своего развития кинематография Италии считалась одной из самых сильных в Европе. Она прошла все этапы становления и развития искусства кино, характерные и для других стран. Итальянские фильмы по своему жанровому и тематическому разнообразию во многом были родственны всем европейским.

После освобождения от итальянских фашистов и гитлеровцев Италия переживала тяжелые годы разрухи, которые отягощались англо-американским военным присутствием в стране. Именно в этот период на подъеме демократического движения в итальянском кино возник *неореализм* — одно из значительных мировых художественных и общекультурных явлений 40–50-х гг. Фактически неореализм представлял собой новую форму критического реализма, и развивался он и в литературе, и в изобразительном искусстве, и в театре. Однако наиболее ярко это направление было выражено именно в кино.

Рождение неореализма в итальянском кино было подготовлено деятельностью молодых антифашистски настроенных кинематографистов (*Джузеппе де Сантиса, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Карло Лидзани* и др.), их более ранними фильмами. Этих кинематографистов, столь разных по своему творческому почерку, объединял новый, исторически конкретный, социальный подход к действительности, уважение к простому человеку, его судьбе.

Манифестом нового направления стал фильм *Роберто Росселини «Рим, открытый город»* (1945), в котором отразился дух единства народа в борьбе с фашизмом. Эстетические принципы неореализма были отражены *Чезаре Дзаваттини* в его работе *«Некоторые мысли о кино»*¹.

После ряда фильмов о партизанской борьбе и движении Сопротивления режиссеры, поддерживающие это направление, обратились к острым социальным проблемам того времени. В основе их фильмов часто лежали реальные события и факты, почерпнутые из газет.

Фильмы неореалистов рассказывали о безработице (*«Похитители велосипедов»* (1948) Витторио де Сики, *«Дорога надежды»* (1949) *Пьетро Джерми*, *«Рим, 11 часов»* (1952) Дж. де Сантиса); о детской беспризорности (*«Шуша»* (1946) де Сики); о сложной судьбе вернувшихся фронтовиков (*«Бандит»* (1946) *Альберто Латтуады*, *«Земля дрожит»* (1948) Л. Висконти, *«Горький рис»* (1950) де Сантиса), о бед-

¹ *Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино / Умберто Д. От сюжета к фильму, перев. с итал. — М., 1960.*

ственном положении пенсионеров (*«Умберто Д.»* (1951) де Сики) и других проблемах.

В основе фильма *«Рим, 11 часов»* лежал подлинный факт. В газете было дано объявление о приеме на работу. По указанному адресу пришло так много женщин, что они выстроились в длинную очередь на лестнице, ведущей к нужной им двери. Ветхая лестница, не выдержав такого скопления людей, обвалилась, в результате чего большинство женщин получили тяжелые ранения, а одна из них погибла. Но режиссер только отталкивается от этого факта, он пристально всматривается в этих женщин, рассказывает об их судьбах. Четырнадцать женских судеб проходят перед зрителем, создавая картину жизни Италии.

В фильме *«Умберто Д.»* В. де Сика дал герою имя своего отца. «Очень может быть, что за старанием Умберто Д. сохранить видимость обеспеченного существования стоят собственные воспоминания: де Сика сам из «хорошей семьи», где главе дома не удавалось сводить концы с концами, но где забота о приличах стояла на первом месте, где голода стыдились. «Умберто Д.» — рассказ об одиноком человеке, старике, живущем на пенсионные гроши и медленно умирающем с голоду. Он хочет покончить жизнь самоубийством, но надо куда-то пристроить собачонку, Флайку. Собачий пансион, куда он приводит своего песика, не внушает доверия, это довольно отвратительное место»¹.

Эстетика неореализма основывалась на требованиях лаконичности, сдержанности, порой даже суровости в изображении. В фильмах нет красивых пейзажей, роскошных дворцов — действие происходит или в нищих деревнях, или на городских окраинах. Наряду с профессиональными актерами в неореалистические фильмы приглашали сниматься и непрофессиональных исполнителей, что еще больше приближало эти фильмы к действительности.

С направлением неореализма тесно связано творчество плеяды талантливых актеров: *Анны Маньяни, Лючия Бозе, Рафа Валлоне, Эдуардо де Филиппо, Тото* (Антонио де Куртис Гальярди, герцог Комнин Византийский) и др.

Наибольшего подъема неореализм достиг к концу 40-х — началу 50-х гг. Однако новое итальянское кино столкнулось с рядом значительных трудностей: засильем американской продукции в прокате, нехваткой финансовых средств, преследованием со стороны правительства и католической церкви, призывавших запретить фильмы о нищете. Многие замыслы режиссеров-неореалистов так и остались неосуществленными. Трудности неореализма были связаны и с об-

¹ *Соловьева И. Н. Кино Италии. — М., 1961. — С. 66.*

щей ситуацией в стране, изменением политической обстановки, расколом единства антифашистских партий.

Коренное переосмысление принципов неореализма прозвучало в фильме *Федерико Феллини «Дорога»* (1954, в советском прокате — «Они бродили по дорогам»), в котором основная ориентация была сделана на философские, нравственно-этические проблемы. Это вызвало широкую дискуссию в печати о путях развития итальянского киноискусства.

Правительство поддерживало создание жизнерадостных комедий («*Два гроша надежды*», 1952, реж. *Ренато Кастеллани*; «*Хлеб, любовь и фантазия*», 1953, реж. *Луиджи Коменчини*), противопоставляя их «пессимистическим» произведениям вроде фильма «*Умберто Д.*» де Сики. В результате такой поддержки в итальянском кино развитие получил некий жанр, иронично прозванный «розовым» или «фольклорно-сексуальным» неореализмом, в котором некоторые признаки неореализма сохранялись, но отсутствовала их социально-критическая направленность. В таком духе снимались псевдонародные комедии и любовные драмы («*Бедные, но красивые*», 1956, реж. *Дино Ризи*; «*Женщина с реки*», 1955, реж. *Марио Солдати*), в которых появились новые звезды итальянского кино *Джуина Лоллобриджида* и *Софи Лорен* (Шиколоне).

К середине 50-х гг. кино Италии вступило в полосу глубокого идейного и художественного кризиса. Но именно в это время проявилось то сильное влияние, которое неореализм оказал на прогрессивное киноискусство Франции, Испании, Японии, Индии, стран Латинской Америки и др.

Кино США

После окончания войны кино в стране пользовалось большой популярностью, в 1946 г. посещаемость кинотеатров возросла до небывалых цифр — 90 млн зрителей в неделю. Однако уже в 1953 г. она снизилась вдвое и продолжала снижаться. На американском кино этих лет отразилась политика «холодной войны», проводимая США: в результате «чистки» от подрывных элементов были уволены многие прогрессивные кинематографисты Голливуда, некоторые были заключены в тюрьму. Ч. Чаплин, подвергшийся нападкам реакции, покинул страну. Студии были лишены права владеть кинотеатрами, что в 50-е гг. сократило производство фильмов вдвое. Кризис Голливуда был вызван и появлением телевидения: с 1948 по 1952 г. число телевизоров в стране возросло в 60 раз.

В этих условиях кино начало борьбу за зрителя. В кинотеатрах стали вводиться различные технические новшества: панорамный экран, широкий экран, стереофонический звук. Киностудии стали выпускать фильмы-гиганты: «*Багряница*» (1953), реж. *Генри Костер*; «*Бен Гур*», 1959, реж. *Уильям Уайлер*, и др.

В эти же годы были созданы фильмы, которые успешно сочетали глубокое содержание с коммерческими требованиями: *К. Видор* совместно с итальянскими кинематографистами снял фильм «*Война и мир*» (1956) по Л. Н. Толстому, *Стенли Кубрик* создал исторический фильм «*Спартак*» (1960).

Кино США второй половины 40-х и начала 50-х гг., несомненно, отражало те настроения, которые царили в обществе. С усилением политической реакции и подавлением демократических свобод в американском обществе появились настроения разочарования и неудовлетворенности. В фильме У. Уайлера «*Лучшие годы нашей жизни*» (1946) эта тема была представлена очень ярко на примере крушения надежд ветеранов войны в послевоенной действительности. В комедии Ч. Чаплина «*Месье Верду*» (1947) с горечью рассказывается об убийце, считающем свои преступления вполне законным продолжением законов бизнеса.

В 1949 г. на экраны вышел ряд фильмов, осуждающих расизм. В них рассказывается о драмах, переживаемых чернокожими американцами: «*Осквернитель праха*» по У. Фолкнеру, реж. *Кларенс Браун*; «*Отчизна храбрецов*», реж. *Марк Робсон*; «*Пинки*», реж. *Элиа Казан* и др. Внимание режиссеров привлекла и судьба американских индейцев, которых в фильмах обычно представляли дикарями. В вестерне «*Сломанная стрела*» (1950) режиссер *Д. Дейвс* показал американских аборигенов с сочувствием, правдиво отразив их жизнь.

Атмосфера пессимизма и страха в период «холодной войны» породила и новые вариации криминального жанра — «черные» фильмы: «*Убийцы*», 1946, реж. *Роберт Сиодмак*; «*Асфальтовые джунгли*», 1950, реж. *Джон Хьюстон*, и др. В этих фильмах была отражена атмосфера предательства, коррупции и цинизма, в которой действовали «антигерои» — преступники и полицейские.

Развивался и популярный в США жанр *мюзикла*. Большой вклад в развитие этого жанра внес хореограф и танцовщик *Джин Келли*, который не только ставил танцы во многих фильмах, но и выступал в них как певец и танцор («*Американец под дождем*», 1951, реж. *Винсенте Минелли*; «*Пение под дождем*», 1952, реж. *Стенли Донен*, *Д. Кел-*

ли, и др.) «Звездой» комедии и мелодрамы стала в 50-е гг. актриса *Мэрилин Монро* (Норма Джин Бейкер Мортенсон).

В конце 40-х и в 50-е гг. в кино пришли такие актеры как: *Грегори Пек* (Элдред Грегори), *Берт Ланкастер*, *Керк Дуглас* (Иссур Данилович Демски), *Монтгомери Клифт*, *Марлон Брандо*, *Сидни Пуатье*, *Одри Хепбёрн* (Эдда ван Хеестра Хепбёрн-Растон), *Элизабет Тейлор*, *Энтони Перкинс* и др.

В эти годы начинает заниматься режиссурой и один из «независимых» продюсеров, *Стенли Крамер*. Он создал ряд фильмов, в которых поднимал острые социальные проблемы («*Не склонившие головы*», 1958, в советском прокате — «*Скованные одной цепью*»; «*На последнем берегу*» по Н. Шьюту, 1959; «*Пожнешь бурю*», 1960).

Во второй половине 50-х гг. в США возникло новое движение «подпольного», или «нового американского кино». Идеино-художественная платформа этого движения была пестра и во многом противоречива. «Подпольное кино» отвергало мир бизнеса и милитаризма, выступало за «новый мир» и «нового человека», часть режиссеров, поддерживающих это движение, выступали за создание жизненно правдивых произведений, критикующих пороки американского общества. Например, в фильме *Лайонела Рогозина «На Бауэри»* (1958) была показана жизнь нью-йоркского дна, а в другом его фильме «*Вернись, Африка!*» (1959) разоблачались расистские порядки в Южной Африке. О наркоманах и беспризорных рассказывалось в фильмах *Шёрли Кларк «Связной»* (1960) и «*Холодный мир*» (1963). А «программным» фильмом «нового американского кино» стала картина «*Тени*» реж. *Джона Кассаветиса* (1960) о жизни негритянской семьи.

Кино 60-х — 70-х гг.

Кино Франции

В 60-е гг. во французское кино пришло много новых режиссеров. И хотя по своему уровню они часто были далеки от лучших режиссеров «новой волны», все же переворот в понимании задач киноискусства, изменение методов кинопроизводства были заметны. Стало очевидным, что успехом у зрителей может пользоваться фильм, снятый без коммерческого размаха, без участия кинозвезд и постановочных эффектов, если в нем есть интересная авторская мысль и свое понимание жизни. Во французском кино этого периода возникла обстановка, располагающая к экспериментам. В документальном кино появилась школа «*синема-верите*» (калька с принятого в 20-е гг. в СССР выражения «*киноправда*»). Представителями этого направления были: *Жан Руш* — «*Хроника одного лета*» (1961); *Крис Маркер* — «*Прекрасный май*» (1963); *Фредерик Россиф* — «*Октябрьская революция*» (1967), и др.

Некоторые молодые режиссеры вышли и к актуальной политической проблематике. *Арман Гатти* (Данте Армандо) поставил антифашистский фильм «*Загон*» (1961). Тема войны в Алжире, являвшаяся фактически запретной для французского кино, косвенно затрагивалась в фильмах этого периода: «*Прекрасная жизнь*» (1964) *Робера Энрико*; «*Мюриэль, или Время возвращения*» (1963) *Алена Рене*, «*Шербурские зонтики*» (1964) *Жака Деми*.

Опыт «новой волны» оказал значительное влияние на французское кино: более свободной и непринужденной стала режиссерская манера, ей стали свойственны личностные звучания, лиризм, исповедальность, стремление обозначить через элементы документальности свое отношение к действительности. Были сломаны многие прежние профессиональные каноны, границы между жанрами.

В этот период в кино появляется много новых актеров (*Ален Делон*, *Анни Жирардо*, *Жан Луи Трентиньян*, *Анук Эме* (Франсуаза Соория Дрейфус) и др.). Всемирную известность получают работающие в кино композиторы *Мишель Легран*, *Морис Жарр*.

С середины 60-х гг. во французском кино повышается интерес к политической проблематике, что нашло отражение в цикле политических детективов *Ива Буассе*, в картинах о рабочем классе *Бернара Поля*. В этих и других картинах рассматривались проблемы международной жизни, обличались коррупция, превышение власти полицией и т. п. С другой стороны, появлялись фильмы, рассказывающие о личной жизни и перипетиях судьбы, которые всегда привлекали

зрителей: «*Мужчина и женщина*» (1966), «*Жить чтобы жить*» (1967), «*Приключение — это приключение*» (1972) *Клода Лелуша*; «*Дорога в Катманду*» (1969) *Андре Кайата* и др.

В период «студенческой революции» мая-июня 1968 г. возникли творческие группы, которые существовали независимо от сложившейся системы производства и проката фильмов. Они вошли в историю кино под названием «*альтернативное кино*».

В фильмах этих лет произошел отказ от привычной повествовательности и занимательности сюжета, стали появляться попытки живописно-пластического построения фильма («*Бессмертная*» (1964), «*Человек, который лжет*» (1968) и «*Игра с огнем*» (1975) *Алена Роб-Грийе*; «*Музыка*» (1967, с *П. Себаном*), «*Индийская песня*» (1975), «*Грузовик*» (1977) *Маргерит Дюра*). Массовому зрителю были непонятны такие фильмы, они были слишком сложны для восприятия.

В эти же годы на экраны вышли фильмы известных режиссеров, получившие высокую оценку критики и зрителей: «*Скромное обаяние буржуазии*» (1972), «*Призрак свободы*» (1974), «*Этот смутный объект желания*» (1977) *Луиса Буньюэля*; «*Четыре ночи мечтателя*» (по *Ф. М. Достоевскому*, 1971), «*Вероятно, дьявол*» (1977) *Робера Брессона*; «*Проведение*» (1977, совместно с Великобританией) и «*Мой американский дядюшка*» (1980) *Алена Рене*; «*Селина и Жюли совсем заврались*» (1974) *Жака Ривета*.

В 60–70-е гг. дальнейшее развитие получили традиционные жанры французского кино, и, прежде всего, психологическая драма, детектив, комедия.

Франсуа Трюффо (1932–1984) вначале выступал как кинокритик. Его суждения, отличающиеся резкостью, привлекли внимание и зрителей, и его коллег. Во второй половине 50-х гг. Трюффо обратился к режиссуре, он стал одним из вдохновителей и участников «новой волны». В 1959 г. он снял фильм «*400 ударов*» с юным актером *Жаном Полем Лео*.

Фильм рассказывал о жизни подростка и во многом носил автобиографические черты. Герой фильма *Антуан Дуанель* — одинокий мальчик, которому нелегко приходится и в семье, и в школе, за побег из которой родители сдают его в исправительную колонию.

Историю этого героя Трюффо продолжил в одной из новелл фильма «*Любовь в 20 лет*» (1962), где показал своего героя уже повзрослевшим, но так же страдающим от разлада с окружающей жизнью. Героя фильма играл тот же актер, который, взрослея вместе с героем, продолжил сниматься и в следующих фильмах Трюффо, рассказывающих о *Антуане Дуанеле*

(«*Украденные поцелуи*», 1968; «*Семейный очаг*», 1970; «*Сбежавшая любовь*», 1979). Все эти фильмы посвящены психологическим проблемам и нравственным исканиям французской молодежи.

Одним из самых значительных в творчестве режиссера стал фильм «*Жюль и Джим*» (1962), в котором бездушию общества режиссер пытается противопоставить вечные ценности дружбы и любви. Однако и эти ценности, подвергнутые испытанию, не выдерживают натиска жизненных обстоятельств.

С большим чувством Трюффо изображает мир детства в фильмах «*Дикий ребенок*» (1970) и «*Карманные деньги*» (1976). Фильм «*Последнее метро*» (1980) рассказывает об актерах театра в годы войны.

Героиня фильма — актриса театра *Марион Стейнер* (*К. Денев*) — играет в театре под руководством своего мужа еврея. Чтобы избежать преследований, ему приходится спрятаться в подвале театра, и *Марион* должна сама руководить подготовкой спектакля. Неожиданно она влюбляется в своего партнера по сцене *Бернара Гранже* (*Ж. Депардьё*), который связан с деятельностью Сопrotивления. Театр помогает людям выжить в трудное время, не уронить своего достоинства, остаться верными своему долгу.

Ф. Трюффо снял много фильмов, которые получили признание зрителей, были отмечены высокими наградами. Он выступал в кино не только как режиссер, но и как сценарист, как продюсер, как актер. Одной из его актерских работ стала главная роль в фильме американского режиссера *С. Спилберга* «*Близкие контакты третьего вида*».

Кино Великобритании

В 60-е гг. в английском кино продолжала развиваться тематика фильмов конца 50-х гг., выразившая независимую авторскую позицию режиссеров: «*Вкус меда*» (по *Ш. Дилэни*, 1961), «*Одиночество бегуна на длинную дистанцию*» (по *А. Силлитоу*, 1962) *Т. Ричардсона*, «*Эта спортивная жизнь*» (по *Д. Стори*, 1963) *Линдсея Андерсона*) и др. Заметным явлением в кино Англии стали фильмы *Джона Шлезингера* — «*Билли-лжец*» (1963) и «*Дорогая*» (1965).

К 70-м гг. в центре внимания режиссеров оказался сам бунт личности против общества, а не его мотивы, как это было в более ранних фильмах. Фильм «*Том Джонс*» (по *Г. Филдингу*, 1963) *Т. Ричардсона* стал первым из таких фильмов, в котором герой заявляет о своем праве жить так, как он хочет, и наслаждаться жизнью. Для того чтобы снять фильм в цвете и с приглашением известных актеров, требова-

лись большие средства. Режиссер обратился к американской компании «Юнайтед артистс». С этого времени начинается американизация английской кинопромышленности.

В эти годы на экраны вышли фильмы: «Сноровка... и как ее приобрести» и «На помощь» (оба 1965) Ричарда Лестера, «Мадемуазель» (1966) Т. Ричардсона и др. Молодежная тема часто стала трактоваться весьма широко, в соответствии с требованиями массовой культуры. О том, как реальность замещается иллюзией, рассказал в своем фильме итальянский режиссер Микеланджело Антониони, сняв в Англии свой фильм «Фотоувеличение» («Блоу-ап»). Об иллюзорности незабываемых когда-то традиций и социальных отношений говорилось в фильмах Джозефа Лоузи («Слуга», 1963; «Несчастный случай», 1967; «Романтическая англичанка», 1975).

На рубеже 70-х гг. в русле движения «свободное кино» наиболее заметные фильмы были созданы Л. Андерсоном — «Если...» (1968) и «О, счастливец!» (1973).

Оживление внутреннего кинорынка в США в начале 70-х гг. способствовало оттоку американских вложений из Англии, что послужило очередным кризисом в английском кино. Получившие известность английские режиссеры в эти годы предпочитают снимать свои фильмы за границей, большей частью — в США. На экраны страны выходили, в основном, посредственные коммерческие картины, в том числе фильмы ужасов.

В эти годы развивается творчество Кена Рассела («Малер», 1974; «Листомания», 1975), которое отразило проникновение элементов «массовой культуры» в мир традиционных ценностей. Так, композитор Лист в фильме представлен в качестве первой суперзвезды массовой культуры.

Из-за отсутствия средств на большие постановки режиссеры обратились к возрождению традиции документального реализма. В такой стилистике были сняты, например, фильмы Кеннета Лоача — «Кес» (1969) и «Семейная жизнь» (1972). Эти фильмы сняты в простой документальной манере, режиссер почти не привлекал профессиональных актеров.

Кино Италии

60-е гг. для итальянского кино были периодом подъема. В 1959–1960 гг. вышли фильмы, которые имели успех во всем мире: «Рокко и его братья» Лукино Висконти, «Сладкая жизнь» Федерико Феллини, «Приключение» и «Ночь» Микеланджело Антониони.

Фильм «Рокко и его братья» — своеобразная семейная хроника, отраженная в социальном киноромане, снятом по произведению Дж. Тестори «Мост Гизольфы». В фильме показано, как рабочий класс развитого Севера пополняется за счет эмигрантов с более отсталого Юга страны. В фильме «Сладкая жизнь» Ф. Феллини дает широкую картину жизни буржуазного Рима, в которой обличает его духовную нищету, нравственную ущербность. Но в этом фильме присутствуют не только сатирические, разоблачительные мотивы. Режиссер говорит об одиночестве людей, их разобщенности и непонимании друг друга. Эта тема звучала уже и в прежних фильмах мастера («Дорога», «Ночи Кабирии», «Мошенничество»).

В 1963 г. Ф. Феллини снял во многом автобиографичный фильм «Восемь с половиной», в котором были те же мотивы. О кризисе буржуазной семьи и положении в ней женщины рассказывал его фильм «Джульетта и духи» (1965). Фильмы режиссера отличаются особым стилем, им свойственна некоторая фантастичность, ирония и отстраненность в изображении происходящего.

Совершенно в другой манере ту же тему человеческого отчуждения современного ему общества решал М. Антониони. В его фильмах, созданных в этот период, — «Ночь» (1960), «Затмение» (1961), «Красная пустыня» (1964) — присутствует не только анализ этого социального явления, но и своеобразная его эстетизация.

В 60-е гг. в итальянском кино вновь зазвучала антифашистская тема, был создан ряд фильмов, посвященных военной тематике («Четыре дня Неаполя» (1963) Нанни (Джованни) Лоя, «Невеста Бубе» (1963) Луиджи Коменчини, «Итальянцы — славные ребята» (1964, в советском прокате — «Они шли на Восток») де Сантиса и др.).

Антифашистской теме были посвящены и многие фильмы корифеев итальянского кино. Так Лукино Висконти поставил фильм «Гибель богов» (1969) — о приходе фашистов к власти в Германии. В. де Сика снял антивоенную мелодраму «Подсолнухи» (1969).

В ней рассказывалось о судьбе итальянского солдата, воевавшего в России в период Второй мировой войны, его любви к русской женщине, спасшей ему жизнь. Но война сделала несчастной его невесту, оставшуюся в Италии и помнившую о нем. Она не хотела верить в его гибель и начала его поиски, которые и привели ее в Россию. В 1970 г. де Сика создал экранизацию антифашистского романа Дж. Бассани «Сад Финци-Контини» (премия «Оскар», 1971).

В эти же годы де Сика снял фильмы, получившие признание и известность, с участием звезд итальянского кино Софи Лорен и Мар-

челло *Мастрояни*: «*Вчера, сегодня, завтра*» (1963, премия «Оскар» — 1964); «*Брак по-итальянски*» (1964, по пьесе Э. де Филиппо «Филумена Мартурано»).

Теме любви, семьи и брака были посвящены фильмы *Пьетро Джерми*. В жанре сатирической трагикомедии он создал получившие известность фильмы: «*Развод по-итальянски*» (1961, премия «Оскар» за сценарий — 1962); «*Соблазненная и покинутая*» (1964); «*Дамы и господа*» (1966, главный приз МКФ в Канне); «*Серафино*» (1968, главный приз МКФ в Москве — 1969) и др. Большим успехом в эти годы пользовалась успешно развивающаяся социальная комедия. Лучшие фильмы этого жанра получили название «*комедии по-итальянски*». Для них было характерно обращение к важной современной проблематике, сочетание элементов комического и трагического. В этом жанре, кроме де Сики и Джерми, успешно работали режиссеры: *Дино Ризи* («*Обгон*» и «*Поход на Рим*» (1962), «*Операция "Святой Януарий"*» (1966) и др.), *Луиджи Дзампа* («*Уличный регулировщик*» (1960), «*Врач страховой кассы*» (1968, в советском прокате — «*Залог успеха*»)) и др.

Большинство итальянских фильмов, вышедших в 60-е гг. на экраны, были все же развлекательными. Среди них большую известность приобрели *фильмы-вестерны* режиссера *Серджо Леоне*. В основном, все трюки, приемы и ситуации были заимствованы из американского кино, но режиссер выработал и свой собственный стиль — мрачный, насыщенный жестокостью. Этот стиль нашел много подражателей в Италии. Фильмы Леоне — «*За несколько лишних долларов*» (1965), «*Хороший, плохой, злой*» (1966), «*Однажды на дальнем Западе*» (1968) и «*Опусти голову*» (1971) — сделаны на высоком профессиональном уровне. Музыка к фильмам написал популярный композитор *Энио Морриконе*. Фильмы этого жанра получили название «*спагетти-вестерны*», став одной из составляющих «*массовой культуры*» этого периода.

Если на рубеже 60–70-х гг. в связи с обострением политической борьбы стало возрастать число фильмов, в которых ставились острые социальные вопросы, то в начале 70-х гг. появилось новое направление политического кино, названное также «*социальным*» или «*новым*» кино. Критическая социальная направленность, антифашистский дух, определенная общность художественных принципов сближали его с неореализмом. Однако это кино возникло совсем в других исторических условиях, оно стояло на качественно ином уровне.

Антифашистская тема продолжала оставаться ведущей в итальянском кино и в 70-е гг. Она звучит в фильмах *Бернардо Бертолучи*

чи (телефильмах «*Стратегия науки*» и «*Комформист*», 1970, эпопее «*XX век*», 1976), *Флорестано Ванчини* («*Убийство Маттеотти*», 1973), *Этторе Сколы* («*Мы так любили друг друга*», 1975; «*Необычный день*», 1977) и др.

В эти годы появляются фильмы, положившие начало новому жанру политического детектива, который пользовался большим успехом у зрителей. В фильмах этого жанра обличались коррупция служащих государственного аппарата, связь полиции, суда, прокуратуры с мафией. Эти темы нашли отражение в фильмах *Дамиано Дамиани* («*Признание полицейского комиссара прокурору республики*», 1971, приз МКФ в Москве; «*Я боюсь*», 1977; «*Человек на коленях*», 1979); *Франческо Рози* («*Дело Маттеи*», 1972; «*Сиятельные трупы*», 1976); *Луиджи Дзампа* («*Уважаемые люди*», 1975) и др.

В 70-е годы выходят фильмы многих известных итальянских режиссеров, получившие признание критики и зрителей. Это остросоциальные фильмы о жизни деревни («*Отец-хозяин*», 1977, братья *Тавиани*; «*Дерево для бабшмаков*», 1978, *Эрманно Ольми*, и др.), в которых показаны жизнь и труд тех, кто неразрывно связан с землей, природой. Осуждение фашистских заговорщиков и левого экстремизма звучит в фильме *Л. Висконти* «*Семейный портрет в интерьере*» (1974). *Ф. Феллини* поставил фильмы «*Рим*» (1972) и «*Амаркорд*» (1974), в которых он говорит о личной памяти художника, тесно связанной с событиями истории, социальной проблематикой. *М. Антониони* поставил фильмы о проблемах молодежи — «*Фотоувеличение*» («*Блуплап*», 1967, Великобритания) и «*Забриски Поинт*» (1970, США).

Снятый в США фильм «*Забриски Поинт*» отражает время студенческих волнений 60-х гг. Юноша и девушка, герои фильма, ищут свободы, им надоело «старый мир», в условиях которого они должны существовать. Но такой протест оканчивается для юноши трагически. В финале фильма девушка мысленно «взрывает» фешенебельное здание, олицетворяющее успех и процветание в мире буржуазных ценностей.

В следующем фильме *М. Антониони* «*Профессия: репортер*» (1975) нашли отражение антиколониалистские настроения.

В создании фильмов политического направления возникли тенденции, которые вызвали острую полемику. Стремление режиссеров сделать фильмы более зрелищными, ввести в них элементы развлекательного жанра привело к созданию таких фильмов, как «*Последнее танго в Париже*» (1972) *Б. Бертолучи*, «*Большая жратва*» (1973) *Марко Феррери*, «*Ночной портье*» (1974) *Лиляны Кавани*. Социаль-

ные мотивы таких фильмов сочетались в них с грубым натурализмом, стремлением эпатажить зрителя.

Так, в фильме «*Ночной портье*» рассказывалось о «безумной любви» гитлеровского офицера и его жертвы, бывшей узницы концлагеря. Необъяснимое влечение привело их к встрече через много лет, что закончилось для них гибелью.

Итальянское документальное кино 60–70-х гг. продолжало развивать свои лучшие традиции, также обращаясь к социальным проблемам. Было снято множество лент об исторических и культурных памятниках Италии, о путешествиях в разные страны, о спорте. В эти годы в документалистике работают режиссеры: *В. де Сета, М. Кравери, Дж. Мозер, Л. дель Фра, М. Гандин* и др.

Кино США

Для американского кино начало 60-х гг. также ознаменовалось созданием фильмов в манере документального кино, что было характерным для направления «*подпольного*», или «*нового американского кино*». Программным фильмом этого направления стала картина «*Тени*» (1960) *Джона Кассаветеса*, рассказывающая о жизни негритянской семьи. Фильмы этого направления снимались на натуре и в подлинных интерьерах, особую достоверность придавал им метод импровизации. Однако внутри этого направления было и другое течение, протест против существующего общественного устройства в котором сводился к провозглашению сексуальной свободы и употреблению наркотиков. Внутренние противоречия «нового американского кино» привели, в конце концов, к его распаду.

В 60-е гг. Голливуд переживал кризис, производство фильмов на студиях стало убыточным. Многие из них были поглощены крупными капиталистическими объединениями, экономическую самостоятельность сохранила лишь студия Диснея, которая, кроме мультипликации, стала выпускать детские игровые фильмы и фильмы о жизни животных. Изменилась и структура кинопромышленности. Творческие работники перестали числиться в штате студий, важную роль приобрели агентства, набирающие группу для съемок того или иного фильма (режиссер, основные исполнители и др.). Многие фильмы стало выгоднее снимать в других странах, и в конце 60-х гг. 30% американских фильмов снималось в Европе.

Шестидесятые годы в США были отмечены обострением социальных противоречий. Война во Вьетнаме в те годы не получила непо-

средственного отражения ее на экране, кроме милитаристского фильма «*Зеленые береты*» (1968) *Дж. Уэйна*. Но антивоенная тема, так или иначе, находила свое воплощение в фильмах *Стенли Кубрика, Роберта Олтмена* и др.

В связи с активной борьбой национальных меньшинств, прежде всего, негритянского населения, стали выходить фильмы, в которых поднимались антирасистские темы: «*Июминка на солнце*» (1960) *Д. Петри*; «*Убить пересмешника*» (1962) *Р. Маллигана*; «*Раз картошка, два картошка*» (1964) *Л. Пирса* и др. Вплоть до 50-х гг. чернокожие артисты участвовали только в эпизодических ролях. В 70-е гг. в фильмах преимущественно гангстерско-полицейского жанра чернокожие герои уже действовали на равных со своими белыми коллегами.

Много фильмов различных жанров, вышедших в эти годы, было посвящено теме молодежи: мюзикл «*Вестсайдская история*» (1961) *Р. Уэйза*; гангстерский фильм «*Бонни и Клайд*» (1967) *Артура Пенна*; вестерн «*Буч Кэссиди и Санденс Кид*» (1969) *Джорджа Роя Хилла*. О тщетных попытках молодых найти свое место в жизни рассказывали фильмы: «*Беспечный ездок*» (1969) *Денниса Хоппера*, «*Полуночный ковбой*» (1969) *Джона Шлезингера* и др.

В эти годы одной из важных на экране стала проблема насилия. Эта тема рассматривалась в социальном контексте в фильмах: «*Погоня*» (1965) *А. Пенна*, «*Инцидент*» (1967) *Л. Пирса*, «*Таксист*» (1976) *М. Скорсезе* и др. Изображение насилия часто отличалось натурализмом, в некоторых фильмах проводилась мысль о врожденной агрессивности человека («*Заводной апельсин*» *С. Кубрика*, «*Соломенные псы*» *С. Пекинты*, оба — 1971; и др.).

В 70-е гг. широкое распространение получили фильмы, повествующие о преступности и бандитизме. Фильмы *Френсиса Форда Коппола* (р. 1939) «*Крестный отец*» (1972) и «*Крестный отец 2*» (1974), созданные по произведению М. Пьюзо, рассказывали об истоках власти мафии, о ее влиянии на политику. Однако черты главного мафиози в этих фильмах не лишены привлекательности, режиссер находит в своем герое то, чем он вызывает сочувствие зрителей. «Ф. Ф. Коппола вошел в историю американского кино как режиссер, увидевший в сюжете о мафии возможность создания не очередной гангстерской ленты, а настоящего эпоса в виде семейной саги... мафия Дона Карлоне — прежде всего, семья в родовом и духовном значении, где тесно переплетены узы крови, национальные — италоамериканские — свя-

зи, гангстерское “братство”. А глава клана является крестным отцом для всех в прямом и переносном смысле слова»¹.

Тема войны во Вьетнаме появилась в американских фильмах в конце 70-х гг. Жестокость войны, ее бессмысленность нашли отражение в фильме «*Апокалипсис сегодня*» (1979) Ф. Ф. Копполы.

«В ленте Ф. Ф. Копполы американская публика и критика были потрясены, прежде всего, размахом, масштабностью, эпичностью и высочайшим техническим уровнем. ...Мало кто из американских критиков захотел вникать в философскую проблематику “одиссеи” по кругам ада. Притча, вольно пересказывая мотивы романа “Сердце тьмы” певца “затерянных цивилизаций” Дж. Конрада, говорила не только об ужасах бесчеловечной бойни. Но и о битве между Добром и Злом, разумом и безумием, Дьяволом и Богом внутри человека, подвергаемого испытаниям жестокостью, насилием, а главное — безграничной властью над другими людьми»².

В конце 60-х — начале 70-х гг. появились фильмы, созданные в стиле «ретро» («*Афера*» (1973) Дж. Р. Хилла, «*Нью-Йорк, Нью-Йорк*» (1977) М. Скорсезе и др.). В фильмах ретро отразилось стремление осмыслить прошлое как некоторую эстетическую ценность, нередко граничащее с его идеализацией.

Среди множества разнообразных жанров большое место в конце 60-х в американском кино занимают постановочные мюзиклы: «*Моя прекрасная леди*» (1964) Дж. Кьюкора, «*Звуки музыки*» (1965) Уайза, «*Смешная девчонка*» (1968) Уайлера, «*Хэлло, Долли!*» (1968) Келли. В 70-е гг. появились новые фильмы этого жанра: «*Кабаре*» (1972) и «*Весь этот джаз*» (1979) Б. Фосса.

Большое развитие получили также *фильмы катастроф*, в которых изображались различные внезапные бедствия, с которыми должен бороться человек. Это могла быть и разбушевавшаяся стихия, и аварии, и появление опасных животных («*Приключение “Посейдона”*», 1972, реж. Р. Ним; «*Аэропорт-1975*», 1974, реж. Дж. Смайт; «*Землетрясение*», 1974, реж. М. Робсон; «*Челюсти*», 1975, реж. С. Спилберг, и др.) Стандарт событий в фильмах катастроф сложился довольно быстро. «Основу его структуры составляет чрезвычайное бедствие, показанное во всех подробностях, ужасающих нюансах. Внимание зрителей сосредоточено на небольшой группе людей, камера внимательно следит за перипетиями их судьбы. Как правило, характеристика их сво-

дится к номенклатуре социально-психологических моделей — здесь собран букет представителей разных наций, возрастов, профессий, социальной принадлежности»¹.

В конце 60-х гг. в американском кино появились фильмы в жанре фантастики, среди которых выделялся фильм С. Кубрика «*2001: Космическая одиссея*» (1968), в котором рассказывалось о проникновении человечества в космос. Этот жанр имел большой успех у зрителей, поэтому уже в 70-е гг. были сделаны очередные крупномасштабные фильмы на космические темы, в том числе и о контактах с инопланетянами: «*Звездные войны*» Дж. Лукаса, «*Близкие контакты третьего вида*» Спилберга.

В американском кино в эти годы появился ряд талантливых актеров: Джейн Фонда, Барбра Стрейзанд, Кэндис Берген, Фэй Данауэй (полное имя Дороти Фэй), Лайза Минелли, Джек Николсон, Дасти Хофман, Аль Пачино, Роберт де Ниро и др.

¹ Кудрявцев С. 500 фильмов. Авторский каталог видеофильмов. — М., 1991. — С. 174.

² Там же. С. 17.

¹ Маркулан А. К. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура. — Л., 1978. — С. 177.

Кино 1980-х — 2000-х гг.

Тенденции развития кинематографа Западной Европы

Кино стран Западной Европы в эти годы развивается на фоне идущих процессов интеграции в экономике этих стран. По-прежнему кинематографу западноевропейских стран приходится конкурировать с мощным кинематографом Голливуда, заполняющим своими фильмами экраны Европы. Вместе с тем, европейских режиссеров, получивших известность на родине, приглашают работать в Голливуд, что еще больше размывает характер национального кинематографа.

Другой потерей кинематографа европейских стран является сам зритель, с самого раннего детства воспитывающийся на материале американского кино. Именно борьба за зрителя, за кассовый успех подталкивает режиссеров к определенному подражанию голливудской продукции — в тематике, жанрах, манере киноповествования.

Существенным конкурентом традиционного кино становится телевидение. Например, во Франции уже в середине 70-х гг. на телеэкраны выходило около 500 фильмов в год, и это число постоянно увеличивалось. Телевизионные компании начинают финансировать часть кинопродукции.

Однако не только широкое распространение демонстрации фильмов по телевидению уводило зрителей из кинозалов. С появлением видеомagneтофонов и видеокассет, а затем и дисков кинопросмотр и вовсе переместился в уютную домашнюю обстановку. Возможность свободного выбора фильмов и времени их просмотров сделало зрителя независимым.

Но новые технологии были способны не только на то, чтобы увести зрителя из кинотеатров, они же помогли и вернуть его. Начинает значительно совершенствоваться техника самого кино, новым оборудованием оснащаются кинозалы. Цифровые технологии используются и при создании, и при проецировании фильма. Новое качество приобретает в кино звук — он становится стереофоническим, создавая для зрителя эффект присутствия, помещая его в звуковую среду фильма. Саундтреки известных фильмов начинают свое собственное существование, подобно тому, как когда-то самостоятельную жизнь начинали любимые песни из фильмов.

Применение компьютерных технологий значительно расширило возможности кино. Новые технологии стали использоваться не только в создании масштабных блокбастеров, что было больше свойст-

венно мощному американскому кинематографу. Режиссеры и в более скромных постановках стали применять компьютер, и именно здесь он используется для создания новых средств выразительности в кино, позволяя изменять само изображение, манипулируя пространством и временем.

Кино Франции

В 80-е гг. продолжают творить известные французские режиссеры. Последний свой фильм снял Робер Брессон — «Деньги» (1983). Затрагивая одну из важных проблем жизни человека, режиссер в своем фильме рассказывает о том, как поддельная купюра в 500 франков, переходя из рук в руки, вовлекает в преступление вполне добропорядочного человека.

Жан-Люк Годар в 80-е гг. снимает фильмы: «Спасайся кто может» (1980), «Страсть» (1982), «Имя: Кармен» (1983) и др. Он продолжает свою активную деятельность, в круг его интересов входят современные проблемы. В 2004 г. вышел его фильм «Наша музыка». В этом фильме, состоящем из трех частей («Ад», «Чистилище» и «Рай»), Годар выразил свои взгляды на современные проблемы — войну на Ближнем Востоке, отношения евреев и мусульман.

Кино Франции представлено и новыми именами. Леос Каракс снял фильм «Дурная кровь» (1986).

«В дни, когда французское кино задыхалось от мелочного бытописательства и престарелого классицизма семидесятников, печальный одиночка Леос Каракс снял манифест нового романтизма "поколения X". Его герои живут в придуманном мире, для которого любое соприкосновение с миром внешним смертельно. "Дурная кровь" — первое в культуре конца века оправдание призрачного существования молодежи, опоздавшей на баррикады, армии ночи, неизвестных солдат любви»¹.

В 1994 г. вышел фильм Люка Бессона «Леон», получивший признание зрителей и критики. Режиссеру удалось создать запоминающийся фильм с психологически тонко разработанными характерами героев, показать преобразующую силу любви.

Заметным явлением в кино стал фильм «Амели» (2001), который снял Жан-Пьер Жене. Этот камерный, лиричный фильм рассказывает о девушке Амели Пулен, которая живет в мире своих фантазий. Но ее поступки меняют жизнь совершенно разных людей, делают эту жизнь счастливее и ярче.

¹ Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. — М., 2004. — С. 139.

Большое число кинозвезд (*Фанни Ардан, Катрин Денев, Изабель Юппер* и др.) было собрано в фильме «8 женщин» (2002), который снял *Франсуа Озон*.

Действие картины происходит в 50-е гг. Сюжет основывается на детективной истории: патриарха семейства убивают из пистолета в его собственной спальне. В доме по случаю праздника находятся восемь женщин, и одна среди них — убийца. Ф. Озон мастерски извлекает драму из кажущегося благополучия. В фильм, снятый в стиле ретро, включены элементы мюзикла, фарса, но при этом сохраняется атмосфера трагичности, сопровождающей убийство и то, что к нему привело.

В эти годы во французском кинематографе работают режиссеры и из других стран Европы, по тем или иным причинам покинувшие свою страну.

Кшиштоф Кислевский, один из наиболее ярких режиссеров польского кино, снял во Франции фильм «Двойная жизнь Вероники» (1991).

Две Вероники, одна — полька, другая — француженка, живут своей жизнью, ничего не зная о существовании друг друга. Но у каждой из них есть ощущение того, что она не единственная в мире. Когда одна из них умирает, темные предчувствия появляются у другой. По своему стилю фильм относится к авторскому кинематографу.

Фильм «Жизнь — это чудо» (2004) снял во Франции режиссер из Боснии *Эмир Кустурица*.

Действие фильма происходит во время сербо-боснийской войны. Строитель Лука не обращает внимания на военные действия: он прокладывает железную дорогу между воюющими территориями, чтобы создать на границе туристический рай. Но его собственная жизнь начинает рушиться: от него уходит жена, его сына Милоша забирают на войну, Лука вынужден охранять пленницу-мусульманку, чтобы обменять ее на захваченного боснийцами сына.

Во французском кинематографе, несмотря на большое количество действующих режиссеров, все больше делается ставка на выдвижение актеров-звезд по американскому принципу. Ярким примером тому является *Жерар Депардьё* (р. 1948), получивший признание не только в Европе, но и в других странах. Он появился на экране тогда, когда изменилось отношение зрителей к киногероям — «красавчики» вышли из моды, и в героях стали цениться мужская сила и обаяние. Всем этим и обладал Депардьё, которого многие сравнивали с Жаном Габеном. Вначале его приглашали сниматься только исходя из типажности, но постепенно режиссерам открылся и большой актерский

темперамент Депардьё. Известность актеру принесла роль в фильме «Вальсирующие» (1973) *Бертрана Блие*. После этого он начинает много сниматься, играя в фильмах разных жанров. Но доля коммерческих фильмов в его творчестве невелика, он чаще других актеров снимается в фильмах известных мастеров. В 80–90-е гг. Ж. Депардьё снялся в фильмах: «Последнее метро» (1980), «Соседка» (1982), «Дантон» (1982), «Беглецы» (1986), «Сирано» (1990), «Жерминаль» (1993), «Богус» (1995) и др. Попробовал Депардьё выступить и как режиссер, сняв в 1984 г. фильм «Тартюф» по Ж.-Б. Мольеру. Актеру интересны различные человеческие характеры, он мастер перевоплощения, созданные им образы отличаются психологической глубиной и достоверностью.

Кино Италии

К концу 70-х гг. в итальянском кино разразился кризис. Одной из многих его причин было возрастающее проникновение американского капитала в производство фильмов и систему кинопроката.

В это время уже ушли из жизни корифеи итальянского кино — Висконти, Росселини, де Сика, Джерми, Пазолини. Общий уровень итальянских фильмов снизился. В поисках выхода из кризиса режиссеры-ремесленники обращаются к тем жанрам, которые традиционно имели успех у зрителей: детективам, комедиям, музыкальным фильмам. Именно они и составляли большую часть продукции в итальянском кино этого периода, хотя лучшие фильмы продолжали получать награды на фестивалях во всем мире.

Последним из когорты великих итальянских режиссеров ушел *Федерико Феллини* (1920–1993). В его фильме «И корабль плывет» (1983) остатки итальянской аристократии, банкиров и состарившейся богемы плывут на пароходе, который вот-вот должен утонуть. По мнению автора, так должно погибнуть отжившее свое время прошлое. В «Интервью» (1988), последнем фильме режиссера, он обратился к своему прошлому, вспоминая его с актерами своего лучшего фильма «Сладкая жизнь» *Антонио Экберга* и *Марчелло Мазтрояни*.

В эти годы продолжается творчество *Бернардо Бертолуччи* (р. 1941). В фильме «Трагедия смешного человека» (1981) он показал реалии современной ему жизни страны — тягу к обогащению, похищение людей ради выкупа и др. Совсем иные мотивы звучат в его фильме «Ускользающая красота» (1996).

Сюжет фильма построен на рассказе о юной американке, приехавшей на тосканскую виллу друзей ее матери, покончившей с собой. «Но сам фильм

не об этом. Он о том, как настоящее становится прошлым — с каждым мгновением, с каждым взглядом. Тосканская открыточная красота и невинность девушки — лишь знаки того, что есть и чему больше никогда не бывать, по крайней мере, в том виде, в каком мы ими только что восхищались»¹.

Кино Великобритании

Наиболее сложно конкурировать с американским кинематографом приходится англоязычным странам, и кинематографу Великобритании прежде всего. Периоды застоя и затишья в развитии кино здесь сменяются взлетами и достижениями.

В начале 80-х гг. кино Великобритании переживало кризис. Некоторые английские кинокомпании прекратили существование («Рэнк» и др.). Кинопроизводство продолжало дорожать, поэтому снимать большие зрелищные фильмы, рассчитанные на прокат во всем мире, могли только крупные международные компании. На деньги американских компаний были осуществлены постановки фильмов на космические темы: «Флэш Гордон» (1980) М. Ходжеса, «Супермен-III» (1983) Ричарда Лестера.

В 1981 г. английский фильм «Огненные колесницы» Хью Хадсона получил премию «Оскар» за лучший фильм года.

Это сделанное с размахом историческое полотно рассказывало о судьбе реальных личностей — двух бегунов, которые представляли Великобританию на Олимпиаде 1924 г. — еврея Гарольда Абрахамса и шотландца Эрика Лиддела. В центре фильма отнюдь не спортивные страсти, а борьба двух противоположных человеческих натур, двух мировоззрений и, прежде всего, религиозных верований. Название «Огненные колесницы» отсылает к мифам древнеримской истории времени раннего христианства. В фильме прекрасно воссоздана среда, природа, на фоне которых происходит действие. Энергию и динамизм замедленному ритму повествования придает музыка.

В фильме «Изумрудный лес» (1985) режиссер Джон Бурмен касается проблем, связанных с жизнью современного общества: подчинения всех одному стандарту, потери человеческого в человеке, отсутствия у людей веры, мечты, надежды на лучшее.

Режиссер Кен Рассел, снимавший фильмы о жизни музыкантов и деятелей искусства («Любители музыки», 1970 — о П. И. Чайковском, «Дикий мессия», 1972 — о скульпторе А. Годье, «Малер», 1974, «Листомания», 1975 — об известных композиторах, и др.), как и мно-

¹ Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. — М., 2004. — С. 383.

жество его соотечественников, пробовал работать в США. Но эта работа не принесла ему нового признания. Вернувшись на родину, он продолжил создавать фильмы привычной для него биографической тематики. Его фильм «В готическом стиле» (1986), действие которого происходит в Швейцарии в 1816 г., рассказывает об истории появления знаменитого романа «Франкенштейн» Мэри Шелли.

Фильм американца Джеймса Айвори «Комната с видом» (1985), снятый им в Великобритании, является прекрасным примером воплощения на экране быта и нравов эдвардианской Англии.

«В центре внимания — судьба молодой девушки Люси Ханичёрч, приехавшей с тетушкой на отдых во Флоренцию. Она впервые открывает для себя неведомый мир эмоций, сильных чувств, любовной страсти. Элегантность и блеск режиссерской манеры проявляются и в богатой визуальной культуре, во впечатляющем воссоздании облика минувшего времени (примерно 1908 г.), в передаче духа и настроений начала века. Любование красотой — природы, памятников архитектуры, вещей, одежды — еще поддерживало в людях последнюю иллюзию, что миру удастся избежать неотвратимых исторических катаклизмов»¹.

В фильме «В компании волков» (1984) Нил Джордан создал некую вариацию на тему «Красной Шапочки». Однако фантастические истории, которые бабушка рассказывает своей юной внучке, имеют психологическую, в чем-то даже фрейдистскую подоплеку. Поскольку грань между вымыслом и реальностью стирается, перед внучкой предстает материализация ее страхов и комплексов. В следующем фильме Джордана — «Мона Лиза» (1986) воссоздается теневая сторона жизни большого города. Критики сравнивали фильм с «Таксистом» М. Скорсезе.

Вернувшись из тюрьмы, герой фильма Джордж становится шофером-телохранителем высокооплачиваемой чернокожей путаны Симоны. Он знакомится с криминальной жизнью ночного Лондона, где царят свои законы. Проникнувшись симпатией к Симоне, «современной Моне Лизе», он начинает помогать ей в борьбе с наркомафией и сутенерами. Здесь вновь прозвучал мотив «оборотничества», заявленный в его предыдущем фильме, и он оказывается ключевым для понимания этого фильма.

Большое внимание зрителей в Великобритании и в других странах мира привлекло творчество Питера Гринуэя (р. 1942). В 1982 г. выходит его фильм «Контракт рисовальщика», в котором обозначаются темы, проходящие через все его творчество: секс и смерть.

¹ Кудрявцев С. 500 фильмов. Авторский каталог видеофильмов. — М., 1991. — С. 164.

Фильмы Гринуэя отличаются большим количеством насильственных смертей, они эпатажируют зрителей. Так, в фильме «Отсчет утоплеников» (1988) три женщины убивают своих мужей, потом погибают и другие персонажи, включая самих женщин. В фильме «Повар, вор, его жена и любовник» (1989) действие настолько шокировало зрителей, что они писали самому режиссеру гневные и осуждающие письма, вместе с тем признавая достоинства стиля режиссера. Несмотря на скандал, этот фильм был очень успешным коммерческим проектом.

В середине 90-х гг. Гринуэй задумал проект, который он считал «манифестом, обращенным в будущее». Результатом стал фильм «Чемоданы Тульса Лупера» (2003), второе название которого — «Фиктивная история урана», поскольку режиссер считал, что весь XX век прошел под знаком открытия урана.

Видоизменяется в это период и жанр комедии. Большой популярностью, например, пользовался фильм «Рыбка по имени Вауда» (1988) Чарлза Крайтона. Юмор этой ленты выглядит слишком натуралистичным и грубым по сравнению с традиционными английскими пародиями на гангстерские фильмы, но режиссер смог сделать очень смешную комедию, рассказывающую о попытке жуликов выволочь своего подельника из тюрьмы.

Вместе с тем, режиссеры реалистического направления продолжали снимать малобюджетное кино, которое предназначалось как для показа в кинотеатрах, так и для демонстрации по телевидению. В начале 80-х гг. выходят фильмы: «Подонки» (1980) А. Кларка, «Вещи Ричарда» (1980) А. Харви, «Девушка Грегори» (1981) Б. Форсайта, «Взгляды и улыбки» (1981) Кеннета Лоача.

В эти годы в английском кино с успехом снимаются актеры: Алан Бейтс, Дерк Богард, Ричард Бёртон, Шон Коннери, Ричард Харрис, Малколм Макдауэлл, Питер Устинов и др.

В 90-е гг. XX в. все больше заметна тенденция к созданию фильмов совместно с другими странами. Объединение финансовых и творческих усилий позволяет снять фильмы, способные выдерживать конкуренцию в мировом прокате. Например, для создания фильма «Орландо» (1992) Сэлли Поттер было привлечено пять стран — Великобритания, Франция, Россия, Нидерланды, Италия.

Высокая культура английского кино находит свое отражение и во многих крупных совместных с США фильмах на исторические темы, таких, как фильмы «Гладиатор» (2000) Ридли Скотта и «Троя» (2004) Вольфганга Петерсона.

Кино ФРГ

Ярким явлением в немецком кино было творчество Райнера Вернера Фассбиндера (1946–1982), за свою короткую жизнь поставившего около 50 фильмов. Его фильмы разнообразны по тематике и жанрам, но чаще всего — это социальные драмы о современности. Режиссер снимал и гангстерские фильмы, и фильмы по известным литературным произведениям (по В. Набокову, Жану Жене и др.) Он также стремился дать широкую картину жизни в послевоенной Германии. Наиболее значительными в творчестве режиссера были фильмы «Замужество Марии Браун» (1977) и «Тоска Вероники Фосс» (1982), рассказывающие о судьбах женщин и о жестокости общества, в котором идет борьба за выживание после перенесенной трагедии войны.

Обыкновенная немка, Мария Браун выходит замуж за юного солдата, который вскоре на войне пропадает без вести. Чтобы не погибнуть от нищеты, Мария связывает свою жизнь с темнокожим офицером-американцем, которого она убивает, когда неожиданно возвращается ее муж. Он берет на себя вину жены и оказывается в тюрьме, а Мария в это время с помощью богатого мужчины становится преуспевающей, но расчетливой и равнодушной. Героиня фильма «Тоска Вероники Фосс» — известная актриса, разочаровавшаяся в жизни и гибнущая от наркотиков. Она оказалась не нужна обществу, чьим кумиром когда-то была. В смерти героини режиссер как бы увидел собственную судьбу — он скончался от злоупотребления наркотиков.

Постепенно в лидеры немецкого кино выдвинулся Вим Вендерс (р. 1945), дебютировавший еще в начале 70-х гг. В своем творчестве режиссер ставил вопросы об ответственности поколений перед историей, анализировал состояние глубокого морального кризиса, переживаемого западногерманским обществом. В 1982 г. снял фильм «Состояние дел», получивший главный приз на кинофестивале в Венеции, а в 1984 г. — «Париж, Техас», получивший главный приз кинофестиваля в Канне.

Поиски новых форм киноповествования нашли отражение в фильме «Беги, Лола, беги» (1998) Тома Тыквера.

Героиня фильма должна спасти своего парня, который потерял огромную сумму бандитских денег. Она должна не только принести эти деньги, но и раздобыть их. И так как эта история заканчивается смертью девушки, то ситуация «переигрывается», начинается с нуля. В этом она напоминает компьютерную игру: если не выиграл, то можешь начать все сначала.

В основе фильма Тыквера — идея о том, что всем правят случайно-сти. Режиссер уловил новый ритм времени. В фильме интересна сама его форма — со стоп-кадрами, анимацией, клиповая по своей сути.

Новые имена в западноевропейском кино

Благодаря возможности объединять усилия нескольких стран в создании фильмов, европейское кино продолжало развиваться, сохраняя свой стиль, поддерживая искания режиссеров, творчество которых не соответствовало стандартам коммерческого кино. Благодаря этому на экранах Европы и всего мира появились новые имена. Внимание критики и зрителей привлек режиссер из Дании Ларс фон Триер. В его фильмах — «*Рассекая волны*» (1996), «*Идиоты*» (1998), «*Танцующая в темноте*» (2000) — ярко проявилась особая манера этого режиссера, состоящая в создании псевдодокументальности, гиперреализма. Этому способствовало, в частности, использование при съемках дрожащей ручной камеры. В таких необычных по форме фильмах режиссер, тем не менее, поднимал острые, и даже трагические проблемы современной жизни. Большой интерес вызвал фильм «*Догвилль*» (2002). В 2005 г. выходит следующий фильм Ларса фон Триера — «*Мандерлей*», который является продолжением «*Догвилля*». В нем показано, как через два месяца после событий, показанных в предыдущем фильме, Грэйс оказывается в Алабаме, где люди, работающие на плантациях, не знают, что рабство уже давно отменено.

Особенности манеры режиссера хотя и далеки от традиционных, но проблемы, которые он поднимает в своих фильмах — те же, которые всегда были в центре внимания передовых кинематографистов: о жизни современного общества, его сущности, о взаимодействии личности и общества.

Кино США

В начале 80-х гг. в киноиндустрии страны продолжался процесс монополизации. Американский кинобизнес захватил мировой рынок, проводя политику финансовой и идеологической экспансии. В 1982 г. в США было снято более 200 фильмов — как крупными, так и независимыми кинокомпаниями.

Продукция Голливуда была ориентирована, главным образом, на молодежную аудиторию. На экраны выходили постановочные боевики в духе комиксов. В таких фильмах действует герой, преодолевающий всевозможные препятствия, борющийся со злом. Иногда герой наделяется какими-то сверхъестественными способностями, помогающими ему преодолевать всяческие препятствия. Ярким примером тому был фильм «*Супермен*» Р. Доннера, вышедший еще в 1978 г.

Имидж героя боевиков 80-х гг. во многом был связан с актерами Сильвестром Сталлоне (р. 1946) из фильмов о Рокки («*Рокки*», 1976, «*Рокки II*», 1979, «*Рокки III*», 1982 и др.) и Рэмбо («*Первая кровь*»,

1982, «*Рэмбо: Первая кровь, часть II*», 1985), а также Арнольдом Шварценеггером (р. 1947), сыгравшим в фильмах «*Терминатор*» (1984), «*Близнецы*» (1988), «*Правдивая ложь*» (1994) и др.

Фильм «*Терминатор*» Джеймса Кэмерона ярко выражает одно из направлений американских фантастических приключенческих фильмов, в сюжетах которых ставятся проблемы выживания человечества при столкновении с фантастическими существами из другого времени или из других цивилизаций.

В 1991 г. режиссер снял продолжение фильма, на экраны вышел «*Терминатор 2*». Бюджет, выделенный для съемок фильма, составлял 100 млн долларов. В его создании широко применялись компьютерные технологии. Фильм получил четыре премии «Оскар». «Сам Кэмерон скромно отозвался о своей работе. Он заявил, что «*Терминатор 2*» — это жесткий фильм о необходимости мира во всем мире»¹.

В 80-е гг. продолжают выходить на экраны и пользуются большим успехом фильмы режиссера Стивена Спилберга (р. 1947). Он учился в Калифорнийском университете, и как режиссер дебютировал на телевидении, сняв фильм «*Дуэль*» (1971) в жанре современной притчи. Его фильм «*Шугерленд-экспресс*» (1974), повествующий о трагедии молодых супругов, пытающихся вернуть своего ребенка, отданного на воспитание в чужую семью, получил приз МКФ в Канне. Большую известность Спилберг получает после выхода на экраны его фильма «*Челюсти*» (1975), рассказывающего об огромной акуле, пожирающей людей. Фильм отличался сложностью трюковых съемок, привлекал внимание зрителей постоянным балансированием сюжета на грани жизни и смерти героев.

В 1981 г. выходит фильм «*Искатели потерянного ковчега*», в основе которого лежит увлекательный приключенческий сюжет. Это фильм — «одна из лучших картин приключенческого жанра, поражающая богатством выдумки, невероятными трюками, уникальным использованием всевозможных визуальных эффектов, компьютерной техники. Это не только история головокружительных приключений молодого археолога Индианы Джонса, вступившего в опасную схватку с нацистами при поиске загадочного сокровища — Ковчега, в котором хранятся скрижали с заповедями. С. Спилбергу... удалось создать почти идеальный «фильм для любого возраста», для любой аудитории — от подростков, любящих приключения, до интеллектуалов, критиков-эстетов. Он стилизует свою ленту под комиксы 30–40-х гг.,

¹ Рокотов В. Голливуд. От «Унесенных ветром» до «Титаника» — М., 2001. — С. 360.

разбрасывая повсюду различные иронические цитаты, остроумно переосмысляя сюжетные мотивы, культурные стереотипы, сказочно-мифологические конструкции странствия героев по свету. Наряду с увлекательным зрелищем режиссер придумывает тонкую, интеллектуальную пародию¹.

О дальнейших приключениях любившегося зрителям героя режиссер рассказал в фильмах *«Индиана Джонс и Храм судьбы»* (1984) и *«Индиана Джонс и последний крестовый поход»* (1989). Большим успехом у зрителей пользовалась также его картина *«Инопланетянин»* (1982), рассказывающая о дружбе мальчика с инопланетянином, попавшим на Землю. В фильме показано, как спасение существа с другой планеты объединило людей, помогло им лучше понять друг друга.

Наряду с приключенческими фильмами С. Спилберг снимает фильмы в жанре военной драмы: *«Список Шиндлера»* (по роману Томаса Кинелли *«Ковчег Шиндлера»*, 1993) и *«Спасение рядового Райана»* (1998).

О трагических последствиях войны в жизни людей рассказывает фильм Алана Пакулы *«Выбор Софи»* (по роману У. Стайрона, 1982).

Начинающий писатель Стинго знакомится с полькой Софи, которая пытается заново начать жить в Америке. Она помнит об ужасах прошедшей войны, о концлагере, о поставленном перед ней выборе оставить жизнь лишь одному из своих детей. Все эти воспоминания не дают Софи спокойно жить, так же, как и ее другу, еврею-биологу Натану, избежавшему ужаса истребления. Они не выдерживают этой трагедии и кончают жизнь самоубийством. Спустя годы Стинго, написав роман о своей юности и об этих людях, понимает, что этот поступок был продиктован желанием разделить трагедию своей родины и близких им людей.

Роль Софи в фильме блистательно сыграла актриса *Мэрил Стрип* (Мэри Луиза, род. 1949), получившая за эту роль премию «Оскар». Актриса создала целый ряд запоминающихся женских образов в фильмах разных жанров (*«Кramer против Крамера»* (1979), *«Женщина французского лейтенанта»* (1981), *«Изобилие»* (1985), *«Крик во тьме»* (1988), *«Бурная река»* (1994), *«Мосты округа Мэдисон»* (1995), *«Дьявол носит Prada»* (2006) и др.).

В 1994 г. высший приз Каннского фестиваля и премию «Оскар» за оригинальный сценарий получил фильм *Квентина Тарантино «Криминальное чтиво»*. Критика отмечала, что основой для его фильмов стала кинопродукция «массовой культуры». Отмечается тот факт, что, прежде чем стать режиссером, Тарантино долгое время работал в ви-

¹ Кудряцев С. 500 фильмов. Авторский каталог видеофильмов. — С. 148–149.

деосалоне и хорошо знал весь кинорынок. «До «Криминального чтива» все было ясно. Кино делилось на искусство и ширпотреб. После него все смешалось. Ширпотреб был возведен в ранг искусства»¹.

В 1997 г. на экраны мира вышел фильм *«Титаник» Джеймса Кэмерона*. В основу сюжета была положена реальная история гибели морского лайнера в 1912 г. Фильм был крупномасштабным проектом, призванным возродить славу голливудских гигантов не только в коммерческом, но и в художественном смысле. Режиссера вдохновила на создание этого фильма книга Дона Линча, иллюстрированная Кеном Маршаллом. Он тщательно изучал все, что было связано с историей гибели «Титаника». Однако это не был просто фильм катастроф, режиссер сумел рассказать историю любви двух юных героев, встретившихся на этом злополучном корабле. Роли этих героев блестяще воплотили *Леонардо Ди Каприо* и *Кейт Уинслет*.

Большое внимание зрителей привлекли фильмы *«Игры разума»* (2001) *Рона Хоурда* и *«Трудности перевода»* (2003) *Софии Копполы*. Область психологии, психоанализа давно уже привлекает американский кинематограф, и этому посвящено немало фильмов, а на этот раз в центре внимания в фильме «Игры разума» оказалась история, основанная на реальных фактах.

Герой фильма — ученый-математик — имеет своего реального прототипа в мире науки. Его гениальность была по достоинству оценена — он стал лауреатом Нобелевской премии. Но вместе с тем он болен шизофренией. Болезнь и гениальность каким-то необъяснимым образом уживаются в одном человеке, и человек научился жить и работать со своей болезнью.

В фильме «Трудности перевода», который критики назвали «интеллектуальной мелодрамой», встречаются два европейца — 50-летний актер и юная американка. Эта встреча происходит в Токио. Здесь двое непохожих людей становятся духовно близкими друг другу.

В самом начале нового тысячелетия на экраны мира компания «Уорнер бразерс» выпустила серию фильмов, поставленных с большим размахом и сопровождаемых широкой рекламной кампанией. Появление этих фильмов было тесно связано с выходом приключенческой книги для детей о Гарри Поттере, написанной английской писательницей Джоан Роулинг, также широко разрекламированной.

Книга рассказывала фантастическую историю приключений мальчика-волшебника. Бедный сирота, живущий с приемными родителями, оказывается

¹ Рокотов В. Голливуд. От «Унесенных ветром» до «Титаника». — М., 2001. — С. 379.

наделенным необыкновенными способностями и должен стать волшебником. Но для этого ему надо учиться, и он оказывается в школе волшебства, где его и его друзей ожидают необычайные приключения, борьба с темными силами и злом.

По мере того, как писательница выпускала все новые и новые книги о своем герое, на экраны выходили и их экранизации: «*Гарри Поттер и философский камень*» (2001) и «*Гарри Поттер и тайная комната*» (2002) *Криса Коламбуса*; «*Гарри Поттер и узник Азкабана*» (2004) *Альфонсо Куарона*; «*Гарри Поттер и Кубок огня*» (2005) *Майкла Ньюела*. Следующую серию — «*Гарри Поттер и Орден Феникса*» снимает *Дэвид Йетс*.

При создании этих фильмов широко использовались компьютерные технологии, что дало возможность показать на экране всевозможные трюки, превращения, создать нереальный мир и столь же нереальных персонажей. Главную роль в фильме с успехом сыграл юный актер *Дэниел Рэдклифф*, который подрастал вместе со своим героем.

Сюжеты в стиле *фэнтези* также используются для постановки крупномасштабных фильмов с применением новых компьютерных технологий — примером может служить фильмы, поставленные *Питером Джексоном* по произведениям *Джона Толкиена (Толкина)* (полное имя Джон Рональд Руэл): «*Властелин Колец: Братство Кольца*» (2001); «*Властелин Колец: Две крепости*» (2003); «*Властелин Колец: Возвращение Короля*» (2003).

Большое развитие получает мультипликационное кино, в создании которого используются компьютерные технологии. Создаются полнометражные фильмы, как рисованные («*Король-лев*» и др.), так и в технике объемной мультипликации («*Шрек*», «*Шрек 2*» и др.) Эти фильмы, ориентированные на семейный просмотр, с интересом смотрят как дети, так и взрослые.

В американском кинематографе в эти годы успешно работают актеры: *Вуди Аллен* (Стюарт Кенигсберг), *Ким Бэсингер*, *Жан-Клод ван Дамм*, *Ричард Гир*, *Денни де Вито*, *Роберт де Ниро*, *Кевин Клайн*, *Том Круз* (Томас Круз Мэпотер IV), *Малколм Макдауэлл*, *Энди Макдауэлл* (Роуз Эндерсон), *Деми Мур* (Гинес), *Сильвестр Сталлоне*, *Шарон Стоун*, *Мэрил Стрип*, *Джон Траволта*, *Брюс Уиллис*, *Робин Уильямс*, *Джоди Фостер*, *Арнольд Шварценеггер* и др.

Значительным событием культурной жизни США по-прежнему остается вручение премии «Оскар» лучшим фильмам, снятым во всем мире, по различным номинациям, которую Американская академия кинематографических искусств и наук присуждает ежегодно с 1929 г.

Литература

1. Актерская энциклопедия. Кино Европы. — М., 1997.
2. Актерская энциклопедия. Кино США. — М., 1996.
3. Антониони об Антониони. — М., 1986.
4. *Богемский Г. Д.* Кино Италии сегодня. — М., 1977.
5. *Божович В. И.* Рене Клер. — М., 1985.
6. *Брагинский А. В.* Рене Клер. — М., 1963.
7. *Долматовская Г. Е.* Франция рассказывает о себе. — М., 1980.
8. *Долматовская Г. Е.* Примечания к прошлому. Французское кино: отсчет от военных лет. — М., 1983.
9. *Жан Ренуар.* Сборник статей / Сост. И. Лищинский. — М., 1972.
10. *Жанкола Жан-Пьер.* Кино Франции (1958–1978). — М., 1984.
11. Кино Великобритании. Сборник статей. — М., 1970.
12. Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. — М., 2004.
13. *Колодяжная В. С.* Уильям Уайлер. — М., 1975.
14. *Кудрявцев С.* 500 фильмов. Авторский каталог видеофильмов. — М., 1991.
15. *Рокотов В.* Голливуд. От «Унесенных ветром» до «Титаника». — М., 2001.
16. *Садуль Жорж.* Всеобщая история кино. — Т. 1, 2, 4, 6. — М., 1958–1982.
17. *Соловьева И. Н.* Кино Италии. — М., 1961.
18. Сто великих режиссеров / Авт.-сост. И. А. Мусский. — М., 2006.
19. *Тенейшвили О. В.* Французское кино: «Новая волна» — диалог продолжается; «коммерческий», «развлекательный» или «народный» кинематограф? Несколько интервью. — М., 1991.
20. *Теплиц Ежи.* История киноискусства. — Т. 1, 2, 4, 5. — М., 1968–1974.
21. *Трауберг Л. З.* Дэвид Уорк Гриффит. — М., 1984.
22. *Утилов В. А.* Очерки истории мирового кино. — М., 1991.
23. *Юренев Р. Н.* Краткая история киноискусства. — М., 1997.

Российское кино

Кино в России (1896–1917)

Появление кинематографа в России

В мае 1896 г. в Москве готовились к проведению пышной коронации нового императора — Николая II. В старой столице собралось множество фотографов-корреспондентов газет, получивших для этого специальное разрешение. Среди них был и парижский оператор Камилл Серф, направленный в Москву Луи Люмьером для съемок коронации российского императора с помощью нового аппарата. Об этом 5 мая и написала газета «Новости дня», отмечая, что все происходящее на коронации будет фиксироваться на особой движущейся ленте. Таким образом, изобретение Люмьера оказалось в России менее чем через полгода после первого публичного сеанса в Париже.

Первые демонстрации фильмов в России состоялись весной 1896 г. в Петербурге в летнем саду «Аквариум» и в Москве — в театре «Эрмитаж». В Москве в конце 1897 г. появилось сообщение об открытии на Красной площади в Верхних торговых рядах «Электрического театра». Он и был первым в России синематографом, который предназначался для демонстрации кинематографических лент.

Вначале развитие российского кинопроизводства тормозилось потоком иностранных лент, но оно постепенно начинает налаживаться — регулярное производство фильмов появляется в стране с 1907–1908 гг. Это время было непростым для России — только что закончилась революция 1905 г., в стране наступили годы реакции. Но постепенно начинает возрождаться экономика, и внимание предпринимателей привлекает новая область — кинематограф.

Начало российского кинопроизводства

В числе первых предпринимателей в области кино — Александр Осипович Дранков и Александр Алексеевич Ханжонков. С именем А. Дранкова — журналиста и фотокорреспондента — связано начало систематических съемок и выпуска на массовый экран кинохроники (весна 1908 г.). Эти хроники фиксировали парадную сторону жизни Российской империи: прибытие глав иностранных государств, их встречи с царем, религиозные праздники и т. д. Съемки первого в России игрового фильма «Понизовая вольница» (1908) также

связаны с именем Дранкова. Это была небольшая пантомима на сюжет песни о Степане Разине — «Из-за острова на стрежень». Сценарий написал В. М. Гончаров, режиссировал случайный человек, актер В. Ромашков. Композитор И. М. Ипполитов-Иванов по заказу Дранкова написал музыкальную увертюру, которую рассылали вместе с копиями ленты. Поскольку фильмы были «немыми», их демонстрацию сопровождали «живой» музыкой — импровизированным музыкальным аккомпанементом.

Другим известным кинопромышленником в это время был А. Ханжонков. С 1909 по 1914 гг. его фирма выпустила свыше семидесяти игровых картин. В 1912 г. на Житной улице в Москве он построил крупнейшее для своего времени киноателье, в котором снимали фильмы. Ханжонков выпускал фильмы-киноиллюстрации к произведениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и других писателей. Он снимает и исторические картины: «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Оборона Севастополя», «1812 год». А. Ханжонков выпускает также хронику, учебные и научно-популярные фильмы. Именно благодаря ему в России началась съемка объемной мультипликации.

Усложнение художественных задач при производстве фильмов повлекло за собой возникновение в кинопроизводстве новой профессии — кинорежиссер. В числе первых у Ханжонкова начинают работать режиссеры П. И. Чардынин, Е. Ф. Бауэр, В. М. Гончаров.

Что же представляли собой первые российские фильмы? Многие из них были сняты по известным литературным произведениям. Не передавая ни сюжета, ни образного строя литературного источника, они лишь воспроизводили отдельные, наиболее выигрышные сцены и эпизоды этих произведений. Режиссеры также «копировали», воспроизводили известные произведения живописи, а потом «оживляли» их. Так был поставлен фильм «1812 год», в котором оживляли картины художника В. В. Верещагина.

Одним из зачинателей русского кинематографа считается Василий Михайлович Гончаров (1861–1915), написавший сценарий «Понизовой вольницы». Он поставил киноиллюстрации литературных произведений: «Песнь про купца Калашникова» (по М. Ю. Лермонтову, 1909) и «Преступление и наказание» (по Ф. М. Достоевскому, 1909), а также фильмы на сюжеты известных опер и песен. Гончаров получил известность как постановщик исторических картин. Он снял первый российский полнометражный фильм «Оборона Севастополя» (1911).

Одним из первых режиссеров российского дореволюционного кино был *Петр Иванович Чардынин* (1878–1934). Он окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, работал в провинциальных театрах. В кино пришел в 1907 г., ставил салонные мелодрамы, комедии, фарсы. Чардынин занимался экранизациями литературных произведений, им были поставлены фильмы: *«Мертвые души»* (по Н. В. Гоголю, 1909); *«Домик в Коломне»* (по А. С. Пушкину, 1913); *«Наташа Ростова»* (по «Войне и миру» Л. Н. Толстого, 1915). В его фильмах снимались такие известные актеры немого кино, как *Вера Холодная*, *Иван Мозжухин*, *Витольд Полонский* и др. После революции режиссер уехал за границу, но в 1923 г. вернулся и продолжал свою работу в кино.

Значительный вклад в развитие кино этого периода внес *Евгений Францевич Бауэр* (1865–1917). Будучи театральным художником-декоратором по профессии, став режиссером, он и в кино много внимания уделял изобразительной стороне фильма. В своих фильмах (*«Жизнь за жизнь»*, *«Королева экрана»*, *«Лунная красавица»*, *«В мире должна царить красота»*) он добивался осмысленной, гармоничной композиции кадра, в игре актеров, особенно в групповых сценах, он стремился к созданию живописного зрелища. Е. Бауэр был зачинателем живописного направления в русской кинематографии, оказавшего влияние на формирование стилистики советского немого кино.

В режиссуре появляются и новые имена. Среди других выделяется, например, мастерство *Якова Александровича Протазанова* (1881–1945). Молодой режиссер дебютировал фильмом *«Бахчисарайский фонтан»* (1909). Он создает лучшие фильмы русского дореволюционного кино: *«Пиковая дама»* (по А. С. Пушкину, 1916) и *«Отец Сергий»* (по Л. Н. Толстому, 1918).

В русском кино зачинателем мультипликации был *В. А. Старевич* (1882–1965). В 1911 г. он открыл технические принципы объемной мультипликации и снял кукольные мультипликационные фильмы *«Прекрасная Люканида»*, *«Место кинематографического оператора»* и *«Авиационная неделя насекомых»* (1912). Он снимал и мультипликационные фильмы для детей: *«Веселые сценки из жизни животных»* и *«Рождество обитателей леса»* (1912). В этих фильмах В. А. Старевича герои имеют свои индивидуальные черты, наибольшей выразительности в характерах героев он достиг в фильме *«Стрекоза и Муравей»* (по И. А. Крылову, 1913). Мультипликационные фильмы Старевича имели международный успех. Режиссер обращался и к графической мультипликации.

Кино в годы Первой мировой войны и революции

С 1913–1914 гг. все больше выпускается фильмов в жанре так называемой салонно-психологической драмы, в них рассказывалось о неразделенной любви, ревности, погоне за богатством и т. п. Эти фильмы пользовались большим успехом у публики. Кино все больше распространялось по всей территории Российской империи, и к 1913 г. в стране насчитывалось уже 1400 кинотеатров.

В годы Первой мировой войны в России резко сократился приток зарубежных фильмов. Вместе с тем зрители все больше посещали кинотеатры, кино стало самым демократичным и самым дешевым видом развлечения. Правительство стало уделять кинопроизводству значительно больше внимания, поскольку оно способствовало информированию населения о ходе военных действий, помогало поднимать патриотический дух народа, не понимавшего необходимости войны. При Скобелевском комитете (он был организован в годы русско-японской войны для сбора пожертвований в пользу больных и раненых воинов) создается военно-кинематографический отдел. Благодаря всему этому кинопроизводство в 1914–1917 гг. значительно выросло: если в 1913 г. было выпущено 129 картин, то в 1916 г. — 500 картин, причем, в большинстве своем полнометражных.

Мощный подъем кинопроизводства способствует быстрому накоплению опыта в съемках фильмов, обеспечивает приток свежих творческих сил, среди которых были молодые талантливые люди, серьезно относящиеся к искусству кино, видящие в нем большой художественный потенциал. Мастера из смежных искусств приносили в кино свою художественную культуру, развитый художественный вкус. Профессия кинорежиссера начинает выделяться в самостоятельный вид деятельности, объединяющей творческие усилия всего съемочного коллектива.

Советское кино с 1917 по 1930 гг.

Кино в России после революции

После Октябрьской революции советское правительство поставило задачу расширения социальных функций кино: оно должно стать не просто средством развлечения и отдыха, но и средством агитации и пропаганды для масс, средством их воспитания.

Но ситуация в стране обострялась. Кинопромышленники не хотели сотрудничать с новой властью, они закрывали свои предприятия, прятали и уничтожали аппаратуру, некоторые из них уезжают за границу. 27 августа 1919 г. правительством был издан *Декрет о национализации кинематографической и фотографической промышленности* (сейчас этот день отмечается как День российского кино). Для подготовки творческих и инженерно-технических кадров создаются киношколы. В октябре 1919 г. в Москве начинает работать Московская государственная школа кинематографии (ныне ВГИК).

В 20-е гг., после окончания гражданской войны, постепенно начинает восстанавливаться производство кинофильмов. В 1921 г. киностудии страны выпустили 3 полнометражных игровых фильма, в 1922 — 7, а в 1923 — 13. Кроме того, выпускались агитационные фильмы, хроника, научно-пропагандистские, или, как их называли, «культурфильмы». У истоков нового советского кино стояли молодые, выдвинутые революцией кинематографисты.

Дзига Вертов

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Кауфман) (1896–1954) вначале учился в Психоневрологическом институте, затем был секретарем отдела кинохроники, где занимался монтажом журнала «Кинонеделя». Уже в этот период он вносит в монтаж хроники активное, творческое начало. Стараясь как можно лучше и выразительнее рассказать о событии, он склеивал кусочки кинохроники, снятые в разное время и в разных местах, соединяя их по признаку тематической или сюжетной близости, в результате чего получался обобщенный образ события.

Д. Вертов организует небольшую группу единомышленников, назвавших себя «кинокамаи». Проводя свои поиски, Вертов работает над разными формами в создании кинообраза, что приводит его к созданию документального образного фильма. Возможности камеры приравнивались им к возможностям человеческого глаза. Он изучает выразительные качества ускоренной, замедленной, обратной съемки, мультипликации.

Д. Вертов организует небольшую группу единомышленников, назвавших себя «кинокамаи». Проводя свои поиски, Вертов работает над разными формами в создании кинообраза, что приводит его к созданию документального образного фильма. Возможности камеры приравнивались им к возможностям человеческого глаза. Он изучает выразительные качества ускоренной, замедленной, обратной съемки, мультипликации.

В 1922–1925 гг. Д. Вертов работал над выпусками ежемесячного журнала «Кино-Правда». Фильм *«Киноглаз»* (1924) был первым фильмом из цикла «Жизнь врасплох», который задумал снять режиссер. В центре фильма — борьба с недостатками в жизни, борьба старого и нового. Большой удачей режиссера был фильм *«Шестая часть мира»*, в котором воспевались просторы и богатства Советского Союза, показаны его люди и их героический труд.

Свои поиски в области языка кино, его выразительных возможностей Д. Вертов отразил в фильме *«Человек с киноаппаратом»* (1929), увлекательном рассказе о профессии оператора документального кино. В фильме показано много приемов и открытий в области кино съемки, в том числе сделанных самим режиссером. Д. Вертов стоял у истоков школы кинодокументалистики, у него учились те, кто потом работал в российском документальном и игровом кино.

Лев Кулешов

Лев Владимирович Кулешов (1899–1970) работал в области игрового кино и оказал большое

влияние на его становление. Свою работу он начал в 1916 г. на кинопредприятии А. Ханжонкова под руководством Е. Бауэра. В первые годы после революции он снимал хроникальные сюжеты, ездил по фронтам гражданской войны. Кулешов восстает против ремесленничества дореволюционного кинематографа, мечтает создать новое кино. Он пишет статьи, в которых излагает свои взгляды на молодое искусство. Свою концепцию он представил в книге *«Искусство кино. Мой опыт»* (1929).

Самым важным выразительным средством киноискусства Кулешов считал монтаж. Под этим термином он понимает соединение кадров (изображений), основанное на ассоциативном принципе восприятия. Такое соединение кадров дает не содержащуюся в кадрах мысль или ощущение, что было названо позже «эффектом Кулешова». Практическое воплощение находки Л. Кулешова впервые нашли в снятом им фильме *«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»* (1924). Фильм стал важным этапом в развитии советской кинематографии, настоящей энциклопедией съемки и работы актеров того времени.

В своих следующих фильмах Л. Кулешов продолжал развивать свои творческие идеи (*«Луч смерти»*, 1925; *«По закону»*, 1926; *«Веселая канарейка»*, 1929; *«Два-Бульди-два»*, 1929 и др.). Творческая и экспериментальная работа режиссера помогала становлению искусства кино.

Среди режиссеров советского немого кино было много талантливых кинематографистов, внесших свой вклад в развитие киноискусства.

Всеволод Пудовкин и Александр Довженко

Всеволод Илларионович Пудовкин (1893–1953) учился в Государственной киношколе, играл в фильмах, в том числе и у Кулешова, затем стал режиссером киностудии «Межрабпом-Русь». Здесь он в 1926 г. ставит картину «Мать» по

произведению М. Горького. Режиссер большое внимание придает актерскому исполнению, передаче чувств актером, он много работает с ними над созданием образа — в отличие от Кулешова, который придавал большое значение действиям исполнителей. Фильм стал крупнейшим достижением советского кинематографа.

Фильмы В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингиз-хана» (1928) сняты на историко-революционную тему, в них режиссер обнаруживает интерес к осмыслению исторических событий, проявляет собственную позицию в их интерпретации.

С фильмов «Звенигора» (1927) и «Арсенал» (1929) начался расцвет творчества *Александра Петровича Довженко* (1894–1956). А. Довженко вначале был учителем в школе, затем работал в системе народного образования, находился на дипломатической работе. Фильм «Звенигора» рассказывал о тысячелетней истории Украины. В поэтично снятом фильме переплетались реализм и романтика, фантазия и реальность, чувствовалась тесная связь с национальным украинским фольклором. В фильме «Арсенал» рассказывалось о восстании на киевском арсенале против власти петлюровцев в 1918 г. В этом фильме продолжал формироваться особый стиль Довженко, в котором сочетались поэтическая возвышенность образов с фольклором, народным юмором. После этих фильмов стали говорить о философском и поэтическом направлении его творчества.

В 1930 г. Довженко снял кинопоэму «Земля», повествующую о современной ему жизни украинского села. В фильме много образных обобщений, поэтического осмысления жизненных явлений. В своем творчестве режиссер сделал много открытий и внес существенный вклад в развитие искусства кино.

Яков Протазанов

Яков Александрович Протазанов (1881–1945) начал свою работу еще в дореволюционном кино, затем был в эмиграции. Возвратившись в Россию, Протазанов начинает снимать фильм «Аэлита» по фантастическому

роману А. Н. Толстого. К этой работе он привлекает известных театральных актеров. Фильм «Закройщик из Торжка» (1925) снимался режиссером по заказу Народного комиссариата финансов как реклама государственного внутреннего займа. Это была комедия, где много трюковых находок, смешных персонажей, роли которых исполняли великолепные актеры: *И. В. Ильинский*, *В. П. Марецкая*, *С. Г. Бирман*. Эти актеры с большим успехом продолжали сниматься и в звуковом кино.

Один из лучших фильмов режиссера — «Сорок первый» (1927) по одноименной повести Б. Лавренева. В основе сюжета — любовь девушки-партизанки к пленному белогвардейскому офицеру. Фильм получил высокую оценку зрителей и кинематографистов. К числу удачных режиссерских работ надо отнести «Процесс о трех миллионах» (1926), «Чины и люди» (по произведениям А. П. Чехова, 1929), «Праздник святого Йоргена» (1930) и др. Имея большой опыт производства фильмов, Я. Протазанов искал и новые пути выразительности кинематографического действия: «говорящую» деталь, разнообразные приемы повествовательного и метафорического монтажа.

Сергей Эйзенштейн

В эпоху немого кино, в 20-е гг., проходило становление творчества *Сергея Михайловича Эйзенштейна* (1898–1948) — выдающегося режиссера, теоретика кино. Вначале Эйзенштейн занимался театром: был художником-декоратором, потом сопостановщиком, а затем и главным режиссером и художественным руководителем Первого Рабочего театра пролеткульта. Своим учителем он считал *В. Э. Мейерхольда*. В 1923 г. С. Эйзенштейн опубликовал творческий манифест «Монтаж аттракционов», в котором традиционной драматургии противопоставлялось соединение (монтаж) ударных воздействий (аттракционов), включающих приемы цирка, эстрады, плакаты, публицистику. Неудача одной из постановок (спектакль «Противогазы») приводит его к выводу об устарелости театра. Вместе со своими единомышленниками Эйзенштейн переходит в кино.

В кино С. Эйзенштейн задумывает снять цикл историко-революционных фильмов. В 1925 г. выходит фильм «Стачка», в котором основной герой — это массы рабочих, поднявшиеся на борьбу. В это же время он пишет ряд статей, в которых пытается теоретически осмыслить специфику искусства кино. Эйзенштейн изучает значение и возможности монтажа, ритма, крупных планов, ракурсов, метафор. В 1925 г. к 20-летию первой русской революции он снимает фильм

«Броненосец „Потемкин“», поразивший всех своим новаторством (впоследствии фильм вошел в число лучших фильмов всех времен и народов).

Фильм С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927) воссоздавал революционные события 1917 г. Многие сцены фильма были сняты так мастерски, что воспринимаются и демонстрируются до сих пор почти как документальные. Экспериментируя, режиссер снимает фильм «Старое и новое» (1929), в котором он отказывается от профессиональных актеров и снимает людей из народа — типажи. Героиню играла крестьянка Марфа Лапкина.

Правительство командировало Эйзенштейна с другими кинематографистами в Европу и Северную Америку для ознакомления со звуковым кино. С. Эйзенштейн предпринял попытки также снимать там фильмы, в том числе о Мексике, но не смог их завершить из-за нехватки средств. Он возвращается в Москву.

В Москве ему пришлось столкнуться с рядом трудностей и неудач. Был снят с производства его фильм «Бежин луг», рассказывающий о гибели пионера от рук отца-кулака. Творчество С. Эйзенштейна продолжилось и в звуковом кино.

Новые имена в советском немом кино

В 20-е гг. начинается творчество *Георгия Михайловича Козинцева* (1905–1973) и *Ильи Захаровича Трауберга* (1902–1991), выразивших свое художественное кредо в манифесте под названием «Эксцентризм» (1922). Значительной их работой стал фильм «Шинель» (1926) по произведениям Н. В. Гоголя, в котором было много режиссерских и операторских находок, направленных на создание образа маленького, жалкого человека и враждебного его окружения. Оператор *Андрей Николаевич Москвин* (1901–1961) применял размытое изображение, ракурсы, искажающие реальный мир, и другие приемы, позволяющие передать режиссерскую трактовку образов. Профессионалы по достоинству оценили этот фильм, ставший открытием в области изобразительных возможностей кино. В своих следующих фильмах («СВД», «Новый Вавилон») режиссеры продолжали работать над обновлением формы и созданием новых выразительных приемов.

Широко известны массовому зрителю того времени были фильмы *Фридриха Марковича Эрмлера* (1898–1967): «Дети бури», «Катька — бумажный ранет» (оба — 1926), «Парижский сапожник» (1928), «Обломки империи» (1929). Основной идеей фильмов этого режиссера бы-

ла борьба за новую мораль, им разоблачались пережитки в сознании людей, поднимались вопросы жизни и быта молодежи.

Во второй половине 20-х гг. выпуск фильмов в стране значительно увеличился. Связано это было не только с улучшением материальной базы кинематографа, но и с приходом в кино новых творческих сил. Именно в те годы в кино пришли режиссеры: *С. И. Юткевич*, *А. М. Ром*, *Ю. Я. Райзман*, *Г. Л. Рошаль*, *В. М. Петров*, *С. Д. Васильев* и *Г. Н. Васильев*, *И. А. Пырьев*, *Б. В. Барнет*, *Е. В. Червяков*. На студиях союзных республик также появлялись свои талантливые режиссеры: *Н. М. Шенгелая*, *М. Э. Чиаурели* — в Грузии, *А. И. Бек-Назаров* (Бекназарян) — в Армении.

Детское кино

17 декабря 1922 г. состоялось совместное совещание кинематографистов и педагогической общности. Именно педагоги поставили вопрос о том, что необходимо обратить внимание на кино для детей. Говорилось о том, что надо оградить детей от влияния тех или иных фильмов, которые они смотрят из-за отсутствия детского репертуара. Таким образом, был поставлен вопрос о создании специальных детских фильмов.

В 1923 г. вышел фильм «Красные дьяволята», снятый режиссером *И. Н. Перестяни* по сценарию *П. А. Бляхина*. Этот фильм был восторженно принят детской аудиторией. Романтика революции увлекла юного зрителя, которому был близок жанр приключений, герои были его сверстниками.

Режиссеры не сразу нашли тематику и жанры, соответствующие интересам детей и подростков. Но уже скоро начали появляться фильмы, пользующиеся большим успехом юной аудитории: «Федькина правда» (1926), реж. *О. И. Преображенская*, рассказывающий о дружбе мальчиков из бедной и богатой семей, и «Каштанка» по *А. П. Чехову*. В это же время начинает работать в детском кино *Н. И. Лебедев*. В немой период кино он создал фильмы для детей «Настоящие охотники», «Солдатский сын», «На Луну с пересадкой» и др.

Мультипликация

Большим импульсом для развития мультипликации стало создание в 1924 г. в Москве экспериментальной мастерской при Гостехникуме кинематографии.

Первый выпущенный мастерской мультипликационный фильм «Китай в огне» (1925) был посвящен политической теме — национально-освободительному движению в Китае, поддержке его Советской республикой.

В 1927 г. был снят первый детский мультипликационный фильм «Каток», созданный И. П. Ивановым-Вано и Д. Я. Черкесом. Рисунок в нем передавался тонкой контурной линией белого цвета, в то время как фон — снег и лед катка — был черным. Изображение, таким образом, выглядело как негативное. За «Катком» появились и другие фильмы: «Сказка о соломенном бычке» (1927) В. Левандовского, «Сенька-африканец» (1928) Д. Черкеса, Ю. Меркулова, И. Иванова-Вано, «Самоедский мальчик» (1928) Н. П. Ходатаева, О. П. Ходатаевой, В. С. и З. С. Брумберг, «Почта» (1929) М. М. Цехановского, и др.

Первые мультфильмы были немymi, поэтому их сопровождали надписями, как и в игровом кино. Но с появлением звука некоторые из них озвучили.

Звуковое кино в СССР. 30-е — первая половина 40-х гг.

Появление звукoвoгo кино

5 октября 1929 г. в Ленинграде на Невском проспекте был открыт первый в СССР кинотеатр, где демонстрировались звуковые фильмы. Первыми, кто использовал звук в фильмах, были режиссеры документального кино. Жизнь страны, достижения людей разных профессий освещались во многих киножурналах: «Социалистическая деревня», «Советское искусство», «Наука и техника», «Пионерия» и др. Выходили и полнометражные звуковые фильмы: «План великих работ» А. Роома, «Олимпиада искусств» В. Ерофеева и И. Беляева, «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») Д. Вертова.

Зритель ждал появления звуковых художественных фильмов, уже появились кинотеатры, оборудованные соответствующей аппаратурой, но производство звуковых фильмов началось не сразу, ведь это был достаточно длительный процесс. И тогда начали озвучивать некоторые немые фильмы. Например, был озвучен фильм «Одна» (1931) Г. Козинцева и Л. Трауберга, рассказывающий о судьбе молодой учительницы. Поскольку полностью озвучить речь актеров было невозможно, использовались и авторский комментарий, и музыка, которую написал Д. Шостакович.

В 1931 г. был снят первый полнометражный звуковой фильм «Путевка в жизнь» (реж. Н. В. Эрк), рассказывающий о борьбе с детской беспризорностью и воспитании человека в труде в новых социальных условиях. Важным шагом в развитии звукового кино был фильм «Встречный» (1932) Ф. М. Эрлера и С. И. Юткевича. Само название фильма связано со встречным планом в трудовом соревновании на заводе. Речь героев стала использоваться как средство создания образов, она играла важную роль в понимании конфликта и развитии сюжета. Музыка Д. Шостаковича была органично связана с драматургией. «Песня о встречном», звучащая лейтмотивом фильма, стала очень популярной и в жизни.

Киногерои 30-х гг. В первой половине 30-х гг. в кинематографе складывался и развивался новый тип героя — более психологичный, чем прежде. Стало важным не просто передать поступки героя, но и выявить те мотивы, которые этот поступок сделали необходимым. В центре звукового фильма «Златые горы» (1931) С. Юткевича — судьба крестьянина Петра, пришедшего в город на за-

работки. Зритель видит изменение взглядов Петра, его вступление в революционную борьбу. Значительным произведением, созданным в том же жанре, была картина *Б. В. Барнета «Окраина»* (1933), повествующая о перерастании Первой мировой войны в гражданскую.

Большим вниманием пользовались фильмы на историко-революционные темы. Важной составляющей этих фильмов была их идеологическая направленность. Особое место в киноискусстве этого периода занимал фильм *«Чапаев»* (1934) режиссеров Г. и С. Васильевых. В нем рассказывалось о легендарном полководце Гражданской войны В. И. Чапаеве. Режиссерам удалось соединить на экране легенду и реальность, создать целостный, героический характер, образ человека, в котором нашла отражение вся эпоха. Роль Чапаева в фильме блестяще исполнил *Б. А. Бабочкин*.

Большую роль в развитии звукового кино сыграло обращение к литературной классике. В эти годы на экраны вышли фильмы: *«Петербургская ночь»* (1934) по произведениям Ф. М. Достоевского *Г. Л. Рошалея* и *В. П. Строевой*; *«Великий утешитель»* (1933, по О'Генри) *Л. Кулешова*; *«Иудушка Головлева»* (1934) по роману «Господа Головлевы» *М. Е. Салтыкова-Щедрина* *А. В. Ивановского*.

Большим успехом у зрителей пользовался фильм *В. М. Петрова «Гроза»* (1934), снятый по пьесе *А. Н. Островского*.

В целом, сюжет строился на основании пьесы, но режиссер добавил в него новые сцены, изменил некоторые акценты в характерах героев. В соответствии с трактовкой режиссера, Катерина одна противостоит «темному царству». Не только Кабаниха и Дикой, но и Кудряш, Варвара, Тихон показаны как представители того же темного царства. Образ Катерины в исполнении *А. Тарасовой* стал главной удачей фильма. На Всемирной выставке в Венеции фильм получил премию.

Вторая половина 30-х гг. была для развития кино очень плодотворным, но непростым периодом. С одной стороны, в это время создаются значительные произведения экрана, а с другой — в искусстве начинает сказываться влияние культа личности. Вследствие этого в произведениях, рассказывающих о современности, действительность явно приукрашивается, все драматургические конфликты касаются, в основном, столкновений с кулаками в селе и вредителями на фабриках и заводах.

В марте 1935 г. в Москве прошел первый Международный кинофестиваль, в котором участвовало 15 зарубежных стран. От СССР были представлены кинокартины: *«Чапаев»*, *«Юность Максима»*, *«Крестьяне»*, *«Летчики»*, *«Новый Гулливер»* и другие. Среди зарубежных фильмов были *«Последний миллиардер»*, *«Пансион Мимоза»*,

«Хлеб наш насущный», *«Петер»*, мультипликация У. Диснея и др. Первое место по решению жюри завоевали советские фильмы.

Среди фильмов историко-революционной тематики наиболее высокую оценку получили *«Мы из Крошитадта»* (1936) *Е. Л. Дзигана*, *«Последняя ночь»* (1937) *Ю. Я. Райзмана*, *«Ленин в Октябре»* (1937) и *«Ленин в 1918 году»* (1939) *М. И. Ромма*, *«Человек с ружьем»* (1938) *С. И. Юткевича*. По идеологическим соображениям эти фильмы занимали особое место в отечественном кинематографе. К их созданию и содержанию предъявляли повышенные требования. Произведения, в которых раскрывался образ вождя революции, должны были быть не только высокохудожественными, но и нести большой идеологический, воспитательный заряд.

Революционная тематика успешно раскрывалась и через образ простого человека, прошедшего через годы революции. *Г. Козинцев* и *Л. Трауберг* сняли фильм-трилогию о простом парне Максиме. Первая часть фильма — *«Юность Максима»*, она вышла в 1935 г., вторая и третья части — *«Возвращение Максима»* и *«Выборгская сторона»*, вышли в 1937 г. Эти фильмы связывает не только судьба Максима, но и отражение тех событий, которые происходили в России в период между двумя революциями и в годы становления молодого Советского государства. Образ интеллигента, ученого Полежаева, перешедшего на сторону революции, был в центре фильма *А. Г. Зархи* и *И. Е. Хейфица «Депутат Балтики»* (1937). Актер *Н. К. Черкасов*, еще молодой, создал убедительный образ пожилого ученого, проявив удивительное мастерство перевоплощения.

О людях новой деревни, судьбы которых были также связаны с революцией, рассказывала следующая картина *А. Зархи* и *И. Хейфица «Член правительства»* (1940). В центре фильма — образ *Александры Соколовой*, деревенской женщины, ставшей председателем колхоза. Эту роль убедительно и ярко сыграла *В. Марецкая*. В 1940 г. на Киевской киностудии режиссером *Л. Д. Луковым* был снят фильм *«Большая жизнь»*, рассказывающий о жизни молодых шахтеров. Запоминающиеся образы главных героев были созданы в этом фильме *Б. Ф. Андреевым* и *П. М. Алейниковым*.

Во второй половине 30-х гг. ярко проявилось творчество *Сергея Аполлинарьевича Герасимова* (1906–1985). Он начал свою деятельность еще в ФЭКСе (Фабрика эксцентрического актера) в 1924 г. Переход от эксцентризма к реализму наметился у него еще в актерской работе, в сыгранных им ролях. Затем он работал в кинодраматургии, в режиссуре, преподавал.

Его фильмы «*Семеро смелых*» (1936), «*Комсомольск*» (1938), «*Учитель*» (1939) — это фильмы о новой молодежи, воспитанной в социалистическом обществе, которой присущи энтузиазм, романтика, тяга к знаниям, новое отношение к жизни, вера в светлое будущее своей страны.

С. Герасимов, раскрывая переживания своих героев, использует особые приемы: движение кинокамеры, смелые монтажные сочетания, крупные планы. Пейзаж у него также играет важную роль в раскрытии чувств героев, будь то суровая стихия, с которой борется человек («*Семеро смелых*», «*Комсомольск*») или лирический пейзаж («*Учитель*»).

Немало внимания в эти годы уделялось антифашистской тематике. Создавались фильмы, разоблачающие фашизм: «*Профессор Мамлок*» (по Ф. Вольфу, 1938) *Г. М. Рапппорта* и *А. И. Минкина*, «*Семья Оппенгейм*» (по Л. Фейхтвангеру, 1939) *Г. Л. Рошала*.

Советская кинокомедия 30-х гг.

В 30-е г. получил дальнейшее развитие жанр кинокомедии, отражающий современные темы. Большой вклад в развитие музыкальной кинокомедии внес *Григорий Васильевич Александров* (Мормоненко, 1906–1983). Вначале он работал в театре, как актер принимал участие в постановках С. Эйзенштейна, затем с его группой перешел работать в кино. Александров как актер, сценарист и сорежиссер участвовал в основных постановках фильмов Эйзенштейна. Вернувшись из зарубежной поездки, где он был вместе с С. Эйзенштейном и Э. К. Тиссэ, снял музыкальную комедию «*Веселые ребята*» (1934). Многие видели, что в этом фильме отразился зарубежный опыт, который режиссер приобрел во время своей поездки за границу. По поводу фильма было много дискуссий, но зритель его хорошо принял. Музыка *И. О. Дунаевского* помогла создать веселый, полный юмора фильм. В нем рассказана история про пастуха и домработницу, молодых, талантливых, музыкально одаренных людей. Многие песни из этого фильма стали очень популярными, имя пела вся страна. Именно с этого фильма начался путь в кино *Любови Петровны Орловой* (1902–1975) — звезды советского кино. Картина была показана на Венецианской киноярмарке и имела большой успех.

В следующем музыкальном фильме Г. Александрова — «*Цирк*» (1936) — рассказано о судьбе американской актрисы, родившей чернокожего ребенка. В комедии осмеивались расовые предрассудки.

Наиболее ярко все находки режиссера в области музыкальной комедии воплотились в фильме «*Волга-Волга*» (1938). Фильм рассказы-

вает о народном творчестве, о талантливых самодеятельных артистах, и высмеиваются те бюрократы, которые не только не могут оценить это искусство, но и чинят ему всяческие преграды.

В 1940 г. вышла новая кинокомедия Г. Александрова — «*Светлый путь*», также с Л. Орловой в главной роли. Фильм был создан в жанре комедии-сказки про простую девушку Таню, которая из домработницы превратилась в знаменитую ткачиху, героя труда.

В эти же годы большой вклад в развитие музыкальной комедии внес *Иван Александрович Пырьев* (1901–1968). Вначале режиссер снимал фильмы драматического содержания, но затем его привлекла комедия. В 1937 г. он снял фильм «*Богатая невеста*», в 1939 г. — «*Трактористы*». В этих фильмах рассказывалось о труде колхозников, их успехах, соревновании в труде, борьбе за урожай. Жизнерадостная атмосфера фильмов, звучащие в них песни, темпераментные актеры (главные роли исполняли *М. А. Ладьянина* и *Н. А. Крючков*) придавали фильму оптимистическое звучание.

Наиболее полно черты комедийного творчества И. Пырьева выразились в комедии «*Свинарка и пастух*» (1941). Большим успехом у зрителей пользовались такие музыкальные комедии, созданные накануне войны, как «*Музыкальная история*» (1940) и «*Антон Иванович сердится*» (1941) *А. В. Ивановского*, а также комедии «*Подкидыш*» (1940) *Т. Н. Лукашевич*, «*Девушка с характером*» (1939) *К. К. Юдина*.

Исторические фильмы. Экранизация литературной классики

В 30-е гг. появилось много фильмов на исторические темы. В основном, в них рассматривалась проблема роли личности, или героя, и народных масс в истории. Безусловно, решалось это на разном историческом материале. Историческая правда в таких фильмах часто сочеталась с художественным вымыслом, помогающим авторам выразить ту или иную трактовку исторических событий.

Режиссер *В. Петров* снял первый крупный двухсерийный фильм «*Петр Первый*» (1937–1939). Это произведение не повторяло одноименный роман А. Н. Толстого, выходило за его рамки, но трактовка происходящих событий, данная в романе, была перенесена и в фильм. Режиссер удачно выбрал актеров на главные роли. *Н. К. Симонов* создал запоминающийся образ Петра I, деятельного, разносторонне одаренного человека, грозного царя и нежного, страдающего отца. Царевич Алексей в исполнении *Н. Черкасова* раскрывается как человек сложный, в его характере сочетается и чувство бессилия пе-

ред отцом, и властность в отношениях со своими единомышленниками. В фильме противопоставлены два крупнейших деятеля Европы того времени: Петр I и Карл XII, в образах которых отражены два разных подхода к роли выдающихся деятелей. Петр I делает все ради высоких целей становления сильной державы, Карл XII — ради личной славы.

С. Эйзенштейн совместно с Д. Васильевым снял фильм «*Александр Невский*» (1938). В основе сюжета лежат события XIII в. — столкновение русских войск с тевтонскими полчищами. В международной обстановке предвоенных лет это тема звучала особенно злободневно. В фильме, снятом в простой и достаточно традиционной манере, главный акцент делается на четком согласовании изобразительных средств и музыкального решения кинокартины.

Многие творческие находки режиссера в этом фильме развиты им потом в кинокартине «*Иван Грозный*». В 30-е гг. С. Эйзенштейн продолжал разрабатывать теорию кино. Он вел поиски в области цвета, вариозкрана, вертикального монтажа.

Вс. Пудовкин и М. И. Доллер сняли фильмы «*Минин и Пожарский*» (1939) и «*Суворов*» (1940). Фильм «*Суворов*» создавался уже в условиях начавшейся Второй мировой войны, тема героических побед русского оружия, представленная в исторической ретроспективе, играла в это время важную роль в патриотическом воспитании советских людей. И. А. Савченко снял в этот период ряд исторических картин на темы истории украинского народа: «*Дума про казака Голоту*» (1938), «*Всадники*» (1939), «*Богдан Хмельницкий*» (1941).

Во второй половине 30-х гг. режиссеры продолжали поиски в области экранизации литературных произведений. Огромным успехом у зрителей пользовался вышедший в 1937 г. фильм «*Бесприданница*» Я. А. Протазанова. В фильме видна высокая художественная культура опытного режиссера, который умело воссоздал приметы эпохи, описанной А. Н. Островским. В предвоенные годы С. А. Герасимов снял экранизацию драмы М. Ю. Лермонтова «*Маскарад*» (1941) с Т. Макаровой и Н. Д. Мордвиновым в главных ролях. М. С. Донской снял фильмы по автобиографической трилогии М. Горького: «*Детство Горького*» (1938), «*В людях*» (1939) и «*Мои университеты*» (1940).

Детское кино

Появление звука сыграло большую роль в развитии кино для детей. Звучащая с экрана речь помогла усилить эмоциональное воздействие фильма, сделать его более понятным для детской аудитории.

Первое место в фильмах для детей отводилось фильмам героико-революционной тематики. В первом своем звуковом фильме «*Федька*» (1937) Н. И. Лебедев рассказывает об участии подростка в событиях гражданской войны. Героико-революционную тему развивали и фильмы режиссера В. Н. Журавлева «*Реваниш*» (1931) и «*Бомбист*» (1932).

В звуковом кино для детей значительную роль сыграли фильмы «*Путевка в жизнь*» Н. В. Экка (Ивакин) и «*Рваные башмаки*» М. А. Барской (Чардынина). Хотя «*Путевка в жизнь*» не создавалась как детский фильм, юные зрители признали его своим. Эти фильмы отличались реалистическим показом жизни, психологической правдивостью характеров героев.

В 30-е гг. в детском кино начинают свою работу в качестве драматургов А. Л. Барто, А. П. Гайдар, Л. А. Кассиль, Е. Л. Шварц и др. Появляются детские фильмы, в которых поднимаются проблемы морали, поступки героев оцениваются с нравственных позиций («*Настоящий товарищ*», 1937, реж. А. Окуличков и Л. Бодик; «*Личное дело*», реж. А. Е. Разумный; «*Брат героя*», реж. М. С. Донской). Я. Протазанов снял фильм «*Семиклассники*» (1938), в основе которого лежит нравственная проблема — конфликт личности с коллективом.

С развитием детского кино в нем стали выделяться различные жанры. Первый научно-фантастический фильм «*Космический рейс*» (1936) снял режиссер В. Журавлев. Консультантом фильма был К. Э. Циолковский. В том же году режиссером В. П. Вайнштоком была снята картина по роману Ж. Верна — «*Дети капитана Гранта*» (1936). Юные зрители с увлечением следили за приключениями героев, песенка «*Веселый ветер*» из этого фильма, созданная И. Дунаевским, стала очень популярной.

В это же время начинает свою творческую деятельность Александр Артурович Роу (1906–1973) — один из первых режиссеров, работающих в жанре киносказки, получивший в дальнейшем всеобщее признание. В 1938 г. он снял свой первый фильм «*По щучьему велению*», который открыл новое направление в жанре киносказки — экранизация русской народной сказки.

Большими достижениями детского кино стали фильмы: «*Белеет парус одинокий*» (1937, реж. В. Г. Легошин), «*Детство Горького*» (1938, реж. М. Донской), «*Тимур и его команда*» (1940, реж. А. Разумный).

Фильм «*Белеет парус одинокий*» отразил то, что искали режиссеры детского кино: на основе хорошего сценария, созданного по произведению В. П. Катаева, был создан фильм, в котором идея сочеталась

с занимательным сюжетом, основанным на участии детей во «взрослой» жизни. Особое место не только в детском кинематографе, но и в жизни детей сыграл фильм «Тимур и его команда». Рассказанная А. Гайдаром и А. Разумным история о замечательных делах ребят из команды Тимура — их помощи семьям красноармейцев — так увлекла ребят, что они сами стали создавать тимуровские команды. Тимуровское движение, направленное на помощь тем, кто в ней нуждается, сохранялось в стране долгие годы.

Мультипликационные фильмы

Появление звука в кино сыграло большую роль и в развитии мультипликации. В 30-х гг. были созданы сатирические мультипликационные фильмы: «*Блэк энд уайт*» (по В. В. Маяковскому, 1932, реж. Л. А. Амальрик, И. П. Иванов-Вано), «*Органчик*» (по мотивам «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1934, реж. Н. П. Ходатаев) и др. Большой успех у зрителей всех возрастов имела экранизация басни И. А. Крылова «*Стрекоза и муравей*» (1935) В. и З. Брумберг и И. Иванова-Вано. Первым цветным мультфильмом был «*Мойдодыр*» (1939, И. Иванов-Вано).

А. Л. Птушко поставил кукольный мультипликационный фильм «*Новый Гулливер*» (1935, художник С. А. Мокиль) по произведению Д. Свифта. Следующая его работа — «*Золотой ключик*» (1939) — соединяла игру актеров и кукол.

В 1936 г. в Москве была создана студия рисованных фильмов «Союзмультфильм». Организация специализированной студии способствовала совершенствованию мастерства мультипликаторов и обеспечивала необходимые технические условия для создания фильмов. На базе этой студии внедрялась новая технология создания мультипликационных фильмов, заимствованная у американского режиссера У. Диснея. С одной стороны, эта технология значительно повысила уровень технического мастерства в этом виде кино, ускорила процесс создания рисованных фильмов. Так, в 1938 г. было создано 25 мультипликационных фильмов. Но с другой стороны, заимствованная технология привела к тому, что выпускаемые фильмы стали походить на диснеевские, даже если их создатели и не ставили себе такой задачи. Это нанесло большой урон развитию самобытного искусства советских мультипликаторов. И все же в своих фильмах они старались выразить иное содержание, чем в фильмах Диснея.

Советское кино в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)

Кино сражается В годы Великой Отечественной войны киноискусство рассматривалось как мощное средство патриотического воспитания масс, поддержания морального духа народа, его уверенности в победе. Первое место по значимости занимала кинохроника, оперативно рассказывающая о ходе военных действий, о работе тыла, жизни страны в условиях военного времени. Выпускалось много научно-популярных фильмов для армии, посвященных военной технике и тактике современного боя, а также инструктивных фильмов для населения, информирующих о поведении в той или иной ситуации.

Художественный кинематограф по-прежнему оставался мощным средством воспитания масс, но формы фильмов в начале войны изменились — появились короткометражные агитационные новеллы, объединенные в «*Боевые киносборники*». Первые семь выпусков были сняты на студиях Москвы и Ленинграда, но осенью 1941 г. студии были эвакуированы в Среднюю Азию. Центральная объединенная студия художественных фильмов находилась в Алма-Ате.

В съемках фронтовой кинохроники принимало участие более ста пятидесяти операторов. В это число входили самые разные мастера — и опытные хроникеры, и только что окончившие ВГИК молодые операторы, и те, кто пришел из художественного кинематографа. Все снятое ими включалось в выпуски «*Союзкиножурнала*», «*Новостей дня*», фронтовые киновыпуски, короткометражные и полнометражные документальные фильмы.

Кинооператоры всегда находились в гуще военных действий, шли в атаку вместе с бойцами действующей армии, боролись с фашистами в партизанских отрядах. Многие из них пали смертью храбрых на полях сражений.

За годы войны был создан ряд документальных фильмов, рассказывающих о наиболее значимых сражениях и этапах войны: «*Разгром немецких войск под Москвой*» (1942), «*Сталинград*» (1943), «*Орловская битва*» (1943), «*Битва за нашу Советскую Украину*» (1943), «*Берлин*» (1945), «*Разгром Японии*» (1945). Были сняты фильмы, рассказывающие о борьбе народа с захватчиками в тылу: «*Ленинград в борьбе*» (1942), созданный под руководством Р. Л. Кармена; «*Народные мстители*» (1943), режиссер В. Н. Беляев. Документальный фильм «*День*

войны» (1942) рассказывал об одном дне войны — 13 июня 1942 г. В фильме был использован материал, снятый ста шестьюдесятью операторами под общим руководством *М. Я. Слущкого*.

В создании документальных фильмов участвовали известные режиссеры художественной кинематографии: С. Герасимов, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Зархи, И. Хейфиц.

Выпуск игровых фильмов

В 1942 г. выпуск киноборников прекратился, было налажено кинопроизводство в военных условиях. На экраны стали выходить новые полнометражные фильмы о войне. *«Секретарь райкома»* (1942) *И. Пырва* рассказывал о героической борьбе партизан в тылу врага; *«Она защищает Родину»* (1943) *Ф. М. Эрлера* — о судьбе простой женщины *Прасковьи Лукьяновой*, на долю которой выпали тяжелые испытания, о ее стремлении мстить врагу за разрушенную жизнь и гибель близких людей. В центре фильма *«Радуга»* (1943) *М. Донского* — героический образ простой женщины — партизанки, а также ее односельчан.

В художественных фильмах, созданных в годы войны, нашли отражение темы героической битвы Советской армии с врагом, тяжелых испытаний, выпавших на долю гражданского населения, в том числе детей, а также работа для фронта в тылу, борьба в партизанских отрядах.

В фильме *«Нашествие»* (1945) *А. Роома* раскрывается тема сопротивления советских людей фашистским захватчикам. В фильме *«Фронт»* (1944) режиссеров *Г. и С. Васильевых* был поставлен вопрос о тех трудностях, которые испытывала Советская армия в начале войны, о неподготовленности некоторых военачальников к ведению боевых действий в новых условиях.

На экраны страны выходили также фильмы, рассказывающие о личной жизни и переживаниях простых людей в тяжелые годы войны. Фронтовой дружбе был посвящен фильм *«Два бойца»* (1943) *Л. Д. Лукова*; фильм *«Жила-была девочка»* (1944) *В. В. Эйсмонта* рассказывал о жизни в осажденном Ленинграде. Выходили на экраны и комедии, которые поднимали настроение зрителей, поддерживали уверенность в победе: *«Антоша Рыбкин»* (1942) *К. К. Юдина*, *«Новые похождения Швейка»* (1943) *С. Юткевича*, *«В шесть часов вечера после войны»* (1944) *И. Пырва*, и др.

В условиях эвакуации киностудии продолжали снимать и большие исторические фильмы. С. Эйзенштейн продолжил работу над фильмом *«Иван Грозный»*, начатую еще до войны.

В фильме ставилась проблема власти и вождя в истории. *Иван Грозный* показан борцом за сильное централизованное государство. Он одинок в своей борьбе и окружен врагами-боярами. Опричнина в фильме представлена как единственная сила, помогающая царю, в его борьбе за власть. Во второй серии режиссер раскрывает трагедию самовластья, показывает *Ивана Грозного* опустошенным, одиноким.

К созданию этого фильма С. Эйзенштейн приступил, будучи зрелым мастером. Его находки в области монтажа, сочетании изображения и звука, в том числе, музыки, эксперименты с цветом нашли воплощение в фильме. Образ *Ивана Грозного* блистательно создан актером *Н. Черкасовым*.

Первая серия фильма вышла в 1945 г. и была высоко оценена, режиссер получил за нее Государственную премию. Вторая серия не понравилась Сталину и не была выпущена на экраны. Она увидела свет только в 1958 г., уже после смерти Сталина и самого режиссера.

Несмотря на тяжелые условия, кино в годы войны продолжало развиваться. Были созданы фильмы, обогатившие отечественный кинематограф яркими образами, отразившими нравственный облик людей в тяжелые годы испытаний. Искусство кино, как и искусство других видов, воспитывало людей, помогало им выстоять в тяжелой борьбе с врагом.

Советское кино второй половины 40-х — 50-х гг.

Кино в послевоенные годы

Во второй половине 40-х гг. на экраны страны вышли фильмы, свидетельствовавшие о развитии отечественного кинематографа, однако на них сказались и политическая обстановка в стране — культ личности Сталина. Другим недостатком стало приукрашивание действительности, помпезность в изображении жизни людей. Та жизнь, которую показывали в фильмах, часто не соответствовала реальной жизни людей в послевоенное время. В сюжетах фильмов проявлялась «теория бесконфликтности» (так она была названа позже), основанная на том, что в нашей стране нет борьбы классов, поэтому и серьезных конфликтов быть не может. В фильмах появлялись лишь некоторые коллизии, основанные на недоразумениях.

Фильмы, вышедшие в конце 40-х гг., были посвящены, прежде всего, теме Великой Отечественной войны, в них говорилось о подвигах народа, выдающихся полководцев, роли партии в победе над фашизмом. Тематика и жанры были разнообразны, и многие из этих фильмов зрители смотрят и сейчас в ретроспективных показах.

В 1948 г. С. Герасимов снял фильм «Молодая гвардия», рассказывающий о молодых комсомольцах-подпольщиках Краснодона. В основу кинофильма был положен одноименный роман А. Фадеева, повествующий о подлинных событиях военного времени. С. Герасимов тщательно изучил материалы, относящиеся к истории краснодонского подполья. Вместе со студентами ВГИКа, которые снимались в этом фильме, режиссер выезжал в Краснодон, где актеры встречались с родственниками и знакомыми героев, чьи образы им предстояло создать. В процессе съемок были внесены изменения в трактовку некоторых характеров по сравнению с романом.

Молодым актерам удалось создать запоминающиеся, выразительные образы героев краснодонского подполья: Олега Кошевого (В. Иванов), Любви Шевцовой (И. В. Макарова), Ульяны Громовой (Н. В. Мордюкова), Сергея Тюленина (С. С. Гурзо), Вали Борц (Л. А. Шагалова) и др. Постановка фильма имела и большое педагогическое значение, в этой работе изучался и проверялся метод подготовки и воспитания актеров во ВГИКе.

О подвиге летчика А. Маресьева в годы войны рассказывал фильм «Повесть о настоящем человеке» (1948, реж. А. Б. Столпер), снятый по одноименному роману Б. Полевого. Документальная основа фильма еще усиливала воздействие, производимое на зрителей: восхище-

ние мужеством человека, лишившегося ног, и все-таки возвратившегося в авиацию и продолжавшего сражаться с врагом.

Из фильмов о Великой Отечественной войне к наиболее удачным относились «Третий удар» (1948, реж. И. Савченко), «Звезда» (1949, реж. А. Г. Иванов). Приключенческий жанр представляли фильмы «Подвиг разведчика» (1947, реж. Б. Барнет), «Смелые люди» (1950, реж. К. Юдин). Теме борьбы за мир были посвящены фильмы «Встреча на Эльбе» (1949, реж. Г. Александров), «Русский вопрос» (1947) и «Секретная миссия» (1950), поставленные режиссером М. Роммом.

В послевоенных фильмах большое место отводилось созданию образов современников, людей мирных профессий. К несомненным удачам этого периода относится фильм М. Донского «Сельская учительница» (1947). В центре фильма — жизнь Варвары Мартыновой (В. Марецкая), простой сельской учительницы, посвятившей себя образованию и воспитанию деревенских детей, всю жизнь проработавшей в школе. В эти же годы были созданы фильмы: «Сказание о земле Сибирской» (1948) и «Кубанские казаки» (1950) И. Пырьева, «Сельский врач» (1951) С. Герасимова, «Кавалер Золотой Звезды» (1950) Ю. Райзмана, «Донецкие шахтеры» (1951) Л. Лукова, и др.

Большое место в репертуаре студий в это время занимали фильмы, знакомящие зрителей с жизнью выдающихся людей — полководцев, ученых, деятелей культуры: «Адмирал Нахимов» (1946) Вс. Пудовкина, «Мичурин» (1948) А. Довженко, «Академик Иван Павлов» (1949) и «Мусоргский» (1950) Г. Рошала, «Тарас Шевченко» (1951) И. А. Савченко. Эти фильмы через биографии выдающихся людей раскрывали страницы истории страны, имели не только художественную, но и большую познавательную ценность для зрителей.

Достижения советского кино этого периода были отмечены и на международных кинофестивалях. В 1946 г. на Международном кинофестивале в Каннах премию за лучшее использование цвета получил фильм-сказка «Каменный цветок» (1946, реж. А. Птушко). На Венецианском фестивале в 1947 г. премии получили фильмы «Адмирал Нахимов» и «Весна» (1947, реж. Г. Александров).

Кинематограф 50-х гг.

К началу 50-х гг. в СССР закончилось послевоенное восстановление народного хозяйства. Экономика страны продолжала развиваться. Большую роль в становлении нового киноискусства сыграл XX съезд КПСС (1956), состоявшийся через три года после смерти Сталина. Критика культа личности и преодоление его последствий благотвор-

но сказались на развитии киноискусства. В годы «оттепели», последовавшие за разоблачением культа личности, на экранах страны появились новые фильмы, в которых исчезла помпезность и бесконфликтность, в центре внимания оказались не просто производственные проблемы, но и сам человек со своими поисками и переживаниями, своей личной жизнью. Стала усовершенствоваться и материально-техническая база кинематографа, выросло число картин художественного кино. Если в 1951 г. на экраны вышло всего 6 фильмов, то в 1955 г. — 65, а в 1958 г. — 102.

В 50-е гг. по-прежнему много внимания отводилось фильмам историко-революционной тематики. Традиционно в этом ряду занимают первое место фильмы о вожде революции Ленине. Но в центре внимания оказывается и молодежь, борющаяся за власть Советов, именно молодому поколению были посвящены фильмы «Школа мужества» (1954, реж. В. П. Басов и М. В. Корчагин); «Они были первыми» (1956, реж. Ю. П. Егоров); «Павел Корчагин» (1956, реж. А. А. Алов и В. Н. Наумов). Высокую оценку критики и зрителей получил фильм «Коммунист» (1958, реж. Ю. Райзман), раскрывший образ человека, преданного делу партии, который пожертвовал жизнью, выполняя свой долг.

Фильмы на военные темы, появившиеся в это время, сильно отличались от тех, что были созданы в годы войны или первое послевоенное время. На экран пришли новые герои — простые люди, жизнь которых была сломана войной, которые шли защищать свою родину, не думая о личном благе. Война была показана как тяжкое испытание не только для всей страны, но и для каждого человека — испытание мужества, верности, человечности. Фильмы «Дом, в котором я живу» (1957) Л. А. Кулиджанова и Я. А. Сегеля, «Летят журавли» (1957) М. А. Калатозова (Калатозишвили), «Баллада о солдате» (1959) Г. Н. Чухрая не только получили всеобщее признание зрителей, но и стали любимыми фильмами на многие годы. Высокую оценку эти фильмы получили и за рубежом. П.-П. Пазолини, итальянский кинорежиссер, назвал направление, выраженное в советском искусстве 50-х гг., в частности, творчество Г. Чухрая, «неоромантизмом»¹.

В фильме «Дом, в котором я живу» рассказывается о жизни соседей по дому в предвоенное, военное и послевоенное время. В поле внимания оказываются три семьи, вселившиеся в новый дом. Их мирную жизнь, в которой у каждой семьи есть свои радости и печали, надежды, мечты о буду-

¹ Зоркая Н. М. Портреты. — М., 1966. — С. 275.

щем, прерывает война. Уходят на фронт мужчины — не всем им суждено вернуться. Вслед за ними уходят и те, кто еще вчера были школьниками. Мужественным воином становится Сергей, которого в начале фильма зритель видит совсем еще мальчишкой. Добровольцем уходит на фронт и погибает совсем юная девушка Галя, мечтавшая стать актрисой. В тяжелых условиях трудятся те, кто остался в тылу, отдавая все силы приближению победы. И вот она наступила. В финале зритель видит Сергея, который осуществил свою мечту и стал геологом, он возвращается вновь в свой дом, где ждут его родные и соседи, в дом, в котором они все живут.

Война показана в фильме через жизнь людей, их судьбы, покалеченные войной, в фильме не показаны сражения, фронт — они отражены в судьбах людей. Центром в фильме стал простой человек и его жизнь.

Фильм «Летят журавли» также рассказывает о войне, ее следе в человеческой жизни. Он снят по пьесе В. С. Розова «Вечно живые». Фильм М. Калатозова — о жестокости войны, об испытаниях, которые не все смогли достойно выдержать.

Если обычно в центре фильмов о войне бывает верная любовь, выдержавшая все испытания, то в этом фильме героиня не сдержала слова, предала свою любовь, изменила любимому. Наступившее раскаяние не дает ей покоя, мучает ее, она надеется на прощение, но получить его она не может — ее жених Борис погиб. В фильме только одна сцена связана с фронтом — сцена гибели Бориса, остальное же действие разворачивается в тылу: в Москве, затем в эвакуации, куда уехала семья Бориса и Вероника, потерявшая своих родителей. Но война прошла через судьбы и души людей, показала истинную ценность каждого из них.

Большую роль в создании образов в фильме сыграла операторская работа С. П. Урусевского. Кадры из этого фильма до сих пор можно встретить в любом издании, посвященном кино, — так выразительно и оригинально их решение. Фильм получил признание не только на родине, но и за рубежом. Он получил, в числе прочих наград, Золотую пальмовую ветвь — главную награду Каннского кинофестиваля.

В основе сюжета фильма «Баллада о солдате» — поездка молодого солдата Алеши Скворцова в отпуск домой. Эту поездку он выпросил взамен воинскую награду — матери, мол, надо помочь, крыша в доме прохудилась. По дороге он встречает Шурочку, с которой они едут по дорогам войны, знакомясь с разными людьми, помогая им, принимая участие в чужой жизни. Эта поездка раскрывает характер молодого героя, о котором зритель уже знает из пролога фильма — он погиб, не вернулся с войны. «За гибелью одного из миллионов, рядового, обыкновенного солдата Советской Армии, даже не дошедшего до Берлина, ничего сверхъестественного на войне не свершившего, — за этой резко оборванной судьбой раскрыта объективная и огромная трагедия потери драгоценнейшей жизни челове-

ческой. Солдат Алеша Скворцов «мог бы стать хорошим отцом и замечательным гражданином. Он мог бы стать рабочим, инженером, ученым. Он мог бы выращивать хлеб и украшать землю садами. Но он успел стать только солдатом...» — эти финальные слова авторского закадрового текста знаменательны. По сути дела, «Баллада о солдате» — это не баллада о солдате, а о человеке, принужденном историей стать солдатом»¹.

Как и прежде, большое внимание в кинематографе 50-х отводится экранизациям литературных произведений. В эти годы выходят на экраны страны фильмы: «Сорок первый» (по одноименному рассказу Б. Лавренева, 1956) Г. Чухрая; «Отелло» (1956) С. Юткевича; «Дон-Кихот» (1957) Г. Козинцева, «Попрыгунья» (по А. П. Чехову, 1956) С. И. Самсонова; «Идиот» (1958) И. Пырьева. С. Герасимов создает одно из самых своих значительных произведений — трехсерийный фильм «Тихий Дон» (1957–1958) по одноименному роману М. Шолохова. Фильм получил много международных наград. Экранизация стилистически точно передает произведение Шолохова, показывая суровую и сложную эпоху, с ее жестокостью, братоубийственной войной, сломанными судьбами.

В 1959 г. на экраны вышел фильм «Судьба человека» — по одноименному произведению М. А. Шолохова. Это был режиссерский дебют С. Ф. Бондарчука, где он исполнил также роль главного героя Андрея Соколова. Фильм получил признание зрителей и был отмечен большим призом на I Международном кинофестивале в Москве, а также удостоен Ленинской премии. В судьбе главного героя отразились те страдания, которые выпали на долю солдата, пережившего плен и потерю близких ему людей, но не утратившего веру в добро, любовь к ближнему, сострадание и милосердие.

Жизни современного рабочего класса были посвящены фильмы: «Большая семья» (по роману В. А. Кочетова «Журбины», 1954) И. Е. Хейфица; «Весна на Заречной улице» (1956) М. М. Хуциева; «Высота» (1957) А. Г. Зархи. Жизнь послевоенной деревни нашла отражение в фильмах «Дело было в Пенькове» (1958) С. И. Ростоцкого, «Отчий дом» (1959) Л. Кулиджанова и др.

Документальное кино

Стремление к глубокому отражению современной жизни нашло выражение и в документальном кино. Примером того служат фильмы: «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953, реж. Р. Кармен); «Первая весна»

(1954, реж. И. М. Посельский, А. И. Медведкин) — о комсомольцах, осваивающих целинные земли; «Счастье трудных дорог» (1955, реж. Р. Г. Григорьев, И. М. Посельский) — о судьбах молодых современников, и др. Создаются документальные фильмы, рассказывающие о международных фестивалях молодежи, о зарубежных странах. Эти фильмы появились в связи с расширением международных контактов Советского Союза, проводимой страной политикой мирного сосуществования. С 1955 г. начинает выходить журнал «Иностранная кинохроника», завоевавший широкую популярность.

Научно-популярное кино этих лет очень разнообразно по тематике — оно освещает самые разные вопросы, над решением которых трудились ученые. Многие из этих фильмов адресованы детской и юношеской аудитории и рассказывают о природе, животных, активном участии человека в освоении и преобразовании мира: «Повесть о лесном великане» (1955) А. М. Згуриди, «Крылатая защита» (1955) и «Серый разбойник» (1956) Е. Долина.

В драматургической структуре научно-популярного фильма происходят изменения, связанные со стремлением показать роль человека в научном поиске, в познании окружающего мира — рождается своеобразный жанр научно-художественного фильма.

Большое значение приобретает популяризация научных знаний и связанный с ней жанр кинолекций: «Тайна вещества» (1956), «Рассказ о камне» (1957), «Холодный свет» (1958), «Свет и жизнь» (1958) и др.

¹ Зоркая Н. М. Портреты. — М., 1966. — С. 265.

Советское кино в 1960–1970-е гг.

Кино 60-х гг.

Для советского кинематографа 60-е гг. знаменовались большими творческими достижениями. Не только в жизни искусства, но и в жизни всей страны это было время надежд, творческих свершений в самых разных областях: в науке, технике, промышленности и сельском хозяйстве. Были запущены искусственные спутники Земли, в космосе первым в истории побывал советский космонавт — Юрий Гагарин. Партия торжественно провозгласила, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме».

Оптимизм этих лет, вошедших в историю как «шестидесятые», нашел отражение в социальном и творческом взлете, твердой уверенности в счастливом будущем, несмотря на временные недостатки и трудности.

Именно в эти годы в кинематографе начинает ярко проявляться творческое начало режиссера-постановщика, на экраны выходят фильмы, не похожие друг на друга не только по жанрам, но и по разнообразию приемов и стилей, используемых режиссерами. На экране появляется новый герой — человек, размышляющий о жизни, преобразующий ее. Такой герой не принимает ничего на веру, старается понять смысл того, что делается вокруг, осознать свое место в жизни.

В фильме «9 дней одного года» (1961) М. Ромма рассказывалось о самоотверженном труде ученых, физиков-атомщиков. Тема была модной в то время — время активной работы над использованием атома как в мирных, так и в военных целях. Но в центре внимания фильма находится не проблема науки, а исследование духовного мира человека, ученого, его отношение к тому, что он делает, его чувства и размышления.

Через несколько лет, в 1966 г., М. Ромм снял документальный фильм «Обыкновенный фашизм», в котором выразил отношение к фашизму как особой идеологии, показал его корни, этапы становления, «персонажей» и главных действующих лиц этой челоконенавистнической идеи. Используя подлинные киноматериалы, снабдив их тонким и остроумным комментарием, М. Ромм создает киноповествование, развенчивающее тот страшный ореол, который сопровождает фашизм, показывает его вождей примитивными и глуповатыми.

Тема прошедшей войны по-прежнему продолжает волновать кинематографистов. Фильм «Чистое небо» (1961) Г. Чухрая рассказывает о сложной судьбе летчика Астахова, который прошел через годы от-

верженности из-за того, что во время войны оказался в плену, и как спасла его любовь жены Сашеньки, помогла вернуться к жизни в эти сложные для него годы, пока, наконец, он не был реабилитирован.

Особое место среди фильмов о войне занял фильм «Иваново детство» (1962) А. А. Тарковского, снятый по рассказу В. Богомолова «Иван». Этот фильм — о ребенке на войне. Он стал первым полнометражным фильмом молодого А. Тарковского, который создал свой особый стиль поэтического кинематографа.

Содержание фильма раскрывается в реальности фронтовой жизни, где действует Иван, и в реальности сознания мальчика, запечатлевшего картины мирной жизни. «Несовместимость двух половинок мира, в одной из которых он существует как свободный, цельный человек, причастный красоте природы и человеческих чувств, а в другой — только как мститель, как орудие, отказывающееся от самого себя ради своей миссии, действительно не только для Ивана. Она составляет главную мысль авторов и в том или ином виде ощущается всеми героями. (...) В «Ивановом детстве» движение от прозаической повествовательности рассказа к поэтическим киноприемам очень наглядно¹», — писала критик М. Туровская.

Военной теме был посвящен фильм «Живые и мертвые» (1963) А. Б. Столпера, поставленный по одноименному роману К. М. Симонова.

Фильм повествовал о судьбе народа, образ которого складывался из суммы различных судеб и характеров. Герои фильма встречаются на дорогах войны, в обстановке постоянной опасности, но именно в этих сложных условиях проявляются их лучшие человеческие качества. Таковы комбриг Серпилин (А. Папанов) и политрук Синцов (К. Лавров), в характерах которых отразились вера в человека, осознание своей личной ответственности за происходящее, за страну и ее народ. В фильме снялись известные актеры Б. П. Чирков, В. А. Авдюшко, О. Н. Ефремов, О. П. Табаков.

На студиях союзных республик были созданы фильмы, получившие высокую оценку и зрителей, и профессионалов: «Никто не хотел умирать» (1965) В. П. Жалакявичуса, «Тени забытых предков» (1965) С. И. Параджанова, «Отец солдата» (1965) Р. Д. Чхеидзе.

Предметом исследования кинематографистов в эти годы становится современник, его мировоззрение, отношение к жизни, к людям, его понимание прошлого и будущего.

В первой половине 60-х гг. выходят на экраны два фильма В. Басова: «Битва в пути» (1961) и «Тишина» (1964).

¹ Туровская М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. — М., 1991. — С. 16–18.

Первый из них, поставленный по одноименному роману Г. Е. Николаевой, посвящен жизни завода, он показывает борьбу инженера Бахирева против «показухи» и очковтирательства, за введение новых технологий. Но кроме чисто производственной темы фильм раскрывает становление нового сознания людей, творческое и героическое начала в их повседневной трудовой жизни. Фильм «Тишина», снятый по одноименному роману Ю. В. Бондарева, повествует о жизни поколения, взросление которого проходило в годы войны. Молодые офицеры, вернувшиеся к мирной жизни, к «тишине», сталкиваются со многими трудностями, им нелегко найти свое место в мирное время.

Нравственные и мировоззренческие проблемы своего времени все чаще становятся объектом рассмотрения в фильмах. Чем меньше становится проблем, связанных с элементарными требованиями жизни, тем больше возникало у мыслящей части общества потребности понять те идеологические ориентиры, на которые следовало равняться в своей жизни. В строительстве завтрашнего дня молодежь уже не могла опираться на опыт предыдущих поколений, ей надо было думать о собственном пути. Этим проблемам были посвящены фильмы М. Хуциева «Мне двадцать лет» (1964) и «Июльский дождь» (1966).

В центре фильма «Мне двадцать лет» — три товарища, три друга детства, каждый со своей судьбой, ребята с одного московского двора: Сергей, Колька, Славка. «Они вместе по любви, по привычке, по душевной склонности, даже если жизнь и разобщает их безжалостно, и каждый уже целиком в своей судьбе, — писала о героях фильма Н. Зоркая. — И хотя на наших глазах незаметно и невозвратно распадается этот детский и юношеский союз, взамен его и из него родится новая общность, которой уже не страшны никакие перемены и расхождения: дружба-родство»¹.

Неразрывно связана с режиссерским замыслом операторская работа М. М. Пилихиной. Ею создан незабываемый образ Москвы 60-х гг., где город показан в своих разных проявлениях и настроениях, в будни и праздники, в рабочий день и поздней ночью, когда по его улицам гуляют влюбленные пары. Фильм «Июльский дождь», созданный позже, продолжает темы предыдущего фильма.

Героиня фильма показана в повседневности будней, но эта повседневность не затягивает ее, она живет интенсивной духовной жизнью, ищет ответы на волнующие ее вопросы. Фильм снят в особой, неторопливой, поэтичной манере, зритель видит мир глазами героини. Манера киноповествования родственна фильмам неореалистического направления.

¹ Зоркая Н. М. Портреты. — М., 1966. — С. 103.

Большим успехом у зрителей пользовался фильм «Председатель» (1965), поставленный молодым режиссером А. А. Салтыковым по повести Ю. М. Нагибина «Страницы жизни Трубникова».

В фильме показаны тяжелые послевоенные годы в деревне, трудности, с которыми столкнулись люди, восстанавливая колхозы. Егор Трубников, главный герой фильма, герой войны, пенсионер, вместо того, чтобы заслуженно отдыхать, становится председателем разоренного, нищего колхоза. Он полон желания помочь людям, возродить колхоз. Между ним и его братом Семеном, который не верит в колхоз, возникает конфликт — как отражение конфликта общественного, мировоззренческого.

По поводу образа Егора Трубникова критикой было высказано много разноречивых суждений. Образ Трубникова не укладывался однозначно в понятие положительного героя, много было в нем грубого, дерзкого. Но его горячность объясняется искренней озабоченностью судьбами людей, делами колхоза. Роль Егора Трубникова исполнил М. А. Ульянов. За эту роль ему была присуждена Ленинская премия — настолько яркий, убедительный образ удалось создать артисту.

Становление молодого человека, осознание им своего места в жизни, а также размышления о современной идеологической борьбе рассматривались в фильме «Журналист» (1966) С. Герасимова, повествующем о молодом журналисте-международнике.

Фильм «А если это любовь?» (1962) Ю. Я. Райзмана обращался к зрителю, который еще не покинул школы, у которого только складывались первые представления о больших и светлых чувствах. В основе фильма — столкновение первой любви подростков с ханжеством, догматизмом и черствостью даже самых близких им людей. Показывая, казалось бы, вполне интимную историю чувств юноши и девушки, автор вывел на экран типы, существующие в реальной жизни — родителей, учителей, которые проявляют мещанские, обывательские взгляды, остаются эмоционально глухими к чувствам тех, кого они воспитывают.

На школьную тему был создан ряд фильмов, ставших любимыми для многих поколений, и среди них — «Звонят, откройте дверь!» (1966) А. Митты и «Доживем до понедельника» (1969) С. Ростюцкого. Так же, как и в других фильмах этих лет, фильмы о школе, о детях и взрослых не давали зрителю готовых рецептов поведения, они приглашали к размышлению, дискуссии. Герои этих лент — думающие о смысле жизни, о том каким надо быть, что делать, они замечают в жизни такое, что им не нравится, протестуют против косности, шаблонов, серости.

Кинокомедии 60-х гг.

В 60-е гг. успешно развивался жанр комедии. Именно в эти годы создают свои лучшие произведения режиссеры, связавшие свое творчество с этим жанром. В кинокомедиях — жанре, пользующемся неизменной любовью зрителей, действуют вполне узнаваемые герои. Это молодые рабочие, студенты, а также те, с кем они борются — чиновники, бюрократы, тунеядцы. Многие песни из комедийных фильмов становятся очень популярными, их охотно исполняют профессиональные певцы и любители.

Большой популярностью у зрителей пользовался фильм *«Девчата»* (1961) Ю. С. Чулюкина. Еще раньше им был снят фильм *«Неподдающиеся»* — комедия о том, как молодая комсомолка перевоспитывала двух ленивых, недобросовестных парней. Эту роль блестяще сыграла Н. В. Румянцева. Она же сыграла героиню и в следующем фильме Ю. Чулюкина — *«Девчата»*.

В эксцентрической комедии *«Айболит-66»* (1967) режиссер Р. А. Быков по-новому представил сюжет известной сказки про доктора Айболита К. Чуковского, наделив узнаваемыми человеческими качествами сказочного Бармалея и других персонажей. Лирическая комедия *«Я шагаю по Москве»* (1964) Г. Н. Данелии рассказывает о трех молодых людях, вступающих в жизнь. Этот сюжет перекликается в чем-то с фильмом *«Мне двадцать лет»*, но решен в соответствии с правилами жанра.

Фильм *«Гусарская баллада»* (1962) Э. А. Рязанова был снят на историческом материале, его сюжет основывается на событиях Отечественной войны 1812 г. и судьбе девушки, которая ушла на войну гусаром. История Шурочки Азаровой (Л. И. Голубкина) рассказана с добрым юмором и отражает патриотизм русского народа в борьбе с захватчиками. Следующий фильм Э. Рязанова — *«Берегись автомобиля»* (1966) — поставлен на современном материале.

Пародия на детектив в фильме переплетается с элементами сатирической комедии. Острой критике подвергаются жулики, расхитители, с которыми борется главный герой фильма Юрий Деточкин, роль которого психологически достоверно и тонко сыграл И. М. Смоктуновский.

В эти годы выходят замечательные комедии Л. И. Гайдая *«Операция «Ы» и другие приключения Шурика»* (1965), *«Кавказская пленница»* (1967), *«Бриллиантовая рука»* (1969). Эти фильмы пользовались большим успехом у зрителей, зрительский интерес к ним сохранился до сих пор. Во многом режиссер наследовал старые комические фор-

мы, но обогатил их современными приемами съемки, современным содержанием. В этих комедиях Л. Гайдай критиковал недостатки современной ему действительности в веселой, остроумной форме. В его фильмах были некоторые герои, переходящие из сюжета в сюжет (студент Шурик, Трус, Балбес и Бывалый). Высокий уровень комедий Л. Гайдая обеспечивался и за счет талантливых комедийных актеров, создавших яркие, запоминающиеся образы (А. С. Демьяненко, Ю. В. Никулин, Г. М. Вицин, Е. А. Моргунов, А. А. Миронов, А. Д. Папанов, Н. П. Гребешкова и др.)

В 1962 г. вышел в свет сатирический киножурнал *«Фитиль»*, главным редактором которого стал С. В. Михалков, известный поэт, драматург, сценарист. Каждый выпуск киножурнала состоял из нескольких коротких сюжетов. Благодаря журналу появился новый жанр — жанр короткой сатирической миниатюры. Сюжеты создавались на разных студиях страны, в них критиковались недостатки, имевшие место в разных областях жизни. При создании сюжетов использовались различные виды кино: игровое, документальное, мультипликация.

Экранизации литературных произведений

По-прежнему большой интерес режиссеры проявляли к воссозданию на экране произведений классической литературы. В 1964 г. вышел фильм *«Гамлет»* Г. Козинцева. Фильм привлек большое внимание зрителей и критики. Постановку трагедии В. Шекспира режиссер осуществил вначале в театре, затем в свет вышла его книга *«Наш современник Вильям Шекспир»*, поэтому художественная трактовка *«Гамлета»* явилась результатом долгих творческих поисков режиссера.

В роли Гамлета в фильме снялся И. Смоктуновский. Его герой — человек мужественный, думающий, он ведет непримиримую борьбу с лживым, развращенным обществом двора короля Клавдия. В фильме много ярких актерских работ (Офелия — А. А. Вертинская, Клавдий — М. М. Названов, королева — Э. Я. Радзиль (Шалконис)). Изобразительное решение фильма дает обобщенный образ эпохи, делая фильм во многом метафоричным.

Фильм Г. Козинцева получил много отечественных и зарубежных премий и наград: Ленинскую премию, призы Всесоюзного кинофестиваля 1964 г., Британской академии кинематографии, фестиваля в Канне, Сан-Себастьяно и др.

В 60-е гг. кинематографисты неоднократно обращались к творчеству Л. Толстого. В 1960 г. вышел фильм *«Воскресение»* М. А. Швей-

цера. В основе сюжета фильма — духовное воскресение Катюши Масловой. Эту роль талантливо воплотила молодая актриса *Т. П. Семина*.

В 1968 г. на экраны вышел фильм «*Анна Каренина*» А. Зархи. В отличие от предыдущих экранизаций этого романа режиссер не ограничился лишь историей отношений Анны и Вронского. Он включил в экранизацию и другие линии сюжета романа Л. Толстого, в частности линию Левина, через образ которого в романе раскрываются взгляды самого Л. Толстого. Но, как отмечала критика, эта линия не получила в романе должного развития. Большим мастерством было отмечено исполнение главных ролей в фильме: Анна Каренина — *Т. Е. Самойлова*, Вронский — *В. Лановой*, Каренин — *Н. О. Гриценко*. Актеры создали запоминающиеся образы, в чем-то ломая сложившиеся стереотипы их трактовки.

Сергей Бондарчук

Сергей Федорович Бондарчук (1920–1994) — выдающийся советский, российский актер и кинорежиссер. Учился во ВГИКе, в мастерской

С. А. Герасимова. В кино дебютировал как актер в фильме «*Молодая гвардия*». Яркий, глубокий образ украинского поэта и художника Тараса Шевченко был создан им в фильме «*Тарас Шевченко*» И. Савченко. С. Бондарчук снялся во многих фильмах известных режиссеров, где создал запоминающиеся образы: Дымов в фильме «*Попрыгунья*» С. Самсонова, Отелло в фильме «*Отелло*» С. Юткевича, Коростылев в фильме «*Сереза*» Г. Н. Данелии и И. В. Таланкина, и др. В основе актерских образов, созданных Бондарчуком, — глубокое проникновение в суть характера, достоверность и правдивость в передаче тончайших нюансов психологического состояния человека, необычайно выразительная пластика и рисунок роли.

Режиссерским дебютом С. Бондарчука стал фильм «*Судьба человека*», сразу же получивший признание зрителей и критики.

Выдающейся работой в области экранизации стал четырехсерийный фильм-эпопея «*Война и мир*» (1966–1967). Создание этой киноэпопеи продолжалось несколько лет. Масштаб работы требовал от режиссера полной самоотдачи, огромного трудолюбия и высокой ответственности. Можно сказать, что за съемками фильма наблюдала вся страна: в журналах, газетах сообщалось о том, как идут съемки — все ждали появления экранной версии знаменитого романа. В фильме были приглашены сниматься известнейшие актеры: *В. Тихонов* (Андрей Болконский), *И. Скобцева* (Элен), *В. Лановой* (Анастоль), *А. Кторов* (князь Николай Болконский), *О. Табаков* (Николай

Ростов), *О. Ефремов* (Долохов), *Н. Рыбников* (Денисов) и др. Роль Пьера Безухова исполнил сам С. Бондарчук, а на главную женскую роль — Наташи Ростовской — была приглашена дебютантка, балерина *Л. Савельева*.

Режиссер стремился как можно бережнее сохранить текст романа Толстого. Философские размышления автора нашли свое отражение в закадровом тексте фильма.

Создание экранной версии романа требовало участия специалистов самых разных профессий, и не только тех, кто работал на киностудии: работников библиотек, музеев и архивов, пошивочных мастерских, военных, оружейников и многих других. Воссоздание на экране сражения под Аустерлицем, грандиозного Бородинского сражения, сцен пожара Москвы требовало большого мастерства режиссера, оператора и всего съемочного коллектива.

Зрители по достоинству оценили фильм-эпопею. Четырехсерийный широкоформатный фильм получил множество кинематографических наград в стране и за рубежом, в том числе Большой приз Московского международного кинофестиваля 1965 г. и Гран-при VIII Международного «Фестиваля Фестивалей» в Акапулько (Мексика) — за первые две серии (1965), премия Американской киноакадемии «Оскар» (1969) и др.

В последующий период С. Бондарчук создал ряд замечательных экранизаций литературных произведений, а также успешно продолжил свою актерскую деятельность.

Фильмы для детей

Произведения экрана, адресованные юным зрителям, были тесно связаны, прежде всего, с экранизацией сказок. В этом жанре продолжал свое творчество А. Роу. В эти годы им были сняты фильмы: «*Марья-искусница*» (1960), «*Королевство кривых зеркал*» (1963), «*Морозко*» (1965), «*Огонь, вода и медные трубы*» (1968). Фильмы-сказки А. Роу рассказывали о победе добра над злом, были проникнуты юмором и фантазией, в них раскрывались характеры русских сказочных героев.

Э. Г. Кеосаян, создавая фильмы для подростков, обращается к историко-революционной тематике. По повести П. А. Бляхина «*Красные дьяволята*» он снимает серию из трех приключенческих фильмов: «*Неуловимые мстители*» (1967), «*Новые приключения неуловимых*» (1968), «*Корона Российской империи, или Снова неуловимые*» (1971). Вначале на экраны вышел фильм «*Неуловимые мстители*», повествующий о приключениях четверки героев-подростков в годы

гражданской войны, который имел огромный успех у юной аудитории. Это побудило режиссера продолжить выпуск фильмов с этими же героями. Фильмы про неуловимых на долгие годы стали любимыми для ребят. Яркие образы, сложные трюки, погони, динамичный сюжет, выразительная музыка — все это соответствовало интересам юного зрителя, увлекало его, а герои становились кумирами подростков тех лет.

Сатирическую комедию *«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»* (1964), высмеивающую бюрократическую показуху в пионерском лагере, снял Э. Г. Климов. В фильме использовано много гротесковых, сатирических приемов.

Мультипликация В 60-е гг. произошло обновление языка мультипликации. И хотя мультипликационные фильмы этих лет адресованы, прежде всего, юному зрителю, появляются и такие, которые созданы для взрослых: *«Большие неприятности»* (1961) В. и З. Брумберг, *«Мир дому твоему»* (1963) В. А. Никитина, И. И. Николаева, и др. Оригинальность изобразительного решения и острое чувство современности характеризуют фильмы Ф. С. Хитрука: *«История одного преступления»* (1962), *«Человек в рамке»* (1966), *«Фильм, фильм, фильм»* (1968). Собственный почерк вырабатывают режиссеры молодого поколения. В эти годы появляются первые фильмы будущих известных режиссеров мультипликации: *«Жил-был Козявин»* (1966) и *«Стеклопанельная гармоника»* (1968) А. Ю. Хржановского, *«Учитель пеня»* (1968) А. А. Петрова.

Значительно изменился и изобразительный язык детских фильмов. Известные мастера мультипликации вступили в новый этап своего творчества. В новой манере снят фильм *«Левша»* (1964) И. Иванова-Вано. Начинается выпуск мультипликационного сериала *«Ну, погоди!»* (1969) В. М. Котёночкина, а также трилогия фильмов о Чебурашке и его друзьях Р. А. Качанова (*«Крокодил Гена»* (1969), *«Чебурашка»* (1971), *«Шапокляк»* (1974)). Большую известность получил также его фильм *«Варежка»* (1967).

Кино в 70-е гг.

Своеобразие киноискусства 70-х гг.

Семидесятые годы в истории России позже будут квалифицироваться как пора «застоя». Исследователь киноискусства Нея Марковна Зоркая, характеризую эпоху, отмечала, что кинематографический климат этого времени резко отличался от предыдущих лет. Несмотря на полную подчиненность государству, кинематограф, относясь к сфере государственного планирования и финансирования, представлял собой и сферу индивидуального творчества. Поэтому в среде кинематографистов были и те, кто продолжал делать добротные произведения, творя, в общем-то, в русле государственного заказа, но были и те, кто делал кино новаторское. «Неповторимое своеобразие, свобода самовыражения, исповедничество, раскрытие заветного, волнующего душу, а не “темплан” — вот свойства новаторского кино 1970-х»¹.

В 70-е гг. продолжалось творчество С. А. Герасимова, выдающегося режиссера, сценариста, имя которого неразрывно связано с историей советского кино. В эти годы он снял ряд фильмов, посвященных нравственным проблемам, которые тесно соприкасались с проблемами сохранения окружающей среды, современного общества: *«У озера»* (1970), *«Любить человека»* (1973), *«Дочки-матери»* (1975). В фильме *«У озера»* наиболее ярко выразилось стремление режиссера ввести в художественный кинематограф элементы документальности, приблизить героев к реальной жизни молодых современников, большим делам и проблемам своего времени. Героиня фильма Лена Бармина прямо обращается к зрителю, рассказывает ему свою историю.

Экранизации 70-х гг.

Экранизации литературных произведений в 70-е гг. по характеру отличаются от экранизаций прошедших десятилетий. Если в 60-е гг. режиссеры старались как можно бережнее перенести на экран мысли, заложенные в оригинале, то в 70-е гг. складывается другое отношение к классике, все чаще отмечается «свое» прочтение классических произведений.

После запрета фильма *«История Аси Клячиной»* А. С. Кончаловский обратился к экранизации классических произведений. Им был снят

¹ Зоркая Н. М. История советского кино. Приложение к газете «Первое сентября», № 30, 1999. — С. 2.

фильм «Дворянское гнездо» (1969) по произведению И. С. Тургенева, который критика обвинила в «эстетизме». В 1971 г. режиссер снял фильм «Дядя Ваня» по А. П. Чехову. Главной темой для режиссера в обоих фильмах стала проблема самоопределения, поиска своей судьбы, смысла жизни. В этих фильмах созданы прекрасные образы людей с чуткой душой, думающих, страдающих. Это тургеневские Лаврецкий и Лиза, Войничский, Астров и Соня из произведения А. П. Чехова.

И. Е. Хейфиц снял фильм «Плохой хороший человек» (1973) по повести А. П. Чехова «Дуэль», где блестящий актерский дуэт составили В. С. Высоцкий и О. И. Даль. С. Юткевич снял фильм «Сюжет для небольшого рассказа» (1970), где рассказывающий историю создания А. П. Чеховым пьесы «Чайка». В фильме снялась известная французская актриса из семьи русских эмигрантов *Марина Влади* (Полякова-Бойдарова).

Лариса Ефимовна Шепитько (1938–1979) училась у А. Довженко, а затем у М. Ромма, закончила ВГИК. Дипломная работа, совместная с И. Поволоцкой — фильм «Зной» (1963) по произведению Ч. Айтматова.

В фильмах Л. Шепитько «Ты и я» (1972), «Восхождение» (1977) по повести В. Быкова «Сотников» звучит тема выбора, которая была важна и для самих режиссеров-«семидесятников».

В фильме «Ты и я» выбор делают два врача, подающих большие надежды: один становится доктором в советском посольстве в одной из скандинавских стран, превращаясь в обыкновенного мещанина-приобретателя, а другой уезжает в Сибирь, в тайгу и работает там, помогая людям и осознавая необходимость и смысл своей работы. В «Восхождении» тема выбора звучит еще более остро, ведь цена выбора — жизнь. Сотников остался верен родине и воинской присяге, а Рыбак стал предателем. Подобный выбор не раз рассматривался и в других произведениях киноискусства, но здесь режиссер делает акцент на индивидуальной ответственности человека, так или иначе выстраивающего свою судьбу, на осознанности выбора.

Л. Шепитько трагически погибла на съемках фильма «Прощание» по произведению В. Распутина «Прощание с Матерой», фильм был завершен ее мужем Э. Климовым.

Василий Шукшин

Василий Макарович Шукшин (1929–1974) в 1960 г. закончил ВГИК (мастерская М. И. Ромма). В институт он пришел уже зрелым человеком, имея опыт работы учителем, директором школы и др. Еще будучи студентом, Шукшин начал сниматься в кино («*Два Федора*», 1959), тогда же начал печататься. Его режиссерский дебют — фильм «*Живет такой*

парень» (1964) — сразу же обратил на себя внимание зрителей и критики легким юмором, хорошим знанием жизни простых людей, их интересов. Писательская и кинематографическая деятельность В. Шукшина в дальнейшем тесно переплетаются. Он пишет повести, рассказы, сценарии, снимает фильмы, выступает как актер в фильмах известных режиссеров. Выходят его фильмы: «*Ваш сын и брат*» (1966), «*Странные люди*» (1970), «*Печки-лавочки*» (1972), отразившие самобытность его творчества, в основе которого лежало стремление осмыслить сложные явления в современной жизни города и деревни, исследовать характер простого русского человека. Остался нереализованным его замысел снять фильм о Степане Разине — вожде народного бунта. Сценарий этого фильма был переработан Шукшиным в роман «*Я пришел дать вам волю*» (1971).

«Я пришел дать вам волю» — кинематографический роман, и дело не только в том, что он вырос из сценария, который был написан раньше. Перед нами проза писателя, который был также режиссером и актером. Роман не надо экранизировать, он написан так, что выстроены сцены, которые можно играть. Шукшин как бы сначала разыгрывает, то есть переживает актерски, а потом записывает¹, — пишет теоретик и историк кино С. И. Фрейлих.

Темы нравственного долга, вины и расплаты ярко и выразительно прозвучали в его последней режиссерской работе — фильме «*Калина красная*» (1974). Герой фильма, вернувшись из мест заключения, старается найти свое место в жизни, сделать эту жизнь более достойной, осмысленной. Но месть старых друзей из его прошлой жизни мешает ему это сделать.

В творчестве В. Шукшина более двадцати актерских работ — от типажных ролей людей из народа до сложных экранных образов в лучших фильмах отечественного кино. Среди этих работ — Степан («*Аленка*», 1962), директор комбината Черных («*У озера*», 1970), крестьянин Иван Расторгуев («*Печки-лавочки*»), солдат Лопухин («*Они сражались за Родину*», 1975), Егор Прокудин («*Калина красная*»).

По сценариям В. Шукшина другими режиссерами были поставлены фильмы: «*Пришел солдат с фронта*» (по С. П. Антонову, 1972), «*Земляки*» (1975), «*Позови меня в даль светлую*» (1978). В. Шукшину посмертно присвоена Ленинская премия.

Андрей Тарковский

Андрей Арсеньевич Тарковский (1932–1986) в 1961 г. окончил ВГИК (мастерская М. И. Ромма). В 1959 г.

¹ Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. — М., 1992. — С. 225.

поставил телефильм «Сегодня увольнения не будет», его дипломный фильм — «Каток и скрипка». Вышедший в 1962 г. первый полнометражный фильм режиссера «Иваново детство» сразу же привлек внимание зрителей и критики. О нем много писали, спорили. В 1971 г. вышел новый фильм Тарковского — «Андрей Рублев», сценарий которого был написан режиссером совместно с А. Михалковым-Кончаловским. Сделав главным героем живописца Андрея Рублева, авторы не ставили целью рассказать его биографию, к тому же о Рублеве почти совсем не сохранилось сведений. Но его глазами и через него увидена жизнь России того времени — «когда становился и креп, расправляя плечи, великий русский народ»¹.

Фильм состоит из нескольких новелл, связанных единым героем — Андреем Рублевым, который «со товарищи» идет по Руси, видя не только красоту, но и ужас, и страдания народа, встречая талантливых людей. Фильм показывает события княжеских междоусобиц, трудности монголо-татарского ига. В фильме снимались известные актеры, которых очень ценил и любил Тарковский: А. А. Солоницин (Андрей Рублев), Р. А. Быков (Скоморох), Н. П. Бурляев (Бориска).

Тарковский о своем фильме говорил: «Одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV в. для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал “памятниковой” музейной экзотики... Для нас герой в духовном смысле — это Бориска. Расчет картины в том, чтобы показать, как из мрачной эпохи выросла заразительная бешеная энергия, которая просыпается в Бориске и сторает с колоколом»².

В 1972 г. Тарковский снял фильм «Солярис» по фантастическому роману Станислава Лема. Здесь в центре внимания режиссера, как и во многих его фильмах — сознание людей.

Главный герой фильма Крис Кельвин летит на космическую станцию, где с находящимися там людьми происходит что-то непонятное. Прилетев туда, Крис тоже испытывает те же наваждения, ему является его бывшая возлюбленная Хари, покончившая с собой. Становится ясным, что к людям является то, что смоделировано из содержания их подсознания.

В 1975 г. выходит фильм «Зеркало» — «самое полное выражение авторской личности Тарковского»³. В основе фильма — рассказ о жизни героя, который складывается из воспоминаний о матери, жене, своем

¹ Туровская М. И. 7¹/₂, или Фильмы Андрея Тарковского. — М., 1991. — С. 52.

² Там же. — С. 71.

³ Там же. — С. 100.

детстве, семье. Воспоминания о жизни семьи перемежаются воспоминаниями о времени, запечатленными в хронике.

Хроника является существенным элементом в фильмах Тарковского, она позволяет создать контекст времени происходящих событий, время определенным образом взаимодействует с происходящими событиями, но не является простой иллюстрацией к ним.

Следующий фильм режиссера — «Сталкер» (1980), поставлен по произведению А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине».

В фильме рассказывается о сталкере — проводнике в некоторую аномальную запретную Зону, где могут исполняться желания человека. В фильме сталкер ведет в эту Зону писателя и ученого. Сам Тарковский говорил: «В “Сталкере” фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию... но по сути того, что происходит с героями, никакой фантастики нет. Фильм делается так, чтобы у зрителя было ощущение, что все происходит сейчас, что Зона рядом с нами»¹.

Фильмы А. Тарковского считались достаточно трудными для восприятия, они не были рассчитаны на широкую публику. У режиссера была своя манера повествования, в ней не было внешней увлекательности, зрелищности. Режиссер создавал особый мир, в котором главным для него оставалось духовное состояние его героев.

В начале 80-х гг. А. Тарковский уехал в Западную Европу для лечения, но затем это превратилось в эмиграцию. За границей режиссер продолжал работать, он снял фильмы «Ностальгия» (1983, Италия) и «Жертвоприношение» (1986, Швеция). Умер А. Тарковский во Франции в 1986 г.

Никита Михалков На 70-е гг. приходится начало режиссерского творчества Н. Михалкова. *Никита Сергеевич Михалков* (род. в 1945 г.) — сын известного писателя и драматурга С. Михалкова и поэтессы, переводчицы Н. Кончаловской, внучки В. И. Сурикова. Учился на актерском факультете театрального училища им. Щукина. Отслужив в армии, Н. Михалков поступает во ВГИК (в режиссерскую мастерскую М. И. Ромма) и в 1971 г. заканчивает его. Первые актерские работы Н. Михалкова отличались естественностью и искренностью: Коля («Я шагаю по Москве», 1963), Сергей Бородин («Перекличка», 1966).

Режиссерский дебют Михалкова — короткометражный фильм «Спокойный день в конце войны» (1971). Его следующая работа — ху-

¹ Там же. — С. 142.

дожественный фильм «*Свой среди чужих, чужой среди своих*» (1974) — сразу показывает высокий профессионализм молодого режиссера, картину хорошо встречают зрители и критики. В 1976 г. выходит его новый фильм, снятый в жанре мелодрамы — «*Раба любви*». Работа над ним началась довольно случайно — молодому режиссеру предложили снимать фильм, начатый другим человеком. Однако в процессе съемок Н. Михалков сделал по-настоящему свой фильм: был переписан сценарий, введены новые герои. События фильма разворачиваются в годы немого кинематографа, главная героиня фильма — звезда кино тех лет. Михалков мастерски воссоздал то сложное время — жизнь киностудии, ведущей съемки где-то на юге страны, показана на фоне событий гражданской войны в России.

В 1977 г. Михалков поставил фильм по произведениям А. П. Чехова — «*Неоконченная пьеса для механического пианино*». Молодому режиссеру удалось очень тонко передать атмосферу произведений писателя, показать чеховских героев, смысл их переживаний и исканий. В 1979 г. по пьесе известного драматурга А. Володина он поставил фильм «*Пять вечеров*».

Следующей крупной работой Н. Михалкова в жанре экранизации стал фильм «*Несколько дней из жизни И. И. Обломова*» (по роману И. А. Гончарова «*Обломов*», 1980).

Интересы режиссера были очень разнообразны, он пробует себя в новых жанрах, и все его фильмы отличаются профессионализмом и высокой режиссерской культурой, поисками живописного изобразительного стиля на экране. Фильмы Михалкова были отмечены наградами на международных фестивалях.

Н. Михалков продолжал и свое актерское творчество, в эти годы он снялся в ролях: князя Нелидова («*Дворянское гнездо*», 1969), Чухновского («*Красная палатка*»), Ежова («*Песня о Маншук*») — обе 1970, ротмистра Минского («*Станционный смотритель*», 1972), Брылова («*Свой среди чужих, чужой среди своих*», 1974), Трилецкого («*Неоконченная пьеса для механического пианино*», 1977), Алексея Устюжанина («*Сибиряда*», 1979).

Разнообразие кинотематики 70-х гг.

Тематика фильмов 70-х гг. очень разнообразна. Тема Великой Отечественной войны успешно раскрывается в ряде крупномасштабных фильмов, которые отразили военный подвиг народа и вместе с тем убедительно и ярко смогли донести до зрителя образы рядовых героев. При их создании был использован большой опыт со-

здания фильмов о войне, накопленный в советском кинематографе. Среди крупных кинематографических удач этого времени — циклы фильмов «*Освобождение*» (1970–1972) и «*Солдаты свободы*» (1977) режиссера Ю. Н. Озерова и оператора И. М. Слабневича. Большой кинематографической удачей стал фильм С. Ф. Бондарчука «*Они сражались за Родину*» (1975), снятый по одноименному роману М. А. Шолохова. Интересная операторская работа В. И. Усова помогла передать ужас войны и показать военный подвиг простого солдата.

В лучших фильмах военной тематики на первое место выходят нравственные проблемы, объектом их внимания становится человек на войне, его переживания и нравственные позиции. Именно с этих позиций о войне было рассказано в фильмах: «*А зори здесь тихие...*» (1972, по Б. Л. Васильеву) С. И. Ростокко; «*Горячий снег*» (1973) Г. Г. Егиазарова, «*Двадцать дней без войны*» (1977, по К. М. Симонову) А. Г. Германа и «*Восхождение*» (1977, по В. В. Быкову) Л. Шепитько.

Военно-революционная тематика была раскрыта в ряде фильмов, созданных в смешанном жанре, включающем в себя черты приключений, комедии и притчи: «*Начальник Чукотки*» (1967) В. В. Мельникова, «*Служили два товарища*» (1968) Е. Е. Карелова, «*Гори, гори, моя звезда*» (1970) А. Н. Митты, «*Белое солнце пустыни*» (1970) В. Я. Мотыля и др.

В фильмах 70-х гг. значительное место занимает нравственная проблематика. Среди таких фильмов большое признание получили: «*Белорусский вокзал*» (1971) А. С. Смирнова, «*Начало*» (1970) и «*Прошу слова*» (1976) Г. А. Панфилова, «*Монолог*» (1973) и «*Объяснение в любви*» (1978) И. А. Авербаха.

Проблемам формирования личности, становления человека, его нравственных основ, зарождающимся большим чувствам были посвящены фильмы «*Сто дней после детства*» (1975) С. А. Соловьева, «*Чужие письма*» (1976), «*Не болит голова у дятла*» (1975) и «*Ключ без права передачи*» (1977) Д. К. Асановой, и др.

В 70-е гг. продолжает развиваться жанр экранизации. На экраны в эти годы выходят фильмы, которые привлекли внимание зрителей и критики. Режиссеры А. А. Алов и В. Н. Наумов сняли фильмы: «*Бег*» (1971, по М. А. Булгакову) и «*Легенда о Тиле*» (1977, по Шарлю де Костеру). В «*Легенде о Тиле*» кроме литературного источника активно использовались материалы других искусств, прежде всего живопись мастеров голландской школы.

С. Ф. Бондарчук, осуществив свою давнюю мечту, снял фильм «*Стень*» (1977) по одноименной повести А. П. Чехова. Выдающемуся

режиссеру удалось мастерски передать сложные переживания мальчика, героя повести, его восприятие мира, красоту степи и ее невидимую жизнь.

В эти годы жанр комедии претерпевает некоторые изменения, он стал включать в себя сложные, порой драматические, коллизии. Именно так представлены истории героев в фильмах: «*Осенний марафон*» (1979) Г. Н. Данелии, «*Ирония судьбы, или С легким паром*» (1976) и «*Служебный роман*» (1977) Э. А. Рязанова. Смешное и драматичное переплетаются в этих фильмах, заставляют зрителя сопереживать героям, задумываться о судьбах людей, их потребности в счастье.

Документальное кино

Большое развитие в те годы получило документальное кино. Использование приемов длительного кинонаблюдения, синхронных съемок в сочетании с различными формами драматургической организации материала дало возможность глубокого исследования фактов и индивидуальных характеров в фильмах: «*Катюша*» (1964) В. П. Лисаковича, «*Взгляните на лицо*» (1966) П. С. Когана, «*18 моих мальчишек*» (1967) В. Л. Гурьянова, «*20 дней жаркого лета*» (1974) Б. Д. Галантера и др.

В фильмах ярко проявляется стремление к авторской интерпретации фактов, к расширению тематических границ, появлению различных жанров. Так появляются фильмы сатирические, поэтические, в жанре политического памфлета, социологического исследования и др. В жанре политического памфлета были созданы фильмы «*Разум против безумия*» (1960) и «*Склероз совести*» (1968) А. И. Медведкина, направленные против реваншизма, гонки вооружений, агрессии. Со всем по-иному документальный материал раскрывался в лирическом фильме «*Песни России*» (1963) Е. Ю. Учителя и других его фильмах («*Твое щедрое сердце*», 1967; «*Вилегодские мужики*», 1971), в которых режиссер разрабатывает тему России, создает кинопортреты современников. В жанре поэтического кино снят фильм «*Шел солдат*» (1975, автор сценария К. М. Симонов) Р. Л. Кармена.

В 60–70-е гг. появляются историко-монтажные фильмы, основанные на использовании фильмотечного материала: «*Последние письма*» (1966) С. Я. Кулиша и Х. Стойчева; «*Гренада, Гренада, Гренада моя...*» Р. Кармена (1967); «*Если дорог тебе твой дом*» (1967) В. С. Ордынско-го. С использованием архивного материала создавались фильмы, рассказывающие о жизни известных людей, например, «*Гимнастерка и фрак*» (1968) В. Лисаковича, «*Лейтенант Шмидт*» (1968) Л. М. Кристи, «*Мир без игры*» (1966, о Д. Вертове) Л. В. Махнача, и др.

Кино 1980-х — 2000 гг.

СССР — Россия

Начало 80-х гг. в СССР характеризовалось как время застоя в политической, социальной и экономической жизни страны. Советское правительство было не в состоянии решить имеющиеся в стране проблемы, среди которых отмечались дефицит потребительского рынка, невысокий жизненный уровень населения, отсутствие свободы слова и др. Пришедший к власти М. С. Горбачев провозгласил в 1985 г. курс на «*перестройку*», в результате чего в жизни страны произошли крупные изменения. В стране стала развиваться рыночная экономика, в 1991 г. перестал существовать Советский Союз, на его территории образовалось несколько суверенных государств. Фактической правопреемницей СССР стала Российская Федерация — Россия.

Переход от общественной собственности на средства производства к частной, и от государственного регулирования экономики — к рынку сильно отразился на состоянии российского кинематографа. Крупные студии страны, прежде финансируемые государством, оказались в тяжелом положении. Провозглашение демократических свобод и отмена всякой цензуры сняли барьеры для проникновения на российский рынок зарубежной кинопродукции. С одной стороны, российский зритель получил возможность познакомиться со многими выдающимися произведениями, созданными за рубежом, но, с другой стороны, на российский экран хлынули фильмы очень низкого уровня — многочисленные боевики, эротические и порнографические фильмы. Приток зарубежной кинопродукции нанес сильный удар по кинопромышленности страны. В это же время началось распространение бытовой видеотехники, поэтому любой фильм стало возможным посмотреть дома. В результате кинозалы, где уже и так демонстрировались преимущественно зарубежные фильмы, вовсе опустели. Существовавшая в стране мощная система кинопроката фактически развалилась.

Произошел раскол и в среде самих работников кино, что показал V съезд кинематографистов СССР, прошедший в 1986 г. — почти в самом начале перестройки. Кинематографическое сообщество оказалось разобщенным, что также отразилось на качестве кинопродукции в эти сложные годы перехода к рыночной экономике. Объем производства полнометражных кинофильмов стал падать. Если в 1992 г. было выпущено 166 фильмов, то в 1996 г. — всего 34 фильма. В 2003 г. было выпущено 54 фильма.

Телевидение, имея благодаря рекламе значительно больше средств для развития, смогло быстрее наладить производство своей продукции — телефильмов и телесериалов. В 1992 г. было выпущено 18 полнометражных телефильмов и 5 сериалов, в 1996 г. — соответственно 4 и 5, а в 2003 г. — 23 полнометражных фильма и 78 телесериалов.

Но, пережив очень сложное время, кинопроизводство стало постепенно возрождаться. Наряду с крупными киностудиями («Мосфильм», «Ленфильм», Киностудия им. М. Горького), которые также претерпели структурные изменения, возникает и начинает выпускать фильмы множество новых, часто небольших, студий. В российском кино появилась профессия продюсера, незнакомая советскому кинематографу. В стране начинают открываться новые, оборудованные современной техникой кинотеатры.

Содержание фильмов, вышедших на экран в первые годы «перестройки» и последующее время, резко отличалось от того, что было на экранах Советского Союза. Многие режиссеры, желая воспользоваться полной свободой в творчестве и отсутствием запретов, стали создавать фильмы, получившие название «чернухи», в которых они показывали наиболее неприглядные стороны жизни в СССР и в условиях «перестройки». Как правило, такие фильмы не обладали большими художественными достоинствами, а лишь отражали состояние растерянности и депрессии, желание дистанцироваться от социалистического прошлого. Подражание зарубежным фильмам и криминальная ситуация в стране способствовали появлению фильмов определенных жанров: боевик, триллер, криминальная драма, детективный триллер, комедия абсурда и т. п.

Постепенно кино получает возможность снимать дорогостоящие фильмы, появляются так называемые блокбастеры. Часто в создании высокобюджетных фильмов принимают участие и телевизионные каналы, что позволяет делать разные варианты этих произведений — для кинопроката и телевизионную версию.

Кино 80-х гг.

В первой половине 80-х гг., еще в рамках советской системы, продолжалось творчество известных режиссеров. С. Ф. Бондарчук, творчество которого было связано с экранизацией литературных произведений, снял «Красные колокола» (1982) — по произведениям Джона Рида. Это кинопроизведение состояло из двух фильмов: «Мексика в огне» и «Я видел рождение нового мира». В 1986 г. вышел его фильм «Борис Годунов» (по трагедии А. С. Пушкина). В главной роли снялся сам С. Бондарчук.

В создании этих двух фильмов, кроме отечественных, принимали участие и зарубежные студии.

С. Бондарчук продолжает сниматься как актер в фильмах других режиссеров: кардинал Монтенелли («Овод», 1980), реж. Н. Мащенко; боярин Морозов («Гроза над Русью», 1992), реж. А. Салтыков, и др.

В 80-е гг. выходят на экраны фильмы режиссеров А. Алова и В. Наумова «Тегеран-43» (1981, совместно с Францией), «Берег» (1984, по Ю. Бондареву). В этих фильмах речь идет о событиях, связанных с прошедшей войной, но имеющих отголоски в современной жизни.

В 1988 г. В. Наумов снял по роману Ю. Бондарева фильм «Выбор», где также пересекаются настоящее и прошлое. В основе сюжета фильма — встреча двух друзей, оказавшихся в разных странах, через много лет. Социальные конфликты переведены на экране в конфликты нравственные. Режиссер и актеры сосредоточили внимание на ответственности человека за выбор своей судьбы.

В первой половине 80-х гг. выходят фильмы, которые привлекли большое внимание зрителей и критики: «Лев Толстой» (1984) С. А. Герасимова, «Полеты во сне и наяву» Р. Г. Балаяна, «Мой друг Иван Лапшин» (1984) А. Г. Германа, «Парад планет» (1984) и «Плюмбум, или Опасная игра» В. Ю. Абдрашитова, «Вам и не снилось» (1981) И. А. Фрэза, «Чучело» (1984) Р. А. Быкова и др.

В большинстве фильмов ставились нравственные проблемы, отражалось стремление осмыслить, исследовать, вскрыть причины их возникновения. Фильм Р. Быкова «Чучело», снятый по одноименной повести В. К. Железникова, был посвящен подростковой проблематике, в нем рассматривались проявления жестокости, мещанских идеалов, ложного понимания коллектива. Картина привлекла внимание не только юных зрителей, но и педагогов и родителей, некоторые из них неоднозначно приняли этот во многом смелый фильм. Высказывались даже предложения о его запрете, но этого не произошло, и фильм вышел на экраны, получив высокую оценку зрителей, оценивших творческую и гражданскую позицию режиссера. Фильм получил также Государственную премию (1986).

С началом перестройки на экраны вышли фильмы, ранее «положенные на полку», т. е. не демонстрировавшиеся в советское время: «Тема» Г. А. Пауфилова, «Проверка на дорогах» А. Германа, «Комиссар» А. Я. Аскольдова, «Покаяние» Т. Е. Абуладзе.

О фильме «Покаяние» известный искусствовед Р. Н. Юренев писал: «В причудливой форме, сочетающей гневную сатиру, светлую лирику и трагизм,

в ряде сложных метафор, иносказаний, аллегорий "Покаяние" создает образ пережитой нами эпохи тоталитаризма, с ее жестокостью, демагогией и безнравственностью... фильм Абуладзе подвел итог последнего социалистического периода развития советского кино, осудил тоталитаризм и посеял надежду...»¹.

В 80-е гг. на экраны выходят фильмы Н. Михалкова: «Родня» (1981); «Без свидетелей» (1983), «Очи черные» (1987). В фильмах «Родня» и «Без свидетелей» режиссер поднимал вопросы взаимоотношений среди близких людей, о непонимании и предательстве. Обращением режиссера к творчеству А. П. Чехова стал фильм «Очи черные», снятый по мотивам произведений писателя. Одну из главных ролей в фильме сыграл известный итальянский актер Марчелло Мastroяни.

Кино 90-х гг.

Сложности в экономике страны в эти годы тяжело отразились и на состоянии кинематографа. Даже известным режиссерам трудно было найти средства для реализации своих творческих замыслов.

В начале 90-х гг. С. Бондарчук начал снимать в Италии фильм «Тихий Дон» по одноименному роману М. А. Шолохова. При этом режиссер вынужден был согласиться с рядом условий, связанных с постановкой фильма. Так, по договору с финансирующей стороной главные роли должны были исполнять зарубежные артисты. Этот фильм остался незавершенным. С. Бондарчук умер в 1994 г., российский зритель так и не увидел фильм при жизни режиссера. Фильм завершил сын режиссера Ф. С. Бондарчук. Показ фильма на телеэкране в России состоялся только в 2006 г.

В. Наумов смог продолжить свою работу и в новых условиях, хотя даже ему, режиссеру с мировым именем, сделать это было очень трудно. В 90-е гг. выходят его фильмы «Белый праздник» (1994) и «Тайна Нардо, или Сон белой собаки» (1999). Сценарий «Белого праздника» написан В. Наумовым совместно с *Тонино Гуэрро* по мотивам повести писателя «Сто птиц». По жанру это психологическая драма с элементами мистики. В криминально-фантастическом драме-притче «Тайна Нардо, или Сон белой собаки» рассказывается о том, как жена известного политика и бизнесмена, погибшего в автокатастрофе, начинает собственное расследование причины гибели мужа. В фильмах режиссера играют известные актеры: Н. Белохвостикова, А. Джигарханян, В. Гафт, Л. Савельева, Б. Щербаков и др.

¹ Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. — М., 1997. — С. 274–275.

Н. Михалков в сложных условиях существования отечественного кино снял фильмы «Урга» (1991), «Анна. От 6 до 18» и «Утомленные солнцем» — оба 1994, «Сибирский цирюльник» (1998).

Тематика фильмов, вышедших на экраны в 90-е гг., во многом связана с теми настроениями, которые были в обществе, в том числе, и в среде кинематографистов. Осуждение социалистического периода в большей части было сконцентрировано на периоде сталинского режима, на бесправии одних и цинизме других — тех, кто стоял у власти. Фильмов, снятых на эту тему, было достаточно много, они различны по своему художественному уровню. Сюжеты фильмов, вызвавших наибольший интерес зрителей, весьма разнообразны.

В фильме «Прорва» (1992) И. В. Дыховичного, снятом в жанре иронической драмы, рассказывается история бывшей дворянки, которая в 30-е гг. стала женой сотрудника НКВД. Реалии жизни людей, представляющих собой «верхушку» Госбезопасности, с интригами, радостями, трагедиями и составляют сюжет фильма. Фильм «Какая чудная игра» (1995) П. Е. Тодоровского рассказывает о студентах ВГИКа послевоенных лет. Невинное разыгрывание друзей оборачивается трагедией. Все участники розыгрыша попадают в КГБ, откуда никто из них не вернется. «Вор» (1997) П. Г. Чухрая не рассказывает напрямую об ужасах репрессий, но очень тонко воссоздает атмосферу того времени. Фильм «Тоталитарный роман» (1998) Вячеслава Сорокина повествует о 60-х гг. После участия в акции протеста против ввода советских войск в Чехословакию, герой бежит от преследований КГБ в маленький сибирский городок и там встречает свою любовь. В фильме «Хрусталеv, машину!» (1998) А. Германа действие происходит в послевоенное время и связано оно с так называемым «Делом врачей». Рассказ в фильме ведется от лица мальчика, сына главного героя, генерала медицинской службы Юрия Кленского, судьба которого была типичной для того времени.

В фильмах, созданных в сложное для страны время 90-х гг., прослеживается тематика, связанная с поиском выхода из тупика, активного действия героев, вступающих в борьбу с криминалом, беззаконием и бездействием и продажностью чиновников («Любить по-русски» (1995), «Любить по-русски 2» (1996) и «Любить по-русски 3» (1999) Е. С. Матвеева; «Ворошиловский стрелок» (1999) С. С. Говорухина и др.).

Тема социальной ответственности человека за подрастающее поколение нашла отражение в фильме «Кто, если не мы» (1998) В. М. Приемыхова. Решение всех проблем героев в фильме «Все будет хорошо» (1995) Д. Х. Астрахана связано с появлением богатых соотечественников, некогда уехавших из страны.

Внимание зрителей и критики привлек фильм «*Барабанида*» (1993) *Сергея Овчарова* — гротесковая притча-фантазия. Барабан и его хозяин идут по стране, которая еще совсем недавно была Советским Союзом.

Значительное место среди фильмов этого периода составили боевики. Популярным этот жанр в российском кинопрокате стал еще со времен перестройки и появления на экране зарубежной кинопродукции. Именно тогда фильмы, где действуют люди с оружием, много перестрелок, крови и часто бессмысленных жертв, нашли своего зрителя. Во многом это совпало со временем криминализации общества в самой стране, а также с войной в Чечне, которая велась на протяжении многих лет. В этих условиях жанр боевика — остросюжетного фильма с большим количеством драк, столкновений и трюков — быстро находил своего зрителя, большинство которых составляли подростки, молодые мужчины. Очень часто такие фильмы изобиловали не только драками и убийствами, но и сценами секса («*Все то, о чем мы так долго мечтали*» (1997) *Рудольфа Фрунтова* и др.). Зрителя такие фильмы привлекали еще и тем, что подобные сцены прежде в фильмах не показывались. Некий набор из сцен насилия, эротики, драк, погонь, секса появляется почти в каждом фильме, независимо от того, насколько это необходимо.

Большим успехом пользовался фильм «*Брат*» (1997) *А. О. Балабанова*.

Снятый в жанре криминального боевика, фильм рассказывал о молодом парне, Даниле Багрове, который, отслужив в армии, едет в Петербург к старшему брату. Брат оказывается авторитетным киллером. В роли Данилы снялся молодой актер *С. С. Бодров*. Актер создал выразительный образ молодого человека, который прошел через весь ужас войны в «горячей точке», но во многом остался наивным и неприспособленным к жизни в условиях мирного времени, где нет четкого деления на врагов и друзей, где царят обман и предательство.

Успех фильма «*Брат*» побудил режиссера к созданию продолжения этой истории, и в 2000 г. вышел фильм «*Брат-2*» с теми же героями и их исполнителями. Однако *А. Балабанов* несколько изменил жанр своего фильма, сняв иронический криминальный боевик, действие которого разворачивается в Москве и Чикаго.

В 2001 г. исполнитель роли Данилы *Сергей Бодров* сам выступил как режиссер, сняв фильм «*Сестры*». Фильм стал единственным фильмом молодого режиссера, который пропал без вести во время съемок своего следующего фильма на Кавказе.

Много фильмов было создано и на тему чеченской войны и ее откликов в судьбах людей: «*Кавказский пленник*» (1996) *С. В. Бодрова*, «*Блокпост*» (1998) *А. Рогожкина*.

Жанр комедии в эти годы стал одним из наиболее привлекательных для зрителей и самих кинематографистов. Однако на экраны выходили не бытовые, как раньше, а более соответствующие духу времени сатирические комедии, с элементами гротеска, «черного» юмора, даже боевика. Внимание зрителей привлекли фильмы: «*На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди*» (1992) *Л. Гайдая*; «*Окно в Париж*» (1993) *Юрия Мамина* и *Аркадия Тигая*; «*Ширли-мырли*» (1995) *В. Меньшова*; «*Особенности национальной охоты*» (1995) и «*Особенности национальной рыбалки*» (1998) *А. Рогожкина*.

Лирическая комедия появляется уже во второй половине 90-х гг. На экраны вышли фильмы «*Бедная Саша*» (1997), «*Президент и его внучка*» (1999), «*Ландыш серебристый*» (2000) *Т. Э. Кеосаяна*.

В постперестроечное время в значительном количестве на экраны выходят фильмы, снятые в жанре драмы и мелодрамы, которые традиционно пользуются зрительским вниманием. В их числе — фильмы «*Ты у меня одна*» (1993) *Дмитрия Астрахана*, «*Принцесса на бобах*» (1997) *Виллена Новака*, криминальная мелодрама «*Страна глухих*» (1998) *В. П. Тодоровского* и др.

Кино в начале нового тысячелетия (2001–2006 гг.)

Улучшение экономической ситуации в стране к концу 90-х гг. положительно отразилось и на состоянии кинематографа. К этому периоду, в основном, в крупных городах стали появляться кинотеатры, оборудованные современной техникой. Большое внимание уделялось качеству звука, кинотеатры оборудовались звуковыми стереосистемами. На экранах стали демонстрироваться вначале зарубежные фильмы, созданные с учетом новых технологий, а затем и отечественные. Появился специальный термин «блокбастер», обозначающий фильм, снятый с большим размахом и очень дорогостоящий. Как правило, появлению такого фильма на экране предшествовала широкая рекламная кампания в средствах массовой информации.

Первым российским фильмом этого периода, на съемки которого были затрачены большие средства и премьера которого была проведена на высоком уровне, стал фильм *Н. Михалкова* «*Сибирский цирюльник*» (1998). Фильм был снят при участии зарубежных компаний, кроме России в его создании участвовали Франция, Италия, Чехия.

Н. Михалков воссоздает в фильме не только соответствующую историческую эпоху, но и стремится раскрыть такие понятия, как русский характер, русский человек с его пониманием чести, долга, отношения к Родине, веры, любви, дружбы. Сложные годы перестройки в стране, поиск новых социальных, нравственных ориентиров, «национальной идеи», очевидно, способствовали обращению режиссера к этому историческому периоду в жизни России, когда страна была наиболее успешна и стабильна, и не испытала еще на себе последний революционный.

Широкий масштаб фильма, прекрасная игра актеров (роли в фильме исполняли О. Меньшиков, Джулия Ормонд, А. Петренко, Ричард Харрис, В. Ильин, А. Михалкова, Н. Михалков и др.) помогли создать запоминающееся произведение. Критика неоднозначно оценила фильм, были упреки в том, что фильм больше рассчитан на зарубежного зрителя, что он создан в стиле лубка. Однако расчет на прокат в других странах становится важным для российского кино.

Получивший всеобщее признание и известность после фильма «Москва слезам не верит» (1980, премия «Оскар») В. В. Меньшов снял фильм «Зависть богов» (2000). В 2004 г. вышел фильм «Водитель для Веры» П. Г. Чухрая. Действие в нем происходит уже после смерти Сталина, но бесчеловечная машина подозрительности, интриг и сокрытия неблагоприятных поступков высших военных чинов по-прежнему калечит судьбы тех, кто им мешает. «Космос как предчувствие» (2005) Алексея Учителя рассказывает о стремлении человека вырваться из страны, где царят ограничения и запреты, к свободной жизни, о которой мечтает один из героев фильма.

Большим успехом у молодых зрителей пользовался фильм «Бумер» (2003) Петра Буслова. Герои фильма едут на машине марки BMW, скрываются от преследования, попадая в весьма сложные ситуации, что заканчивается для большинства из них гибелью.

Военная тема традиционно остается в поле зрения режиссеров. Выходят на экраны фильмы о событиях Великой Отечественной войны («В августе 44-го» (по мотивам романа В. Богомолова «Момент истины», 2000) Михаила Пташука, «Звезда» (по одноименной повести Э. Казакевича, 2002) Николая Лебедева, «Кукушка» (2002) А. В. Rogожкина и др.), во многом увиденные из сегодняшнего дня.

Тема чеченской войны по-прежнему привлекает режиссеров. На экраны выходят фильмы: «Война» (2002) А. О. Балабанова, «Кавказская рулетка» (2002) Федора Попова, «Дом дураков» (2002) А. Кончаловского и др.

В «Кавказской рулетке» нет боевых действий, но ее действие также разворачивается на фоне чеченской войны. Русская девушка Анна, снайпер чеченских боевиков, пытается вывезти своего грудного сына из зоны боевых действий. Но сделать это она должна тайно, чтобы не узнал отец ребенка — чеченец. В вагоне Анна встречается с Марией — матерью солдата, попавшего в плен. Чтобы выпустить из плена ее сына, Марии надо заставить Анну вернуть ребенка в Чечню.

Тема жизни детей и подростков в непростой жизни страны находит отражение в фильмах режиссеров-дебютантов С. Бодрова «Сестры» (2001) и Андрея Прошкина «Спартак и Калашников» (2002).

В криминальной киноповести Сергея Бодрова речь идет о двух сестрах, которые не любят друг друга и живут в разных семьях — у них общая мать, но разные отцы. Младшей, Дине, всего 8 лет, она живет с матерью и отцом. Старшая, Света, которой 13 лет, живет с бабушкой, учится и занимается спортом — она кандидат в мастера спорта по стрельбе. У отца Дины начинаются проблемы в отношениях с его друзьями-бандитами. Девочку хотят выкрасть, и тогда старшая сестра, Света, встает на ее защиту. Девочки сталкиваются с жестоким миром взрослых, но они спасаются, а, главное, находят путь друг к другу.

В фильме А. Прошкина «Спартак и Калашников» главный герой — воспитанник детского дома Шурка Калашников, однофамилец известного изобретателя. Он находит себе четвероногого друга — овчарку по имени Спартак. Именно из-за этого щенка он и вынужден бежать из детского дома и бродяжничать. Шурка со своей собакой попадает в разные сложные ситуации, знакомится с разными людьми: «новыми русскими», детьми-беспризорниками, военными. Спартак даже совершает геройский поступок — находит террористов, друзья становятся героями, но так и неясно, как сложится их жизнь.

Отношения взрослых и детей, точнее, отцов и сыновей, лежат в центре фильмов «Возвращение» (2003) Андрея Звягинцева и «Коктебель» (2003) Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского. Фильм «Возвращение» получил признание не только зрителей, но и критиков и отмечен многими международными премиями, в том числе «Золотой Лев св. Марка» на Международном кинофестивале в Венеции.

История, рассказанная в «Возвращении», — это история о появлении отца в жизни двух мальчиков, которые воспитывались матерью. Четыре дня путешествия с отцом на один из островов — это все, что успел отец дать своим сыновьям. Но эти дни стали для них школой жизни. Фильм снят в лаконичной манере, в жанре драмы-притчи.

В «Коктебеле» главные герои — отец и одиннадцатилетний сын — совершают совместную поездку в Коктебель. Эта поездка во многом вынужден-

ная, ведь по вине отца у них ничего не осталось в Москве, и добираются они отнюдь не в комфортабельных условиях — в товарных вагонах, в кабинках грузовиков. Да и люди им встречаются разные — и добрые, и злые.

Экранизация литературной классики, всегда привлекавшая режиссеров и пользующаяся зрительским интересом, в эти годы в значительной степени переместилась на телевизионный экран. Телевизионные каналы стали сами финансировать съемки многосерийных фильмов по известным литературным произведениям. Демонстрация таких фильмов по телевидению обеспечивает большую зрительскую аудиторию, что привлекает рекламодателей. Среди многосерийных фильмов, вышедших в эти годы на телевизионные экраны: *«Идиот»* (по Ф. М. Достоевскому, 2003) и *«Мастер и Маргарита»* (по М. Булгакову, 2005) *В. В. Бортко*, *«Московская сага»* (по В. Аксенову, 2005) *Д. Барщевского*, *«В круге первом»* (по А. И. Солженицыну, 2005) *Г. А. Панфилова* и др.

Требования кинорынка, ориентированного на интересы «рядового» зрителя, были поставлены во главу угла лишь в первые перестроечные годы. Но постепенно начинает возрождаться и так называемое *авторское* кино. Выходят фильмы, снятые режиссерами, чье творчество всегда считалось «трудным» для основной массы зрителей. Фильмы *«Молох»* (1999), *«Телец»* (2000) и *«Русский ковчег»* (2002) *А. Н. Сокурова* получили высокую оценку на международных кинофестивалях.

В *«Молохе»*, исторической фантазии, иронической драме, рассказывается о сутках, проведенных Гитлером и Евой Браун в альпийской резиденции фюрера. Исследование на тему «человек и власть», начатое этим фильмом, режиссер продолжил в фильме *«Телец»*, посвященном последним дням жизни Ленина.

Фильм *«Русский ковчег»* — лирико-драматическая историческая фантазия. Он снимался одним монтажным кадром (проездом в 1500 метров). На протяжении фильма герой (французский посланник маркиз Астольф де Кюстин) проходит по залам Эрмитажа — эпохам истории России — от Петра I до сегодняшних дней.

Выходят фильмы *К. Г. Муратовой*, творчество которой также считается трудным для рядового зрителя: *«Три истории»* (1997), *«Чеховские мотивы»* (2002), *«Настройщик»* (2004) и др.

В эти годы на российские экраны стали выходить фильмы, созданные с большим размахом, с использованием компьютерных технологий: фантастический боевик *«Ночной дозор»* (2004) *Тимура Бекмамбетова*, исторический боевик из времен боев за Плевну *«Турецкий*

гамбит» (2005) *Джаника Файзиева*, фильм об афганской войне *«Девятая рота»* (2005) *Ф. С. Бондарчука*. Эти фильмы по своему техническому уровню вполне соответствовали известным зарубежным блокбастерам, что было важно для возрождающегося российского кино, стремящегося завоевать свое место на мировом экране.

Самые строгие ценители отечественного кино, воспитанные на высоких образцах фильмов прежних лет, не всегда удовлетворяются художественным уровнем нового кинематографа. Однако есть надежда, что выход российского кино на мировой уровень, развитие кинопроизводства в стране, появление новых талантливых режиссеров принесут свои плоды, и российский кинематограф вновь займет достойное место среди ведущих кинематографов мира.

Литература

1. Александров Г. В. Эпоха и кино. — М., 1976.
2. Бондарчук С. Желание чуда. — М., 1981.
3. Вайсфельд И. В. Кино как искусство. — М., 1983.
4. Грошев А., Гинсбург Н., Долинский И. и др. Краткая история советского кино (1917–1967). — М., 1969.
5. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. — М., 1976.
6. Зак М. Е. Кинорежиссура: Опыт и поиск. — М., 1983.
7. Зак М. Е. Кино как искусство, или Настоящее кино. — М., 2004.
8. Зоркая Н. М. Портреты. — М., 1966.
9. История советского кино. В 4 т. — М., 1969.
10. Кино в дореволюционной России (1896–1917). Становление и расцвет советской кинематографии (1918–1930). — М., 1992.
11. Кино и время. Сборник. Вып. 1–4. — М., 1977–1981.
12. Кино — юным / Сост. В. А. Антонова. — М., 1985.
13. Кудрявцев С. 500 фильмов. Авторский каталог видеофильмов. — М., 1991.
14. Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М., 1991.
15. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. — М., 1998.
16. Пространство цвета. Заметки о советских художниках кино / Сост. В. Бондарев. — М., 1981.
17. Раззаков Ф. И. Никита Михалков: чужой среди своих. — М., 2005.
18. Рошаль Л. М. За кадрами правды. — М., 1986.
19. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М., 1958–1982.
20. Сергей Бондарчук в воспоминаниях современников / Сост. О. Палатникова. — М., 2003.
21. Туровская М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М, 1991.
22. Горин Ю. П. Кинематограф Василия Шукшина. — М., 1984.
23. Фильмы России. Игровое кино / ТВ / Видео. 1992–2003 / Сост. М. Сегида, С. Землянухин. — М., 2004.
24. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. — М., 1992.
25. Юрнев Р. Н. Краткая история киноискусства. — М., 1997.
26. Юткевич С. И. Поэтика кинорежиссуры. — М., 1986.

ЧАСТЬ II

Театр в культуре XX века



Историю развития театральной культуры XX в. чрезвычайно трудно изложить в кратком курсе, старательно отмерив определенное количество страниц, причитающихся тому или иному театральному имени или событию эпохи. Театральное искусство в этом столетии предложило столько имен, стилей, направлений, течений и иных форм выражения театральной материи, что закономерно о них написать энциклопедию. Стало общим местом утверждение о том, что XX в. — век огромных перемен в мире и большого количества информации, обрушившейся на человека. В этом ускоряющемся потоке научного прогресса, информационных технологий и соревновании с техническими искусствами — кино, видео, интернетом — существует и развивается искусство театра: живой человек на «живой» сцене.

Театральное искусство преодолело бурный рубеж XIX–XX столетий.

Он характеризовался движением так называемых Свободных сцен и возникновением новой драмы. Театральные деятели европейского театра призывали приблизить сцену к жизни, убрать театральные условности: зритель должен видеть «жизнь как она есть», с подробностями не всегда приятными, иногда отталкивающими. Борьба за право театра говорить обо всем и самыми разнообразными средствами вообще характерна для искусства XX в. «Молодые рассерженные» драматурги в Англии 60-х гг. и авторы *new writing* (нового стиля) конца 90-х гг. боролись по сути за одно и то же. Но начало этой борьбы просматривается на рубеже XIX–XX столетий.

Представители новой драмы начала XX в. — *Герхард Гауптман*, *Август Стринберг*, *Морис Метерлинк* — предлагали свое понимание человека и его места в обществе, роли среды и обстоятельств в судьбе людей. Персонажи новой драмы значительно отличались от персонажей драмы классической. Чаще всего они мирились с обстоятельствами — человек оказывался бессильным перед ударами судьбы. И это подтвердила реальная история XX в.

В конце XIX — начале XX в. многие мастера театра стали выступать за реформу пространства классической сцены-коробки. Зрительный зал с ярусами и ложами казался устаревшим, а линия рампы, разделявшая сцену и зрительный зал, представлялась лишней. Авторы архитектурно-театральных проектов того времени предлагали по-новому организовать театральное пространство. Они обращались к опыту прежних эпох — к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. XX в. на практике реализовал самые фантастические замыслы постановщиков. Спектакли обрели сце-

ническую жизнь в совершенно нетеатральных помещениях — от лестниц, чердаков и подвалов до цехов заброшенных (и работающих) заводов и фабрик.

На рубеже XIX–XX вв. в театральном искусстве утвердилась новая профессия — режиссер. Знаменитые режиссеры начала века — *Жан Копо*, *Макс Рейнхардт*, *Эдвард Гордон Крэг* — имели собственные взгляды на роль и задачи театрального искусства и свои предпочтения при выборе драматургии, в работе с артистами.

Современная театральная система сложилась к середине 20-х гг. XX в. Театр выдержал натиск авангардного искусства и взял на вооружение то, что подходило сцене. Плодотворной оказалась идея «дематериализации» сценического пространства. Режиссеры научились показывать сны, видения, мечты героев. В театре утвердилось творческое содружество режиссера и художника. Возникло понятие «сценографии» как искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Сценография включала в себя декорации, свет, движение, всевозможные сценические трансформации.

В 30-х гг. немецкий драматург, режиссер и теоретик театра *Бертольт Брехт* заявил, что нужен принципиально новый подход к задачам театра. По мнению Брехта, театр не должен лишь подражать жизни, а должен «отстраненно», эпически эту жизнь показывать. Зритель же превратится в наблюдателя: он будет размышлять, а не волноваться, руководствоваться разумом, а не чувствами. Современные режиссеры и актеры умеют создавать «дистанцию» между ролью и исполнителем, то есть пользуются приемами очуждения Брехта. Но психологический театр — изображение на сцене «жизни в формах самой жизни» — никуда не исчез. Хотя на протяжении столетия ему систематически предрекали гибель.

В XX в. отношения сцены и драматургии изменились. Хозяином сцены стал режиссер, а актеры и драматурги вынуждены были признать это первенство.

С начала 60-х гг. развитие и сцены, и драмы стали определять не стили, общие для многих стран, а конкретные участники театрального процесса. Большой резонанс получил бунт в английском театре 60-х гг. «Молодые рассерженные» драматурги во главе с *Джоном Осборном* (это направление вновь нарекли, как в начале XX в., «новой драмой») на много лет вперед определили лицо английского театра. Появилась драматургия, в которую вновь ворвалась жизнь: шокирующе живая, неприглаженная, непричесанная. Новые таланты (не только драматурги, но и актеры, режиссеры, критики) отвергли салонную манеру

игры, ставшую отличительным признаком «хорошо сделанной пьесы», где все абсолютно правильно, но лишено жизни.

Одним из выдающихся режиссеров XX в. является *Питер Брук* (родился в 1925 г.). Среди его знаменитых постановок — «Гамлет» (1955) и «Король Лир» (1962). В обоих спектаклях главные роли сыграл один из самых значительных актеров послевоенного мирового театра — *Пол Скофилд*. Творческий путь режиссера четко делится на два периода: английский, связанный с Королевским Шекспировским театром, и второй, парижский, который начался в 1974 г., когда Брук создал в столице Франции Международный интернациональный центр театральных исследований — интернациональную труппу-лабораторию.

Немецкий режиссер *Петер Штайн* (родился в 1937 г.) широко известен в Европе и России. Основа его творчества — классическая драматургия. Убеденный в том, что европейский театр покоится на трех китах: античной трагедии, Шекспире и Чехове, Штайн обращался в 1979 г. к «Орестее» Эсхила, в 1998 г. — к «Гамлету», в 1985 г. — к «Трем сестрам» Чехова. Особый интерес у Петера Штайна вызывает русская драматургия. В его чеховских и горьковских спектаклях чувствуется прекрасное знание традиций К. С. Станиславского и Московского художественного театра.

Яркая театральная индивидуальность XX в. — *Джорджо Стреллер* (1921–1997). Режиссер, по мнению Стреллера, — поэт и волшебник, творец красоты, одухотворяющей сценическое пространство. Сцена должна отличаться от будней и обладать магической красотой. В 1947 г. режиссер создал в Милане «Пикколо-театр» (Маленький театр), заявив, что это «театр для людей», для всех — независимо от социального положения и уровня культуры. Критики часто писали о моцартианстве стреллеровской режиссуры. Таковы его спектакли «Слуга двух господ» (1947), «Буря» (1972), «Перекресток» (1974). В мизансценах Стреллера просматриваются традиции венецианской гравюры и влияние современного итальянского кинематографа (*Ф. Феллини* и *Л. Висконти*).

В XX в. заявил о себе, наконец, и американский театр. На рубеже XIX–XX столетий на американской сцене утвердилась отличная от европейской система театрального дела — позже эта форма организации сценической жизни стала называться бродвейской¹.

¹ Бродвей — улица в Нью-Йорке. На Бродвее расположено множество торговых, увеселительных и зрелищных заведений (в том числе и большинство театров Нью-Йорка), что сделало Бродвей символом индустрии развлечений.

Одна и та же постановка шла день за днем, из вечера в вечер, а когда сборы падали, сходила со сцены. Тогда же на рубеже веков, театральная жизнь США разделилась на два направления: коммерческий бродвейский театр и малые театры. Эти малые сцены на первых порах следовали европейскому опыту, а во второй половине века открыли путь театральному авангарду.

Бродвейские мюзиклы — особый тип спектакля, родившийся на американской сцене в 20-е гг. XX в. Мировую известность имеют «Вестсайдская история» *А. Лоренса* и *Л. Бернстайна*, «Моя прекрасная леди» *Ф. Лоу* и *Л. Лернера*, «Иисус Христос — суперзвезда» *Л. Уэббера*, «Человек из Ламанчи» *М. Ли*.

Особый вклад в театральную культуру XX в. внес русский театр. Создание Московского художественного театра (1898) и процесс обновления отечественной сцены оказали серьезное влияние на развитие мирового театра XX в. Невозможно переоценить мировое значение режиссерского опыта *К. С. Станиславского* и *Вс. Э. Мейерхольда*. В историю театра вошел бурный этап 20-х гг.: яркий театальный авангард и поиск нового художественного языка отражается в деятельности *Театра Вс. Мейерхольда*, *Театра им. Вахтангова*, *Камерного театра А. Я. Таирова*. Следующий этап театрального подъема в 60–80-е гг. связан с именами режиссеров *О. Ефремова*, *Ю. Любимова*, *А. Эфроса*, *Г. Товстоногова*, *А. Гончарова*, *М. Захарова*, *П. Фоменко*, *К. Гинкаса*, *Г. Яновской*, *Л. Додина*; драматургов *В. Розова*, *А. Арбузова*, *А. Вампилова* и др.

90-е гг. характеризуются включением русского театра в международный контекст, пониманием значимости и оригинальности занимаемого русским театром места на театральной карте мира. И дальнейшими творческими поисками в драме, в режиссуре, в актерском искусстве.

Театральная культура начала XX в.

Рождение режиссуры и Московский художественный театр

Искусство режиссуры, которое возникло в театре на рубеже XIX и XX вв., принесло с собой в театральное искусство две противоборствующие идеи. С одной стороны — идея коллективного творчества, которая требовала создания ансамбля исполнителей, с другой — идея индивидуального режиссерского творчества. Это идея требовала единоначалия — подчинения ансамбля исполнителей и всего театрального организма художественной воле режиссера. Недаром в театральной культуре XX в. творчество выдающихся режиссеров звучит с большой буквы: Театр Мейерхольда, Театр Таирова, Театр Вахтангова, Театр Брехта, Театр Стреллера.

В начале этого ряда режиссерских театров в России стоит Московский художественный театр, представлявший собой уникальное явление и тем, что принцип единой воли был в нем нарушен. Его возглавляли два основателя, два творческих руководителя, два режиссера — *Константин Сергеевич Станиславский* (1863–1938) и *Владимир Иванович Немирович-Данченко* (1858–1943).

Известная встреча Станиславского и Немировича-Данченко 22 июня 1897 г. в ресторане «Славянский базар» не была таким экспромтом, как гласит театральная легенда. Ей предшествовали другие встречи, на основании которых между ними сложились тесные деловые отношения. Содержание встречи, как известно, явилось конкретным обсуждением всех сторон создаваемого театра. «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения», — писал К. С. Станиславский.

Официально они заняли свои посты 19 апреля 1898 г.: Немирович-Данченко в должности главного директора-распорядителя, Станиславский в должностях главного режиссера и директора. В творческое сотрудничество вступили не новички, а зрелые, сложившиеся театральные деятели. Исторически они были предназначены друг для друга, так как никто из русских сценических деятелей конца XIX в. не имел всесторонне продуманной программы обновления театра, никто так не стоял в стороне от официальных постов в искусстве, то есть, не был так независим, как они.

Начальную историю Художественного театра принято рассматривать по различным линиям творческих исканий. Сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» счел необходимым рассматривать их отдельно: линия интуиции и чувства, историко-бытовая, линия фантастики, общественно-политическая линия. Позже, с наступлением артистической зрелости, эти линии в его рассказе сливаются.

Чем дальше отходим мы от начала XX в., тем явственнее вырисовывается вполне определенное и монолитное понятие — «искусство молодого Художественного театра», от которого повели свое начало многие театральные и кинематографические системы мира. При всех увлечениях и творческих исканиях МХТ той поры не было отдельно живущего лирического, эпического, бытового, политического или какого-нибудь иного начала. Была новаторская театральная эстетика, сложившаяся на основе современной литературы. Гений Станиславского придал единство формированию этой системы.

Решительно обновить всю театральную систему, разрушить каноны и узаконения прошлых лет, сохранив верность лишь классическим, неумирающим традициям — вот дерзкая программа, на которую отважились создатели МХТ. Станиславский в театральной практике ощущал, что прежние понятия сценического реализма бессильны выразить сдвиги, происходящие в истории и психологии людей. Ему казалось, что он воюет лишь против эпигонства и рутины, но на самом деле он вступил в единоборство с искусством, некогда высоким и прекрасным, осененным великими актерскими именами. Он сражался со своим противником — Малым театром, — уважая его, даже преклоняясь перед ним.

Сознательно или бессознательно, но Станиславский поставил себе цель расширить и углубить границы сценического реализма так, чтобы театр смог захватывать в свою орбиту жизнь неизмеримо большего объема, чем это было прежде. Он первый на театре доказал, что нет и не должно быть непроходимых граней между различными видами и жанрами искусства. Подразделения, созданные художественным опытом прошлых веков, — достаточно условные даже для своего времени — оказались размытыми. Станиславский сделал достоянием театра то, что прежде считалось нетеатральным, годилось лишь для повести или стихотворения, для живописи или музыки.

Так был создан новый тип театрального реализма — своеобразный лирико-эпический театр. В пору создания МХТ новый тип театрального реализма был объективной необходимостью. Воля к освобождению искусства от официальной регламентации, от иерархических

канонов изображения людей отразилась, прежде всего, в названии театра — Художественно-общедоступный. Принцип общедоступности был расшифрован и понят не только как адрес искусства, обращенного к «небогатым слоям населения», он диктовал и новое содержание театрального произведения. Эпически подробно повествуя о судьбах персонажей, режиссер устремлялся в тайники души этих людей, чтобы извлечь оттуда струны самые тонкие, прежде театральным подмосткам неподвластные.

С тех пор искусство Художественного театра и называют искусством психологической правды — поскольку никому еще не удалось так глубоко проникнуть в диалектику человеческой души. При этом эпическое начало перестало быть пассивным фоном для одиноких героев исключительной судьбы. Оно обрело драматизм, заговорило от имени и по поручению самой жизни. Человек и его среда стали едва ли не равноправными компонентами драмы.

Разумеется, Станиславский далеко не сразу пришел к созданию эстетики нового театра. За годы своих «режиссерских университетов» на любительской сцене он лишь интуитивно угадывал формы театра будущего. Выход на иные просторы произошел только под воздействием современной новаторской драмы.

Решающую роль в этом процессе слияния новой литературы и театра суждено было сыграть В. И. Немировичу-Данченко, который познакомил Станиславского с драматургией А. П. Чехова. Станиславскому шел в это время 38-й год. Он уже по праву считал себя человеком, в театральном деле опытным, знающим толк в драматургии мирового уровня. Но чеховская драма, к которой он сам бессознательно прокладывал путь на любительской сцене, его поначалу отпугнула. Немировичу-Данченко понадобилось немало усилий, чтобы объяснить Станиславскому новые драматургические принципы чеховской «Чайки». Лишь погрузившись в пьесу с головой, Станиславский как художник интуитивно ощутил здесь как раз то, что все эти годы искал: драматизм самой жизни, тесное сцепление человеческой судьбы с той «тысячью мелочей, которые делают жизнь теплой», но которые способны этой теплотой человека задушить.

Позже в «Моей жизни в искусстве» Станиславский писал: «Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу ду-

шу и владеет ею. <...> Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются *играть*, *представлять*. В его пьесах надо быть, то есть *жить*, *существовать*, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он *импрессионист*, в других местах — *символист*, где нужно — *реалист*, иногда даже чуть ли не *натуралист*» — (курсив авт.)¹.

Рассказ о творческом пути Художественного театра закономерно было бы начинать с чеховской «Чайки». Между тем, «Чайка» была показана лишь последним, шестым спектаклем из всех постановок, что готовились в Пушкино к открытию театра и увидели свет за короткий двухмесячный срок. Свое открытие Художественно-общедоступный театр возвестил спектаклем «Царь Федор Иоаннович» 14 октября 1989 г. В истории МХТ и в режиссуре Станиславского этот спектакль оставил глубокий след.

Театроведы много писали о том, случайно ли театр начал свою жизнь не чеховской пьесой, а пьесой А. К. Толстого, открывавшейся вещными словами: «На это дело крепко надеюсь я». Была ли эта трагедия действительно столь крепкой, надежной пьесой, давала ли она опору режиссерским исканиям или в ней проступали, скорее, черты старой доброй традиции русской реалистической драмы XIX в.? Известная традиционность драмы непроизвольно подрывалась изнутри оригинальностью концепции героя, а широкий исторический фон открывал перспективы неожиданного построения драматического конфликта.

Этими двумя возможностями воспользовался Станиславский. Углубление психологической правды образа царя Федора и громадный размах народных сцен — вот основа новаторства первой постановки Станиславского на сцене Художественно-общедоступного театра. Режиссер в лирической бездейственности образа «царя поневоле», как бы поставленного самой историей «над схваткой», обнаруживал живой драматизм, а в эпической созерцательности массовых сцен — почти бунтарское начало. Молодой актер И. М. Москвин в роли «царя-мужичка» потряс зрительный зал какой-то исступленной, звенящей, до светливости деятельной жадной добра и справедливости.

В первой режиссерской работе Станиславского на сцене МХТ проблема гуманизма, проблема народа и государственной власти проступала трагически противоречиво и безответно. Форма первого спек-

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — М., 1972. — С. 258.

такля нового театра также была на русской сцене еще невиданной: перед зрителями распахнулась жизнь древней Руси во всей своей подлинности — с низкими сводчатыми потолками, тусклыми слюдяными оконцами, с мигающими свечами и лампадами у темных икон, с высокими шапками и длинными рукавами облачений, с точными музейными вышивками и уникальной утварью. Своды царских хором придавливали людей. Каждый из яркой разнохарактерной толпы обязан был согнуть голову. Не избегал общей участи и царь Федор. Власть, свыше данная ему, его же и губила. Маленький человек беспомощно метался в тесных палатах. Молящие, срывающиеся интонации его высокого дисканта звучали трагически недоуменно: «Боже, за что, за что поставил ты меня царем?!» Так лирическая, человеческая мелодия спектакля сливалась с эпической, в которой проступали мотивы исторической неизбежности.

Чехов, Станиславский и новая драма

Только Чехов дал Станиславскому единое понятие нового стиля. Режиссер, который угадывал глубинный драматизм эпического и лирического начал трагедии А. К. Толстого, вдруг почувствовал себя безоружным, оставшись наедине с «еретически-гениальной» «Чайкой», возвестившей рождение новой лирико-эпической драмы в России.

Есть ли противоречие в том, что сцена сделала своим властителем не нового Шиллера, не нового Щедрина, а именно Чехова? Писателя мягкого, лиричного и одновременно эпически трезвого, объективного, которому суждено было открыть новые формы драмы XX в.

Показывая срез жизни на среднем, обычном уровне, писатель неоспоримо убеждал, что освобождение страны, народа, человечества зависит, прежде всего, от внутреннего освобождения каждого человека лично. Чтобы стать способным на бескомпромиссное сопротивление, каждый должен «выдавить из себя по капле раба». Никакие революционные преобразования, никакие реформы не будут успешны без внутреннего высвобождения человека от привычки к рабству и насилию. В этом Чехов был уверен твердо.

Более того, он понимал, что процесс «выдавливании из себя раба» настолько сложен и длителен, что он способен перешагивать границы внешних преобразований, захватывать далекое будущее. Вот почему Чехов решительно заменил конфликт близлежащий конфликтом дальнего действия. Одним из первых в мировой драматургии он показал зависимость судьбы каждого, пусть самого скромного человека от

структуры всей жизни. Он увидел противника «хорошего» человека не столько в живущем с ним рядом «плохом» человеке, сколько в довлеющей над всеми властью пошлости. Внеличный характер конфликта и вызвал к жизни ту необходимую реалистическую обстоятельность, ту повествовательность, которая придает чеховской драме особую эпическую форму.

Концепция чеховской драмы была настолько нова и неожиданна, что Станиславский долго не мог найти ключ к ее сценичности. Режиссера озадачивала непривычная форма драмы, в которой динамика спрятана, борьба не выявлена, действие «не организовано», как будто нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки в обычном смысле слова. Стараясь разгадать скрытую динамику, вытянуть драму, спрятанную за поверхностью слов, Станиславский невольно ощущал особую внешнюю сдержанность. Именно это психологическое состояние сжатой пружины и привело его к открытию поистине мирового значения — к открытию приема сценического подтекста.

Станиславский почувствовал, что за случайными, мелочными разговорами, за событиями малозначительными и преходящими кроется нечто большее: в глубине души человека нарастает настроение неудовлетворенности, тоски от жизни. И потому надо играть не слова, а то, что за ними кроется: лирическое настроение, спрятанное в душе героя, наполняет и питает внутренний подтекст, который вступает в напряженный конфликт с открытым текстом.

Режиссерская партитура «Чайки», созданная Станиславским, положила начало учению о «подводном течении», которое стало впоследствии основой творческого метода Художественного театра. Объединенными усилиями режиссеров был создан спектакль, которому было суждено повернуть судьбы русского сценического искусства. Легендарная премьера «Чайки» 17 декабря 1898 г. обозначила рубеж в истории театра. В театральном искусстве родилось новое качество. Вскоре оно было определено словом «настроение». Слагалось оно из многих компонентов, впервые получивших права сценического гражданства и объединенных в единое целое.

Лирически грустная, поэтическая атмосфера разлита была в декорациях заросшего сада, где сквозь стволы деревьев блестело озеро и доносились крики коростелей. Люди, вышедшие в вечерний сад послушать треплевскую пьесу, непринужденно садились спиной к зрителям на скамью, словно бы зала вовсе и не было (так создавалась знаменитая «четвертая стена»). Речь их звучала на полутонах, прерывалась паузами, глаза говорили больше, чем слова, а слова неожиданно обретали противоположный смысл.

Все детали спектакля, даже самые, на первый взгляд, незначительные, начиная с колотушки сторожа, звуков банального вальса, доносившегося из глубины дома, воя ветра в печи, барабанной дробы дождя, кончая глухим рыданием, вдруг прорвавшимся и тут же подавленным, — все сливалось в общий музыкальный ритм, в единое настроение, все было пронизано «тоской от жизни». Тоской от этой нудной, разобщенной действительности, где каждый по-своему несчастен, нелюбим, где глохнет живое чувство и распускается пошлость. Атмосфера «Чайки» с ее тревожным ощущением неблагополучия, неустроенности человеческих судеб, с ее бунтом молодых против засилия косности и рутины в искусстве, в жизни — для самого театра глубоко автобиографичная — захватывала зрительный зал с силой почти гипнотической.

«Чайка» Художественного театра утвердила имя великого драматурга и одновременно открыла новую эру в театральном искусстве. Спектакль порывал с обветшалой театральной традицией, с ее отгороженностью от реальной жизни, со штампами сценической лжи, с условно-театральными голосами и жестами, с четко разграниченной системой амплуа, с бездушными служебными павильонами.

Более того, за порогом XX в. была оставлена не только рутинная, но и романтическое противостояние положительного и отрицательного героев. На какое-то историческое время уходил в прошлое — чтобы в будущем возродиться совсем в ином качестве — романтический театр с его эстетикой сильных страстей, крупных индивидуальностей, открытых конфликтов. Чехов раздвигал перед молодым театром завесы, скрывающие далекие перспективы. Тенденция заметной демократизации, потребность уравнивать в правах перед искусством всех людей, все «документы» жизни, любовь к человеку вне зависимости от его положения в государственной иерархии, которые были изначально свойственны Станиславскому, теперь получили поддержку со стороны драматургии.

О системе Станиславского

Понятие «Система Станиславского» охватывает совокупность взглядов по вопросам теории театра, творческого метода, принципов актерской и режиссерской техники. Задуманная Станиславским как практическое руководство для актеров и режиссеров, система со временем приобрела более широкое значение, стала эстетической и профессиональной основой сценического искусства в целом.

Во время гастролей Художественного театра по Европе и Соединенным Штатам Америки в 1922–1924 гг. Станиславским была написана его основная книга — «Моя жизнь в искусстве». В этой поездке

МХТ имел фантастический успех, а слава и авторитет Станиславского стали всемирными. Во время гастролей проявился очевидный интерес специалистов и любителей театра к его методам работы, к тому, что получило в дальнейшем название «системы Станиславского». Американские издатели подтолкнули Константина Сергеевича к написанию мемуаров. Книга была опубликована в 1924 г., как за границей, так и в СССР, после возвращения МХТ с гастролей.

«Моя жизнь в искусстве» — это классическое произведение мировой театральной литературы. Книга автобиографична. Но это не просто мемуары. В книге сочетаются элементы мемуаристики и деловые заметки, теоретико-аналитические фрагменты и лирические отступления. Именно так, неторопливо беседуя с читателями и обращаясь к самым разным предметам, Станиславский излагал основы своего учения о новом театре. В отношении себя автор честен и самокритичен. Он не только рассказывает о достижениях и победах, но и вдумчиво анализирует свои просчеты и ошибки, не скрывает поражений.

Книгу «Моя жизнь в искусстве» автор завершил словами о том, что он изложит в дальнейшем свою систему более обстоятельно, посвятив специальные работы каждой из двух основных проблем: внутренней и внешней работе артиста над собой, и внутренней и внешней работе над ролью. Этот замысел был реализован, но книги вышли уже после смерти их автора.

До Станиславского режиссерского искусства в его современном понимании не было ни в русском, ни в зарубежном театре. В театре был режиссер как должностное лицо, отвечавшее за ход спектакля. Чаще всего он выполнял функцию «разводящего», постановщика сцен. Но он не был создателем спектакля в полном смысле. Замысел спектакля, его ход и, в конечном счете, его успех или провал определял исполнитель главной роли — прима-актер — своей трактовкой роли и качеством исполнения. Остальные актеры ему лишь подыгрывали.

У Станиславского положение и задача режиссера кардинально иные. Режиссер, прежде всего, — создатель концепции, единого образа спектакля. Основные задачи режиссуры нового типа заключаются в создании идейно-художественного замысла постановки. Соотнося его с замыслом драматурга, режиссер вступает с ним в своеобразное соавторство. На основе самостоятельного изучения и осмысления жизненного материала, так или иначе относящегося к содержанию и образам пьесы, режиссер выявляет те черты драматургии, которые с его точки зрения, являются наиболее важными и актуальными, спо-

собными побудить зрителей чувствовать, переживать и размышлять. Режиссерская трактовка драматургического произведения, его замысел, его представления о смысле и задаче будущего спектакля, о том общественном отклике, который вызовет спектакль, воплощаются в сформулированных режиссером задаче и сверхзадаче данного спектакля.

Замысел режиссера реализуется через организованное им коллективное творчество всех участников театральной постановки — актеров и гримеров, бутафоров и декораторов, художников, музыкантов и т. д. В результате коллективной, вдохновленной единым замыслом и единой целью деятельности формируется сценический ансамбль нового типа, так называемый режиссерский ансамбль. Он включает осмысленное единство всех компонентов спектакля — игры актеров, декораций, костюмов, предметов обстановки, света, звуков и т. д., создающих целостное художественное произведение, соответствующее замыслу режиссера. Чрезвычайно важными оказываются организаторские способности режиссера, позволяющие не только вдохновить на совместное творчество, но и наладить взаимодействие всех, кто занят постановкой спектакля.

Важнейшая функция режиссера состоит также в помощи актеру в его работе над ролью. Режиссер по отношению к актеру является и его творческим наставником, и организатором его работы, его тренером. Отношения режиссера и актера многообразны, подвижны, они развиваются и наполняются все новым содержанием в ходе совместной работы над спектаклем. Таким образом, режиссер выступает и как соавтор актера в его творческой работе.

Центральной фигурой в системе Станиславского становится актер. Учение о природе и законах актерского творчества, о методах и приемах управления им — это бесценный вклад К. С. Станиславского в историю мировой культуры.

О том, что актер должен изучать жизнь, русское актерство знало еще со времен Михаила Щепкина. Но о том, что он должен изучать и наблюдать свой собственный душевный мир, исследовать собственную душевную природу, открывая ее новые стороны, впервые сказал Станиславский. До него великие актеры прошлого (Мочалов, Щепкин, Ермолова, Комиссаржевская и др.) утверждали, что их работа над ролью осуществляется бессознательно, свое творчество они называли «тяжелой душевной работой», «шаманством». У работников театра и у зрителей существовало устойчивое мнение, что механизм актерского творчества невозможен для изучения и анализа.

Станиславский впервые показал возможности сознательного управления подсознательными процессами творчества. Выводы Станиславского перевернули представления об актерском творчестве. Сущность нового подхода выразилась формулой «*искусство переживания*». Игра актера не сводится к имитации состояния. На каждом спектакле он заново проживает роль в соответствии с заранее продуманной логикой жизни и развития образа.

Станиславский предложил актерам «идти от себя», когда актер пытается достоверно представить себя в рамках тех жизненных условий (предлагаемых обстоятельств), в которых находится его герой в пьесе, и адекватно своей природе реагирует на происходящее. «Не играть образ, а стать образом — это высшая форма актерского творчества», — делает важный вывод Станиславский.

Именно такой подход рождает «искусство переживания», «искусство душевного реализма». Создание каждым из участников спектакля психологически правдивого образа делает возможным его абсолютно достоверное, органичное поведение на сцене.

Общим результатом утверждения в актерском творчестве новых установок становится *актерский ансамбль* — единый стиль существования актеров в спектакле в атмосфере психологической правды на сцене. Только такой ансамбль позволяет добиться общего художественного единства сценического произведения.

Совершенствование актерского творчества требует постоянной работы актера над собой: повседневной тренировки его физического и душевного начала, развития артистической техники, мастерства.

Применив свои открытия, Станиславский получил поразительные результаты: появилась целая плеяда актеров, поражающих мастерством и душевной правдой, органичностью сценического поведения, искренностью. Появились спектакли — гармоничные и художественно цельные, — которые прославили театр в России и за рубежом.

Реформе театра соответствовали и шаги по ликвидации сложившейся в начале XX в. разобщенности зрительного зала и сцены: была убрана оркестровая яма, которая как крепостной ров разделяла сцену и зал, снижена высота сценической площадки. Провели «демократизацию» зала: ликвидировали многоярусность и упразднили галерку, вместо нее появились достаточно удобные для просмотра спектаклей места. Театр на практике оправдывал свою установку на демократизм и общедоступность.

По убранству зал был приближен к обычной комнате: исчезли позолота и бархат. Даже занавес — важнейший атрибут убранства сце-

ны — стал простым, коричневато-серым, с единственным украшением — небольшим контуром белой чайки, выполненным в виде аппликации. Спокойный нейтральный тон окраски стен и мебели помогал концентрировать внимание на том, что происходило на сцене.

Стремление убедить зрителя в подлинности происходящего на сцене породило высокую «культуру детали». В спектаклях МХТ утвердился реализм оформления сцены. На первых порах было даже некоторое увлечение натурализмом: для создания атмосферы достоверности происходящего большое внимание уделялось падающему листу в осеннем саду, пению сверчков летним вечером и т. п. Позже, отказавшись от максимализма, Станиславский сохранил основную установку: реализм оформления и реквизита должен помогать актеру.

Основные идеи системы конкретизировались в многочисленных, подробных и разнообразных уточнениях, разъяснениях, комментариях на репетициях Станиславского, в его беседах и на занятиях с учениками, но прежде всего — на его спектаклях.

Творческий путь Мейерхольда

Имя *Всеволода Эмильевича Мейерхольда* (1874–1940) занимает достойное место в ряду имен режиссеров русского советского театра — К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, формировавших основные направления отечественного театрального искусства XX в.

Театральное образование В. Э. Мейерхольд получил в Московской филармонии, которую закончил как актер в 1898 г. Его учитель — В. И. Немирович-Данченко — рекомендовал его в группу только что организованного Художественного театра. В Художественном театре он остается до 1902 г., а затем уезжает в провинцию во главе труппы Товарищества новой драмы и с этого момента начинается его самостоятельная работа как режиссера.

Осенью 1906 г. Мейерхольд становится главным режиссером Театра Комиссаржевской в Петербурге и за полтора сезона создает ряд спектаклей, положивших начало так называемому «условному театру». Он определяется как режиссер-новатор, смелый отрицатель существовавших в современном ему театре традиций. Каждая его новая постановка превращается в громкий театральный скандал.

В Театре Комиссаржевской Мейерхольдом были сделаны постановки, ставшие классическими в истории экспериментального русского дореволюционного театра: «*Сестра Беатриса*» М. Метерлинка, «*Балаганчик*» А. Блока, «*Жизнь человека*» Л. Андреева. По своему со-

держанию эти спектакли были окрашены в мистические тона. По театральной технике они поражали, прежде всего, новым отношением к роли актера, приближением его к марионетке, к кукле в руках режиссера, как об этом говорила тогдашняя критика. Именно такое понимание Мейерхольдом роли и значения актера в театре привело В. Ф. Комиссаржевскую к разрыву с ним.

С 1908 г. и практически до октябрьской революции 1917 г. Мейерхольд работает в императорских театрах: драматическом Александринском и оперном Мариинском. На казенной сцене новаторский темперамент Мейерхольда обращается к реконструкции старинных театральных стилей. Возникают спектакли, которые составили самостоятельную главу в истории русского театра: «*Дон Жуан*» Ж.-Б. Мольера, «*Гроза*» А. Н. Островского, «*Маскарад*» М. Ю. Лермонтова, «*Смерть Тарелкина*» А. В. Сухова-Кобылина в Александринском театре. На сцене Мариинского театра он поставил «*Тристана и Изольду*» Р. Вагнера, «*Орфея*» К.-В. Глюка, «*Каменного гостя*» А. С. Даргомыжского, «*Соловья*» И. Ф. Стравинского. Экспериментальная работа Мейерхольда сосредоточивается в его Студии на Бородинской, где он создает нашумевшие в ту пору блоковские спектакли «*Балаганчик*» и «*Незнакомка*».

Мейерхольд принял революцию и в 1918 г. вступил в коммунистическую партию. В этом же году он поставил первую советскую пьесу — «*Мистерию-буфф*» В. В. Маяковского — агитационный спектакль, насыщенный злободневным политическим содержанием.

В 1920 г. Мейерхольд становится во главе Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО) в Москве и вместе с группой единомышленников развертывает кампанию против аполитичности и художественного консерватизма старого профессионального театра. Мейерхольдовской группой выдвигается лозунг «*Театрального Октября*». С этого момента и начинается непосредственная история Театра им. Вс. Мейерхольда.

С первых же шагов этот театр (вначале он назывался Театр РСФСР Первый) привлек к себе обостренное зрительское внимание. Далеко не все ходили в нетопленное и неудобное здание театра, но полуфантастические рассказы о нем доходили до глухой провинции. По ним трудно было представить, что же такое этот театр, названный именем самого беспокойного современного театрального деятеля. С недоумением произносились необычные для театра термины — биомеханика, конструктивизм. Описания очевидцев сводились к перечислению сногшибательных трюков и отдельных деталей — «внешности» спектакля (речь идет о «*Зорях*» Э. Верхарна, которыми театр открылся

в 1920 г.). Оголенная кирпичная стена сцены, отсутствующий занавес, военные прожектора, незагримированные лица актеров, одноцветная прозодежда¹ вместо театральных костюмов и странный свист перед началом действия — все это не связывалось с обычным пониманием театральной обстановки.

И совсем неожиданными были рассказы о вертящихся колесах декораций, о прыгающих столах и стульях, о настоящих автомобилях и мотоциклах, разъезжающих по зрительному залу, о митингах, идущих на сцене среди действия.

И основное, что казалось совершенно невозможным для большинства тогдашних посетителей театра: театр становился политическим агитатором. С театральной сцены зазвучали митинговые речи, сводки с фронта, пение Интернационала.

Эстетический пафос режиссерского бунтарства, его новаторский темперамент переключился на пафос социальный. Много странствовавший по чужим сценам, Мейерхольд, наконец, создает «свой» театр, противопоставивший себя всем существующим театрам. И в продолжение первых пяти лет не устает утверждать на сцене новое агитационное содержание и разоблачать перед новой аудиторией профессиональные художественные секреты традиционного театрального искусства.

Вокруг театра Мейерхольда кипели ожесточенные споры. Ему посвящались многочисленные диспуты, на которых вчерашние враги театра делались его друзьями и вчерашние друзья — врагами. На этих диспутах, нередко заканчивавшихся скандалами, шел бой за новое социальное понимание искусства.

«Новая тематика революционной драматургии с ее пафосом борьбы, динамикой и новым сценическим героем — массой, коллективом — не вмещалась в русло бутафорских приемов буржуазного театра и диктовала режиссеру и художнику совершенно иные принципы оформления зрелища. Эволюция зрительного оформления спектакля в театре Мейерхольда и есть наглядно раскрытая история борьбы с оковами сцены-коробки, история постепенного разрушения портала, рампы, кулис с целью выйти на «вольный воздух» сценического пространства»² — писал о зрительном оформлении спектаклей современник и исследователь творчества Мейерхольда Н. М. Тарабукин.

¹ Прозодежда — унифицированная одежда в виде комбинезона; термин, принятый в театре 20-х гг.

² Тарабукин Н. М. О В. Э. Мейерхольде. М., 1998. — С. 64.

Именно в театре Мейерхольда началась стремительная ликвидация старых взаимоотношений сцены с аудиторией. Здесь началась демократизация театрального искусства, то его рационалистическое упрощение, результаты которых чрезвычайно быстро сказались на всем современном театре в целом и уже через несколько лет испугали самого Мейерхольда и его театр. Театр переставал быть «храмом», он становился аудиторией для общественных собраний.

Театральный Октябрь

Революционные события 1917 г. деятели театра восприняли по-разному. Некоторые, как В. Э. Мейерхольд, приняли и поддержали их, другие, как руководитель Камерного театра А. Я. Таиров и руководители МХТ, были полны сомнений. На общем собрании труппы МХТ возникла острая полемика по поводу происходящих событий: часть труппы требовала выступить с протестом против нового режима, другие предлагали уехать на гастроли. Решили, что надо оставаться вне политики и что «единственная платформа, приемлемая и объединяющая всех деятелей искусства, — платформа эстетическая»¹.

В 1919 г. советское правительство присвоило звание академического театра Малому, Александрийскому, Московскому художественному и Камерному театру. Два крупнейших оперных театра — Большой в Москве и Мариинский в Петрограде — тоже стали именоваться академическими. Таким образом, советская власть выделила ряд театров, которые должны были определять театральную политику страны и быть идейно-художественными образцами остальным театрам.

Малый театр придерживался схожей МХАТу позиции не смешивать политику с искусством. Однако театру пришлось приспособлять репертуар к требованиям новой, народной аудитории. На сцену вернулись романтические пьесы.

Трагедии Шиллера, Шекспира, Гюго в Малом театре воспринимались в контексте идей борьбы с тиранией, полные мелодраматических страстей. А. В. Луначарский, бывший тогда народным комиссаром просвещения, считал, что эмоционально приподнятая мелодрама, в финале которой торжествует справедливость, полностью отвечает запросам революционной аудитории.

В 1919 г. в Петрограде был поставлен «Дон Карлос» Шиллера. Этим спектаклем открылся новый театр — Большой драматический театр,

¹ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938. — М., 1999. — С. 85.

впоследствии знаменитый БДТ. В режиссерском решении спектакля главным оказался мотив обретения свободы, страстное стремление героев «сбросить оковы».

В историю театра вошел и знаменитый спектакль *К. А. Марджанишвили* по пьесе Лопе де Вега «*Овечий источник*», поставленный в 1919 г. в Киеве. Вдохновленные в финале победой Лауренсии и торжеством справедливости, зрители со спектакля уходили на фронт.

Театральные течения 20–30-х гг.: Станиславский и Мейерхольд

Главные динамические центры театральной вселенной находились в эти годы в мхатовской и мейерхольдовской сценических системах. Мейерхольд с его теорией и практикой так называемого условного театра и культом эксцентрического стиля актерской игры, с одной стороны, и Станиславский, с его служением жизненной правде на сцене и неизменной верностью искусству душевного реализма в творчестве актера — с другой. Как пишут историки театра, именно «между ними полным ходом шла борьба за монопольное право определять дальнейшие пути театрального искусства»¹.

С особенной остротой ощущалась непримиримость творческого соревнования на премьерах мейерхольдовского театра. Выпуская на публику новый спектакль, сам Мейерхольд обычно выступал на просцениуме с программной речью, в которой он громил своих противников — подлинных и мнимых, сидевших здесь же перед ним в зрительном зале. Бывали случаи, когда такие выступления Мейерхольда переходили границы дозволенной резкости и завершались товарищеским судом.

В театральных кругах того времени еще существовало твердое убеждение, что можно служить только одному театральному «богу». Что можно исповедовать только одну театральную веру: либо в Станиславского с его концепцией реалистического искусства, либо в Мейерхольда с его системой условного стиля. Никаких компромиссов здесь не допускалось.

Особенно категорически выступали театроведы: в многочисленных исследовательских и журнальных статьях они заново поднимали весь прошлый опыт театра, чтобы доказать историческую неизбежность торжества мейерхольдовской эстетической концепции в театре будущего и полную непригодность для этого будущего теории и практики Станиславского и всего Художественного театра в целом. Соревнование двух эстетических систем за главенство в театре XX в. уже давно стало достоянием истории. Творческое наследие этих двух великих режиссеров XX в. прочно вошло в художественную структуру театра наших дней и определило характерные особенности его развития, основные черты его стиля.

¹ *Алперс Б. А.* Театральные очерки: В 2 т. — Т. 2. — М., 1977. — С. 463.

В самый разгар ожесточенных боев на театральном фронте 20–30-х гг. уже возникали первые признаки начавшегося процесса своего рода творческой диффузии полярных стилевых направлений, их постепенного сближения. Ведущая роль в этом процессе принадлежала Московскому художественному театру, и прежде всего самому Станиславскому.

В постановке «*Ревизора*» (1921) Станиславский достаточно резко начал реконструкцию мхатовского искусства. Прежде всего, он поменял традиционное для Художественного театра использование сценической площадки. Впервые в истории своего театра Станиславский разрушил в этом спектакле так называемую «четвертую стену». В финале «*Ревизора*» Москвин, игравший Городничего, вышел к авансцене, поставил ногу в ботфорте на суфлерскую будку и произнес знаменитый монолог «Чему смеетесь?», обращаясь в зрительный зал, который в этот момент освещался полным светом.

В этом эпизоде традиционная панорамная сцена Художественного театра, предназначенная для создания иллюзии жизни, исчезла. Она превратилась в площадку условного театра. Это не было техническим, формально художественным приемом. За этим стояло радикальное изменение в соотношениях публики и сцены. Это был прием публицистического театра. Он повлек за собой и существенные изменения в манере актерской игры и во всей постановочной канве спектакля.

Центральное место в мхатовском «*Ревизоре*» занимал необычный Хлестаков, образ которого в гениальном исполнении *Михаила Чехова* был поднят до гротеска поразительной смелости. Гротеск этот был не только пластический, но и психологический.

Станиславский подхватывал самые озорные выдумки актера и вызывал его на новые импровизации, на которые Чехов был неистощим. Режиссер органически ввел игру Чехова в художественную ткань своего «*Ревизора*». Станиславский принял знаменитое троекратное «ныряние» Хлестакова под стол в поисках денег, вызывавшее гомерический хохот в зрительном зале. Он принял чеховское «скаканье козленком» по сцене и его издевательскую игру зажженной свечой перед носом ошалелого Хлопова. В результате перед зрителями возникал почти фантастический образ человека-пустелги, образ какого-то inferнального ничтожества, вполне реального в своей физической конкретности и психологической достоверности и вместе с тем странно ускользающего, готового вот-вот раствориться в воздухе, словно привидение, и снова возникнуть неожиданно из пустоты со своим бессмысленным смехом и пугающими озорными проделками. И весь спектакль режиссер приблизил к эксцентрическому стилю чеховской игры. Реалистическая ткань спектакля как бы была прослоена игровыми эпизодами, скомпонованными в условной манере комедийной гиперболы, гротескового преувеличения. Так Станиславским была построена сцена всеобщего «поцелуйного обряда» чиновников или эпизод торжественного одевания городничего, которое походило на чин архиерейского облачения. Здесь

действие спектакля переходило в план откровенной буффонады, вплоть до того, что Бобчинский и Добчинский ползали на коленях по полу у ног городничего, прицепляя шпоры к его ботфортам.

Этот игровой стиль мхатовского «*Ревизора*» 1921 г. вызывал негодование у части театральной критики, обвинявшей Станиславского в недопустимом обращении с классическим наследством и в извращении гоголевского замысла.

Такие обвинения, но в десятикратном масштабе, вскоре будут выдвинуты и против Мейерхольда с его постановками пьес русской классики.

С еще большей свободой театральная условность проявилась в «*Горючем сердце*» (1926) со знаменитым Хлыновым — Москвиным, и особенно с маскарадной сценой в лесу, которая по буффонному озорству могла поспорить с самыми рискованными площадными эпизодами мейерхольдовского «*Леса*». Театральная условность «*Горячего сердца*», так же как и в «*Ревизоре*», была использована Станиславским для того, чтобы приблизить к зрителю действие спектакля, как бы выдвинуть его в зрительный зал.

Наконец, в «*Женитьбе Фигаро*» (1927) вертящаяся сцена МХАТ, сверкая яркими красками стилизованных декораций и костюмов художника *Головина*, при открытом занавесе и при полном освещении на глазах у зрителей закружилась вместе с актерами и разнообразной обстановкой, демонстрируя необычайно динамичное, социально насыщенное и почти карнавальное представление. Это был действительно «безумный день» в жизни обитателей замка графа Альмавивы. Недаром Станиславский сохранил нетронутой первую половину названия комедии Бомарше, которую обычно не помещают на театральную афишу.

При этом для Станиславского, как и для всего Художественного театра, была допустима любая сверхусловность в режиссерском использовании сценической площадки, в планировке мизансцен, в декорациях и костюмах. Но среди такой условной обстановки на сцене должен действовать реальный человек во всей его физической, духовной и психологической подлинности. «Пусть все творят так, как хотят, пусть рисуют себе несколько бровей и кругов на лицах, но только пусть все, что они делают, оправдывается изнутри вечными, обязательными для всех законами творческой природы», — писал Станиславский¹.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 8. — С. 323.

Гротеск только тогда становится достоянием высокого искусства, когда через него находят точное пластическое воплощение потаенные и сложные движения человеческого духа самого актера.

Именно так было с эксцентрическим Хлестаковым Михаила Чехова. По словам Мейерхольда, он появлялся на сцене «с бледным лицом клоуна и бровью, нарисованной серпом». Но и это «лицо клоуна», и эта неестественная бровь, и все эксцентрические выходы чеховского Хлестакова находились в поразительном соответствии с внутренним содержанием образа.

Постепенно мхатовская творческая система вбирала в себя многообразный опыт различных актерских школ, вплоть до эксцентрической, сплавляя их в новое стилевое единство. К началу 40-х гг. органический процесс формирования нового театрального стиля МХАТ замедлился, а затем резко оборвался начавшейся в стране художественной унификацией театров.

Для Мейерхольда 20-е гг. были временем бескомпромиссного завершения его эстетической системы в ее главных линиях. В ту пору не было такого целостного по своему художественному облику театра, как мейерхольдовский театр.

Прежде всего, это относится к искусству актера. Принцип социальной маски в соединении с приемом пластического гротеска и эксцентрической манерой игры во всей его полноте господствует во всех спектаклях театра Мейерхольда 20-х гг.

Он завершает в это время радикальную реконструкцию сцены, начатую им еще в 1910-е гг., превращая ее из замкнутой «коробки» (по его выражению) в непосредственное продолжение зрительного зала: принцип, на сегодня победивший во всем современном театре.

Но уже в спектакле «*Земля дыбом*» (1923) на оголенную сцену рядом с абстрактной конструктивной установкой Мейерхольд вводит обычные вещи, предметы, костюмы. Толпа солдат, одетых в защитную форму времен Первой мировой войны, обстановка военных штабов с полевыми телефонными аппаратами, с вестовыми, разъезжающими по зрительному залу и по сцене на самых настоящих мотоциклах, стреляющих выхлопными газами, — все это было подлинным и перенесено на театральные подмостки в реальных формах.

Мир вещей, окружающий человека, как бы заново проверяется Мейерхольдом в его бытовой целесообразности и эстетической прочности. При этом он изгоняет со сцены всякую подделку «под натуру», вроде холщовых писаных декораций и бутафорских картонных и фа-

нерных приставок. Все, что устанавливается на сцене, должно быть подлинным по материалу и по фактуре.

Такой была плетеная садовая беседка и застекленная стена от дачной веранды в «*Лесе*». В «*Ревизоре*» спускалась сверху на тросах целая чердачная комната, сколоченная из белых некрашенных досок, а в другом эпизоде устанавливалась вполне реальная балюстрада с балясинами из белого металла, какие встречаются в старых петербургских дворцах и ведомственных зданиях. В спектакле «*Рычи, Китай!*» макет английской канонерки, стоящей на шанхайском рейде, и китайские джонки находились в самой настоящей воде, которая наполняла специальные резервуары, встроенные в планшет сцены на ее переднем плане.

Это была ранняя проекция того «сверхреализма», который широко утвердился в оформительской практике сегодняшнего театра.

Но в трактовке сценического образа Мейерхольд остается верным системе чистой эксцентрики, переходящей в акробатику, и ничем не усложненного пластического гротеска. Наиболее оригинальные образцы такого актерского мастерства демонстрировали талантливые мейерхольдовские ученики и последователи — *Игорь Ильинский*, *Сергей Мартинсон*, *Эраст Гарин*.

В начале 30-х гг. мейерхольдовская система эксцентрического актерского мастерства начинает меняться. Мейерхольд отказывается от главного принципа — от образа-маски, лишеного внутреннего движения, и вводит в арсенал своих художественных приемов развернутый образ-характер. Этот образ имел внутреннюю динамику и более или менее сложную психологическую структуру, хотя и решался Мейерхольдом средствами «искусства представления». Прием гротеска, эксцентрического заострения игровых моментов не исчезает из палитры режиссера, но теряет свою универсальность, перестает определять собой стиль актерского исполнения и всего спектакля в целом.

Но для Мейерхольда навсегда остался неприемлемым принцип «искусства переживания». В своих высказываниях 30-х гг. он принимал систему Станиславского, однако без «искусства переживания», как говорил он сам. Как ни странно, но, видимо, Мейерхольд тогда не понимал, что без «искусства переживания» система Станиславского вообще не существует или, вернее, становится бессмысленной.

«Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве», — с такой лапидарной точностью сформулировал Мейерхольд в одном из своих публичных выступлений 1922 г. основной тезис, определяющий место и роль актера в его театральной системе. Эту магическую формулу Мейерхольд применял в самых различных

своих спектаклях, в том числе в постановках 30-х гг.: «*Список благодетелей*», «*Свадьба Кречинского*», «*Дама с камелиями*».

Например, сцена смерти Маргариты Готье в последнем акте «*Дамы с камелиями*» была решена средствами чистой пластики. Мейерхольд поместил актрису *Зинаиду Райх* в кресло перед окном, спиной к зрительному залу. В таком положении актриса оставалась на протяжении всей заключительной сцены. В ее распоряжении для игры оставались только легкие движения рук, плеч, головы в строго установленные моменты текста. В такой «игре» актрисы участвовало и ее белоснежное платье, в пене кружев и рюшей ниспадавшее до полу. Сделанное из тонкой и хрупкой материи, оно легким дрожанием отражало малейшее движение, едва заметный жест актрисы. В момент смерти Маргариты ее голова безвольно склонялась на плечо, а рука соскальзывала с кресла и бессильно повисала в воздухе. Остальное «доигрывали» благоговейные позы других персонажей, окружавших Маргариту. Этот пластический этюд, завершающий драму, не был просто красивой картинкой. Он нес в себе действительное ощущение трагической смерти чистого и страдающего существа. Но это ощущение достигалось только внешними выразительными средствами.

Что касается самих актеров, для которых Мейерхольд стремился создать свою систему «пластического» творчества, то у актерского поколения 20-х гг. увлечение мейерхольдовской эксцентрикой и гротеском было вполне естественным. Через него прошли в свое время не только непосредственные ученики Мейерхольда — *Ильинский, Мартинсон, Гарин*, но и актеры иных школ и направлений: *Хмелев и Черкасов, Щукин* и *Бабанова, Дмитрий Орлов* и *Михоэлс, Марецкая* и *Астангов*. Впоследствии эти актеры — одни раньше, другие позже — постепенно освобождались из плена этого острого по внешнему графическому рисунку искусства. Но оно оставило яркие краски в их творческой палитре.

Так или иначе, современный театр многое взял от Мейерхольда в области режиссерского искусства. Пластическое мастерство служит превосходным средством в руках режиссера, обостряя зрелищную выразительность той или иной смысловой сценической ситуации, того или иного момента в актерской игре. Такое искусство входит в творческую практику лучших представителей современной режиссуры.

Русское театральное-декорационное искусство начала XX в.

Конец 1890-х и начало 1900-х гг. были отмечены расцветом русского театральное-декорационного искусства, подготовленного деятельностью Мамонтовской оперы, отменой монополии императорских театров, возникновением новых частных театров.

Мамонтовская опера открыла русскую оперную музыку *Римского-Корсакова, Даргомыжского* и других композиторов, открыла новые постановочные принципы решения музыкальных спектаклей, дав им синтетическое сценическое воплощение, в котором соединились искусство режиссера и актера-певца, композитора и художника, дирижера и оркестра.

Московский художественный театр продолжал и развивал новаторский опыт мамонтовцев на драматической сцене. В новом прочтении драматургии, в ломке штампов и постановочной косности, театр стремился раскрыть драматургию с небывалой до того полнотой и социальной направленностью, во всей ее сложности, психологизме, многозначности чувствований и душевных движений. Для этого необходим был художник «нового типа», которого Станиславский в начале пути нашел в лице *Виктора Андреевича Симова (1858–1935)* — представителя младшего поколения декораторов Мамонтовской оперы, как бы передавшего эстафету передового музыкального театра самому прогрессивному драматическому.

Выходец из Мамонтовской оперы, исторический живописец, участник передвижных выставок, Симов был приглашен Станиславским еще в 1898 г. на постановку «*Потонувшего колокола*» Г. Гауптмана в Обществе искусства и литературы. До 1913 г. Симов был постоянным художником Художественного театра. Его новаторство и специфические черты творчества проявились в первой же постановке — «*Царе Федоре Иоанновиче*» А. К. Толстого (1898). Станиславский рассматривал Симова не только как декоратора, а как одного из создателей, соавторов спектакля.

Основой для декораций послужили не музейные экспонаты, подлинные вещи, найденные в Московском Кремле и во время путешествия Симова с артистами Художественного театра по старым русским городам, в которых сохранились памятники XVII в. Однако это не было историко-археологическим воссозданием места действия и персонажей. Вслед за режиссером художник стремился запечатлеть дина-

мичную жизненную и художественно убедительную обстановку именно для пьесы А. К. Толстого.

Ломая традиции единообразной павильонной декорации, Симов решительно трансформирует планшет сцены. Композиция первой картины боярского пира решалась не в палатах (павильоне), как обычно, а как бы на крытой галерее терема, выдвинутой к авансцене, приподнятой над планшетом, на фоне пейзажа древней Москвы.

В народной сцене на берегу Яузы Симов помог создать композицию массовой сцены, сообщив декорациям динамическую диагональную устремленность. Центром композиции служил горбатый мост, как бы деливший сцену на две части и дававший богатые планировочные возможности для мизансцен в жанровой панораме древней окраины Москвы. В отличие от нарядных стилизованных псевдорусских декораций Симов создал сценическую историко-бытовую картину — органичную среду для народных сцен.

Вместе с Художественным театром родился художник нового типа — художник-режиссер. Творчество Симова развивалось и эволюционировало вместе с театром.

Постановки пьес А. П. Чехова и поиски психологического театра были важнейшим этапом в жизни МХТ. В постановках чеховского цикла («Чайка», 1898 г.; «Дядя Ваня», 1899 г.; «Три сестры», 1901 г.; «Вишневый сад», 1904 г.; «Иванов», 1904 г.) Симов, как и театр, преодолевает известную долю натуралистичности, перегруженности деталями. Он воссоздает на сцене не только облик, но саму атмосферу места действия.

В каждом из спектаклей, столь близких по месту действия — приходящие в упадок русские усадьбы, — художник всегда сочинял свою неповторимую среду. Она рождалась как бы созданная самими героями с их своеобразными тонко очерченными характерами: в неуютности заброшенных комнат «Чайки», в холодности и холерности комнат Серебрякова и в увешанной хомутами «деловой» комнате Войничко («Дядя Ваня»), в атмосфере провинциального захолустья, захлестнувшего сестер Прозоровых («Три сестры»), в контрасте весеннего цветения с ощущением обреченности («Вишневый сад»).

Подлинность обстановки была доведена до такого совершенства, что на сцене возникало ощущение четвертой стены. Оно было в четвертом акте «Чайки», когда Симов и Станиславский расположили вещи на сцене так, что актеры иногда садились спиной к зрительному залу. Художник и режиссер отказались от статичной, фронтальной композиции, обратились к естественной, внутренне оправданной обстановке, обусловленной судьбой и характерами героев.

В постановках пьес Чехова Симов раскрылся как поэтически мыслящий художник, как сорежиссер, находивший нужные оттенки настроений, внутреннее оправдание любой детали, попавшей на сцену.

Этапным спектаклем Московского художественного театра была драма Горького «На дне» (1902). Впервые на сцену пришло не изображаемое ни в каких театрах место действия. Натурные зарисовки и этюды ночлежки Хитрова рынка, дворов и пустырей — эти документы социального бесправия и нищеты — были обнародованы художником на сцене. Однако Симов не копировал, а обобщал. Исчезли детали. Каменный подвал с нависающими сводами, с деревянными нарами, жалким столом и табуретками и словно «вписанные» в интерьер одного с ним грязного цвета одетые в лохмотья люди дна — это скупой и одновременно емкий зрительный образ.

Симов был художником нового типа, художником-сорежиссером. Незаметность Симова на сцене, отсутствие в его работах подчеркнутой декоративности (столь характерной для художников начала 1900-х гг.) были признаком его органической чуткости к требованиям режиссеров Московского художественного театра и решаемым театром задачам.

Огромным достижением Симова и режиссуры театра была разработка и сценическое воплощение динамичных и конструктивных, пластически и образно осмысленных планировок, многообразных и внутренне оправданных содержанием драматургии, каждый раз единственных и неповторимых. Лучшие работы Симова ознаменовали новый этап развития реализма в русском театральном-декорационном искусстве.

Однако на следующем этапе Московского художественного театра, когда режиссура обратилась к поискам новых пластических средств выражения образно-поэтической интерпретации драматургии в спектакле, на смену Симову пришли художники «Мира искусства».

С 1899 г. на должность художника московских императорских театров был приглашен *Константин Алексеевич Коровин* (1861–1939). Коровин обогатил живописную культуру сценической декорации. Он пришел на казенные сцены как преемник В. М. Васнецова и В. Д. Polenova, развивавший традиции их творчества. Художник исключительного музыкального дарования, яркий и темпераментный живописец, тонко чувствующий цвет, Коровин глубоко ощущал стихию музыкального театра. Царство живописи на оперно-балетной сцене началось с Коровина.

В каждом спектакле Коровин искал и находил колористический ключ для сценического воплощения оперного или балетного произведе-

дения. Этот ключ соответствовал музыкальному содержанию. Так был решен цикл спектаклей Н. А. Римского-Корсакова в Мамонтовской опере, в Большом театре в Москве и в Мариинском театре в Петербурге.

В «*Золотом петушке*» (1909) Коровин окрашивает архитектуру русского города в прятные сочетания киновари с изумрудной зеленью и создает неповторимый образ сказки, соединяя декоративный живописный вымысел с образом подлинной архитектуры.

В «*Сказании о невидимом граде Китеже*» (1907, совместно с А. М. Васнецовым) в эскизах лишь намечаются выполненные цветом архитектурные формы и пейзаж. Здесь дана цветовая оркестровка спектакля: синевато-оранжевый, залитый закатными красками призрачный вид Китежа.

При всем своеобразии творческого лица К. Коровин опирался на опыт лучших и близких ему художников-современников. В «*Снегурочке*» (1907) проявляются отголоски васнецовских образов, в «*Демоне*» А. Г. Рубинштейна (1902–1904) Коровин опирается на цикл «*Демонов*» Врубеля, по-своему развивая эту тему. В сценической картине занавеса, где сохраняются золотисто-охристые, розовато-лиловые, серебристо-серые тона, заданные Врубелем, — этот схожий колорит подчиняется у Коровина иным живописным ритмам, менее орнаментальным, более порывистым и естественным. Врубель передавал экспрессию, замкнутую в композиции декоративного панно. Коровин стремился с помощью кисти воссоздать на сцене беспредельность стихии, безграничность природы, неба, туч, утесов.

Импрессионизм Коровина применительно к театру выразился прежде всего в эскизах декораций к «*Снегурочке*», «*Золотому петушку*», «*Сказанию о невидимом граде Китеже и деде Февронии*», «*Сказке о царе Салтане*», «*Садко*», «*Демону*», «*Коньку-горбунку*», «*Хованщине*». Эскизы, выполненные на основе и по приемам импрессионистской живописи, глубоко родственны его станковым работам. Конечно, эскизы являются промежуточным звеном в процессе создания декораций и требуют своего сценического воплощения. При переводе эскиза на большой холст задника или занавеса, несомненно, происходили изменения, главным образом за счет усиления предметности изображения. Проработка деталей эскиза происходила за счет широты свободного размашистого движения кисти. Архитектура или природа становились предметными, но были написаны по-коровински темпераментно. С Коровиным в театр пришла полноценная сценическая живопись, не уступающая по своим качествам станковой.

Одним из крупнейших театральных художников начала XX в. был Александр Яковлевич Головин (1863–1930). Творчество Головина в 1910–

1917 гг. было ознаменовано содружеством с Мейерхольдом, приглашенным в петербургские императорские театры. Художника и режиссера сблизил общность их интересов тех лет. Мейерхольд мечтал возродить и по-новому использовать самые блистательные традиции театра прошлого. Головин тяготел к сценическому воссозданию этих эпох и масштабному спектаклю-зрелищу. В первой же их совместной постановке «*Дон Жуана*» (1910) они восстанавливают основные принципы и приемы придворного спектакля времен Мольера и «*короля-солнце*». Для игры актеров предназначался просцениум, выступающий в зрительный зал. Сцена была отдана во власть художника: в обрамлении великолепного портала, пышных золоченых кулис, в причудливом свете свечных люстр возникали задники-панно, одетые в золотую раму, которая завешивалась гобеленом. Режиссер и художник разработали своего рода систему «*крупных планов*». Актеры с просцениума обращались непосредственно к публике, усиливая звучание монологов, в то же время, таким образом, подчеркивалась условная природа театрального представления. В поисках целостного синтетического спектакля Головин стремился не только к полному и идеальному стилевому единству декораций и костюмов, он добивался связи художественного оформления с архитектурой зрительного зала. Это блестяще воплотилось в постановках «*Каменного гостя*» А. С. Даргомыжского (1917) и «*Маскарада*» М. Ю. Лермонтова (1917).

Постановки Головина 1910–1917 гг. отличаются большой пышностью, изысканной нарядностью. В этом сказались и особенность дарования художника, склонного к декоративности, и условия работы на сценах императорских театров.

Фундаментальной работой Головина был «*Маскарад*» М. Ю. Лермонтова, поставленный Мейерхольдом как романтическая трагедия фатально обреченных героев. В планировочном решении постановка развивала композиционный принцип, найденный в «*Дон Жуане*», с делением сцены на игровой просцениум и декоративный фон арьерсцены. Портал спектакля, повторивший архитектурный портал Александринского театра, и матовые зеркала по бокам сцены, отражавшие свет огней и цветовые рефлексы, связывали зрительный зал театра со сценой.

Главный занавес спектакля — красно-черный, отделанный серебром, — был одновременно нарядным и траурным. Следовавшая за ним комната в игорном доме, с тусклой зеленью стен и сукна на столе, оставляла ощущение тревоги и тягостных предчувствий. Тем контрастнее выглядел маскарадный занавес, в котором архитектура беседки, клумбы роз, маски, вазы, гирлянды — все было превращено художником в плоскостный орнамент затейливого ковра. От картины к картине все мрачнее становились интерь-

еры: готический кабинет Арбенина, вторая картина в игорном доме, наконец, траурная анфилада. Головин сумел соединить пышную внешнюю красоту с внутренней напряженностью, декоративность — с чувством.

С именем Головина и других художников «Мира искусства» связан блистательный дебют русского театра за рубежом — постановка «Бориса Годунова» *М. П. Мусоргского* в 1908 г. с участием *Ф. И. Шаляпина* в заглавной роли. Декорации в сцене коронавания и царских палат Головин решал как образ самобытной и неповторимой по красоте древнерусской архитектуры.

В начале 1900-х гг., в период плодотворной новаторской деятельности В. А. Симова на драматической сцене и К. А. Коровина на музыкальной, в театр пришли новые творческие силы — художники «Мира искусства»: *Л. С. Бакст*, *Н. К. Рерих*, *М. В. Добужинский*, *И. Я. Билибин* и др. во главе со своим художественным вождем *А. Н. Бенуа*.

Герои новой драмы и театр первой половины XX в.

По отношению к новой драме Чехов в известном смысле сыграл такую же роль, как Шекспир среди драматургов-елизаветинцев. Конфликты его пьес могут быть разрешены не сегодня и не завтра. Чехов установил поэтически-подвижное равновесие между различными мотивами драмы. Между жизнью внешней, материальной, выраженной в бытовом диалоге, и жизнью внутренней, душевной, что раскрывается в подтексте, в монологах-исповедях героев. И как итог — потребность героев действовать и сознание тщетности традиционного, принятого прежде образа действий. Все это создает тот внутренний драматизм, ту светотень, подвижную неуловимую атмосферу, которая и составляет главное обаяние чеховского театра.

Для новой драмы характерна слитность литературных и сценических элементов. Театральные реформаторы рубежа веков видели свою задачу в том, чтобы привнести в театр художественные принципы, недавно утвердившиеся в литературе. Строительство нового театра осуществлялось совместно людьми литературы и сцены. Программу натуралистического театра во Франции разработал *Эмиль Золя*, а в Англии — *Бернард Шоу*. Эстетику психологического камерного театра разработал *Август Стриндберг*. После длительного разрыва между сценой и большой литературой появилась возможность их сближения.

Формирование новой драмы было воспринято современниками (одними восторженно, другими неодобрительно) как процесс беллетризации театра.

Режиссеры-новаторы начали с того, что отказались от сотрудничества с профессионалами, поставщиками рутинного, ловко скроенного репертуара и предоставили подмошки большой литературе. В этом смысле можно говорить о возвращении к традиции старинного театра.

Чем значительнее современный драматург, тем больше он доверяет театру, его образности, его эмоциональному воздействию на публику. Например, чеховское «настроение» — подтекст, подводное течение, знаменитые чеховские паузы могут быть воплощены лишь на сцене, в сложноорганизованной партитуре театрального спектакля. Для постановки маленьких символистских пьес *М. Метерлинка* потребовалось разработать эстетику условного театра. Брехтовское «от-

странение» лишь отчасти выражается через текст — оно требует театральных подмостков. Пьесы *Т. Уильямса*, *А. Миллера*, *Э. Олби* при кажущейся доступности и простоте их стиля рассчитаны на технику американских актеров (отчасти созданную под влиянием кинематографа и определенного восприятия системы Станиславского) и с трудом поддаются сценическому воплощению в других странах.

Более того, западная драма 20–30-х гг. нередко связана с публичным ритуалом, вообще выходящим за пределы сцены. Некоторые особенности драматургии *Бернарда Шоу* объясняются навыками английских парламентских заседаний и политических диспутов. Композиция пьес *Гарсиа Лорки* отмечена влиянием традиционной испанской корриды. В пьесах *Петера Вайса* и других авторов-документалистов с протокольной точностью воспроизводится ритуал судебного разбирательства. Театр *Брехта* вбирает в себя самый разнообразный опыт публичного зрелища и публичного словоговорения — от пропагандистских приемов убеждения, характерных для руководителя рабочего марксистского кружка, до приемов, заимствованных у кабаре и кинематографа.

Для европейской драмы характерны коллизии, в которых люди патриархального мира вступают в противоречие с новым для них буржуазным укладом жизни. Столкновение героя, сформированного свободным и цельным укладом жизни, с жестким капиталистическим создает чрезвычайно острую ситуацию. Драматический смысл ситуации состоит в том, что герой мерит себя старыми мерками и ведет себя по-старому, а жизнь равняет его по общему ранжиру, указывая ему его настоящее место, его истинный, достаточно жалкий удел. Столкновение патриархального мира с трезвой реальностью толкуется авторами новой драмы по-разному.

Юджин О'Нил

Пьесы раннего *О'Нила* (1888–1953) созданы в годы расцвета экспрессионизма и несут в себе следы экспрессионистских настроений, однако его герои заставляют вспомнить не только *Стриндберга* и *Кайзера с Толлером*, но *Бальзака* и *Джека Лондона*. Это сопряжение различных художественных эпох в творчестве одного драматурга соответствовало историческому характеру американского общества, которое быстро теряло патриархальный характер и приобретало черты современного капитализма. В творчестве *О'Нила* американская драма проходит «ускоренный путь развития».

Повторяющийся в его пьесах конфликт мечтательной романтики и меркантильной трезвости, честолюбивых намерений и беспощадной давящей реальности одинаково типичен для любого пришельца, падающего в плавильный тигель энергичной деловой Америки. Герои *О'Нила* — ирландцы, негры, моряки, фермеры, люди богемы — еще не выросли в свою буржуазную страну. Естественные законы жизни для них не менее важны, чем требования господствующего общественного уклада.

В лучших пьесах *О'Нила* 20-х гг. — «*Крылья даны всем детям человеческим*» и «*Любовь под вязами*» — противоборство природных и извне навязанных стремлений ведет к крайнему драматическому напряжению.

А в 30-е гг., начиная с пьесы «*Разносчик льда грядет*», у *О'Нила* действуют люди, потерпевшие поражение в схватке с жизнью, вышедшие из нее с невосполнимыми потерями. Честолюбивая мечта воспринимается теперь как иллюзия, утешительная, неосуществимая греза.

В пьесе «*Душа поэта*» герой, спившийся ирландский иммигрант, выдает себя за романтического байроновского героя, храброго блестящего кавалерийского офицера, участника исторических битв — таким он и был когда-то, в дни молодости. Он не хочет мириться со своим низким происхождением и своим нынешним званием хозяина захудалого трактира. У него действительно «душа поэта», а не кабатчика. В своей романтической позе — в своих амбициях и своем фанфаронстве — он предстает перед нами в истинном свете, в то время как его бытовое существование — дурной сон, именно оно ненормально и неестественно.

Женщины в пьесах *О'Нила* дольше других сохраняют свою первоначальную цельность, то, что сам драматург называл «неукротимостью человеческой природы» и больше всего ценил в людях. Вообще в поздних пьесах *О'Нила* действуют природы не столько цельные, сколько когда-то бывшие цельными — они тоскуют по своей утраченной цельности, о своем потерянном рае, гасят тоску в вине, разгуле, наркотиках, в бережно хранимых и неустанно растравляемых иллюзиях.

После продолжительных исканий *О'Нил* создал стиль американской драмы с характерной для нее жизненной достоверностью персонажей и экспрессионистской остротой психологического рисунка. Один из признаков этого стиля — отсутствие второго плана, полное или почти полное совпадение сюжета пьесы с ее внутренней темой, что так отличает американскую психологическую драму от пьес *Ибсена* или *Чехова*.

Стриндберг — бунт индивидуализма

Август Стриндберг (1849–1912) принадлежит кругу авторов новой драмы. Как Ибсен, он освоил различные стили современного искусства. Как Шоу, был практиком и теоретиком театра. Как Чехов, реализовался в драматургии и в беллетристических жанрах, привнеся в свои зрелые пьесы достижения европейской прозы. Его ранние эстетические трактаты близки идеям Антуана и молодого Станиславского, театральные опыты периода Интимного театра (1907–1910) напоминают об экспериментах М. Рейнгардта и молодого Вс. Мейерхольда. Он начинал как последователь Э. Золя, закончил символистскими исканиями. В то же время судьба его театрального наследия достаточно необычна.

Самые репертуарные пьесы Стриндберга написаны в прошлом веке. Но его популярность достигает кульминации после Первой мировой войны, в начале 20-х гг. Драматург, вступивший на театральные подмостки под знаменем натурализма, становится богом экспрессионистов. С угасанием экспрессионистского движения в 30-е гг. его имя мало кого интересует.

По окончании Второй мировой войны к творчеству Стриндберга опять приходит популярность, но ненадолго. И только в конце XX в. драматург становится постоянным участником театрального процесса. Его творчество привлекает к себе внимание в кризисные моменты истории, когда подвергаются переоценке, казалось бы, незыблемые и непреложные нравственные ценности общества, когда людьми овладевает горький дух сомнения.

Август Стриндберг выразил кризис индивидуалистического сознания наиболее остро и осознанно. Простое и жесткое допущение, сделанное писателем на основании собственного душевного опыта, заключалось в следующем. Если в обществе для того, чтобы преуспеть, нужно обойти других, вступить с ними в соперничество, над ними возвыситься, — значит, закон конкурентной борьбы неизбежно распространится и на интимную сферу жизни, вторгнется в отношения полов.

Отношения двоих — мужчины и женщины — складываются так, как если бы один из них должен был стать хозяином, а другой — у него работником.

В «Самуме» и «Фрекен Жюли» вражда мужчины и женщины отягощена расовым или сословным антагонизмом. В других пьесах ненависть двоих в себе самой заключает все необходимые причины и следствия.

В «Пляске смерти» (1901), наиболее монументальном произведении зрелого Стриндберга, битва между мужем и женой происходит на острове, в морской крепости — настоящий театр военных действий. Он — старый служака, знаток баллистики и боевых маневров. Она — бывшая актриса, за четверть века супружества ставшая специалистом по части стратегии и тактики.

Противники действуют по всем правилам затяжной военной кампании: привлекают союзников, укрепляются на отвоєванных рубежах. Тридцатилетняя война, в которой участвуют два человека, приобретает чуть ли не государственные масштабы. Самолюбивый, желчный капитан артиллерии ненавидит всех: свое начальство, своих подчиненных, своих сородичей и сограждан. Он со всеми в ссоре, всех презирает, в его глазах окружающее общество состоит из дураков и деспотов. Казалось бы, обрекая себя на одиночество в каменной башне, он тем более должен дорожить единственным, что у него осталось — женой. Но и в домашнюю обыденность, в повседневный супружеский диалог проникает правящий в мире обычай войны всех со всеми.

В трилогии «Путь в Дамаск» (1898–1904) мучительная распря мужчины и женщины возникает как прямое следствие неразрешенных общественных противоречий. Герой трилогии — Неизвестный, выдающийся поэт и ученый, в чьем образе так ощутимы личные автобиографические мотивы, не может ужиться ни с одной, ни с другой женой, потому что не может ужиться с человечеством. По Стриндбергу, ни один мужчина не может ужиться ни с одной женщиной, потому что люди вообще не могут ужиться друг с другом: они угнетают, обманывают и преследуют один другого, утверждаясь тем, что подчиняют себе чужую волю и чужую жизнь.

Ницшеанская проблема сверхчеловека, так долго занимавшая Стриндберга, им же совершенно обесмысливается: рядом с героем-индивидуалистом, ему наперекор, действует женщина с таким же неудержимым жизненным напором, с такими же захватническими устремлениями.

Парадокс драматургии Стриндберга, определяющий ее гротескную природу, состоит в том, что герои шведского писателя при всем своем пылающем индивидуализме не годятся на роль завоевателей жизни. Хотя и пытаются играть эту роль. Они полны неукротимой энергии, готовы к самым крайним и решительным действиям, но всегда что-то, чего они не могут понять, мешает осуществлению их намерений.

Честолюбивый артиллерийский капитан в «Пляске смерти» так и не получает давно положенного ему майорского чина. Король Эрик IV тиранит своих близких, но не уверенный в своем монаршем предназначении, не может приструнить своих врагов. Измученный, на грани безумия, Неизвест-

ный отказывается от своих честолюбивых и блистательных замыслов, смиряет свою гордыню и удаляется в монастырь («Путь в Дамаск»).

Подобно другим создателям новой драмы, Стриндберг придает исключительное значение «настроению» — общему тону и общему колориту сценического действия. Но настроение, атмосфера в его пьесах возникают по другим законам, нежели у Чехова или Метерлинка. У русского и бельгийского драматургов каждое действующее лицо проникается общим настроением, легко и незаметно настраивается на общий лад. У Стриндберга настроение любого эпизода определяет один из двух героев, тот, кто в данный момент находится в лучшем положении, кто ведет игру. В следующем эпизоде инициатива может перейти к противнику, и тогда уже он станет навязывать другому свое настроение, создавать подобающую атмосферу.

Стриндберг показал в своих пьесах новый тип человеческих отношений, построенный на взаимной привязанности и взаимном мучительстве, и нового героя — безвольного тирана, преследуемого преследователя, угнетенного деспота, скорее трагического, чем смешного.

В замечательном предисловии к «Фрекен Жюли», наиболее глубоко и сжато теоретическом манифесте новой драмы, Стриндберг, в частности, выдвигает новую концепцию драматического характера — в противовес той, что постепенно выработалась в ренессансной театральной системе. Он неодобрительно отзывается о чересчур определенных театральных характерах (как у Мольера) и противопоставляет им характер своей фрекен Жюли. «Поскольку мои персонажи люди современные, живущие в переходное время, более торопливое, истеричное, по крайней мере по сравнению с предыдущей эпохой, я изобразил их как характеры в большей степени неустойчивые, разтерзанные или разорванные»¹.

Драматургия Стриндберга далеко не ограничивается возможностями экспрессионизма, но границы экспрессионизма Стриндберг очертил достаточно точно. Первая мировая война прояснила смысл его мрачных, душераздирающих пророчеств. Экспрессионизм как таковой — это и есть Август Стриндберг, — так поняли Евгений Вахтангов и Михаил Чехов, когда уже после войны и октябрьской революции поставили спектакль «Эрик IV».

Стриндберг считал, что монументальные формы старого театра безнадежно устарели и напоминают нам не о современной жизни, а о древ-

¹ Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту. Романы и пьесы. — М., 1997. — С. 207.

ности, когда театр был местом религиозных всенародных празднеств. Он мечтал о совершенно другом театре, где на скромной маленькой сцене, ничем — никакой рампой, никаким оркестром — не отделенной от зрительного зала, при сильном боковом освещении, которое направлено на лица актеров и позволяет видеть их мимику, разыгрывались бы короткие, камерные, утонченно-психологические пьесы. Театр второй половины XX в. в полной мере ответил на мечтания драматурга. Так называемая «малая сцена» с камерными, интимными спектаклями стала равноправным партнером сцены большой.

Сегодня без философско-символистской драматургии Стриндберга трудно представить возникновение экспрессионистской и экзистенциалистской драмы, эпического театра Брехта и французской антидрамы.

Театр Бернарда Шоу

Бернард Шоу (1856–1950) — «человек столетия» — прожил долгую и плодотворную жизнь.

В своем творчестве он сознательно ориентировался на драматургический опыт Ибсена, используя сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы напряженными, острыми дискуссиями.

Вторжение Шоу в театр в 90-е гг. явилось большим историко-литературным событием, открывшим новую эпоху в жизни английского театра. Он «вдруг» предстал перед ошеломленной лондонской публикой во всеоружии иронической насмешки над миром социального зла. Социальная насыщенность его пьес сочеталась с глубоким интересом художника к человеческим судьбам, к человеческим характерам, раскрывающимся в комедии контрастов в процессе остроконфликтного, порой парадоксального действия.

За одно только десятилетие, может быть самое плодотворное в его творческой биографии, Шоу создает, кроме критических статей, три замечательных цикла пьес: «Пьесы неприятные», «Пьесы приятные», «Три пьесы для туритан».

Шоу публиковал свои пьесы, как правило, снабжая их предисловиями. В них он в свойственной ему полемической манере обсуждал поставленные в этих пьесах проблемы. В предисловии к сборнику «Неприятных пьес» он, в частности, писал, что зритель «сталкивается в них с ужасающими и отвратительными сторонами общественного устройства Англии»¹.

¹ Шоу Б. Избранные сочинения: В 2 т. — Т. 1. — М., 1999. — С. 35.

Широкое использование парадокса как формы обличения несоответствия между видимостью и сущностью общественных и личных отношений между людьми в условиях несправедливого общественно-го строя — характерная особенность творческого метода Шоу.

В комедии «Профессия миссис Уоррен» (1894) — злой сатире на викторианскую Англию — Шоу вскрывает глубокое несоответствие между видимостью и сущностью, внешней респектабельностью и внутренним убожеством буржуазного образа жизни.

Заостряя сценическую ситуацию до гротеска, он делает своей героиней женщину легкого поведения, составившую состояние на занятии своим ремеслом, совладелицу публичных домов во многих европейских столицах. Шоу изображает миссис Уоррен и как жертву несправедливого устройства общества, основанного на безжалостном гнете и эксплуатации человека, и как его воплощение, символ. Пытаясь оправдать себя в глазах дочери, воспитанной в абсолютном неведении об источнике семейных доходов, миссис Уоррен рисует страшную картину нищенского существования своей семьи, толкнувшего ее заняться проституцией. Но, как признается она дочери, бросить свой доходный «промысел» она не может, потому что «любит наживать деньги».

«Приятные пьесы», по словам драматурга, «менее затрагивают преступления общества», касаясь главным образом «его романтических заблуждений» и «борьбы отдельных лиц с этими заблуждениями». В центральной пьесе цикла — «Кандиде» (1894) — Шоу едко полемизирует с укоренившимися предрассудками о превосходстве мужчин над женщинами. В бунтарских речах Кандиды звучат гневные интонации ибсеновской Норы, хотя, в отличие от Ибсена, Шоу решает конфликт положительно. Его «современная комедия» завершается примирением супругов.

В исторической драме «Цезарь и Клеопатра» (1898) из цикла «Пьесы для пуритан» Шоу полемизирует с Шекспиром, который, по мнению Шоу, только «изображает», а «не поучает». Сам Шоу хочет не только изображать, но и поучать. Шоу мало заботит историческая достоверность. Он обращается к образу римского полководца, чтобы высказать свое отношение к политическим и моральным проблемам своего времени. Мудрость политика, по мнению Шоу, заключается, прежде всего, в том, чтобы решать вопросы мирно, избегая крови.

Самой популярной пьесой Бернарда Шоу стала комедия «Пигмалион» (1912).

Ее заглавие напоминает о древнем мифе про скульптора Пигмалиона, который изваял статую Галатеи и влюбился в нее. Богиня любви Афродита

вняла мольбам отчаявшегося художника и оживила статую. Шоу дает свой, современный вариант древнего мифа.

Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, которое заключается в том, что за несколько месяцев он обучит уличную торговку цветами правильной речи и сделает так, чтобы «она с успехом могла сойти за герцогиню». «Превращение» Элизы, по мысли Шоу, призвано опровергнуть утвердившееся мнение о том, что социальные барьеры непреодолимы. Они лишь препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности.

Человек создается человеком — таков урок этой, по собственному признанию Шоу, «интенсивно и сознательно дидактической» пьесы.

В 1913 г. Шоу приступил к работе над пьесой «Дом, где разбиваются сердца» («фантазией в русской манере на английские темы»), которую завершил в 1917 г., в конце Первой мировой войны. Исторические события привели к крушению иллюзии Шоу относительно той роли, которую была призвана играть либеральная интеллигенция в жизни общества.

Раскрывая символический смысл пьесы, Шоу пишет: «Дом, где разбиваются сердца» — это не только название пьесы <...> а вся культурная и праздная предвоенная Европа, которую совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиницы люди отдали во власть коварного невежества и бездушной силы»¹.

Подтверждением этой мысли в конце пьесы возникает символический образ сбившегося с курса и плывущего в неизвестность корабля, с капитаном, покинувшим свой капитанский мостик, и командой, равнодушно ожидающей страшной катастрофы.

«Маленький человек» в пьесах Пиранделло

Герой *Луиджи Пиранделло* (1867–1936) — «маленький человек» в том смысле этого понятия, какое оно приобретает в эпоху монополистического и тоталитарного устройства общества. Маленький человек показан в пьесах Пиранделло в подробностях и колорите бытовых и профессиональных черт, однако он лишен индивидуальности и не имеет характера. Он не в состоянии быть хозяином своих решений и действий. В сложной, запутанной драме жизни ему предназначена роль театрального персонажа — он изображает чувства, которые ему положены по роли, и произносит текст, который ему дали выучить.

¹ Цит. по: Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 2001. — С. 43.

Идея театральной игры, переодевания, «балаганчика» лишается у Пиранделло романтического очарования. У Пиранделло игра — следствие отягощающей человека несвободы. Начав играть, его персонажи не могут остановиться и вынуждены пожизненно исполнять свои роли. Театральное инобытие, распадение личности на истинное «я» и на маску в пьесах Пиранделло воспринимаются как следствие недостатка воли, необходимой для того, чтобы совершить выбор. У Пиранделло, как у Шопенгауэра, вся общественная жизнь есть непрерывное разыгрывание комедии. Человек становится театральным персонажем по мере того, как его существование приобретает публичный характер. В этом смысле Пиранделло предвосхитил распространенные представления современных социологов: роль, маска, игра в его пьесах — способ подогнать поведение человека под «амплуа», соответствующее определенному общественному положению. Об опасности, грозящей человеку со стороны современного общества, одним из первых заговорил драматург, описывающий нравы захудалой европейской провинции.

Тогда же тему маленького человека вводит в искусство Ч. Чаплин. В его творчестве мотив превращения человеческой индивидуальности в социальную маску звучит еще убедительнее.

С маской связано рождение европейского театра. В масочных персонажах *commedia dell'arte* — Докторе, Панталоне, Капитане, Арлекине — угаданы были формирующиеся буржуазные характеры. Поэтому итальянская комедия масок находится у истоков профессионального театра нового времени, и ее канонические типы сохранились до конца XIX в. в форме театральных амплуа. Если в масках *commedia dell'arte* угаданы были сущности возникающих человеческих характеров, то у Пиранделло, напротив — маска призвана скрыть истинную сущность человека.

Еще один ренессансный мотив, характерный скорее для английского театра, чем для итальянского, возникает в творчестве Пиранделло. Как и Шекспир, он ставит вопрос о противоречии между видимостью и сущностью, между тем, чем человек кажется и каков он на самом деле. У Шекспира это противоречие объясняется тем, что драматические герои — Ричард, Яго, Гонерилья, Эдмонд — вынуждены до поры до времени скрывать свои истинные намерения и склонности. Они притворяются, лицемерят, сознательно вводят в заблуждение на счет своих душевных качеств и своих целей.

Персонажам Пиранделло кажется, что они говорят и действуют от своего собственного имени, а в действительности — от имени маски,

которая к ним приросла. У его персонажей маска призвана скрывать не лицо, а отсутствие собственного лица, и стыдятся они не своего характера, а того, что характера у них нет.

В «Шестерых персонажах в поисках автора» отец возмущенно кричит на директора театра «Как? Вы серьезно думаете, что у нас нет своего лица?» — и тут же ставит директора в тупик внезапным вопросом, знает ли он сам-то про себя, кто он такой. Директор оказывается в замешательстве. Отец его утешает: человек вообще может быть «ником».

Ощущение собственной личности приходит к персонажу лишь как горькое воспоминание о том, каким он был когда-то. Сюжет главных пьес Пиранделло состоит в возвращении к событиям, когда-то случившимся. Под влиянием неожиданных обстоятельств люди вспоминают о прошлом, о молодости, когда они еще были самими собой. О трагических событиях, после которых они от себя отреклись и надели приличествующие их социальному положению маски.

В «Генрихе IV» речь идет о предательстве, совершенном по отношению к герою когда-то. И действует герой по воспоминаниям об этом предательстве, как бы не от своего имени, а от имени молодого человека, жившего тогда, двадцать лет назад.

В пьесах «Обнаженные одеваются» и «Каждый по-своему» ведется дознание о запутанной любовной истории, случившейся в те времена, когда герои, отдаваясь своим страстям, могли поступать так или иначе.

В «Шестерых персонажах в поисках автора» действующие лица вспоминают о событиях многолетней давности. Терзая друг друга прошлыми обидами, шаг за шагом они приближаются к настоящему. Когда прошлое готово уже соединиться с настоящим, напряжение становится невыносимым и разряжается внезапным выстрелом нервного подростка — самоубийство прерывает постыдное вторжение прошлого в нынешний день.

Каждый из героев классической драмы защищает свою моральную идею: Отелло и Яго, Лауренсия и Командор, Фигаро и граф Альмавива, маркиз Поза и король Филипп, Чацкий и Фамусов, Моцарт и Сальери, Катерина и Кабаниха. У каждого свои жизненные задачи, каждый убежден в своей правоте и стремится осуществить свои цели. Один за другим выходят на сцену герои Пиранделло, чтобы рассказать, что между ними произошло. Говорит один — и зрители становятся на его сторону; берет слово другой — зрители и ему верят; стоит появиться третьему — и прав оказывается он. Каждый считает себя жертвой, а другого — злодеем. Все зависит от системы отсчета — с какой стороны посмотреть.

В предшествующей психологической драме — от Ибсена до Чехова — показано было, как заурядная обыденность ограничивает личность. Пиранделло нащупал болевую точку 20-х гг.: человек расстается со своей индивидуальностью, не вынеся бремени собственной личности.

Позднее, во французской интеллектуальной драме, стремление человека к спасительному инобытию, к стандартным формам сознания будет определено как страх перед ответственностью, страх перед свободой. Пиранделло, свидетельствовавший о стране, где фашизм впервые победил, показал, в каких тайниках души зарождается этот страх, как быстро он распространяется.

Французский интеллектуальный театр

Философия экзистенциализма оказала глубокое влияние на литературу и искусство. Отдельные ее положения получили своеобразное отражение во французской интеллектуальной драме. Экзистенциалистские идеи о кратковременности человеческого бытия, заброшенности человека и его одиночестве в этом абсурдном и безучастном мире, куда он пришел из «ничто» и уйдет в «ничто», звучат в творчестве *Жана-Поля Сартра* (1905–1980) и *Альбера Камю* (1913–1960). При этом экзистенциалистская драматургия не тождественна философии экзистенциализма. В разных вариантах Сартр и Камю разрабатывают тему противоречий между человеческим разумом и абсурдной действительностью и трагедии человека при столкновении с неразумным миром.

Следует отметить, что расцвет французской экзистенциалистской драмы приходится на годы Второй мировой войны и в определенной степени отражает борьбу против фашистской идеологии в условиях движения Сопротивления.

Исследуя проблемы взаимоотношений человека с миром, Сартр не только признает несоответствие этого мира истинным потребностям человека, но стремится раскрыть причины поведения героев. Помещая человека в ситуацию, представляющую собой наиболее напряженный момент человеческого существования, Сартр заставляет его сделать «выбор», принять решение.

Так, в драме «*Мухи*» (пьеса написана в 1942 г. в дни оккупации Франции) Сартр не только отстаивает вообще право человека на внутреннюю свободу, но и утверждает существование реальных предпосылок для человеческой свободы даже в условиях порабощения личности государственным режимом.

Герой пьесы принимает решение и не только освобождает своих граждан от правителя-тирана, но и стремится пробудить в них человеческое достоинство. Пьеса была поставлена в оккупированном Париже и вызвала огромный политический резонанс. Спектакль был воспринят как активный протест против насилия и террора.

Сартровского Ореста нередко сравнивают с шекспировским Гамлетом, который, убивая конкретного злодея, совершает возмездие из чувства ответственности за мир. Сам Орест сравнивает себя с Крысоловом, средневековым флейтистом, избавившим город от крыс. Орест же уводит с собой мух и Эриний, тем самым освобождая аргосцев от страха, чувства вины и отчаяния. Убивая омерзительного Эгисфа, он наказывает само зло, ассоциирующееся в данном случае с фашистской диктатурой.

Именно так воспринималась эта пьеса в 40-е гг., однако объективный (экзистенциалистский) смысл ее шире. Ведь в итоге герой как был, так и остается одиноким. Даже Электра бросает в лицо брату слова ненависти, а жители Аргоса поджидают своего спасителя с камнями, вилами и дубинами в руках, чтобы выразить ему «благодарность». Как типичный герой-экзистенциалист Орест совершает свой поступок ради себя самого и собственной «правды». Трагедия «ответственности за других» обернулась у героя драмой выбора себя и «самоотдаления от людей».

Пьесы Сартра послевоенного периода отличаются большей социально-политической заостренностью тем («Затворники Альтоны», 1959) и язвительной сатирой на современное общество («Некрасов», 1952).

Изыщные, легкомысленные, саркастические пьесы Жана Ануя (1910–1987) полны пророчеств: «Дикарка» (1934), «Антигона» (1942), «Жаворонок» (1953).

Дар исторического провидения вообще присущ драматическим авторам этого времени. Трагедии *Гарсиа Лорки* с их наэлектризованной атмосферой и неистовыми героями воспринимаются как пролог к известным событиям в Испании.

В пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца» предчувствуется победа грубых, агрессивных общественных сил, а в драмах Брехта, начиная с середины 20-х гг., предсказывается позорная и трагическая роль, которую предстоит сыграть маленькому человеку в фашистской стране. В пьесах Ануя показана нравственная атмосфера капитуляции, «дух Мюнхена», которому вскоре предстояло проявиться во всей двусмысленной, фарисейской, трусливо-циничной сущности, так же как показан и дух сопротивления капитулянству.

Проблема действия и поведения человека приобретает у Ануя (так же как в драматургии Сартра) экзистенциальный характер. Она истолкована в его пьесах как проблема индивидуального выбора и решения, которое человек должен принять в неблагоприятной ситуации, вопреки предательским настроениям мещанского большинства и трусливым доводам собственного здравого смысла.

Осуществляя выбор, драматический персонаж освобождается от свойственной ему неопределенности, преодолевает путаницу своих душевных стремлений и ведет себя согласно своему истинному призванию — своему героическому амплу.

В европейской драматургии 30–40-х гг. исследуется ситуация, которая рождена необычайными общественными событиями и требует от героя немедленных решительных действий.

Как в старом классическом театре, в пьесах Ануя и Сартра показана не трагедия жизни, а трагедия в жизни — необычайная ситуация выбора выбивает героя из ритма повседневности. Герой Ануя и Сартра размышляет о поступке, который ему надлежит сделать единожды, приняв вызов, брошенный ему необычайной ситуацией. Жизнь Ореста и Антигоны — это их звездный час, грозное ослепительное мгновение, когда они осуществляют свой выбор. Впоследствии Ануя откажется от героических притязаний антифашистской драмы 30-х и 40-х гг. и восстановит будни в прежних правах.

Конфликт героя и среды, вольных порывов духа и тягостных будней вырастает в 30-е гг. в освободительную войну личности с фашистским обществом тотального насилия.

Насколько острее и отчетливее звучат в 30-е гг. традиционные мотивы драмы XX в., можно судить, например, по тому, какой смысл приобретал тогда мотив ожидания.

Томительное бессильное ожидание беды и детская надежда на чудо, определяющие зыбкую завораживающую атмосферу пьес Метерлинка.

Тоска чеховских героев по лучшей жизни, которая то, кажется, возникнет через 200–300 лет, то вот-вот наступит — в самом скором, легко обозримом будущем.

Возбужденное, нервное, пугливое и сладострастное ожидание беды, характерное для экспрессионистского театра.

И наконец, 30-е гг.: тревожное и осознанное предчувствие наступающей катастрофы, которое заставляет человека ввести в действие свои духовные резервы, прийти в состояние боевой готовности. В эти же годы атмосфера ожидания иногда исчезает, сменяясь восприятием исторической ситуации как предельно определенной и устойчиво однозначной.

В самой середине кризисных 30-х гг. Жан Жироду создает грустную прозорливую драму «Троянской войны не будет» (1935), в которой говорится о неизбежности войны — предотвратить ее не могут даже самые прекраснодушные люди, поскольку они на каждом шагу сталкиваются с аномалиями человеческого мировоззрения. Каждый эпизод пьесы с одинаковой степенью вероятности может завершиться одним или другим финалом — миром или войной. Когда кажется, что рациональные усилия принесли, наконец, успех, и мир удалось отстоять, нелепый, грязный случай поворачивает дело к войне. Можно полагать, что война была неизбежна с самого начала. Все шло к войне,

а незавершенность ситуации лишь создавала возможность различных вариантов, была обманчива.

В 1937 г. появляется одна из самых сложных в идейном отношении пьес Ж. Жироду «*Электра*». Привычный мифологический сюжет рассматривается в ней в непривычном плане. Драматург ставит вопрос: надо ли ворошить прошлое, если настоящее спокойно и по видимости гармонично, любая ли правда хороша и необходима? Вечная проблема, к разрешению которой обращались, в частности, Г. Ибсен («*Дикая утка*»), М. Горький («*На дне*»), Ю. О'Нил («*Разносчик льда грядет*»).

Как во всех версиях мифа, Электра — единственная, кто живет прошлым, руководствуется памятью об отце и надеждой на восстановление справедливости. Она настолько выделяется из общей среды, что превращается в своего рода символ, олицетворение очищенной совести. Однако общественное мнение не слишком доверяет подобным символам: «...когда человечество захлебывается в ненависти, проклятиях, междоусобицах, совесть тут абсолютно не при чем. Люди охотно забыли бы старые неприятности и шли на любой компромисс, лишь бы избежать новых, — но не тут-то было! — обязательно где-нибудь возникнет такая вот женщина со слишком долгой памятью и начинаются истории!» — говорит один из персонажей, фигурирующий в пьесе как Судья. «Вы правы. Начинаются истории, которые избавляют мир от сонного эгоизма» — возражает ему Орест, пока еще скрывающийся под именем Неизвестный.

В пьесе Жироду сталкиваются два принципа, два разных мироощущения: тотальное правдоискательство, душевная бескомпромиссность и философский релятивизм, отношение к бытию как к иррациональной трагикомедии, надежда на то, что «все в жизни имеет тенденцию так или иначе улаживаться, утихомириваться, упорядочиваться».

Нравственный максимализм Электры приводит к гибели не только виновников смерти ее отца, но и родной город. Отстаивая свою «правду», она облакает ее в абстрактно-риторическую форму (долг Электры — спасти не город, а взгляды и души соотечественников). В последней сцене «коринфяне взяли город и истребляют всех подряд». Сам автор нигде не высказывает свою позицию. Настроение финала далеко от какой-либо определенности. Одна из героинь пьесы говорит: «Вижу, вокруг нас невесть что творится, а никак не пойму, к чему оно все?! Город осквернен и разграблен <...> невинные люди среди пожарищ убивают друг друга, — но двое виновных справедливо наказаны страшной казнью; мир рушится и гибнет, — а солнце — вот оно — встает как ни в чем не бывало и озаряет землю радостной улыбкой...»¹.

¹ Античность и современность сквозь призму мифа об Атридах. — М., 1996. — С. 701.

По мнению Ницего, все случившееся носит прекрасное имя — Заря, но в контексте происходящих событий его реплика звучит иронически, и над Аргосом воцаряются Мрак и Отчаяние.

Именно так, сквозь призму этих настроений воспринимает драматург свою родину в годы накануне войны. В период оккупации этим впечатлениям суждено будет окрепнуть. В 1943 г. он напишет пьесу «*Содом и Гоморра*», в которой, отталкиваясь уже от библейского мифа, даст метафорически развернутую характеристику исторического момента, рокового для Франции.

Театр абсурда

Объявляя войну всем существующим формам театра, авангардисты заявили о создании на его руинах своего «антитеатра». По существу авангардисты выступали с отрицанием традиций и, главным образом, традиций реалистического театра. Зачинатели нового движения претендовали на отражение последних достижений в науке, философии, психологии. В своих философских концепциях объективно они мало чем отличались от экзистенциалистов, опираясь на утверждение, что жизнь есть абсурд. Не случайно этот театр получил в зарубежной театроведческой литературе наименование «театр абсурда». Сходство эстетических взглядов экзистенциалистов и абсурдистов, хотя они и не тождественны, нашло свое отражение в кредо театра абсурда, которое можно рассматривать по трем основным положениям.

Прежде всего, само человеческое бытие рассматривается как абсурд. Жизнь человека не имеет ценности, не имеет смысла. С самого момента рождения над человеком нависает постоянная угроза смерти (пьесы С. Беккета, «Король умирает» Э. Ионеско).

Человек характеризуется только своими поступками, которые не подчиняются никакой логике. Следовательно, не может быть фиксированных характеров в обычном смысле слова. Человек существует лишь в ситуациях (ранние пьесы Э. Ионеско).

И наконец, язык умирает, превращаясь в голые штампы, парализуя мышление. В результате невозможным становится общение между людьми, человек оказывается абсолютно одиноким («Жак или Подчинение», «Лысая певица» и другие пьесы Э. Ионеско).

Отказываясь от реалистических средств выразительности, театр абсурда многое заимствовал у модернистов начала XX в., в частности, у сюрреалистов 20-х гг. Искусствоведы не без основания усматривают истоки театра абсурда еще в конце XIX в., когда французский драматург *Альфред Жарри* написал гротескный фарс «*Король Юбю*» (1888). Кстати, понятие «авангард» появилось в это же время; окончательно оно утвердилось в 20-е гг. для характеристики художников, восстававших против традиционных форм искусства и скандализовавших буржуазное общество своим экстравагантным поведением и эксцентрическими поисками новых форм. Со временем авангардистские формы и приемы, казавшиеся ранее недопустимыми, абсурдными, стали «буквами» театрального «алфавита».

Альфред Жарри выступил с резкой критикой самодовольного и ограниченного, алчного и жестокого буржуа. Комичная и одновременно

чудовищная фигура папаша Юбю претерпевает в пьесе Жарри разные трансформации. Но как бы ни менялось положение героя, он всегда сохраняет присущую ему глупость и в то же время изворотливость, трусость, наглость, сладострастие и низменные инстинкты. Став ненадолго королем польского царства, он готов уничтожить всех своих подданных: богатых — чтобы завладеть их имуществом, бедных — чтобы они не присвоили его собственности. Свои пьесы Жарри писал для марионеток, поэтому при постановке в театре живого плана в них еще больше выявлялась сценическая условность и акцентировались шокирующие приемы.

Опыт *Альфреда Жарри* в создании абсурдной драмы нашел свое продолжение в произведениях французских дадаистов и сюрреалистов. В частности, *Гийом Аполлинер* (1880–1918) пишет свою программную драму «*Сосцы Тирезия*» (поставлена в 1917 г.), впервые вводя термин «сюрреалистической драмы». В предисловии к пьесе Аполлинер призывает к предельно упрощенному изображению действительности. Он выступает с декларацией права художника на создание своего особого мира, так называемой «надреальности». Драматург, согласно, Аполлинеру, — творец автономной вселенной, и он должен выражать метафизическую истину. В отличие от драмы Жарри пьеса Аполлинера была полна символов и неясностей. Автор стремился поразить, ошеломить зрителей необычностью. Так, героиня пьесы Тиреза невозмутимо снимала свои груди — два больших надутых шара, после чего становилась Тирезием; лицо ее было выкрашено ярко-голубой краской.

Наиболее авторитетным автором авангардного театра стал французский театральный деятель, критик и драматург *Антонен Арто* (1896–1948). Свое творческое кредо он изложил в известном сборнике статей «*Театр и его двойник*» (1938).

Для Арто театр, о котором ему грезилось, — феномен религиозный, или, как он часто говорил, «магический». И это представление о театре роднит Арто, прежде всего, со Станиславским. По существу Арто на свой лад повторяет мучительные поиски адекватного языка новой театральности, когда подмостки оказываются приравнены к Храму. Отсюда — невероятное в его сочинениях смешение понятий и терминов, которые Арто берет из самых разных культурных пластов и эпох: тут соседствуют брахманизм и каббала, средневековая алхимия и философия Ницше, фрейдизм и мифология ацтеков.

Основная идея Антонена Арто: театр должен перестать быть «неподвижной копией», двойником повседневной реальности. Напротив,

за театром он признает самостоятельную и созидательную роль в мире: «смысл жизни обновляется театром». Изъян традиционного психологического театра, согласно Арто, состоит в том, что он не наделен теургическими качествами. «Я предлагаю театр, где физические неистовые образы размалывают и гипнотизируют чувственную сферу зрителя, захваченного театром так, как можно быть захваченным водоворотом высших сил. Это театр, который оставив психологию, повествует о необычайном, выводит на сцену естественные конфликты, <...> театр, который, прежде всего, представляет себя в качестве исключительной силы отвлечения. Театр, который вызывает транс, <...> театр, который обращается ко всему организму с помощью точно рассчитанных средств <...>»¹.

Антипсихологизм Арто особого рода: речь идет, прежде всего, об отрицании художественной значимости обычных аффектов, включающих человека в мир повседневной реальности. И совсем другое дело — аффекты, которые возникают в момент встречи с искусством. Арто верит, что театр способен вызвать к жизни нечто небывалое и вместе с тем — преобразующее саму эту жизнь. Для этого театру нужно стать поистине «жестоким», — ведь не так-то легко вырвать зрителя, его сознание из сети привычных представлений и повседневности.

За экстравагантными формулировками книги кроется достаточно стройная и последовательная система взглядов А. Арто. Утверждая, что театральная игра есть по сути своей «бред», Арто пытается, прежде всего, выявить природу театральности и отстоять своеобразие сценической условности. Мечта Арто перевести театральное действие в «план эпидемии» есть не что иное, как мечта о коллективном экстагическом транссе. Поэтому театр жестокости может быть только режиссерским: надо организовать спектакль таким образом, чтобы нарушить «покой рассудка» зрителя. Не случайно в книге всплывает упоминание об элевсинских мистериях Древней Греции, во время которых проводились коллективные сеансы врачевания душ. Грядущий театр, по мысли Арто, будет представлять интерес для зрителя как ритуальное святилище с занавесом, где благодаря «тотальному зрелищу» он сможет приобщиться к первоначальным — «космическим» — стихиям жизненности. Этот феномен новой театральности он называл «трансцендентным трансом».

Очень важный и сложный вопрос — отношение Арто к слову в театре. Провозгласив в театре жестокости первенство режиссуры, он

¹ Арто А. Театр и его двойник. — М., 1993. — С. 90.

стремился устранить преобладание литературы (то есть письменного текста) над представлением. Намечая грамматику нового театрального языка, он называет его основным элементом жест (тут подразумевается не только безмолвное, немое физическое действие, но и слово как жест, — звучащее слово, ставшее действием).

Посмертная судьба наследия Арто оказалась более успешной, чем его реальная творческая жизнь. Сначала усилиями режиссеров Ж.-Л. Барро и Р. Блэна, а затем драматургов авангарда 50-х гг. — Беккета, Адамова, Ионеско — была продемонстрирована практическая значимость идей театра Арто. Затем последовал настоящий взрыв интереса к его творчеству во Франции, Западной Германии, Польше. Стали появляться многочисленные экспериментальные труппы с различными вариантами «театра жестокости». В театральном мире сегодня «Театр и его двойник» — очень известная книга.

Сэмюэл Беккет

На сцене одного из парижских театров в 1953 г. была показана пьеса, которая очень удивила и даже поставила в тупик зрителей. Герои пьесы — жалкие бродяги — томятся в бездействии напрасным ожиданием, но, связанные предварительным обещанием, не могут уйти. Они ведут бесконечные разговоры, в которых все как будто просто и ясно, но их смысл никак не удается ухватить. Часть публики, не досмотрев пьесу до конца, в недоумении или возмущении покинула зал. Однако премьера вошла в историю театра, а пьесе Сэмюэла Беккета «*В ожидании Годо*» была суждена громкая слава. Она открыла новое направление в драматургии, получившее название «театр абсурда».

К моменту этой исторической премьеры Беккет был уже не новичок в литературе.

Сэмюэл Беккет (1906–1990) родился в Ирландии. С ранних лет он увлекался литературой и театром; обучаясь в колледже, заинтересовался французской литературой и обратился к трудам философов. Паскаль, Декарт, Вико и Шопенгауэр входят в духовный мир Беккета и оставляют неизгладимый след в его творчестве. В 1929 г. Беккет приезжает в Париж, где знакомится с Д. Джойсом и становится его литературным секретарем.

Место действия самого знаменитого произведения Беккета «*В ожидании Годо*» (1953) — дорога. На дороге встречаются Владимир и Эстрагон, но до конца пьесы зритель так и не узнает, ни откуда они пришли, ни куда держат путь. Их встреча — точка в настоящем, остановленное мгновение, интервал неопределенности между уже не существующим и еще не существующим.

ющим. Неопределенность эта воплощена в загадочной фигуре Годо, изо дня в день (или из года в год) назначающего им встречу на этом же месте «завтра». Он символизирует тайну бытия, проникновение в которую и составляет смысл пути Владимира и Эстрагона.

Созвучие имени Годо с английским словом «Бог» дало основание некоторым исследователям отождествлять пьесу с мистериальным действием. Заложённая в структуре драматического действия многозначность допускает такую интерпретацию, хотя и не является единственно возможной.

Бессилие человека изменить ход времени зафиксировано человеческой немощью, недугами, которыми страдают Владимир и Эстрагон, телесным дряхлением, которое сменяется в других пьесах Беккета затуханием физического действия и полной неподвижностью. Движение превращается в статику: мир Беккета населен увечными существами, неспособными самостоятельно передвигаться. К креслу-каталке прикован Хамм в «*Эндипиле*» (1957), где действие замкнуто четырьмя стенами комнаты, подчеркивая безысходность ситуации. Образом «неподвижного движения» является кресло-качалка в пьесе «*Качи-кач*» (1981): оно не останавливается ни на мгновение, но при этом не сдвигается с места. Выразительное решение получает эта идея в пьесе «*Счастливые дни*» (1961).

В ней Беккет выводит действие, как и в пьесе «В ожидании Годо», на открытое пространство, голое и пустое. Но героиня «*Счастливых дней*» Винни оказывается привязанной к одной точке в пространстве еще больше, чем Владимир и Эстрагон. В первом акте она находится в земле по пояс, во втором — видна лишь голова. Основа этого образа — реализованная метафора. Точка в пространстве, к которой героиня прикована, — не что иное, как могила. Каждый от рождения носит ее в себе, сам того не замечая, как не замечает Винни, наполовину уже поглощенная ею, обманутая видимостью свободы. Она оглядывается по сторонам, роется в сумочке, без умолку болтает, не замечает, насколько ограничен круг ее движений. И не догадывается, насколько призрачна ее свобода. Винни не замечает этого даже тогда, когда земля сковывает ее совершенно, и все, что она может — только смотреть и говорить. Гротескно заостренный рисунок образа и ситуации в целом соединяется с трагическими нотами. Винни не осознает происходящего, это делает ее смешной и жалкой, но это же позволяет ей продолжать свой обреченный путь вопреки очевидному концу.

Самый выразительный образ предложен драматургом в пьесе «*Не я*» (1972): на пустой, объятай тьмой сцене, в ослепительном луче прожектора — один лишь рот, нескончаемым потоком извергающий слова. Лишенная смысла жизнь в абсурдном мире потеряла даже свою оболочку, приняв форму маниакального словоизлияния. Оно единственное способно защи-

тить от черноты, обступающей со всех сторон и уже поглотившей телесное начало.

В произведениях Беккета 70–80-х гг. (и в прозе, и в драматургии) возникает лирическая стихия, еще более размывающая повествовательное начало, по существу, вытесняющая комическое. Пьесы «*Общенье*» (1980), «*Плохо увиденное, плохо сказанное*» (1981), «*Качи-кач*» (1981) отличает особая, поэтическая по своей природе структура, тяготеющая по характеру высказывания к лирике. Впервые она проявилась в пьесе «*Последняя лента Крэтта*» (1958). Практически пьесы этого времени по форме — монодрамы, и в них лирический компонент проявляется сильнее всего. В этих пьесах также наметилось и движение к «другому», но это движение к смерти, будь то смерть самого протагониста (или лирического героя), или кого-то из тех, к кому он навечно привязан памятью.

В последний период творчества Беккета в его произведениях с наибольшей полнотой и законченностью выразились минималистские установки, которым писатель следовал с первых шагов в искусстве. Он определил это сам в одном из своих интервью: возникло ощущение, сказал Беккет, будто «...я снова и снова говорю одно и то же. Для некоторых писателей, чем больше они пишут, тем легче им писать. Для меня же это становится все труднее и труднее. Для меня круг возможностей становится все меньше и меньше. <...> Думаю, любой, кто ныне уделяет хоть малейшее внимание собственному опыту, видит, что это опыт не-знающего, не-могущего. Другой тип художника — аполлонический — мне совершенно чужд»¹.

Творчество Беккета, уникальное по характеру отраженного в нем художественного сознания и воплощенного мирозерцания, оказало огромное влияние на развитие современной художественной культуры. Художественные прозрения Беккета, в свое время воспринимавшиеся как самодовлеющий эксперимент, запечатлели уникальный опыт человека XX столетия в универсально-обобщенной форме.

Эжен Ионеско

Эжена Ионеско (1909–1994), как и Сэмюэла Беккета, в 50-е гг. с появлением «абсурдизма» отнесли к «молодым авторам». По рождению Ионеско оказался связан с двумя национальными культурами: румын по отцу, француз по матери, он детство провел во Франции, отрочество и юность — в Румынии. С 1938 г. он живет во Франции, пишет и защищает в Сорбон-

¹ Беккет С. Театр: пьесы. — СПб., 1999. — С. 17.

не докторскую диссертацию. Во время войны Ионеско остался во Франции, одно время работал на красильной фабрике и корректором в юридическом издательстве; среду чиновников он изобразит позже в «Носороге» (1951). Все эти годы Ионеско изучает Кьеркегора, Бергсона, Ясперса, Хайдеггера и других философов новейшего времени.

Антидрама «Лысая певичка» (1949) — первая атака на современное театральное искусство и начало театрального абсурдизма.

Ионеско, безусловно, опирался на опыт сюрреалистов. Не случайно основоположник дадаизма *Тристан Тцара* говорил, что Ионеско якобы сделал то, к чему они стремились тридцать лет назад. Это была попытка создать «абстрактный театр», «антитематический, антиидеологический, антиреалистический, антисоциалистический, антифилологический, антипсихологический, антибуржуазный»¹.

В пьесе нет ни событий, ни действия, ни характеров в классическом понимании. Персонажи «Лысой певички» — две супружеские пары: Смиты и Мартэны. Каждый член семьи существует сам по себе, взаимопонимание между ними невозможно. Они разговаривают в течение длинных, томительных вечеров, но сказать им нечего. Мадам Смит произносит или банальности, или фразы, лишённые всякого смысла. Мсье Смит либо молчит и щёлкает языком, либо несёт страшную галиматью. Гости Смитов супруги Мартэны не только не понимают, но и не узнают друг друга. Оставшись на сцене одни, они начинают, робко улыбаясь, свой необычный диалог. В течение минут пятнадцати супруги реплика за репликой выясняют, что они уроженцы одного города, что одновременно покинули его и приехали в Лондон, поселились на одной улице, в одном и том же доме. Почти через каждую фразу звучит рефрен: «Как это удивительно, как поразительно и какое совпадение». Наконец, выясняется, что они живут вместе и имеют общую дочь. Мартэн торжественно произносит: «Тогда, дорогая мадам, я думаю, нет сомнения, что мы уже виделись и что вы — моя собственная супруга... Элизабет, я вновь тебя нашёл!»².

Ионеско, с одной стороны, показывает абсурдность общения между людьми в этом убогом мещанском мире, где не существует ни больших проблем, ни сознательных желаний, где люди окостенели в скуке. А с другой, раскрывает необычное в повседневном, в обыденном и извлекает из этого комический эффект.

В своей пьесе он обрушивается на омертвевший, тривиальный язык, состоящий из прописных истин, штампов, клише. Его персонажи го-

¹ Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско. — М., 1967. — С. 44.

² Ионеско Э. Пьесы. — М., 1994.

ворят, чтобы ничего не сказать. Их глупые дискуссии ведутся по вопросам, не имеющим никакого значения.

Драматург все время подчеркивает пустоту «готовых фраз», бессмысленность «общих мест». Всю финальную сцену пьесы, идущую минут десять, четверо персонажей поочередно выкрикивают бессмысленные фразы, отдаленно напоминающие примеры из учебника иностранного языка: «автомобиль ездит быстро, но кухарка готовит блюда лучше»; «Не будьте индюками, лучше целуйте конспираторов»; «Можно доказать, что социальный прогресс значительно лучше с сахаром»¹.

Двенадцать реплик финальной сцены состоять из слов, кончающихся на слог «уш», затем нет и слов. Лишь отдельные слоги, а в конце просто согласные и гласные. Таким гротескным приемом Ионеско показывает, как слова, лишённые содержания, превращаются в абсурд, язык расщепился и персонажи распались. В статье «Трагедия языка», посвященной пьесе «Лысая певичка», Ионеско написал: «Для меня речь шла о своего рода крахе реальности. Слова стали звуковой оболочкой, лишённой смысла; персонажи, разумеется, тоже лишились психологии, и мир предстал передо мной в необычном свете, может быть своим истинным свете...»².

В «комической драме» «Урок» (1951) Ионеско показывает абсурдность в самих взаимоотношениях между людьми, когда один человек подавляет, разрушает, уничтожает другого. Учитель, призванный просвещать человека, даёт ему новые знания, разрушает разум ученицы, лишает её способности понимать что-либо. Мягкий, предупредительный, терпеливый вначале, он постепенно становится все более надменным, грубым, деспотичным. А ученица, беспечная, веселая, жизнерадостная, делается по ходу «урока» все более растерянной, смущенной, испуганной. В конце измученная, подавленная, обессиленная, она теряет всякую способность что-либо воспринимать и чувствовать.

Раскрывая в художественной ткани своих произведений «склеротическое», то есть полностью не соответствующее реальности, восприятие мира героями, Ионеско вслед за «Лысой певичкой» изобразит в «Стульях» (1952) двух стариков, бестолково рассуждающих о своей жизни, подчеркивая, что человек никогда не укладывается в свое представление о себе и неуловим для окружающих.

¹ Там же.

² Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско. — М., 1967. — С. 51.

В пьесах Ионеско характеры лишены всякой эмпирической достоверности. Перед актерами возникает необычная задача — добиваться постоянной трансформации образа, внезапно переходить из одного состояния в другое.

Семирамида в трагифарсе «Стулья» то выступает как жена Старика, то как его мать. В то же время Старик («мужчина, солдат, квартирмаршал этого дома») ведет себя как ребенок, забирается к Семирамиде на колени, хнычет и при этом приговаривает: «Я сирота, сирота...» — «Миленький мой, сирота, сиротка, сиротень, сиротинка», — утешает его Семирамида.

Остров, на котором живут старики, — не географическое понятие. Это образ их существования и возрастного самочувствия. Это грустно-веселая пьеса об итогах человеческого существования, если судить о них с позиции биологического угасания.

Старики пригласили к себе гостей, встречают их, общаются с ними. Посетители невидимы, однако сквозь реплики Старика и Семирамиды зрители угадывают их жесты и слова.

Пьеса достигает того, что невидимое становится видимым. Чем больше она сопротивляется рациональной расшифровке, тем больше берет за душу. Как пояснял сам автор, ирреально все изображенное на сцене, как видимые персонажи, так и невидимые.

Казалось бы, исчерпав возможности метафизической драмы, Ионеско продолжает писать в том же жанре, модифицируя его, внося существенные изменения в свои художественные приемы. Теперь он проявляет повышенное внимание к житейски-достоверной обстановке, описывает вполне определенную социальную среду. Но когда Ионеско изображает превращение жителей целого города в носорогов («Носороги», 1960), не может быть и речи о каком бы то ни было правдоподобии. Драматург писал о том, что его пьеса — «достаточно объективное описание роста фанатизма, рождения тоталитаризма. <...> Надеюсь, настанет срок, когда люди будут жить в условиях реальных демократий и им не придется ни подчиняться диктату коллективизма, лишаящего их индивидуальности, гуманного начала, ни прятаться в башнях из слоновой кости или бумаги. Тогда пьесы типа «Носорогов» перестанут быть понятными. Однако мне хочется уже теперь предложить не воспринимать мою пьесу как политическую»¹.

В Советском Союзе пьеса была запрещена для постановки вплоть до 1987 г., когда ее впервые сыграли в студийном Театре на Юго-Западе (Москва). Заодно был взят под подозрение и «весь Ионеско».

¹ Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско. — М., 1967. — С. 114.

Метафизические пьесы Ионеско вошли в репертуар крупнейших театров Франции — «Одеон» и «Комеди Франсез». Самый успех Ионеско, с точки зрения судьбы драматургических текстов, оказался парадоксальным. Ничего подобного и столь неопределенного по жанру не ставили на сцене ни романтики, ни символисты.

Разгадка этого обстоятельства состоит в том, что момент отвлеченности выступает в пьесах Ионеско как основополагающий эстетический принцип. Метафизически трактуя в них понятия «бытие», «жизнь», «смерть», «свобода», «истина», Ионеско зримо, то есть в сценических образах и картинах, раскрывает свое, глубоко субъективное, видение действительности. Он давно мечтал создать иррационалистический театр, осуществить «проекцию на сцене внутреннего мира», черпая театральный материал в своих «мечтах и горестях, глубинных желаниях и внутренних противоречиях», как об этом сказано в эпилоге «*Экспромта Альмы*» (1956). Наш внутренний мир экстерриториален. Подобно Ф. Кафке (а кафкианские мотивы обнаруживаются и в «Стульях», и в «Бескорыстном убийце»), драматург в своих пьесах-исповедях как бы проецирует образы внутреннего мира на внешний мир, создавая картины одновременно и соотносимые и несоотносимые с реальной действительностью. Достигается эта «проекция» благодаря тому, что драматург вводит в свои пьесы жизненно достоверные эпизоды, хотя «читаются» и комментируются они метафизически.

Ионеско оказался близок к крайним формам театрального авангардизма. Он не делал никаких широковещательных деклараций о том, каким может быть современный театр, понимая, что новое восприятие современного театра рождается само собой.

Эпический театр Бертольта Брехта

Выдающийся немецкий драматург, теоретик драмы и режиссер *Бертольт Брехт* (1898–1957) приобрел известность сначала как поэт. С 1926 г. он служил в должности драматурга в Немецком театре Макса Рейнгардта. В это же время Брехт основательно изучал диалектический материализм и выступал с лекциями в марксистской рабочей школе. По своим убеждениям Брехту были близки коммунистические идеи, его воображению рисовался справедливый общественный строй как некий антипод эксплуататорского правопорядка.

В 1928 г. Брехтом была написана «*Трехгрошовая опера*», которая принесла автору успех на сценах всего мира. Брехт воспользовался сюжетом «Оперы нищих» английского драматурга *Джона Гей*, написанной ровно 200 лет назад. Гей пародировал оперы Генделя, а Брехт переделал «Оперу нищих», перенес действие в викторианскую Англию и изменил трактовку характеров основных персонажей. Успех постановки во многом был обусловлен талантливой музыкой *Курта Вейля*.

Брехт выводит на оперные подмостки обитателей лондонского дна и грабителей, нищих и представительниц древнейших профессий не для того, чтобы зритель сокрушался по поводу их бедственного положения, вынудившего их встать на пагубный путь. Подонки у Брехта такие же дельцы, как и представители лондонского Сити. У них существуют свои фирмы, процветает свой бизнес. Нищенство — такая же профессия, как игра на бирже. Поставив знак равенства между миром преступным и респектабельным, автор создал двойную пародию, скомпрометировав антагонистов буржуазного общества. У предшественников Брехта отверженные и униженные выступали воплощением моральной чистоты («отверженные» Виктора Гюго, «униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского). Для Брехта это скорее исключение: в безнравственном обществе, утверждал Брехт, развивается инстинкт приспособляемости, который заставляет забыть об этике.

С середины 20-х гг. Б. Брехт разрабатывал теорию «эпического театра», который противопоставлялся традиционному, по выражению Брехта, аристотелевскому театру и включал в себя в совокупности ремесло драматурга, актерскую технику и режиссерскую методику.

Зритель в брехтовском театре обязан был все время помнить, что он присутствует на спектакле, а не переносится в воображаемый мир. Иллюзорность представления разрушалась условностью декораций, плакатами, постоянными обращениями исполнителей к зрительному залу.

Важнейший принцип брехтовского искусства — «очуждение» или «остранение» (*Verfremdung*)¹.

Знакомые жизненные или литературные коллизии предстают в эпических пьесах Брехта всегда в неожиданном ракурсе. Брехт своими пьесами не стремился произвести эмоциональное потрясение. Брехтовский текст рационален и обращен к разуму зрителя. На спектаклях публика не должна сопереживать героям, по ходу пьесы каждый обязан соотносить свои решения и оценки с поступками героев. Большая роль отводилась автору: драматург выступал рассказчиком, который использовал сюжетные коллизии как аргументы в дискуссии со зрителем. Во время разработки теории эпического театра она воспринималась как критика традиционного реалистического театра. Сейчас, когда очевидно, что Брехт был величайшим реформатором театральной сцены первой половины XX в., правильнее говорить о переакцентировке внутри пьесы и спектакля.

В момент вторжения фашистов в Польшу Б. Брехт заканчивал хронику Тридцатилетней войны — драму «*Мамаша Кураж и ее дети*» (1939). Брехт, рассказывая о превратностях карьеры маркитантки, сурово предупреждает: «Войною думает прожить — за это надобно платить!» Мамаша Кураж отдала Тридцатилетней войне своих детей. В финале спектакля, поставленного Брехтом уже после 1945 г. в театре «*Берлинер Ансамбль*» с Еленой Вайгель в заглавной роли, согбенная дряхлая Кураж тащила на себе фургон в одну сторону, а сценический круг вращался в другую. Когда Брехта спрашивали, почему его героиня так и не поумнела и по-прежнему думает, что война для нее кормилица, он отвечал, что ему куда важнее, чтобы прозрел зритель и сделал правильный вывод из всего увиденного.

Театральное новаторство Брехта заключалось в том, что он изменил взаимоотношения между персонажами и зрителями. Прежде персонажам сочувствовали, у Брехта сострадание необязательно. Важнее соучастие в судьбе действующих лиц и оценка правильности принятых ими решений. Драматург создает на сцене ситуации мучительные и противоречивые. Герой не в состоянии выйти из кризиса, индивидууму не под силу то, что необходимо изменить обществу в целом.

Пьесы Брехта с трудом находили дорогу на наши отечественные подмостки. Его театр разительно отличался от того, что привлекало

¹ «Применительно к театру речь идет о технике, “разрушающей иллюзию”, которая вместо поддержания впечатления реальности происходящего на сцене, напротив, подчеркивает искусственность драматургической конструкции или персонажа» (*Пауль П. Словарь театра*. — М., 1991. — С. 211).

актеров и зрителей в драматургии русских классиков. При жизни Брехт был мало известен в нашей стране. Слава к нему пришла в 60-е гг., и начало было положено спектаклем Ю. П. Любимова «Добрый человек из Сезуана», поставленным в театральном училище им. Б. Щукина, а затем перенесенным в Театр на Таганке.

Пьеса «Добрый человек из Сезуана» (1939–1941) представляет собой нравоучительную сказку, которую поведал водонос Ван. Хотя место событий обозначено как китайская провинция Сызуань, автор в ремарке поясняет, что подобное может произойти в любом месте на земном шаре, «где человек эксплуатирует человека». В современной сказочной притче Брехта в человеке попеременно выступает то добро, то зло. В несправедливо устроенном обществе, полагал Брехт, человек становится злым из чувства самосохранения. Пьеса Брехта парадоксальна, почти цинична. Железная логика сюжета убеждает в том, что человеку, чтобы выжить в бесчеловечных условиях существования, надо действовать вопреки собственной доброте.

Брехт заметил и отразил в своем творчестве еще одну странность: зло соблазняет, нищий бедняк с готовностью подчиняется злу, в особенности, если злодей наделен властью и силой. Об этом открытии он поведал в антифашистском памфлете, кровавые события которого будто бы разворачиваются за океаном. А на самом деле речь шла фашистской Германии.

Замысел пьесы-хроники «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941) возник у Брехта в 1935 г. Хотя речь идет о чикагских гангстерах, в пьесе легко просматривались основные события германской и европейской истории: поджог рейхстага, захват Австрии и карьера фюрера, которой могло бы не быть.

Вершиной драматургии Брехта является драма «Жизнь Галилея» (1939–1946). Герой пьесы, великий ученый Галилео Галилей, напуганный инквизицией, отрекается от своего открытия. Галилей-человек нравственно уступает Галилею-ученому. Открытие Галилея, перевернувшее всю Солнечную систему, раскрепостило человеческую личность, освободив человека от божественной опеки. Но свобода опасна, и первым это осознал сам Галилей. Великий мыслитель, каким его изображает Брехт, корыстолюбив, хитер, труслив. Брехт не порицает Галилея, цель пьесы другая: напомнить об ответственности ученого за последствия сделанных им открытий. После атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки он взялся за переделку пьесы, подчеркнув моральное поражение великого мыслителя.

В «Жизни Галилея» Брехт выдвигает неоспоримые аргументы, доказывающие, что чистой науки не существует. Великие открытия и отдельные изобретения неизбежно интегрируются обществом, и как будут использованы достижения интеллекта — зависит от политиков и идеологов.

В 1949 г. был открыт театр, о котором драматург мечтал всю жизнь, — «Берлинер Ансамбль», на сцене которого шли все его пьесы. В мае 1957 г. в Москве и Ленинграде состоялись гастроли «Берлинер Ансамбля». Успех спектаклей послужил стимулом к постановкам пьес Брехта в нашей стране и изданию его произведений.

«Бедный театр» Ежи Гротовского

Многие годы экспериментальный европейский театр второй половины XX в. жил под влиянием польского режиссера *Ежи Гротовского* (1933–1999). Молодой Гротовский начинал ярко и эффектно: не отказывая себе и актерам в удовольствии поиграть внешними формами. В «*Орфее*» Ж. Кокто тела актеров были упрятаны в жесткие панцирные балахоны, а головы скрыты под муляжными черепами; в «*Каине*» Байрона — затянuty в фантастично расписанные космические трикокомбинезоны; в «*Фаусте*» Гете персонажи с цирковой ловкостью рассаживались и повисали в точках скрещения «узлов» огромной конструкции — кристаллической молекулы мира.

Острая, прямая брехтовская ироническая атака на зрителя, публицистичность и разнообразные технические решения, включая киноэкраны и цветомузыку — всем этим сценическим богатством режиссер пользовался умело, эффектно, результативно. Уже с середины 50-х гг. он стал разрабатывать собственную систему подготовки актера. Он обращался к опыту Станиславского, к трудам Антонена Арто и принципам восточного театра.

Режиссерские опыты Гротовский осуществлял в маленьком «Театре 13 рядов» в польском городке Ополе. Три года занятий, напряженных и высокоинтенсивных, — актеры часами тренировали мозг, тело и душу — создали Театр-лабораторию. Наиболее известные спектакли, поставленные в это время: «*Кордиан*» (1962, по Т. Словацкому), «*Трагическая история доктора Фауста*» (1963, по К. Марло), «*Стойкий принц*» (1965, по П. Кальдерону). Сцена «Театра 13 рядов» была всего лишь полом небольшого зала, и моменты внутреннего состояния действующего актера сливались с ответным состоянием зрителя, подводя к взаимному переживанию спектакля как минуты «святой и страшной». Не только зритель рассматривал актера, но и актер рассматривал зрителя, что создавало возможность «обстрела» психики зрителя со стороны актера в происходящем спектакле. В некоторых спектаклях (например, в «*Кордиане*») психическое втягивание зрителя в спектакль оказывалось чрезмерным: зрители замыкались в себе или пугались и плакали, и очень скоро Гротовский от таких приемов отказался.

Суждения Гротовского о том, что театральная практика середины XX в., эксплуатируя возможности синтеза искусств на сцене, создает театральную продукцию и нуждается в актере как главном живом воплостителе постановочных проектов, при этом она профанирует непо-

вторимость и уникальность природы актера, заинтересовали, но и насторожили театральный мир. Эти суждения воспринимались как опровержение знаменитой вагнеровской концепции театра, в котором все виды искусства — драма, музыка, живопись, пластика актеров, танец, пение, режиссерское мастерство, костюмы и сценическая машина, объединяются, обогащая друг друга в синтезе — в огромном, впечатляющем, всеохватывающем тотальном театре. На самом деле Гротовский сделал свое, глубоко личное, альтернативное и дополняющее предложение театру: «обеднеть». «Обеднеть» во всех внешних проявлениях и пойти вглубь. Познать природу театра через актера. В статьях «*К Бедному театру*», «*Оголенный актер*», «*Театр и ритуал*» Гротовский изложил свои взгляды на искусство сцены.

В 1965 г. Театр-лаборатория переезжает в город Вроцлав. Оборудовав на третьем этаже высокого кирпичного дома, куда вела крутая железная лестница, маленький зал — а фактически снова одну небольшую комнату, единую для актеров и зрителей, — Театр-лаборатория обоснуется там на долгие семнадцать лет. В лабораторной тиши и несуетности будут созданы четвертая версия «*Акрополя*», «*Стойкий принц*» и «*Apocalypsis cum figures*»¹.

Туда же будут стекаться со всего мира тысячи молодых театральных пилигримов в надежде участвовать в открытых программах и специальных проектах Гротовского.

Театр-лаборатория несколько раз менял свое название — на «Институт исследования актерского метода», на «Институт актера», оставаясь лабораторией и рабочей мастерской по изучению исполнительской техники.

Создание спектакля «*Апокалипсис*» стало одним из поворотных событий в жизни Гротовского. Актеры практически у ног зрителей разыгрывали притчу о втором пришествии Христа. Бог оказывался людям не нужен, и его изгоняли. В спектакль были включены эпизоды исступленных радений и ритуальных обрядов. Спектакль показал креативные возможности труппы, и, особенно глубоко затронув зрителей, стал вершиной пятнадцатилетней жизни вроцлавской лаборатории. После «Апокалипсиса» Гротовский с театром расстался, а спектакль еще долго игрался в разных странах — собирал зрителей и имел успех.

¹ Название спектакля восходит к серии гравюр Альбрехта Дюрера, изображающих некоторые эпизоды из евангельского Откровения св. Иоанна Богослова. В литературе о Дюрере встречается перевод латинского названия серии и как «Апокалипсис с фигурами», и как «Апокалипсис с вариациями».

С 1985 г. занятия Гротовского со стажерами переносятся в Италию, в небольшой городок Понтедера, недалеко от Флоренции. Здесь в своей мастерской Гротовский вел изучение элементов ритуальных искусств разного происхождения и их влияния на человека. Создаваемые им действия мало похожи на обычную театральную практику, они, скорее, на грани театра, психотерапевтического сеанса и ритуала. Однако принципы подготовки актера и разработанные Гротовским сценические средства выразительности, найденные в «Бедном театре», очень широко используются в эстетике европейского театра, в том числе и российского, в последней четверти XX в.

Страницы истории русского советского театра

Социалистический реализм и советский театр 1920–1950 гг.

Социалистический реализм существовал в истории культуры нашей страны несколько десятилетий. Метод был объявлен наследником мировой культуры, а традиция русского сценического реализма фактически была канонизирована, «формализм» был объявлен врагом этой традиции и подлежал разгрому и уничтожению. В советской стране постепенно сформировались общие черты советского искусства, задачи которого формулировались идеологами партии.

Коммунизм сознавался как идея земного рая, заимствуя свою ритуальную символику у христианства. Новая идеология поначалу утверждала себя простейшим образом — цветовым. Эпитет «красный», как известно, присоединялся к бесчисленным новым и вполне известным понятиям. «Покраснели» заводы, фабрики, колхозы, журналы, газеты, улицы.

Библейская символика и риторика были общим местом в искусстве тех, кто приветствовал революцию, но так же и тех, кто мучительно искал религиозного смысла посланных испытаний. Маяковский пишет, а Мейерхольд ставит *«Мистерию-буфф»* — перелицовку Книги Бытия на революционный лад. Станиславский в это же время (весной 1920 г.) ставит *«Каина»* Байрона и в своих режиссерских записях через библейские параллели пытается найти разрешение современному кровопролитию. Мифологизация революции, а потом и советской современности осуществлялась художниками, которые в той или иной степени разделяли великую утопию и пытались облечь ее в библейские одежды. Высокие параллели давали возможность эстетического выживания.

В 30-е гг. христианская окраска советских сюжетов — и «позитивная», и «негативная» — становится опасной. Новая идеология уже не нуждается в библейском освящении. Символическим актом разрыва с прежней культурой становится взрыв храма Христа Спасителя в 1931 г. Уничтожение храма — это не только акт варварский, но и акт торжества новой культуры, утверждающей себя на развалинах культуры христианской. В театре и кинематографе происходили сходные вещи. Попытка Мейерхольда незадолго до собственной гибели сценически оформить мемуарную книгу Николая Островского *«Как закалялась сталь»* в тонах библейской притчи о герое-мученике гражданской войны решительно запрещается властью. Взятая напрокат биб-

лейская образность — общее место послереволюционного искусства — в 30-е гг. становится неприемлемой. Запрещаются главные книги и пьесы, ориентированные на библейский план: «*Котлован*» и «*Чевенгур*» *Андрея Платонова*, «*Самоубийца*» *Николая Эрдмана*, «*Бег*» *Михаила Булгакова* и его же роман «*Мастер и Маргарита*».

Крупнейшие режиссеры пытались приспособить свою прежнюю художественную технику к новым социокультурным условиям. Так, излюбленные приемы барельефного театра, примененные Александром Таировым, призваны были эстетически узаконить новую действительность. Кулаки и вредители двигались вдоль рампы, как персонажи египетских фресок. Психологическая техника Художественного театра, его несравненное умение исследовать подробности человеческой жизни на сцене в горьковских «*Врагах*», поставленных по совету Сталина в середине 30-х гг., должны были одушевить классовое задание, придать ему человеческую убедительность.

В 20–30-е гг. театр пережил эпоху репрессий и эстетических погромов — и устоял. «*Отелло*» с А. Остужевым в Малом театре, «*Король Лир*» с С. Михоэлсом в Еврейском театре, «*Ромео и Джульетта*» с М. Бабановой, «*Дама с камелиями*» у Вс. Мейерхольда, «*Три сестры*» в постановке В. И. Немировича-Данченко во МХАТе, «*Мадам Бовари*» в постановке А. Таирова — эти спектакли предвоенного десятилетия были крупнейшими явлениями театрального искусства. В них сохранялась еще автономность средств, техники, самого театрального языка, который противостоял одичанию и уравниловке. После войны был нанесен тотальный удар по всему массиву культуры, в том числе по самим средствам — по языку театра. Несколько постановлений ЦК ВКП(б) («О репертуаре драматических театров», «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»), кампания конца 40-х гг. против «космополитов», наконец, провозглашенная как руководство к действию знаменитая теория «бесконфликтности» (конфликт в советской пьесе может быть только между хорошим и лучшим) — все это вместе прекращало существование театра как искусства, имеющего собственную внутреннюю миссию и ответственного перед публикой.

Репрессивная волна, обрушившаяся на советский театр после Отечественной войны 1941–1945 гг., не была случайной. Сталинские идеологи уничтожали возможные последствия победоносной войны с фашизмом. Надо было немедленно вытравить из освободителей Европы независимый и гордый дух, способность к размышлению и даже веселью. В Главреперткоме в 1949 г. с трудом проходила пьеса Виктора Розова «*Ее друзья*» — история слепнувшей девочки, которой все

помогают справиться с недугом, показалась недопустимо сентиментальной. Ее разрешили к постановке только благодаря фронтовым заслугам автора.

Огонь старой техники и живой речи сохраняли только в театральных «катакомбах». Уволенная из Художественного театра М. И. Кнебель спасалась в Центральном детском театре. Именно в этом театре в начале 50-х гг. начнется возрождение отечественной сцены. Сюда придет ученик Кнебель и Алексея Попова *Анатолий Эфрос*, фронтовик-драматург *Виктор Розов*, молодой актер *Олег Ефремов*, будущий создатель «*Современника*».

В недрах относительно благополучного Вахтанговского театра созревал талант *Юрия Любимова*. Он играл все, что положено — Олега Кошевого в «*Молодой гвардии*» Александра Фадеева и Моцарта в пушкинском «*Моцарт и Сальери*», но герой-любовник вахтанговской сцены был предназначен для другого исторического амплуа. Через несколько лет он предъявит Москве «*Доброго человека из Сезуана*» Б. Брехта и вместе с этим спектаклем новый Театр на Таганке.

В Ленинграде в самом начале 50-х гг. появится режиссер *Георгий Товстоногов*. Позднее в спектаклях обновленного им Большого драматического театра сценическое пространство вновь задышит, психологический реализм обновится изнутри. А актеры причастятся к русской классике, в том числе к «реакционному» Достоевскому, обретут ощущение театра-семьи, без которого русская театральная культура вырождается.

Ожило и то режиссерское поколение, которое затаилось под идеологическим прессом. Николай Акимов в Театре комедии развернул блестящие композиции по русской классике: «*Тени*» Салтыкова-Щедрина (1952) и «*Дело*» Сухово-Кобылина (1954), в которых сталинская государственность получила свое объяснение через корневую русскую бюрократическую систему, враждебную «частному человеку». М. И. Кнебель, обратившись к чеховскому «*Иванову*» (1954), попыталась через Чехова понять то, что случилось с русским интеллигентом в XX в. *В. Плучек* осуществил на сцене Театра сатиры постановки «*Бани*» (1953) и «*Клопа*» (1955) Владимира Маяковского. В этих спектаклях предстала не только забытая сатира поэта революции, но и дух мейерхольдовской поэтики, скрытый в этих пьесах. Мейерхольд еще не был реабилитирован, но он уже существовал в воздухе новой сцены.

В феврале 1956 г. на XX съезде партии Н. С. Хрущев сделал закрытый доклад о преступлениях Сталина, начался новый поворот российской истории. Характер новой жизни сконцентрировался

в слове «оттепель», пущенном в оборот с легкой руки писателя *Ильи Эренбурга*¹.

Строго дозированное разоблачение «культы личности» сочеталось с прославлением основ советской идеологии. Последняя не только не подвергалась сомнению, но утверждалась как вечная норма, которую никакой культ личности не мог поколебать. Глубинный же ход к современности был открыт через классику, через отношение к прошлой культуре. Лев Толстой и Федор Достоевский начали советское Возрождение.

В 1956 г. на сцене Малого театра режиссер *Борис Равенских* поставил крестьянскую трагедию Льва Толстого «*Власть тьмы*». Равенских формировался как режиссер в театре Мейерхольда, но об этом мало кто вспоминал после гибели Мастера. На роль Акима он выбрал актера Игоря Ильинского, тоже мейерхольдовца. Пьеса практически не игралась после революции, не столько из-за своей беспросветной мрачности, сколько из-за нравственной проповеди, «толстовства», которое считалось глубоко ошибочным учением. Зло и «власть тьмы», по Толстому, зарождаются в индивидуальной душе, и в ней же разрешаются. В драме Толстого крестьянский мир и быт являются чем-то абсолютно неподвижным и неизменным, подвижной оказывается лишь душа человека. Толстой признавал в качестве первоосновы жизни только личные усилия совести, позволяющие человеку сохранить в себе образ божий.

В мемуарной книге «Сам о себе» И. Ильинский расскажет о раздвоении сознания художника, находившегося в плену незыблемого идеологического канона: «Не скрою, я боялся, что идеи Толстого в этой драме могут быть восприняты как не совсем современные. Я не мог изменить Льву Толстому, не мог изменить и современной советской идеологии. Был момент, когда я из-за этих внутренних противоречий отказался от роли»².

Тут разворачивалась своя драма, которая приоткрывала сдвиг общественного сознания. Люди начинали вглядываться в самих себя, узнавать самих себя.

Во «Власти тьмы» Б. Равенских отказался живописать ужасы предреволюционной жизни. Как ни парадоксально, он открыл праздничный и просветленный характер мрачайшей пьесы. В душную исто-

¹ «Оттепель» — так называлась повесть И. Эренбурга, опубликованная в журнале «Знамя» в 1954 г.

² *Ильинский И. В.* Сам о себе. — М., 1984. — С. 430.

рию убийств, ревности, ужаса темной бабьей души он внес белый свет трагедии. «Нравственная тошнота», скука и тоска Никиты, героя пьесы, вылилась в библейскую сцену покаяния на народе, покаяния при свете дня.

Режиссер и его актеры, постигая реального Толстого, попадали в зону сложного выбора. Религиозная основа пьесы, пафос скитальчества и бродяжничества, ненависть к любой собственности, так же как и ненависть со всем формам внешней борьбы, — все это Равенских почувствовал у Толстого и постарался выразить в спектакле. Это была определенная форма мышления о мире и человеке, язык иной культуры, которая стала проступать из небытия.

Через год в Ленинграде эта культура одарила иным открытием. Георгий Товстоногов показал инсценировку романа Достоевского «*Идиот*». Спектакль, выпущенный 31 декабря 1957 г., сразу же стал легендой. В критике замелькали непривычные слова совсем не из театрального ряда: «чудо», «паломничество», «откровение». Товстоногов мечтал поставить Достоевского сразу же после войны. Но Достоевский попал в немилость (после того, как на Первом съезде советских писателей в 1934 г. М. Горький назвал его «средневековым инквизитором»), в его «Бесах» видели лишь злобный антиреволюционный памфлет, его апология «абсолютно прекрасного человека» — князя Мышкина — вызывала подозрение в проповеди христианских идей.

Мышкин в качестве героя стал вызовом. Театральные легенды часто сопряжены со счастливым случаем. Так было и на этот раз. Мышкина в спектакле репетировал хороший артист, но Товстоногов догадывался, что нужен был артист и человек, как сейчас бы сказали, с другой ментальностью. И такой артист появился. Это был *И. М. Смоктуновский*. Его привела в город на Неве бродячая актерская судьба: «ментальность» артиста была на редкость не подходящей для репертуара той поры. Ему некого было играть на советской сцене. Высокий, худой, с прозрачными голубыми глазами и светлыми, чуть выющими волосами, с каким-то завораживающе-странным голосом, которым он как бы не управлял, испуганной, осторожной пластикой. Через год после Мышкина он сыграет Гамлета в фильме *Г. Козинцева* и еще несколько ролей, которые выведут его в первый ряд наших интеллектуальных артистов (на это амплуа в годы сталинской истории просто не было спроса). Но тогда, в середине 50-х, возможности Смоктуновского разглядел только Товстоногов. Он обнаружил не просто хорошего актера, но артиста наступающего времени. Не случайно, что о Мыш-

кине — Смоктуновском будут писать, сравнивая его с «весной света», что начинается в воздухе и предшествует дальнейшему преображению природы и жизни.

Спектакли по Толстому и Достоевскому стали камертоном послесталинского десятилетия. Короткая «оттепель» вступила в свои права.

«Современник» — «товарищество на вере» — В 1956 г. спектаклем «Вечно живые» по пьесе *В. С. Розова* открылся новый в Москве театр — «Современник». Молодые актеры, все без исключения выпускники мхатовской школы, создали новую студию Художественного театра в полемике с «метрополией», находившейся в состоянии глубоко кризиса. Полемика шла по всем линиям, слагающим театр. Театр, вошедший в жизнь под знаком чеховской «Чайки», давно утратил репертуарные критерии. Пьесы выбирали под очередные премии, которые раздавали актерам, игравшим положительные роли, в порядке очереди. Гипноз мхатовского имени сохранился, но искусство театра обмелело и утратило связь с реальной жизнью людей.

«Современник» попытался восстановить в своей практике образ старого мхатовского дома, его художественные и этические идеалы. В условиях другой страны и другой культуры они пытались ввести в жизнь легендарные принципы старого МХТ. Из истории всплыло и стало важным выражение «товарищество на вере». Был сочинен устав, который предполагал возродить новое товарищество актеров. «Современник» стал подчиняться не общим правилам «театрально-зрелищного предприятия», как назвались все государственные театры СССР, а только закону, ими самими над собой установленному. Этот закон был в меру демократичен, так как все решали сами актеры. Они коллективно решали, брать или не брать пьесу в репертуар, выпускать или не выпускать спектакль на публику. Всей труппой решали судьбу актера: может или не может он работать в их театре. Со всей строгостью и категоричностью обсуждали деятельность руководителя театра Олега Ефремова — он в это время выходил из комнаты. Идею «театрального дома» они пытались освободить от наслоений, которые изуродовали ее в реальной практике советского театра.

«Современник» попытался восстановить в своей практике образ старого мхатовского дома, его художественные и этические идеалы. В условиях другой страны и другой культуры они пытались ввести в жизнь легендарные принципы старого МХТ. Из истории всплыло и стало важным выражение «товарищество на вере». Был сочинен устав, который предполагал возродить новое товарищество актеров. «Современник» стал подчиняться не общим правилам «театрально-зрелищного предприятия», как назвались все государственные театры СССР, а только закону, ими самими над собой установленному. Этот закон был в меру демократичен, так как все решали сами актеры. Они коллективно решали, брать или не брать пьесу в репертуар, выпускать или не выпускать спектакль на публику. Всей труппой решали судьбу актера: может или не может он работать в их театре. Со всей строгостью и категоричностью обсуждали деятельность руководителя театра Олега Ефремова — он в это время выходил из комнаты. Идею «театрального дома» они пытались освободить от наслоений, которые изуродовали ее в реальной практике советского театра.

Вокруг театра быстро сплотились люди, которых позже назовут поколением «шестидесятников». Молодые поэты, музыканты, критики, писатели, живописцы образовали тесный круг. Сюда приносили свои пьесы *Александр Солженицын* и *Василий Аксенов*, *Анатолий Кузнецов* и *Александр Галич*.

«Современник» во многом определялся характером его лидера. *Олег Николаевич Ефремов* (1927–2000) родился в Москве, дворовую школу прошел в арбатских переулках, а театральную — в проезде Художественного театра. Мхатовскую школу он закончил в 1949 г., учился у *Михаила Кедрова* и *Василия Топоркова*, прямых учеников Станиславского. После окончания остался педагогом мхатовской школы, из выпускников которой потом сформируется «Современник». В Художественный театр его не взяли, что воспринималось им как катастрофа. Но оказалось судьбой. Потому что Ефремов оказался в Центральном детском театре и за несколько лет переиграл больше двадцати ролей, среди них и в «*Коньке-горбунке*». Роль как будто напроносила характер будущей жизни режиссера. Герой Ефремова — ловкий, хитрый, бесконечно русский Иванушка — попадал в нелепые трудные ситуации и каким-то непостижимым образом находил из них выход.

Если искать какой-то аналог художественной программы раннего «Современника», то можно сказать, что это был советский вариант неореализма. В нашей стране он питался своей собственной историей, но корни были общие: осмысление итогов Второй мировой войны и всех типов фашизма, которыми переболела Россия вместе с Европой.

Студийцы долго искали пьесу для дебюта — и выбрали «*Вечно живые*» *В. С. Розова*. Выбрали пьесу, в которой недавняя война с фашизмом была не только местом действия, но и временем всеобщего нравственного выбора. Рассказывая о войне, студийцы сумели рассказать о судьбе своего поколения.

Олег Ефремов не только поставил этот спектакль, но и сыграл в нем Бориса Бороздина, юношу, уходящего добровольцем на фронт. Он оставлял девушку, которая его не дождалась. Он оставлял друга, который его предал. Каждый выбирал свою дорогу, и этот суровый нравственный императив, который тогда выдвигал театр, относился не столько к войне, сколько ко всей жизни, к которой привыкли люди этой страны. Именно Борис — Ефремов произносил в том спектакле фразу, которая стала крылатой и вошла в главный лексикон театрального времени: «Если я честен — я должен».

Отношения «Современника» и Ефремова с понятием «театральность» были довольно сложными. Они выступили под знаменем «антитеатральности» как новой правды театра. От «правды жизни» студия стала двигаться к «правде театра».

«Современник» культивировал театр живого человеческого образа, образ этот включал в себя и «шутки, свойственные театру». Одним

из самых блистательных спектаклей «театрального направления» стал «*Голый король*» по пьесе *Е. Шварца*, созданный в 1960 г.

Сказочный колорит не помешал актерам сохранить сходство министров, королей, официальных поэтов и придворных с совсем не сказочными советскими прототипами. Обвал смеха сопровождал спектакль, его ударные репризы и намеки. Когда Игорь Кваша, который играл Первого министра, «прямо, грубо, по-стариковски» резал Королю «правду-матку» о том, какой он, Король, мудрый и гениальный, то в этом был не только намек на нравы российского партийного двора, но и нечто большее. Актер ухватывал сам тип советского выдвиженца, простого, цепкого малого «из низов», который стоял у каждого перед глазами.

В «Голом короле» открылось дарование Евгения Евстигнеева, одного из основных ефремовских спутников по всей его творческой жизни. В сценических созданиях Евстигнеева и в самой его актерской технике свободно соединялись потрясающая житейская узнаваемость с легкой театральной игрой, доходящей иногда до трюка, почти циркового. В пьесе Шварца он впервые проявил свои уникальные возможности. Он играл Короля-жениха не диктатором или тираном, евстигнеевский король был полным и абсолютным ничтожеством, от которого, однако, зависели все.

В 1964 г. «Современник» перестал быть студией. Он стал нормальным советским театром. Актеры проверялись на прочность новыми историческими силами, которые они сами в своем искусстве предчувствовали. В 1966 г. театр сыграл «*Обыкновенную историю*» *И. А. Гончарова*, спектакль, во многих отношениях переломный. Спектакль поставила *Галина Волчек*, инсценировку романа сделал *Виктор Розов*.

Центральной темой спектакля стало превращение человека. Театр занимала не столько сила обстоятельств, формирующих личность, сколько текучесть и податливость самого человека, которого общество лепит неотвратимо в заранее заготовленную социальную форму.

Дуэт Петра Адуева, печального циника, респектабельного чиновника николаевского времени, и его племянника Александра Адуева, провинциального восторженного юноши, приехавшего завоевывать столицу, носил захватывающий характер. *Михаил Козаков* и *Олег Табаков* вели игру на тему превращения лица в маску. То, что такому превращению подвергся юноша, сыгранный Олегом Табаковым, придавало зрелищу особое значение. Герой Табакова в розовском спектакле «В поисках радости» срывал со стены отцовскую шашку и рубил проклятые мебельные гарнитуры, которые тогда представлялись символом ненавистного мещанства. И вот этот мальчик повернулся совсем иной своей «готовностью». «Современник», не боясь самопародии, резко поменял акценты и рассмотрел возможный ва-

риант судьбы своего героя. Табаков вскрывал в прекраснородном человеке бездонные запасы веселого, наглого и азартного приспособленчества. Дядюшка Адуев, как его трактовал *М. Козаков*, был циником старого покроя, его скепсис был по-своему симпатичным: он питался знанием жизни, житейским опытом. Племянник «превращался» мгновенно, не выдержав даже первых жизненных испытаний. Момент, когда на месте восторженного юноши с пылающими глазами и ямочками на щеках является упитанный боров с прилизанными волосами, этот момент прорастания маски сквозь лицо был и весел, и достаточно страшен.

Взаимоотношения человека и общества в спектакле были представлены в метафоре некоего зеленосуконного государства чиновников, которые составляли своего рода хор. Чиновники-статисты восседали за столами, ставили штампы на каких-то бумагах, передавая их друг другу, наподобие роботов. Они штамповали человека в заранее заготовленную форму. Так представлялась эта сложная тема в спектакле 1966 г.

В 1967 г. Ефремов решил осуществить на сцене своего театра трилогию, посвященную русскому революционному движению — от декабристов до большевиков. Время было подходящее: страна готовилась к полувековому юбилею Октябрьской революции.

В «Современнике» меньше всего хотели поставить под сомнение господствующий режим. Напротив, они хотели защитить, очистить идеи революции от накипи и «искажений». На этом строилась, собственно говоря, вся идеология «шестидесятников».

В «*Декабристах*» *Леонида Зорина* Ефремов как режиссер и как актер (он играл императора Николая I) открывал сложную этическую загадку декабризма.

Из мира мечтаний и прекраснородных иллюзий первое поколение русских дворян-революционеров попало в застенки. Проблема цели и средств освободительной борьбы обнаруживала свою тупиковую антиномию: или «аполитичная нравственность», или «безнравственная политика». Вопрос был поставлен театром со всей доступной ему художественной честностью. Но выхода из обнаруженного противостояния они не нашли — ни в пределах декабристского сознания, ни в границах своего собственного.

В «Народовольцах» Александра Свободина проблема цели и средств обретала новый поворот.

Желябов, один из героев «Народной воли», и его товарищи охотятся за царем Александром II. Мученики своей идеи, народовольцы вытравили в себе все чувства, кроме ненависти. Человек поглощался идеей.

Всеми сценическими средствами Ефремов пытался показать изначальную трагедию «народовольчества». Народ, именем которого они клялись, был не просто равнодушен, но и враждебен революционерам.

«*Большевики*» Михаила Шатрова завершали трилогию и выносили ее проблематику в новый исторический контекст. Власть оказывалась в руках у большевиков, которые ощущали себя прямыми наследниками декабристов и деятелей «Народной воли».

Действие пьесы разворачивалось в часы, следовавшие за покушением на Ленина в 1918 г. Народные комиссары решали вопрос о «красном терроре». Самого Ленина в спектакле не было: тяжело раненный, он находился в соседней комнате.

Комиссары до хрипоты спорили о том, куда может завести террор, который они собирались объявить. Они вспоминали французскую революцию, Конвент, Комитет общественного спасения. Вспоминали, как террор выродился в резню, а политика устрашения сменилась политикой истребления. Все эти вопросы применительно к Октябрьской революции были для публики оглушающе новы.

Текст пьесы был стилизован под документальную драму, то есть претендовал на историческую достоверность. Полвека этих вопросов даже нельзя было задавать. «Современник» вопросы задал.

Этот стопроцентно революционный спектакль попытались закрыть. Главное цензурное управление запретило пьесу, но Ефремов сумел пригласить на прогон министра культуры Е. Фурцеву. Та на свою ответственность разрешила спектакль. Он был сыгран 7 ноября 1967 г., в день 50-летия революции. Фурцева сказала тогда, что спектакль показался ей самым лучшим партийным собранием.

Летом 1970 г. Ефремов выпустил свой последний спектакль в «Современнике» — чеховскую «*Чайку*». Пьеса, которая когда-то начала Художественный театр, на этот раз закрыла одну из его лучших студий. Все внутритеатральные отношения, груз накопившихся разочарований и неприязни были выплеснуты в чеховский текст, который Ефремов попытался превратить в памфлет. Он внес в «*Чайку*» идейный разброд конца 60-х гг. Люди перестали слушать и слышать, они только выясняли отношения, пили, склочничали и ненавидели друг друга. «*Чайка*» обозначила внутренний крах «товарищества на вере». Он совпал с крахом идеологии советского «шестидесятничества». Идея «очищения революции» исчерпала себя. В сентябре 1970 г. Ефремов был представлен труппе Художественного театра. Государство поручало ему руководить головным театральным предприятием страны.

Театр на Таганке и Юрий Любимов

В молодости Юрий Петрович Любимов (родился в 1917 г.) успел застать догорающую театральную эпоху. Он видел спектакли Таи-

рова, Станиславского, Немировича-Данченко, сидел на репетициях Мейерхольда. На вступительных экзаменах в театральную школу читал не обычные стихи и басню, а речь Юрия Олеши на Первом съезде советских писателей.

Своего театрального голоса Любимов долго не чувствовал. Он был успешным актером Театра им. Вахтангова, играл роли молодых героев, снимался в кино. Но круто поменял жизнь, ушел преподавать в Вахтанговское училище и в сорок шесть лет поставил в этой школе со студентами третьего курса «*Доброго человека из Сезуана*» Бертольта Брехта. Из этого студенческого спектакля начался не только Театр на Таганке, но и целая эпоха русской сцены.

Репертуарный выбор можно оценить только в контексте того времени. Олег Ефремов начинал «Современник» пьесами Виктора Розова и Александра Володина, с розовскими мальчиками входил в новый театр *Анатолий Эфрос*. Антитеатральность была лозунгом того дня. Под этим знаменем разворачивались основные бои против сценического официоза, присвоившего себе «систему» Станиславского. Однако немецкий автор был под сильным подозрением и «слева» и «справа». Одних смущала его открытая политическая ангажированность, других — рассудочность. На место знакомого «переживания», полного погружения актера в образ, как требовалось по канону Станиславского, предполагалось какое-то отстранение, выход актера из образа и даже возможность прямого общения этого актера с залом.

Спектакль, разыгранный студентами весной 1963 г., стал манифестом новой московской сцены. Зрелище поражало новизной. На пустой сцене, огороженной по краям станками-тротуарами и светло-серым холстом задника, появлялись два актера: один с гитарой, другой с аккордеоном. Сбоку примостился третий, в фуражке и пиджачке. Двое напевают напористую резкую мелодию, а третий тоже с гитарой, объявляет эстетическую программу «театра улиц». Сбоку на все это смотрит большой, во всю сцену, портрет Брехта.

Актеры не перевоплощались ни в жителей Сезуана, ни в богов, которые решили посетить землю. Актеры были заинтересованными свидетелями — точно по Брехту. Они прекрасно показывали и рассказывали то, что могло произойти, но такой способ игры не снижал ни драматизма событий, ни зрительского соучастия. Напротив, было такое впечатление, что одним махом молодые артисты пробили брешь в так называемой четвертой стене, сооружаемой столько лет прилежными учениками Станиславского. Артисты стали общаться не только

между собой, но как бы через зрительный зал, вовлекая публику в свое энергетическое поле.

Любимов начал с реформы театральной техники, но последствия были более общими. Брехт открывал возможность прикоснуться к социальным парадоксам, недоступным прежней сцене. В спектакле, оформленном художником *Борисом Бланком*, в декорациях и костюмах не было ничего конкретно-исторического, ничего китайского, «сезуанского». Только в пластике иногда был намек на некий восточный театр.

Характер создавался двумя-тремя штрихами, с ним играли, как с маской, актер высовывал свое собственное лицо из-под маски и обращался к зрителю от своего имени. Среди разнообразных средств новой выразительности, прежде всего, поражали зонги. Они были переведены Борисом Слуцким и музыкально оформлены актерами спектакля. Зонги придавали зрелищу определенный ритм, выводили его на новый уровень.

Театр был создан в апреле 1964 г. на базе старого театра на Таганской площади. В здании сделали ремонт и вывесили в фойе четыре портрета: Брехта, Вахтангова, Мейерхольда и Станиславского.

В 60-е гг. это был не политический театр, а поэтический. За два десятилетия своего московского бытия Любимов не поставил ни одной, даже хорошей, советской пьесы — ни Розова, ни Володина, ни Арбузова, ни Радзинского, никого из тех, кто определял репертуар сотен театров страны. Вслед за «Добрый человек...» он выпустит «*Антимиры*» Андрея Вознесенского, «*Десять дней, которые потрясли мир*» (по Джону Риду), потом вновь обратится к Брехту («*Жизнь Галилея*»), попытается прикоснуться к классике («*Тартюф*» Мольера). Любимов предоставит театральные подмости стихам поэтов-фронтовиков («*Павшие и живые*»), создаст спектакль о Маяковском («*Послушайте!*») и инсценирует поэму Сергея Есенина «*Пугачев*». В конце 1960-х он начнет ставить прозу (повесть «*Живой*» Бориса Можаева, а потом «*Мать*» Горького). Все эти усилия привели к созданию уникального театра без пьес, способного превращать в предмет сцены стихи, прозу, телеграммы, киносценарии и т. д.

Любимов создал театр, в котором активизировались все составные части театра как такового. Свет, музыка, мизансцена, монтаж аттракционов как принцип развертывания сценической композиции. Режиссер относился к пространству сцены как к мастерской живописца или скульптора, в которой все преобразуется искусством — штанкеты, падуги, пол, люки, софиты, кирпичная стена театра. В театре была заме-

чательная актерская команда: *Владимир Высоцкий*, *Валерий Золотухин*, *Алла Демидова*, *Виталий Шаповалов* и др. Актеры были не только лицедеями, но и соавторами спектаклей. Многие из них писали музыку, стихи, инсценировали прозу, как *Леонид Филатов* или *Вениамин Смехов*. Один из них — Владимир Высоцкий — благодаря своим песням, рожденными в таганковском актерском кругу и часто для таганковских спектаклей, — стал, по сути, национальным героем. Артист «Таганки» стал голосом неунывающего и неубиваемого народа.

Маяковский полагал, что у каждого поэта есть стихи-вагоны и стихи-паровоз, который ведет состав. Таким «паровозом» поэтической «Таганки» стал спектакль о самом Маяковском (1967). Вся декорация для спектакля «*Послушайте!*», нафантазированная Э. Стенбергом, состояла из увеличенных детских кубиков с буквами алфавита. Такого рода расщепление смысла было проведено по всем линиям спектакля и завершено идеей расщепления одной поэтической личности Маяковского на несколько составляющих: поэта играли пять артистов, одновременно присутствующих на сцене. Ни один из них не был похож на него портретно. Из этих пяти конфликтных образов возник образ поэта революции — фантаста, утописта и громового сатирика, возник образ великого самоубийцы, наступившего на горло собственной песне. Любимов меньше всего вел речь о самообмане поэта, который нес свою смерть в себе самом. На «Таганке» пытались понять, какие внешние силы погубили Маяковского.

Судьбу спектакля о поэте революции решали чиновники Управления культуры Москвы. Любимову пришлось делать поправки, смягчать интонации, придумывать более оптимистический финал для того, чтобы отстоять спектакль.

Весной 1968 г. Любимов репетировал спектакль «*Живой*» по одноименной повести Б. Можаева, опубликованной незадолго до того в «Новом мире». Любимов и его актеры (прежде всего Валерий Золотухин — Федор Кузькин) с отчетливой художественной простотой выразили суть того, что можно было бы назвать процессом выживания талантливого человека в условиях мертвящего режима. Это был фольклорный спектакль, напитанный низовыми песенными жанрами, дерзкими частушками, озорной игрой на христианской мифологии. Режиссер Ю. Любимов и художник *Д. Боровский* отказались от натурализма деревенского быта, от советской «власти тьмы».

На пустынной сцене выросла березовая роща: тонкие живые стволы венчали маленькие избы, похожие на скворечники. Это была простая и ще-

мящая метафора жизни — люди без домов, без быта, без собственности, освобожденные от всего того, что держит на земле. С колосников мог спуститься какой-нибудь ангел в виде замухрышки-мужика в рваных штанах и обсыпать Кузькина и его детей манкой из горшка («манной небесной»). Но, назло всем законам природы, Федор Кузькин еще существовал, сопротивлялся, исхитрялся быть живым.

Спектакль был закрыт. Запрет «Живого» не сломил театр. Поэтический театр под давлением обстоятельств становился театром политическим. В 1969 г. Юрий Любимов выпустил спектакль «Мать» по повести Максима Горького. Книга основоположника соцреализма дала повод к сочинению беспрецедентного по социальной критике спектакля, в котором спрессовалось все: и невозможность жить в удавке, и необходимость борьбы, и гибельность сопротивления.

Главной режиссерской идеей, поворачивающей школьный текст в сторону современности, была идея живого солдатского каре, в пределах и под штыками которого разворачивались все события. Режиссер договорился с подшефной воинской частью дивизии имени Дзержинского и вывел на сцену несколько десятков солдат. Когда горстка людей с красным флагом выходила на Первомайскую демонстрацию и попадала в это самое живое солдатское каре, сердце сжималось от узнаваемости мизансцены. Это была театральная метафора вечного российского противостояния.

Ниловну играла Зинаида Славина, которая не зря прошла школу Брехта. Она играла забитую старуху, идущую в революцию, используя эффект острания. Она играла не тип, не возраст, а ситуацию Ниловны. Это был медленно вырастающий поэтический образ сопротивления, задавленного гнева и ненависти, накопившихся в молчащей озлобленной стране. Эта тема отлилась в классическую по режиссерской композиции и силе эмоционального воздействия сцену, названную «Дубинушка». Песня рабочей артели стала в спектакле Любимова музыкальным образом рабской страны, грозящей когда-либо распрявиться и ударить той самой «дубиной».

Спектакль Таганки в какой-то степени давал представление о том, какую службу правил тогда советский театр, чем он был для зрителя.

Имена: вторая половина XX в.

Феномен театра Анатолия Эфроса

Речь пойдет о режиссерах, чей творческий путь неотделим от истории театров, в которых они работали.

Первые спектакли *Анатолия Васильевича Эфроса* (1925–1987) появились в 50-е гг. в его первом театральном «доме» — Центральном детском театре. В ЦДТ он поставил пьесы В. С. Розова «*В поисках радости*», «*В добрый час*», «*Неравный бой*», герои которого пытливо искали свою дорогу и не признавали лицемерия и мещанства. Эфрос был учеником *А. Д. Попова* и *М. О. Кнебель*, и в своем творчестве опирался на идеи Станиславского, стремился освободить их от царившей вокруг напыщенности и фальши.

Вторым театральным домом Эфроса стал Театр Ленинского комсомола, в котором он проработал главным режиссером всего три сезона (1964–1967). Через некоторое время после постановки булгаковского «*Мольера*», в котором он говорил об унижении художника властью и о том, каким унижениям могут подвергнуться творца, Эфроса сняли с должности главного режиссера.

Свой третий театральный дом Эфрос начал создавать под чужой крышей в Театре на Малой Бронной. Первый спектакль в этом театре — «*Три сестры*» Чехова — был запрещен властями, но это не сломило его волю, а надломило. С этих пор его искусство в прямые отношения с современностью не вступало. Первое десятилетие в Театре на Малой Бронной было временем счастливым. Он ставил кровавые пьесы («*Ромео и Джульетта*» — 1970, «*Отелло*» — 1976), но в них играла полнота художественных сил и радость творческого самоосуществления. Актерская команда, воспитанная им — *Николай Волков*, *Ольга Яковлева*, *Лев Дуров*, *Лев Круглый* — понимала его с полуслова.

В течение многих лет театральная Москва воспринимала спектакли Эфроса как создания определенного театра, имеющего внутреннюю художественную логику во всем, что этот театр предъявлял публике.

Эфрос ставил классику. Она открывала режиссеру возможность прикоснуться к вечным темам, изъятым из советского репертуара. Он возвращал нашей сцене человека, который ищет Бога, борется с Дьяволом, стремится понять, что есть вера, безверие, истина, смерть, возмездие. Эти высокие темы ставили совершенно новые задачи перед искусством актера, перед психологическим реализмом, которым со времен Станиславского в России гордились, но которым уже разучи-

лись пользоваться. Эфрос стал открывать сложность и непредсказуемость человека. Он научил своих актеров выражать себя объемно, схватывать оба полюса жизни, ее реальность, внешность и нечто такое, что живет на глубине.

В свое время Станиславский, наблюдая работу способной молодой актрисы, с горечью заметил общий порок своего метода: актер боится настоящей сценической правды, доходит только до ее границы. А границу надо пересечь. Актеры Эфроса научились «гулять» на пограничной территории. Так было в спектакле *«Брат Алеша»* (1972, инсценировка В. С. Розова по мотивам романа Достоевского «Братья Карамазовы»), где Лизу Хохлакову играла *Ольга Яковлева*. Избалованная больная девочка в кресле-каталке вычерчивала своими колесами безумный рисунок мизансцен. Столь же запутанной была ее душа. Яковлева играла сложнейшие вещи, предложенные Достоевским: приступы добра и внутреннюю злобу, способность к самопожертвованию и жажду мучительства по отношению к другому, детское неведение греха и затаенное, болезненное желание быть порочной. Если воспользоваться определением самого Достоевского, это был не «психологический», а «фантастический реализм».

Когда капитан Снегирев — *Лев Дулов* подходил к своей кульминационной сцене, публика замирала, предвкушая трагический выплеск актера. Этот момент наступал тогда, когда капитан Снегирев по прозвищу Мочалка, потрясенный смертью своего сына Илюшечки, сжав кулак, возвышался до бунта, не к своим партнерам, не к публике, а к небу обращал капитан, сотрясавший зал вопль-протест: «Не хочу другого мальчика!». Это были те самые «три секунды», ради которых люди ходят в театр.

В мольеровском *«Дон Жуане»* (1973) режиссер отметал версию о совратителе и ловеласе. В Дон Жуане был холод внутренней пустоты и болезненное желание если не веры, то какой-то устойчивости в обезбоженном мире. Дон Жуан *Николая Волкова* был похож на странствующего естествоиспытателя, который на самом себе ставит кошмарный опыт. Если небо пусто, то все позволено? Старый вопрос, которым задавался еще Ф. М. Достоевский, занимал московского Дон Жуана.

В 1975 г. Эфрос обратился к *«Женитьбе»*, фарсу Гоголя, который, несмотря на репутацию шедевра, никогда не имел серьезного успеха на отечественной сцене. Анекдот о скучающем холостяке, которого пытаются женить, а он перед венцом выпрыгивает в окно. Спектакль Эфроса был историей несостоявшегося счастья.

Агафья Тихоновна (О. Яковлева) подходила к женихам близко-близко, рассматривала их в упор, пытаясь отыскать Его, единственного. Но Он невозможен — анекдотический сюжет вдруг обнаруживал свой внутренний трагизм. Героям бытового плана — женихам — противостоял Кочкарев (*Михаил Козаков*), человек фантастического измерения. Мотивы его поведения у Гоголя совершенно не согласованы ни с обычной логикой, ни с личным расчетом. В спектакле Эфроса Кочкарев, сам обделенный счастьем и насквозь закомплексованный, хотел осчастливить человечество. Он вторгался в чужой мир, ломал его, требовал идти под венец. Подколесин (Н. Волков) этой спешки никак не понимал. Для него женитьба — великий вопрос и тайна, а свадьба через полчаса — оскорбительная пошлость. Через весь спектакль шла эта тонкая игра, в которой открывалась странная и причудливая природа человека.

Постепенно в театральном доме на Малой Бронной наступил кризис. Отношения со «своими» актерами стали натянутыми. Эфрос выпустил во МХАТе *«Тартюфа»* Мольера (1980) и *«Живой труп»* Л. Толстого (1982), делал спектакли за границей.

В 1983 г. Юрий Любимов отправился ставить «Преступление и наказание» в Англию и не вернулся. Он был лишен советского гражданства и освобожден от руководства Театром на Таганке. Возглавить этот театр предложили Эфросу. Это назначение вызвало мощное сопротивление актеров Таганки. Но Эфрос надеялся, что совместное творчество сумеет сгладить конфликтную ситуацию. Премьеры следовали одна за другой, тут же поддерживались официозной прессой. Это еще больше усугубляло нравственную двусмысленность ситуации. Спектакли были разные, но ни в одном из них не было радости, того света искусства, который покорял Москву два десятилетия. Последней премьерой Эфроса стал мольеровский *«Мизантроп»*, который вышел осенью 1986 г.

БДТ и Георгий Товстоногов

На набережной реки Фонтанки в Санкт-Петербурге находится один из самых знаменитых театров нашей страны — БДТ: Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова. *Георгий Александрович Товстоногов* (1913–1989) пришел в этот театр в 1956 г. и оставался его руководителем до конца жизни.

В течение трех десятилетий Товстоногов возглавлял советский театральный Олимп. Его слава началась с *«Оптимистической трагедии»* Всеволода Вишневского (1955). В начале 30-х гг. по этой пьесе в Камерном театре был поставлен знаменитый спектакль А. Я. Таирова с Алисой Коонен в главной роли. Товстоногов наполнил пьесу дру-

гим содержанием. Он сместил акценты, выдвинув на первый план не женщину-комиссара, а фигуру Вожака. Он опроверг изысканную геометрию таировских мизансцен. Таировской эстетизации революции — «Небо. Земля. Человек» — он противопоставил кровавую реальность земли, равнодушное небо и политиканство людей, втянувших народ в мясорубку ради удовлетворения жажды власти.

Вскоре после премьеры Товстоногов возглавил Большой драматический театр имени Горького и начал там свою перестройку. Труппу он обновил решительно, но новую репертуарную программу вводил осторожно. Только в конце второго сезона он выпустил «Идиота» со Смоктуновским в главной роли. Это был прорыв, переход в новое качество не только ленинградского театра, но и всей сцены. В 1959 г. он выпускает «Пять вечеров» Александра Володина и «Варваров» Максима Горького, два спектакля, которые непрерываемо возвели Товстоногова и его театр в ранг первой сцены страны.

Через два года Товстоногов обратился к комедии Грибоедова «Горе от ума». Когда-то сценическую условность грибоедовского канона «взорвал» Мейерхольд. В его спектакле 1928 г. изменилось даже название. Это было не «Горе от ума», а «Горе уму», что заостряло центральную тему комедии, которую автор сформулировал необычайно просто: «Девушка сама по себе неглупая предпочитает дурака умному человеку».

Острота прочтения Товстоноговым грибоедовской комедии достигалась простым режиссерским ходом, в какой-то степени продиктованным пушкинской критикой грибоедовского героя. Чтобы Чацкий не выглядел глупцом, режиссер отвернул его от партнеров к залу. Прием «остранения» сработал. Все свои страстные монологи Чацкий стал обращать в зал, то же самое сделали и его оппоненты. Герои начали общаться как бы через публику, которая стала свидетелем и судьей этого непримиримого поединка.

Как и в случае Смоктуновского — Мышкина, Товстоногов угадал центрального исполнителя. Роль Чацкого он доверил *Сергею Юрскому*, звезда которого взойшла в день премьеры. Его Чацкий любил, страдал, задыхался, корчился от боли. Не мог ни к кому пробиться, ни до кого докричаться. Он исповедовался перед залом, который отвечал ему волной горького сочувствия. В сцене бала Товстоногов окружал его хороводом масок, «свинных харь», от которых мутился разум. Вопреки Грибоедову, но в полном согласии с правдой этого спектакля Чацкий — Юрский падал в обморок в центре сцены.

В 1966 г. Товстоногов поставил «Мещан» М. Горького. Это был итог его первого десятилетия в БДТ. Горьковская тенденциозность, выразившаяся даже в говорящей фамилии героя — Бессеменов, — была перепроверена логикой действенного анализа пьесы и историческим опытом, которым владел Товстоногов как режиссер. В результате, не меняя ни одного слова, он внутренне перестроил конфликтную систему драмы. Бессеменов оказался трагикомическим вариантом короля Лира, который, правда, не экспериментировал с разделом державы, а, наоборот, пытался всеми силами развал дома и уход детей предвратить.

Репертуар БДТ застойного времени в идеальных пропорциях выражал программу того, что можно назвать советским театральным либерализмом. На этом фундаменте существовал товстоноговский «театр-дом», существовал с завидной прочностью и даже некоторой комфортностью. На БДТ смотрела театральная Россия, имитируя его афишу и стиль разумного государственного поведения. Товстоногов открыл драматурга *Александра Гельмана* — первая постановка «Протокола одного заседания» прошла на ленинградской сцене. Он помог установить официальную вампиловскую репутацию («Прошлым летом в Чулимске», 1974).

Три спектакля выразили искусство Товстоногова и общественную ситуацию империи, идущей к распаду, наиболее полно — это «Ревизор», «Балалайки и К» и «История лошади».

«Ревизор» в БДТ вышел в 1972 г., одновременно со спектаклем *Валентина Плучека*, который тот поставил на сцене Театра сатиры в Москве. Синхронность выпуска классических пьес была одним из способов описания современности. Прикасаясь к классике как корневой основе, театры предлагали не столько разные версии прошлого, сколько разные версии настоящего. Так было и с «Ревизором».

В программных статьях, сопровождавших выпуск спектаклей, Плучек объявлял, что он ставит не просто пьесу, а «всего автора» (в духе Мейерхольда). Товстоногов говорил о методе «фантастического реализма», который должен, наконец, открыть загадочную сатиру Гоголя. У Плучека дальше декораций дело не пошло: спектакль Театра сатиры, несмотря на блестящего Хлестакова — *Андрея Миронова*, был хрестоматийной «комедией положений». Товстоногов представил «Ревизора» как прозрение Гоголя в будущность России. Идея страха, творящего действие национальной комедии, осознана была как основополагающая. «Надо забыть, что играем комедию, что должно быть

смешно, надо объявить войну водевиллю», — писал режиссер в газетном интервью.

Страх как всепроникающий и руководящий мотив «Ревизора» не был, конечно, новостью. На страх как двигательную пружину сюжета указывал и сам автор. Но у Товстоногова этот мотив чудовищно разросся, заполнив собой всю пьесу. Страх тут стал метафорой и синонимом жизни. У Товстоногова боялись даже те, которым бояться было нечего. Например, Бобчинский и Добчинский, два близнеца-помещика, которые не служили и взяток не брали. Тем не менее, и они были втянуты в общий узел страха, каждый на свой манер. Голос Иннокентия Смоктуновского начинал спектакль (режиссер любил эпиграфы, и на этот раз его не надо было придумывать, он был в самой пьесе): «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Смоктуновский этими же словами и завершал спектакль, только лукавства в них не было и следа. Смех обрывался рыданием, почти судорожным.

Театральное исследование страха как движущей пружины жизни Товстоногов продолжил, поставив вслед за «Ревизором» инсценировку романа Салтыкова-Щедрина «*Современная идиллия*» на сцене Театра «Современник» (1973). Пореформенная Россия 70-х гг. прошлого века и советская «послеоттепельная» страна поразительно сошлись. Речь шла о средних русских интеллигентах-либералах, попавших в очередную паузу истории и вынужденных «годить»¹.

То, что поводом для «*Балалайкина и К*» стала проза, не было случайностью. Дело было не только в отсутствии современной пьесы. В прозе искали источник новых театральных идей. Энергию режиссеров вызывала именно «не-пьеса», а странная гибридная форма, вбирающая прозу, драму, сценарий, песенные тексты и т. д. Чем дальше от традиционной пьесы — тем лучше. «*История лошади*», поставленная в 1975 г. Товстоноговым в своем театре, выразила эту тенденцию с исчерпывающей полнотой.

Повесть Л. Н. Толстого «*Холстомер*», история старого мерина, рассказанная им молодняку в конюшне, эта классически нетеатральная вещь стала венцом русской сцены 70-х гг.

В спектакле Товстоногова свободно сплелись идеи, опробованные на разном материале разными поколениями отечественной режиссеры. Сам замысел сценического «*Холстомера*», а также литературная разработка спектакля принадлежали *Марку Розовскому*. Товстоногов

¹ Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства из жизни русского театра второй половины XX века. — М., 1999. — С. 173.

взял идею Розовского, рассчитанную на малую экспериментальную сцену, и перенес в большое пространство. В центре мировой конюшни, сотворенной на сцене фантазией художника *Эдуарда Кочергина*, стоял Холстомер — *Евгений Лебедев*, кентавр в холщовой рубашке, и рассказывал библейскую историю лошадиной жизни.

Библейский тон требовал абсолютной простоты сценических средств. Песни, записанные с голоса автора инсценировки, напоминали скорее русское застолье, чем традиционный мюзикл. Сама «игра в лошадей», исполненная детского азарта, строилась вся на виду. Простейшими приемами балагана и притчи режиссер бросал в зал толстовские мысли о смерти мертвых и о бессмертии живых душ.

Толстовский спектакль стал вершиной режиссерского искусства Товстоногова 70-х гг.

Имена в режиссуре 1970–1990-х гг.

Марк Анатольевич Захаров (род. 1933). Режиссерская слава пришла к Марку Захарову вместе с постановкой *«Доходного места»* (1967) Островского в Театре сатиры. Это был один из тех спектаклей, которые были запрещены к постановке в конце 1960-х гг.

Режиссер вместе с художником Валерием Левенталем поместили героя Островского в лабиринт бесконечных дверей, стульев, столов, поставленных на два круга, один внутри другого. Круги вращались иногда в разные стороны, герой петлял по сцене, искал выход из лабиринта. Герой пытался прожить в России без унижения, без взяток, без «доходного места». Жадова играл Андрей Миронов. Его герой шел наперекор судьбе — Жадов решил отказаться от уготованной ему жизни, к которой привыкли старшие. Круг уносил героя и его невесту в разные места сцены, в том числе в самые нищие и безрадостные ее углы. Молодые люди пытались держаться вместе, пытались сопротивляться постылому закону социального выживания. Закон этот, естественно, побеждал. Разворачивалась «обыкновенная история», которую незадолго до того играли в «Современнике». Молодое поколение приручали и прикармливали.

После двух запрещенных театральными властями постановок Захаров получил предложение от руководителя Театра имени Маяковского Андрея Гончарова на постановку повести Александра Фадеева *«Разгром»* (1971). Он сам инсценировал повесть (потом он будет многократно выступать автором своих сценических композиций) и, следуя в фарватере Юрия Любимова (успешно инсценировавшего роман Горького *«Мать»*), начал свою игру с советским мифом.

«Разгром» был решен в стиле революционной саги о несгибаемом большевике Левинсоне, командире дальневосточного партизанского отряда, который через все положенные по канону тернии вел своих партизан в будущее. Отряд был разгромлен, но это лишь подчеркивало мифологичность сюжета. Левинсона замечательно играл Армен Джигарханян, который именно в этом спектакле начал покорять Москву. Напор жизненных сил, мужское обаяние, воля к самоосуществлению, все то, что потом станет личным знаком этого актера, было использовано Захаровым для внесения в революционный миф «свежего ветра».

После успеха *«Разгрома»* Захаров вместе с композитором Григорием Gladковым на сцене Театра сатиры сочиняет мюзикл *«Темп-1929»* (1974) по мотивам пьесы Николая Погодина, посвященный энтузиастам первой пятилетки. Распевая шлягеры и ерничая, актеры то ли посмеивались над советскими штампами, то ли восстанавливали их первоначальный пафос.

В 1974 г. он получил в управление Театр Ленинского комсомола, в котором благополучно работает уже более тридцати лет. В предлагаемых обстоятельствах Ленкома Захаров решил создавать не «храм», а молодежную театральную субкультуру. Он сплотил вокруг себя замечательную компанию мастеров. Актеры старшего поколения — Евгений Леонов, Татьяна Пельтцер, Елена Фадеева, Всеволод Ларионов — умело «монтировались» с иным поколением, в котором блистали Инна Чурикова, Олег Янковский, Александр Абдулов, Николай Караченцов и Александр Збруев. В конце 1980-х гг. Захаров приведет в театр еще одно актерское поколение, которое обеспечит выживаемость Ленкома в новейшее время.

Под грифом молодежной субкультуры осуществляются смелые проекты. В Ленкоме родились первые советские мюзиклы: *«Тиль»* (1974) и *«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»* (1976). Именно здесь возникла наша самая знаменитая рок-опера *«Юнона»* и *«Авось»* на музыку Алексея Рыбникова и стихи Андрея Вознесенского (1981). Дух инакомыслия витал в воздухе Ленкома, но это была не столько свобода идей, сколько новизна средств театральной выразительности. Стихия музыки и кричащей пластики, цветковые и шумовые эффекты, всевозможные приемы шоковой выразительности были рассчитаны на то, чтобы вывести публику из состояния спячки и равнодушия.

Молодежная субкультура была, конечно, лимитирована общими предлагаемыми обстоятельствами, а практика компромисса была ежедневной практикой Ленкома, как и любого нашего театра.

Эволюция Марка Захарова имела общественно-политический вектор. Режиссерская судьба Камы Гинкаса (род. 1941) и Генриетты Яновской (род. 1940) — противоположный случай. Эта семейная режиссерская пара годами не имела работы. Оба режиссера в советские времена числились маргиналами. Они обрели имя задолго до того, как обрели свой «театр-дом» в виде Московского ТЮЗа. Два десятилетия режиссеры боролись за театральное выживание. В начале 1960-х гг. они учились в мастерской Г. А. Товстоногова, который привил им веру в то, что в театре нет никого выше Режиссера — ни актера, ни художника, ни администратора — есть Режиссер, в котором все остальные умирают или растворяются. Режиссер всемогущ и всемогущ, все, что рождается в его воображении, должно быть выполнено. Режиссер есть персонифицированный Театр.

Такого рода максимализм вполне выразился в творческой судьбе режиссеров. Этой театральной идее Гинкас служит истово. В своих постановках он открывает авторский мир при помощи театральной

игры как универсального языка общения. «Четвертую стену» он сокрушает выходами из игрового пространства. Агрессивно-игровые отношения с публикой являются законом его театра, который, в конечном счете, преследует одну цель: прорваться к реальности, которая должна стать фактом и событием зрительской жизни.

Гинкас любит работать в малом пространстве. В 1982 г. спектаклем «Вагончик» Н. Павловой он открыл Малую сцену МХАТ. Малые сцены тех лет были глотком свежего воздуха в подконтрольном репертуаре. Безработный режиссер с полудиссидентской репутацией, неореалистическая пьеса, в которой показан уголовный быт подростков на какой-то подмосковной стройке — все это было неожиданно на сцене главного театра страны. Гинкас увидел в пьесе возможность соединения резкого натурализма с откровенно игровой театральной структурой.

Режиссер спектакля и художник *Эдуард Кочергин* придумали на сцене некий производственный коллаж из подручного российского материала: какие-то сгнившие доски, куча мусора и цемента. Из зрительских дверей выходила, бурча, старуха с ведром, начинала разбираться с этой грязью. Публика от нее шарахалась. На самом деле это была актриса, которая играла старуху уборщицу, подготавливающую зал для открытого судебного разбирательства. Судили девочек, от нечего делать избивавших друг друга. Дралась от скуки и от избытка энергии, Других интересов не было. Одурь бессмысленного быта, советская «власть тьмы». Девочек играли актрисы МХАТ и реальные детдомовки. Гинкас строил игру на точно угаданной и тонко обыгранной типажности. В пространстве Малой сцены он пользовался в основном крупными планами.

Живая жизнь завораживала публику, но под финал обрывалась нотой острой боли. Судья (*Владимир Кашпур*) отпускал девочек на свободу. Отпускал вопреки закону, переступал этот закон, вероятно, первый раз в жизни. Отпускал «как будущих советских матерей» — эту фразу он извлекал откуда-то из подсознания, бросал ее не в зал судебного заседания, а как бы в целый мир.

Резкий натурализм, погруженный в игровую стихию, — формула режиссерского стиля Гинкаса. Грань, отделяющую искусство от жизни, Гинкас никогда не переступал, но все время на ней балансировал. Самый знаменитый (ставший для театроведов уже хрестоматийным) пример его провокации — спектакль «Играем “Преступление”» (1991), где на сцену выносили живую курицу и заносили над ней топор. Убийство должно было произойти здесь и сейчас. Чувство причастности к происходящему и ясное осознание, что изменить что-либо невозможно, — вот два полюса, между которыми возникает в спектаклях

Гинкаса нить драматического напряжения. Подобные приемы чрезвычайно опасны. Вместо сильного театрального переживания у зрителя может возникнуть и сильное физиологическое переживание. Но Гинкас всегда помнит о феномене эстетической рамки, и курица у него всегда остается живой.

Каждый сезон театр осуществлял театральный проект, который умножал славу режиссера. В 1994 г. он поставил в фойе ТЮЗа «К. И. из “Преступления”». Это был полуторачасовой монолог Катерины Ивановны, вдовы Мармеладова и мачехи Сонечки. На роль К. И. была приглашена *Оксана Мысина*, замечательная актриса «эксцентрической школы». Игра строилась на смене масок и настроений. Спектакль был признан лучшим в московском сезоне. В 1995 г. была сыграна «Казнь декабристов» — пьеса собственного производства. В этом материале были все слагаемые, необходимые для театра Гинкаса: правда факта и миф, абсурд и юмор, и, наконец, игра со смертью.

В 2001–2005 гг. Гинкас поставил чеховскую трилогию: «Черный монах», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда».

Генриетта Яновская покорила Москву «Собачьим сердцем» М. Булгакова. Премьера спектакля (1987) и журнальная публикация произведения, находившегося под цензурным запретом с 1925 г., совпали. В зале детского театра в те дни можно было видеть цвет «перестроечной» Москвы. Как часто случается, интерес к «запретному плоду» — повести Булгакова — перекрыл интерес к спектаклю. Но именно спектакль был новым, а его содержание ни в коем случае не сводилось к политической метафоре, которую можно было вычленивать из текста.

Художник *Сергей Бархин* столкнулся в пространственном мире «Собачьего сердца» два начала. Оперное, позолоченное, «египетское» пространство перетекало в обугленное и ободранное. Сцена была завалена не то углем, не то пеплом. Возник образ выжженной земли, «черного снега», приснившегося когда-то Булгакову.

Спектакль ТЮЗа обращал к залу не «политическую метафору», а важнейший вопрос о границах человеческого познания и праве вмешиваться в саму природу жизни, в ее святая святых. Великий эксперимент, начатый под знаком создания «нового человека», оказывался губительным и для Шарикова, и для тех, кто его сотворил. Профессор и его ассистент набрасывались на свое лабораторное творение, душили Шарикова быстро, ловко и молчаливо, забыв все просветительские теории и принципы. В финале спектакля профессор оставался вдвоем с вновь обретенным псом-дворянкой в центре сцены. Не было ни «Аиды», ни каких-либо иных театральных шумов. Полное беззвучие.

«Задержанное» поколение (к нему принадлежат и Яновская с Гинкасом) — это те, кто пришли в отечественный театр в конце 1960-х гг. и попали на долгие годы в мертвую паузу истории. Органической смены поколений не происходило, в условиях существовавшей театральной системы важно было иметь свой театральный «дом». Но создать в это время свой театр (особенно в столицах) было практически невозможно.

Центральными фигурами такого поколения стали *Лев Додин* (род. 1944) и *Анатолий Васильев* (род. 1938). Васильев и Додин шли к своему театру трудным путем. Додин работал в разных театрах, поставил в БДТ «Кроткую» Ф. М. Достоевского (1981), во МХАТе «Господа Головлевы» по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина (1984).

В начале 1980-х гг. Додин получил во владение Малый драматический театр. Начало новой жизни ознаменовалось постановкой спектакля «*Братья и сестры*» по трилогии Ф. Абрамова (1985). Спектакль был сыгран в основном молодыми актерами, вчерашними додинскими студентами.

В двух вечерах, описанных драматургом, Додин восстанавливал целую эпоху послевоенной жизни. Он занял в спектакле почти пятьдесят человек и сумел объединить их единой художественной волей. Коллективный образ вымирающей деревни был воссоздан с той душевной затратой, которая заставляла вспоминать о раннем МХТ или молодом «Современнике». Понятию «народная сцена» был возвращен изначальный смысл. Актеры приучались к новой театральной грамматике, к скульптурному и музыкальному ощущению пространства. Театр предлагал новый уровень существования актера на сцене. Молодые актеры любили тех, о ком они рассказывали, и явно гордились своей способностью выразить на сцене самые трудные вещи, именуемые строем народной жизни.

Васильев свой театр налаживал более мучительно. Первый свой театральный дом он обрел в конце 1970-х гг. В Драматическом театре имени Станиславского он поставил «*Первый вариант "Вассы Железновой"*» М. Горького (1978) и «*Взрослую дочь молодого человека*» (1979) В. Славкина — два спектакля, которые выдвинули его в ряд первых режиссеров страны.

Играя первый (то есть дореволюционный) вариант пьесы Горького, Васильев сознательно вернулся к оригиналу, начал с «медленного разбора» истории, разыгранной в доме богатой волжской купчихи Вассы Железновой. Метод разбора восходил к Станиславскому, к его способности сочинять на основе пьесы роман человеческой жизни.

С первых секунд зрелища атмосфера, сценическая среда и человек проникали друг в друга и начинали сложное взаимодействие. Спектакль поразил Москву. Через двадцать лет после «Современника» и через четырнадцать лет после появления Театра на Таганке рождался новый театральный ансамбль. Актеры известные и никому не известные становились мастерами, обладающими помимо индивидуальных особенностей неповторимой маркой своего театра. Через много лет Васильев, используя терминологию Гротовского, будет говорить о «вертикальном» театре, то есть религиозном, высшем оправдании режиссерской профессии (по отношению к Станиславскому П. Марков называл это «этическим оправданием лицедейства»)¹.

В 1987 г. Васильев, наконец, создаст свой театр, который назовет «Школой драматического искусства». Театр в подвале на Поварской улице стал своего рода эстетическим убежищем, куда «непосвященным» вход был запрещен. Васильев стал создавать театр не для зрителей, а для тех, кто этот театр делает. Театр превратился в экспериментальную мастерскую, в которой актеры под руководством режиссера стали изучать Платона и Гомера, Томаса Манна и Пушкина, Мольера и Достоевского. «Школа драматического искусства» — парафраз того, что устроил Гротовский в маленьком итальянском городке Понтедера.

Сегодня Малый драматический театр под руководством Льва Додина и «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева — единственные в нашей стране театры, получившие международный статус «Театр Европы».

Творчество *Петра Наумовича Фоменко* (род. 1932) связывают в первую очередь с судьбой его учеников. С начала 1980-х гг. он преподавал в Государственном институте театрального искусства (ныне Российская академия театрального искусства — РАТИ). В 1993–1994 гг. театральная Москва с увлечением смотрела студенческие спектакли его актерско-режиссерского курса. Эти дипломные работы: «*Владимир 3-й степени*» Н. В. Гоголя в постановке *Сергея Женовача*, «*Приключение*» Марины Цветаевой в постановке *Ивана Поповски*, «*Волки и овцы*» А. Н. Островского в постановке самого Фоменко — составили основу репертуара будущего театра, который стал называться «Мастерская Петра Фоменко».

Ученик Петра Фоменко *Сергей Женовач* уже со своими учениками создал в 2005 г. Студию театрального искусства. Этот театр открылся

¹ Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX в. — М., 1999. — С. 265.

спектаклем «*Мальчики*» по роману «*Братья Карамазовы*» Ф. М. Достоевского (постановка С. Женовача) и сразу же привлек к себе внимание и интерес московского зрителя.

Следует сказать, что еще в конце 1980-х гг. в стране появилось огромное количество театров-студий. Фактически многие студии существовали за много лет до перестройки и существовали практически полуподпольно. В 1988 г. было даже создано Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (ВОТМ), под крылом которого и собирались экспериментальные театры.

Собственно, многие театры-студии сегодня стали репертуарными театрами. Например, Театр «У Никитских ворот», который возник в 1982 г. на базе студии «Наш дом» при МГУ (художественный руководитель и режиссер *М. Г. Розовский* (род. 1937)).

Особая история у Театра-студии под руководством *Олега Павловича Табакова* (род. 1935). В 1992 г. она превратилась в Театр под руководством О. Табакова — знаменитую «*Табакерку*». Этот театр в Москве — любимец публики, обладающий модным «звездным» актерским коллективом. Это *Владимир Машков*, *Евгений Миронов*, *Евдокия Германова*, *Марина Зудина*, *Сергей Безруков*, *Виталий Егоров*.

Те, кто создал славу отечественного театра 1960–1980-х гг., вырастили своих последователей-учеников, очень разных, талантливых и самостоятельных, которые работают во многих городах России.

Жизнь театра для детей

В 1918 г. в России история вызвала к жизни специальный детский театр, который быстро получил более емкое название — Театр юного зрителя, или ТЮЗ. Двадцатые годы XX в. были временем массового создания в нашей стране детских театров. В 1921 г. открывается Московский театр для детей, который в 1936 г. преобразовывается в Центральный детский театр (знаменитый ЦДТ), а сейчас это Российский академический молодежный театр. В 1922 г. спектаклем «*Конек-горбунок*» по сказке Петра Ершова начинает работу Театр юного зрителя в Петрограде, позже — это знаменитый ЛенТЮЗ — театр, который воспитал не одно поколение ленинградцев. Сейчас этот театр носит имя своего создателя — *Александра Александровича Брянцева*. В 1927 г. открывается Московский ТЮЗ, который за свою уже семидесятилетнюю историю ни разу не поменял своего имени!

Деятели культуры, создававшие в советской стране профессиональный драматический и музыкальный театр для детей (*А. В. Луначарский*, *С. Я. Маршак*, *Н. Н. Сац*, *А. А. Брянцев* и др.), рассматривали его как одно из звеньев общей программы воспитания детей и как целостный художественно-педагогический организм. Феномен театра, получившего наименование «детский», и состоял в соединении педагогических и художественных задач. Это была своеобразная «эстетическая десятилетка» для юных зрителей.

Герои спектаклей соответствовали требованиям жизни. В 20-е гг. главное действующее лицо в детском театре — беспризорник, с 30-х гг. ведущее место на ТЮЗовской сцене занимает школьник, и проблемы школьной жизни на многие годы становятся основой драматургических сюжетов театра для детей.

Важной составляющей частью репертуара этого театра была классическая драматургия. Разумеется, классику адаптировали к юношеской и молодежной аудитории. Поэтому, когда ставили Шекспира, — то выбирали для постановки «*Ромео и Джульетта*», а не «*Макбета*», когда Мольера, — то «*Мещанина во дворянстве*», а не «*Дон Жуана*».

И еще о специфике театра для детей и юношества: в нем возникло уникальное театральное амплуа — актрисы-травести, которые исполняли роли мальчиков-подростков. Таких героев было много в спектаклях, посвященных историческому прошлому страны.

В системе эстетического воспитания, которая создавалась в нашей стране десятилетиями, в разные периоды театру для детей отводилась разная воспитательная роль. В программных документах 20-х гг. при-

общение детей к театру рассматривалось как неременное условие всестороннего развития учащихся общеобразовательной школы. Исследователь и историк детского театра Л. Г. Шнет отмечала характерные черты театра 20-х гг., обращенного к детям: демократичность и доступность этого театра, педагогическая направленность, которая выражалась в поисках доступного для детей репертуара и первых попытках изучения особенностей детского восприятия, а также приход в детский театр профессионалов: режиссеров и актеров.

Создатель Ленинградского ТЮЗа, режиссер А. А. Брянцев в работе «Причины рождения театров для детей» писал о том, что театр должен «соблюдать свой основной педагогический принцип, основанный на природе театрального искусства, основная особенность которого заключается в том, что здесь момент восприятия совпадает с моментом творчества, в силу чего оба эти момента взаимно зависят друг от друга. Из этого следует, что всякий спектакль должен быть рассчитан на способность данных зрителей воспринимать адресованный им спектакль»¹.

Сложный процесс становления театра для детей (его практики и теории) занял не одно десятилетие. Многие принципы детского театра, определившиеся еще в начале его пути, сохранили свое значение, несмотря на последующие изменения в эстетике и стилистике сценического искусства, обусловленные развитием советского общества в целом. В результате многолетней практики и теоретического осмысления деятельности театров, обращенных к детям, были сформулированы программные принципы детского театра.

- ✦ Во-первых, это общность эстетических позиций детского и взрослого театров, а также преимущественная ориентация на многоставную, разновозрастную аудиторию юных зрителей.
- ✦ Во-вторых, в своей работе драматурги, режиссеры, актеры театра для детей должны учитывать представления о современном детстве, интересоваться проблемами воспитания и знать возможности художественного восприятия зрителей разного возраста.

Существенно, что детский театр в советском обществе рассматривался как цельная художественная и педагогическая система, которая дает театральное образование и воспитывает чуткого, талантливого зрителя, необходимого театру.

¹ Брянцев А. А. Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. — М., 1979. — С. 126.

С середины 80-х гг. ситуация в театрах для детей характеризовалась теоретиками и практиками театра как нестабильная (сродни той, что существовала в стране): постоянная смена театральных лидеров и законодателей, неустойчивое равновесие в творческой жизни отдельных театров, которое трудно и анализировать, и прогнозировать. Театр, практически освободившийся от руководства чиновников и «от культуры» и «от образования», получил самостоятельность в выборе репертуара и определении своей творческой деятельности. Возникли проблемы самоутверждения, самовыражения, самодостаточности театра как такового.

И тогда театры юных зрителей стали освобождаться от названия «детский» и утверждать себя равными драматическому театру. Этот процесс выразился, прежде всего, в свободном формировании репертуара и отказе театра от выполнения воспитательных функций.

Когда в 1988 г. Союз театральных деятелей (еще Советского Союза) провел конференцию с символическим названием «Театр спасет школу», то это была демонстрация определенного интереса театральных работников к проблемам эстетического воспитания и понимание важности духовного просвещения и образования своих юных зрителей. Однако практика последующих лет наглядно показала, что задачи «эстетической десятилетки» театр для детей решать не намерен, поскольку занялся своими художественно-творческими проблемами. Освободившись от идеологического контроля, самостоятельно формируя репертуар, осознав себя полноценными театрами без разговора о «специфике», наши детские театры стали явно отклоняться от детского зрителя в сторону молодежи, молодых взрослых. Театр стал свободен в освоении широкого диапазона драматургии от античных авторов до современных пьес и в применении современных художественно-выразительных средств режиссуры, сценографии, актерского мастерства, которые предполагают наличие зрителя, любящего и ценящего искусство и умеющего в нем разбираться.

Существующие много лет театральные фестивали спектаклей для детей и молодежи, проводимые в городах Екатеринбурге («Реальный театр», с 1990 г.), Самаре («Золотая репка», с 1994 г.), Санкт-Петербурге («Радуга», с 2000 г.) демонстрируют актуальность проблемы «Театр и дети». В программах этих фестивалей традиционно работают режиссерские и драматургические лаборатории, решающие вопросы не только художественного своеобразия спектаклей для детей, специфике драматургии, но и проблемы воспитания зрительской культуры. В 2005 г. впервые создана национальная премия за спектакль для де-

тей. Она получила название «Арлекин» и вручается на одноименном фестивале в г. Санкт-Петербурге.

На сегодняшний день в России более 50 профессиональных детских театров. Часть из них окончательно сменила название на Молодежный, часть добавила к детям молодежь, а часть осталась по-прежнему ТЮЗами, художественные достижения которых, однако, лежат в плоскости театра для молодежи.

Наметившаяся в последнее десятилетие и отмеченная театроведами тенденция разделения театрального искусства на массовое и элитарное коснулась и театра для детей и молодежи. Для узкого круга ценителей и любителей, как правило, на малой сцене ставятся спектакли экспериментальные, оригинально трактуется классика, воплощается драматургия, ранее невозможная в ТЮЗе: Л. Андреев, М. Булгаков, А. Платонов, Э. Ионеско, С. Мрожек, Ж. Жироду. А в больших залах играют спектакли зрелищные, музыкальные, спектакли-шоу, рассчитанные на самый широкий круг зрителя, может быть пришедшего в театр в первый раз.

Художественные поиски современного театра естественно подпитываются наличием грамотного зрителя, которого привлекает в театре нечто большее, чем знакомство с неизвестным сюжетом или возможность провести свободное время. Дифференциация зрителей на отдельных «знатоков» и массовую «одноразовую» аудиторию заложена в проявляющемся разделении искусства на элитарное, пользующееся оригинальным художественным языком, и массовые шоу-зрелища, доступные любому зрителю. Современный театр (и детский в том числе) становится самодостаточным творческим организмом, частью процесса, исторически называвшегося «искусство для искусства», когда зритель из «третьего творца спектакля» (К. С. Станиславский) превращается во второстепенный компонент, отходящий на периферию внимания режиссера и актера.

Русский театр на рубеже XX–XXI вв.

Людей театра социальные сдвиги, произошедшие в последнее десятилетие XX в. в нашей стране, задела едва ли не сильнее, чем представителей других «культурных сфер». Россия в эпоху позднего социализма была не литературно, а театроцентричной страной, особенно в провинции.

Именно служители сцены, в отличие от писателей, художников или композиторов, которые жили по преимуществу в столицах, обзаводились своим театральным домом в разных городах страны. Каждому режиссеру нужна была труппа, здание, постановочная часть, дотация, наличие которой зависело от государства. Поэтому среди театральных деятелей не могло появиться ни предельно свободного от среды Бродского, ни во весь голос обличающего среду Солженицына. Но это не противоречило тому очевидному факту, что в 60-е, 70-е и 80-е гг. в нашей стране был замечательный театр. Однако жизнь в творческой несвободе не прошла даром. Г. А. Товстоногов в интервью А. М. Смелянскому (в 1989 г.) честно говорил о том, что новые возможности новой эпохи его не прельщают — в условиях патернализма было как-то удобнее.

В 90-е гг. в газетах и журналах много писали о потере сверхстатуса театра, утрате театральными художниками (и всей интеллигенцией) сокровенного чувства мессианства. Произошло это и потому, что изменился весь уклад жизни. Парламент стал парламентом, пресса — прессой, а искусство — искусством.

Безусловным прорывом 90-х гг. является включение русского театра в международный контекст. Уже в начале 90-х гг., когда налажился, наконец, прямой диалог с театральным Западом, выяснилось, что большинство людей по ту сторону рухнувшей «стены» представления не имеют о крупных русских режиссерах. Не знали ни об Эфросе, ни о Товстоногове, ни о Фоменко. Россия — это Станиславский и еще Мейерхольд.

Соотнести опыт российского театра с опытом европейского, понять, какое место занимает российский театр на театральной карте мира, помог организованный в начале 90-х гг. в Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова. Главный театральный форум страны изживал ситуацию многолетнего изоляционизма. Поначалу основу его афиши составили спектакли великих режиссеров, определявших мировой театральный ландшафт прошлых десятилетий, — *Питера Брука, Джорджо Стреллера, Петера Штайна, Отомара*

Крейча. Позже в афише появились актуальные фигуры театрального процесса, чьи имена практически ничего не говорили тогда русскому зрителю: *Кристоф Марталер*, *Боб Уилсон*, *Кристиан Люпа*, *Франк Касторф*.

Россия в спрессованном виде и в хронологическом порядке осваивала мировой театральный опыт минувших десятилетий.

Примерно в то же время Запад осваивал театральный опыт России. Триумф русской программы на Авиньонском фестивале 1997 г. стал вехой в истории отношений с театральным Западом не меньшей, чем Чеховский фестиваль.

Само понятие «театр» трактуется французами (да и вообще европейцами) куда шире, чем принято в России. Оно включает в себя практически все виды зрелища: от выступления цирковых артистов до выразительного чтения вслух. В подавляющем большинстве спектаклей Авиньонского фестиваля использовались приемы эстрадного шоу и мультипликации, принципы площадного театра и эффекты лазерного шоу. Но на пестром европейском фоне русские спектакли не только не потерялись, — они привлекли к себе внимание и успех.

Западные режиссеры и актеры мало знали о России, но для многих из них интерес к русской театральной школе по сегодняшний день не ослабевает. Сосредоточенность на внутреннем мире персонажа и особая исповедальная манера игры — эта родовая черта русского театра — так или иначе, обнаружила себя во всех спектаклях русских сезонов 1997 и 1998 гг. Жесткий *Кама Гинкас* («К. И. из “Преступления”») с его любовью к Достоевскому, преломленному сквозь призму эстетики Антонена Арто. Мистически-гротескный *Валерий Фокин* («Нумер в гостинице города NN» и «Татьяна Репина»; легкие, как сон, спектакли «Мастерской Петра Фоменко»; «Гроза» Г. Яновской). Пространство наших спектаклей было, как правило, очень камерным, особенно по сравнению с пространством французских или немецких спектаклей. Зрителей Авиньонского фестиваля пленило простое открытие, что нюансы человеческих отношений и жизнь отдельно взятой личности могут стать предметом театрального искусства наравне с социальными, культурологическими и другими проблемами современного мира.

Документальный театр и документальная драма

Термин «документальная драма» не новый для мировой и отечественной драматургии. Искусствоведы считают, что искусство обращается к документу в периоды переломных событий в жизни общества, событий, потрясающих мир и меняющих судьбы человечества. Таких событий в истории XX в. было в избытке.

В 60-е гг. в западном театре появились так называемые «спектакли-суды», инсценировавшие протоколы судебных процессов, документальные пьесы *Петера Вайса* «Дознание», «Песнь о лужитанском пугале», «Диспут о Вьетнаме», пьеса *Х. Кинхардта* «Дело Роберта Оппенгеймера» и другие остросоциальные, обличительные произведения. Эти пьесы и спектакли по ним всколыхнули передовую общественность и породили дискуссии об ответственности политиков за военные и расовые преступления, о моральном долге ученого перед человечеством.

Следует отметить, что у советской драматургии был более длительный опыт документализма, она изначально была фактографичной, запечатлевая историю строительства в нашей стране социалистического строя. Классическим примером являются пьесы-очерки 30-х гг. *Николая Погодина* и его трилогия о Ленине. В 60–70-е гг. были написаны и поставлены во многих театрах нашей страны «опыты документальной драмы» *Михаила Шатрова*, посвященные революционной истории. Это «Шестое июня», «Синие кони на красной траве», «Так победим!», «Диктатура совести», «Дальше... дальше... дальше». Автор неоднократно объяснял свой интерес к документальным материалам — стенограммам и воспоминаниям — необходимостью снять «хрестоматийный глянец» с исторической правды.

В 1967 г. в «Современнике» была поставлена трилогия: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. Центральной темой трилогии была тема революции и нравственности, больше всего занимавшая тогда общественное сознание. Спектакли представляли русскую историю как единое пространство, как бесконечную цепочку связей и взаимозависимостей. Любой поступок, героический или предательский, отзывался по всей цепи. Театр пытался понять, откуда вырос террор 37 года и почему Великая революция, в которую свято верили, обернулась такой катастрофой для страны.

Названные выше пьесы отличались публицистической остротой, многообразием приемов включения в них документальных материа-

лов, буквально достоверных или литературно обработанных. Но это были традиционные драмы с конфликтом, драматургически развивающимся сюжетом, диалогами-спорами и героями. Искусствоведы называют их жанровой разновидностью традиционной реалистической драматургии.

То, что называется «документальным театром» и «документальной драмой» сегодня, — искусство иного рода. Речь идет о новой форме создания документальной пьесы: методе и технике *«verbatim»*.

В переводе с латинского языка «вербатим» означает «дословно» и представляет собой текст пьесы, созданный монтажом на основе дословно записанной речи. Такая методика была разработана в лондонском театре «Ройял Корт» и в настоящее время осваивается в разных странах (в том числе и в России) драматургами-участниками проекта *«Документальный театр»*, организованного в 2000 г. объединением *«Новая пьеса/New Writing»*.

Спектакли, созданные в технике «вербатим» и других новых драматургических и театральных технологиях, посвящены, как правило, самым актуальным проблемам современной жизни. Это социальные, этические, этнографические, экологические и другие серьезные проблемы, которые практически не отражаются на сценах официальных репертуарных театров.

Драматург, работающий в технике «вербатим», выбрав тему пьесы и группу людей, так или иначе связанных с интересующей его сферой жизни, формулирует вопросы для будущего интервью. Вопросы при расшифровке интервью исключаются, а из монологических фрагментов выстраивается пьеса.

Вербатим-драматургия, безусловно, отличается от традиционной документальной драмы. В ней «единицей документальности является неизменность речевого образа рассказчика»¹. Главное — социально верно отразить личность человека, который говорил.

При сценическом прочтении этих пьес практически отсутствуют декорации, нет грима и костюмов, что обычно свойственно эстетике «бедного театра»².

Постановка основывается на тексте и физическом присутствии актеров. При чтении актерами текста «с листа» осуществляется сти-

¹ Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI в. — М., 2006. — С. 323.

² Термин, придуманный Е. Грозовским для определения его стиля режиссуры, основанной на крайней экономии сценических средства (декораций, аксессуаров, костюмов) и заполняющей эту пустоту огромной интенсивностью игры и углубленными отношениями между актером и зрителем. (Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 345–346).

лизация языка под натуралистический диалог, поскольку целью актерской игры становится создание иллюзии полного тождества исполнителя с персонажем. При этом, как отмечают искусствоведы, главное в этих пьесах «не буквальное сходство с конкретным человеком, а нечто, общее всем людям, поэтому они обращены к “внутреннему зрению” сидящих в зале и представляют собой форму интерактивного искусства»¹.

В практике современного русского театра первая отечественная вербатим-пьеса (и одноименный спектакль) — *«Сначала геологи... (Угольный бассейн)»* была создана участниками кемеровского театра *«Ложа»* по интервью с шахтерами в городе Березовский (Кузбасс). Из трагических и смешных шахтерских баек зритель узнает о шахтерском быте, опасностях пребывания под землей, о выработанных веками приметах и предрассудках. Челябинская мастерская новой пьесы поставила спектакль под названием *«Бабы»* по вербатим-пьесе «Солдатские письма». Она основана на подлинной переписке солдат с их женами, невестами, сестрами, матерями, на интервью актрис с этими женщинами. В пьесу включены стихотворения, сочиненные солдатами во время службы.

Стремление обновить театральный язык — безусловно, одна из главных задач современной документальной драмы. Причем обновление происходит за счет введения в текст пьес необработанной, живой разговорной речи, часто насыщенной сниженной лексикой, просторечием, «словами-паразитами». Таким образом, в вербатим-пьесах прокативны и эпатажны не только затронутые темы, но и язык.

Русские вербатим-пьесы в отличие от западных не перерастают в грандиозные шоу на ту или иную социально острую тему, а скорее тяготеют к русской классической традиции. Таким образом, «вербатим» представляет собой один из путей создания драматургического произведения на документальном материале и не исключает иных, альтернативных методов театральной документалистики.

¹ Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века: Учебное пособие. — М., 2006. — С. 324.

Литература

1. Берковский Н. Я. Литература и театр. — М., 1995.
2. Беккет С. Театр. — СПб., 1999.
3. Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века: Учебное пособие. — М., 2006.
4. Давыдова М. Ю. Конец театральной эпохи. — М., 2005.
5. Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу. — М., 1978.
6. Доннеллан Д. Актер и мишень. — М., 2001.
7. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. — М., 1979.
8. Ионеско Э. Театр. — М., 1994.
9. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992.
10. Основы системы Станиславского. — Учебное пособие. — Ростов н/Д., 2000.
11. Пави П. Словарь театра. — М., 1991.
12. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: В 3 т. — М., 1997–1998.
13. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972.
14. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. — М., 1969.
15. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства из жизни русского театра второй половины XX века. — М., 1999.
16. Современный зарубежный театр: Очерки. — М., 1969.
17. Соловьева И. Н. Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Театральные течения. — М., 1998.
18. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Любое издание.
19. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1954.
20. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского (1898–1917). — М., 1973.
21. Тарабукин Н. М. О В. Э. Мейерхольде. — М., 1998.
22. Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. — М., 1978.
23. Шоу Б. Избранные сочинения: В 2 т. — М., 1999.
24. Чехов М. А. Путь актера. Жизнь и встречи. — М., 2001.

ЧАСТЬ III

Музыкальная культура XX века



Богатство стилевых направлений

Взгляд в прошлое и стремление к будущему

Масштаб событий, разнообразие, сложность и зачастую парадоксальность развития музыкальной культуры XX в. не имеют аналогов в предыдущей истории. Расширение «музыкального горизонта» за последние сто лет можно сравнить, пожалуй, лишь с выходом человечества в космос. Десятки тысяч музыкантов творят в сотнях музыкальных стилей и направлений. Некоторые из этих видов музыки продолжают традиции прошлого, другие целиком принадлежат XX в., а третьи еще только начинают свое развитие. Научно-технический прогресс позволил человеку создать электронные музыкальные инструменты и более того совершенно новую электронную звуковую среду, что коренным образом изменило наше представление о природе и возможностях музыки, о способах ее создания и бытия. Мы живем в уникальный период истории, когда развитие науки и технические средства, а более всего развитие особого, исторического сознания позволили человеку нашей цивилизации возродить музыку своего прошлого. Сегодня мы имеем и возможность, и навык слушания музыки европейской Античности, Средневековья, Возрождения, барокко во всем ее звуковом своеобразии. Многие изменилось также в восприятии народной музыки и музыкальных традиций неевропейских культур. Отошел в прошлое музыкальный европоцентризм, следствием которого было восприятие неевропейской музыки как незначительной, варварской и отсталой. Была понята огромная ценность архаического фольклора не как материала для «подлинного» композиторского искусства, а как особого звукового мира.

Но подлинным переворотом в истории следует считать открытие способов записи звука и развитие технических средств его воспроизведения. Отныне человечество способно почти идеально точно зафиксировать любое звуковое явление. Музыкальная культура с открытием звукозаписи вступила в совершенно новую эпоху своего развития, ведь теперь возможно сохранять музыку непосредственно, а не только с помощью условной нотной записи. Возникновение, развитие и распространение многих видов музыки стало возможно только благодаря техническим средствам. Радио, телевидение, все более доступная аудиотехника, а в последнее время Интернет сформировали на нашей планете глобальную аудиосреду, большую часть которой составляет музыка. Сегодня, когда звучание музыки может быть отделено от ее непосредственного исполнения, она доступна практически каждому.

Современный человек живет в огромном звучащем космосе, во множестве музыкальных миров прошлого и настоящего.

Радикальным образом преобразился и музыкальный «ландшафт». Иным стало место религии в обществе, сменились социальные устройства многих государств, и в связи с этим в прошлом веке резко уменьшилось значение ритуальной (церковной и придворной) музыки. В то же время, когда усилился интерес к фольклору и появилась возможность его глубокого постижения, развитие цивилизации практически уничтожило традиционный уклад жизни и вместе с ним сами условия для существования и продолжения традиционного музыкального творчества. И в этом мы наблюдаем один из парадоксов прогресса. Европейская композиторская (серьезная, классическая, академическая) музыка также во многом потеряла то почетное положение «высокого искусства», тот важный статус музыкальной нормы и образца, которое она имела в культуре прошлого. В начале XX в. возник феномен массовой музыки. Этот вид музыки развивался столь стремительно, что уже ко второй половине прошлого столетия массовые жанры стали основными в музыкальной культуре, и сегодня народная, классическая или церковная музыка — это всего лишь маленькие островки в море разнообразной популярной музыки. Само понятие «музыка» в сознании современного человека, как правило, связано с тем или иным жанром массовой музыки, например с популярной песней.

Во многом изменились и формы музицирования. Музыка, особенно со второй половины XX в., становится делом профессионалов. Развитие аудиотехники практически уничтожило потребность в бытовом, любительском музицировании. Раньше каждый человек в той или иной мере участвовал в активном общении с музыкой — пел во время обрядов и праздников, играл на инструментах во время танцев, слушал колыбельные своей матери и пел их своим детям... Теперь человеческое общество окончательно разделяется на музыкантов — сочиняющее, исполняющее музыку и получающее от этого средства для жизни меньшинство и слушателей — пассивное большинство, платящее за музыку.

Более того: внутри своей профессии музыканты все более узко специализируются. Если ранее в понятие «музыкант» входило умение сочинять, исполнять, преподавать музыку, делать музыкальные обработки, писать (говорить, размышлять) о музыке, то теперь все это — различные специальности и даже музыкантские профессии: композитор, аранжировщик, исполнитель, музыкальный продюсер, музы-

кальный критик, музыковед-ученый и т. д. Интересно, что окончательная профессионализация происходит в музыке гораздо позже, чем в других видах художественного творчества, — к примеру, в литературе или живописи это произошло много веков назад.

Такое «запаздывание» — следствие сложившихся традиций в практике музицирования (и особенно совместного музицирования). Возможно, изменение в отношении к музыке свидетельствует о радикальных сдвигах в человеческом сознании, которые принес технический прогресс. Уходя из повседневного быта человека, музицирование все больше переходит в сферу гуманитарного образования и воспитания. Уроки музыки и хора в школах, любительские ансамбли или оркестры в средних и высших учебных заведениях помогают всестороннему развитию личности ребенка и молодого человека так же, как рисование или танец. Примечательно, что любительское музицирование и слушание музыки стало важнейшей частью так называемой «молодежной культуры»; часто именно с помощью музыки происходит самоопределение личности молодого человека.

Другим, не менее значительным явлением стало все большее размежевание серьезной (классической) и популярной (массовой) музыки. Разные виды музыки, конечно, всегда имели свою аудиторию, но сочинители музыки умели и стремились говорить на различных «музыкальных языках». Так, к примеру, мелодии Моцарта стали австрийскими народными песнями, а Франц Шуберт был одновременно автором «элитарных» симфоний и десятков популярных песен. В настоящее время у авторов и исполнителей серьезной и популярной музыки весьма различно само отношение к искусству и музыке, принципиально несхожи музыкальный язык и жанры их музыки, во многом отличается процесс их обучения, манера сценического поведения и даже внешний вид.

Барокко XVII в., классицизм XVIII и романтизм в XIX столетии являлись «большими стилями» — некими общими для всех европейских музыкантов способами понимания, слышания, сочинения музыки. На их основе создавались личные музыкальные стили, или формировались национальные школы композиции — «малые стили». История композиции XX в. — это история ухода от музыкальных универсалий и традиций и, одновременно, история постоянного стремления к открытию новых общих принципов сочинения. Стили и направления современной серьезной музыки, более или менее влиятельные, похожие на музыку прошлого и совершенно оригинальные, представляют не только множество способов сочинения, но также порой

противоположные варианты и отношения к музыкальному искусству и его восприятию.

«Музыкальный прогресс» XX в. не был всеобщим, однозначным. В своей музыкальной практике композиторы и исполнители разделились на две большие группы. Так называемые «академические музыканты» в своем творчестве принципиально ориентируются на традиции прошлого, они склонны сохранять и развивать то, что было достигнуто культурой классико-романтической эпохи. «Современные классические музыканты», напротив, принципиально прогрессивны. Новые композиторские концепции возникали вначале как частичное обновление традиции, но в дальнейшем все более отходили от нее.

Со второй половины XX в. обновление достигло самих основ искусства — изменились не только музыкальные жанры, музыкальный язык или музыкальная эстетика, но было переосмыслено само понятие о природе и качествах музыкального звука. Усложнение новаторских концепций в серьезной музыке сопровождалось все большим ускорением в изобретении новых музыкальных техник, новые способы сочинения возникают каждое десятилетие, а с последней четверти прошлого века — еще чаще. В этом развитие классической музыки XX в. наиболее родственно научно-техническому прогрессу. В то же время сама природа музыкального новаторства парадоксальна. С одной стороны, специфическая для европейского человека тяга к новому, необычному, небывалому, его устремленность в будущее привели к возникновению новой музыки (музыкальный авангард, футуризм, модернизм, экспериментализм). С другой стороны, изменения в музыкальном мышлении часто были результатом искреннего стремления творцов возродить некий старинный идеал, совершенное искусство прошлого, и этим как бы исправить «выродившееся» искусство настоящего. Так, в начале XVII в. из попытки итальянских музыкантов восстановить античную трагедию появилась «драма с музыкой» — опера. В прошлом веке немало новаторов черпали вдохновение и композиторские идеи в далеком или близком прошлом. Свидетельством этого являются музыкальные стили с приставкой «нео» или «пост» (неоклассицизм, неоромантизм, новая простота, постмодернизм и др.). Протест против традиции, характерный для музыкантов-новаторов, выражался и в их общественной жизни. Они зачастую были «свободными художниками» или участниками независимых музыкальных обществ.

Конечно, определения и классификации, часто во многом поверхностные, не могут отразить всей сложности свободного творческого

поиска музыкантов. Некоторые композиторы и исполнители находят себя в рамках одного направления, как, к примеру, замечательный американский композитор *Терри Райли*, один из творцов и пропагандистов *минимализма*. Музыка других композиторов претерпевает значительную эволюцию. Один из классиков мировой музыки *Игорь Федорович Стравинский* вложил в свое творчество черты всех наиболее важных музыкальных направлений первой половины прошлого века, но в его музыке при этом всегда сохранялся уникальный, яркий и индивидуальный стиль.

Небывалому прогрессу серьезной музыки сопутствовал столь же бурный расцвет массовых, популярных музыкальных течений. Однако развитие популярной музыки имеет совершенно иную движущую силу. Для создателей серьезной музыки, унаследовавших гуманистические и романтические идеалы свободного творчества, сочинение или исполнение новой музыки — это акт самовыражения, в котором должна быть обнаружена некая важная истина, это художественное открытие или эксперимент, подобный научному.

Музыкант массового жанра настроен, прежде всего, на коммерческий успех, поэтому его личное самовыражение должно быть подчинено определенным требованиям музыкального «рынка». Музыкальное произведение при этом становится своего рода товаром потребления, и некая новизна или оригинальность звучания есть одно из важнейших условий привлекательности музыки и победы над конкурентами.

Мир музыки XX в. необыкновенно сложен и разнообразен, и совсем немного времени отделяет нас от событий недавней музыкальной истории. Человечество только начинает вслушиваться в музыкальные реальности, и многое нам еще только предстоит и открыть, и понять.

Классическая музыка в XX в.

Конец эпохи: поздний романтизм конца XIX — начала XX в.

Период с начала 80-х гг. XIX в. до 1914 г. был временем относительного политического спокойствия и экономической стабильности, что способствовало необыкновенному культурному расцвету европейской цивилизации. Успехи прогресса и открытия во всех областях науки преисполнили европейцев оптимизмом и надеждами на наступление «золотого века» цивилизации. Замечательные достижения мы наблюдаем и во всех областях духовной жизни. В Европе сформировалось содружество музыкантов, литераторов, художников, философов, ученых, активно и открыто обменивавшихся идеями и находками в области своего искусства или научных трудов. В искусстве это привело к невероятному расширению круга образов и появлению оригинальных художественных идей.

Впервые за всю свою историю серьезная музыка столь значима для жизни общества. Она звучит и в концертах, и в салонах, и в домашнем кругу. И во многом этот подъем интереса к музыке стал результатом особого ее понимания, которое сложилось в культуре позднего романтизма.

Переворотом в музыкальном искусстве явилось творчество *Рихарда Вагнера*. Его необыкновенная личность, жизнь и творческие концепции стали источником вдохновения не только для всех последующих классических музыкантов, но и определили мировоззрение многих философов, литераторов, художников конца столетия. После Вагнера музыка стала считаться не только видом «высокого искусства», но и средоточием духа своего времени, самым полным и глубоким отражением бытия. Вагнеровские представления о природе музыки и «музыкальной драме», гениально воплощенные в его операх, представили слушателям некий «личный космос» музыки. Был ли он выражением идей «сверхчеловека», как полагал великий философ Фридрих Ницше, или представлял некую внеличностную «мировую волю», как считал его великий коллега и оппонент Артур Шопенгауэр, вагнеровский звуковой мир обрел вселенские масштабы, оставаясь при этом совершенно индивидуальным и оригинальным как в своей образности, так и в средствах музыкальной выразительности.

Композитор конца XIX в. — это, с одной стороны, творец собственной музыкальной вселенной, или собственного музыкального мифа, а, с другой стороны, — напряженный исследователь или созерцатель

своего «Я» — внутреннего космоса. Он философ, строящий сложные идейные концепции, учитель миллионов, даже музыкальный мессия, спасающий человечество и открывающий ему новые звуковые миры. Но он же — пронзительный лирик и тончайший психолог или эстет, создатель утонченных и возвышенных музыкальных форм, любующийся игрой красок, линий и структур.

В этот период активно развиваются масштабные симфонические жанры — симфония, симфоническая поэма, симфоническая сюита и увертюра, концерт; создаются значительные вокально-инструментальные сочинения (вокальные симфонии, кантаты, оратории). Композиторы часто используют гигантские исполнительские составы — до нескольких сот человек. Но и камерные жанры — сольные инструментальные и вокальные сочинения, инструментальные и вокальные камерные ансамбли (трио, квартеты, квинтеты) — переживают новый расцвет. Возникают даже некие переходные или промежуточные жанры — камерная вокальная симфония или небольшая по продолжительности пьеса для большого симфонического оркестра. Как всегда, популярна опера, в которой влияние Вагнера особенно сильно, значительное внимание также уделяется музыке к драме.

Практически вся инструментальная музыка этого периода имеет программный¹ характер, продолжая романтическую традицию связи искусств.

Другая важная сторона музыкального мышления позднего романтизма — большое внимание к народной музыке. Для творцов начала романтической эпохи народная музыка была неким далеким идеалом простоты и искренности, чистоты внутренней жизни. С усилением национального сознания европейцев, с формированием в результате ряда войн и восстаний XIX в. независимых государств, проблема национального все больше занимает деятелей искусства, и, в частности, музыкантов. Народная и бытовая музыка становится важной частью мышления композитора-романтика. Так, уже для Ф. Листа осознание себя венгром было центром жизненного и музыкального опыта. К концу же столетия во всех странах Европы возникли национальные композиторские школы и, соответственно, особые звуковые миры —

¹ Программа в музыке — это прилагаемый к сочинению, или подразумеваемый в названии, или даже скрытый словесный текст. Он является основой сочинения или поясняет его образность. Музыка может следовать сюжету текста (сюжетная программность), изображать его содержание (изобразительная программность) или воплощать его общую идею (обобщенная программность).

«музыкальные» Австрия, Германия, Польша, Чехия, Испания, Россия... Музыка становится важным государственным делом — повсеместно создаются национальные музыкальные общества. Но все же, для сочинителя музыки того времени национальное — это лишь более или менее значимая часть его собственной творческой вселенной, и, используя фольклорный материал или подражая общему духу народного музицирования, он слышит народное по-своему.

Идея Р. Вагнера о безграничной свободе творца музыки, а также непосредственное впечатление от его музыки, не сравнимой по своей мощи и оригинальности ни с чем доселе слышанным европейцами, сильнейшим образом повлияли на музыкальный язык поздних романтиков. «Ничего обыкновенного!» — вот их девиз. И в огромной симфонии и в миниатюрной фортепьянной пьесе сочинитель стремится к предельной оригинальности, изощренности, к собственному, индивидуальному звучанию. И все средства музыкальной выразительности подчинены этому стремлению. Чрезвычайно усложняется ладо-тональность — универсальный способ высотной организации звука, сформировавшийся в классической музыке еще в XVII в.

Эпоха романтизма сосредоточилась именно на индивидуальном или национальном. Ясное устройство ладов чрезвычайно усложнилось из-за свободных изменений их ступеней. Это в результате привело к включению в ранее семиступенные лады всех возможных в европейской музыке 12 звуков октавы, а также благодаря добавлению в них особенностей ладов народной музыки или старинных европейских ладов. Все более многозвучные гармонии постепенно стирали ясные различия между устоем и неустоем, напряженностью и покоем.

Столь же прихотливой и усложненной стала ритмическая организация музыки. Музыкальная ткань, более чем два столетия основывавшаяся на мелодии с сопровождением, теперь изобилует различными подголосками, тоны сопровождения обретают все большую независимость, а свободный рисунок мелодии следует за фантазией ее автора. Развитие музыкальных тем и организация формы сочинения не укладываются в общепринятые и традиционные схемы, все в большей мере следуя замыслу автора или программе музыкального сочинения. Четкие и ясные музыкальные формы, которые выработал классицизм (сонатная форма, вариация, рондо и др.), часто изощренно смешиваются.

В поисках необычных музыкальных форм музыканты обращаются и к старинной музыке, вновь возникает интерес к барочному многого-

лосию, и в особенности к форме фуги. Композиторы этого времени — великие знатоки музыкальных инструментов, красочен и могуч позднеромантический оркестр, тонки и многообразны оттенки звучания сольного инструмента. Исполнение подобной музыки требует большого количества обученных и опытных музыкантов, и поэтому конец столетия — это время расцвета консерваторий и формирования целых исполнительских «школ» — разнообразных стилей и манер понимания и исполнения музыки.

Австрия и Германия

На протяжении двух веков австро-немецкая традиция сочинения главенствовала в Европе и в конце XIX в. дала миру целый ряд выдающихся композиторов.

Густав Малер (1860–1911) — австрийский композитор и дирижер. Выходец из многолетней еврейской семьи, Малер в 15 лет поступил в Венскую консерваторию, а затем изучал историю и психологию в Венском университете. С 1880 г. он начинает карьеру оперного дирижера. Оперные постановки во многих городах Европы приносят ему огромный успех. В 1897–1907 гг. Малер был музыкальным директором Венской оперы, которая под его руководством стала важнейшим центром музыкальной жизни Европы. В последующие годы Малер имел широкий успех у публики Европы и США как композитор и дирижер.

Сочинения: 10 симфоний, песни для голоса и фортепиано, песни в сопровождении оркестра, вокальная симфония.

Звуковой мир Малера представляет слушателю крайние полюса позднеромантического музицирования: симфонию и песню. Малер — наследник симфонической традиции венских классиков (Моцарта, Гайдна, Бетховена) и симфонии романтизма (Брамса, Брукнера). «Для меня написать симфонию — это значит всеми средствами современной музыкальной техники построить мир», — писал композитор, ощущавший себя «инструментом, на котором играет вселенная»¹.

Огромность масштабов и значительность содержания симфоний композитора сразу почувствовали слушатели, дававшие его симфониям подзаголовки «Титан», «Трагик», «Воскресение». Стиль симфоний Малера уникален соединением сложного и простого, трагического и комического, большого и малого, знакомого и необычного. Мотивы народных песен и танцев, наигрыши альпийских рогов, звон

¹ http://www.c-cafe.ru/days/bio/15/011_15.php

коровьих колокольцев, звуковые пейзажи и напряженные фрагменты симфонического развития, лирические моменты и мощные кульминации, торжественные, возвышенные звучания и музыкальные карикатуры соединены в его симфониях непредсказуемо, как и события жизни.

Хотя его музыка полна драматизма и даже трагизма, Малер — может быть последний великий музыкальный гуманист, его музыка всегда утверждает конечную победу разума, добра, и любви над злом и несчастьем, красоты и гармонии над хаосом.

Об этом — его знаменитая Восьмая симфония — «Симфония тысячи участников» (1906–1907), огромная двухчастная композиция, в которую, подобно Бетховену, Малер включает большой хор. Первая ее часть — гимн творчеству и свету, основана на тексте католического гимна «Гряди, Дух святой» (*Veni, creator spiritus*), вторая же представляет знаменитую финальную сцену из «Фауста» Гете.

В своих камерных сочинениях (песнях и вокальных циклах) Малер обращается к стихии народной поэзии и музыки. Таковы «Песни странствующего подмастерья» (1883–1885), «Песни из “Волшебного рога мальчика”» (1888–1901)¹, трагические «Песни об умерших детях» (1901–1904) на стихи известного немецкого поэта *Фридриха Рюккерта*. Его же переводы из китайской поэзии вдохновили композитора на создание уникальной симфонии с солирующим голосом «Песнь о земле» (1907–1909), где романтические лирические настроения соединены с тонким подражанием экзотической китайской музыке.

Хуго Вольф (1860–1903) — австрийский композитор, педагог и дирижер словенского происхождения. Обучался в Венской консерватории, почти всю жизнь прожил в Вене. Основные произведения созданы им в период 1888–1896 гг.

Сочинения: песни на стихи И. В. Гете, Э. Мерики, Й. Ф. фон Эйхендорфа, Микеланджело, «Книга испанских песен», «Книга итальянских песен», комическая опера «Коррехидор», «Итальянская серенада» для оркестра, Струнный квартет.

В знаменитых вокальных сочинениях Гуго Вольфа получил новое развитие самобытный вид немецкой песни — *Lieder*. Камерный характер и психологизм раннего романтизма времен Шуберта и Шумана сочетаются в его музыке с богатством и свободой вагнеровского стиля. Изысканные, прекрасные и одновременно волнующе-нервные мело-

¹ Знаменитый сборник европейской народной поэзии, изданный в начале XIX в. Л. А. фон Арнимом и К. Брентано.

дии, своеобразные чувственные и красочные гармонии, тонкий испанский или итальянский колорит, изящные формы — все в этой музыке создано для утонченного эстетического наслаждения.

Рихард Штраус (1864–1949) — немецкий композитор и дирижер. Сын музыканта, он получил серьезное классическое музыкальное образование, а первое сочинение написал в возрасте 6 лет. Обучался философии и истории в Мюнхенском университете. Ранние произведения Штрауса сочинены в консервативном немецком духе. Переворотом в его жизни стало знакомство с музыкой Р. Вагнера и философией А. Шопенгауэра.

На протяжении нескольких десятилетий Штраус — важнейший деятель мирового музыкального искусства. Он руководит оркестрами Государственной оперы Дрездена и Вены, гастролирует как дирижер в Европе и США. Председатель Всегерманского музыкального союза (1901–1909), в 1917–1920 гг. — руководитель класса композиции в Берлинской академии наук.

В 1933 г. он назначен на пост президента Имперской музыкальной палаты Третьего рейха. Вынужденный занимать эту должность, чтобы защитить от гибели своих еврейских родственников, он пишет гимн Олимпийских игр в Берлине (1936) и дирижирует церемонией их открытия. Одновременно он выступает в защиту своего друга драматурга Стефана Цвейга, после чего был вынужден уйти в отставку. В 1938 г. он создает пацифистскую музыкальную драму «День мира». Во время послевоенного суда над нацизмом был полностью оправдан. Р. Штраус — почетный член ряда европейских университетов и академий искусств.

Сочинения: симфонические поэмы и фантазии, симфонии, 6 опер, балеты, оркестровые сюиты, инструментальные концерты и ансамбли, хоровые и вокальные произведения, музыка к драме.

Штраус успешно работал во всех музыкальных жанрах. Но его симфонические поэмы — это шедевры мировой музыки, ставшие музыкальными символами конца века. Масштабные одночастные оркестровые композиции основаны на подробной литературной программе. В музыке разворачивается литературный сюжет, она «изображает» происходящее, но в партитурах воплощена и некая общая философская идея, стоящая за сюжетом.

Самое известное его сочинение — симфоническая поэма «*Так говорил Заратустра*» (1886), по одноименной книге Фридриха Ницше. Штраус гениально передает основную идею этого великого философского труда — столкновение нового, чистого душой и телом, свободного сверхчеловека,

находящегося «по ту сторону добра и зла», с устаревшим и ослабевшим миром науки и религии. Два звуковых мира возникают в самом начале сочинения: знаменитая героическая тема — сигнал-зачин и невероятной мощи аккорды оркестра — противостоит сумрачной «ученой» фуге. Все развитие поэмы построено на развитии, столкновении и взаимопроникновении этих музыкальных сфер, композитор не только рисует нам картины великой «битвы» музыкальных идей, но также «изучает» их внутреннюю природу, показывая их глубокое внутреннее родство.

Чтобы выразить философские идеи, композитор иногда использовал самые крайние для того времени музыкальные средства. Необыкновенно эффектная, часто напряженная и диссонантная музыка Штрауса вызывала сильные эмоции у современников, нередко премьеры его сочинений сопровождались скандалом. Публика разделилась на горячих поклонников и непримиримых противников Штрауса. «Великий Своевременный» — называл композитора Г. Малер.

Для многих молодых музыкантов той эпохи именно впечатление от музыки Штрауса стало первым стимулом к поиску новых музыкальных путей.

Среди многих замечательных музыкантов, творивших в этот период, следует упомянуть и *Ганса Пфитцнера* (1869–1949). Вплоть до середины XX в. он сочинял музыку, которая целиком оставалась романтической музыкой прошлого века. Пфитцнер — яркий представитель академической, традиционной ветви классической музыки. Успехом пользовалась его опера «*Палестрина*» (1915), которая вызвала большой интерес как к личности Палестрины — великого музыканта XVI в., — так и к старинной европейской музыке вообще.

Макс Регер (1873–1916) — другой интереснейший композитор австро-немецкой традиции. В его музыке нераздельно слились и стремление к необычности и новаторству, и желание сохранить и преумножить традицию. Для Регера Бах — это «начало и конец всей музыки». В своей музыке он пытается объединить строгие законы полифонической музыки баховского времени со свободой позднеромантической гармонии и формы. Проживший трагически короткую творческую жизнь и часто не находивший понимания у современников, он стал предтечей *неоклассицизма*, влиятельного музыкального направления в Европе после Первой мировой войны.

Франция

Поражение Франции в ходе Франко-прусской войны (1870–1871) вызвало внутри страны сильные патриотические, и даже националистические настроения. Для

деятели культуры стало важным доказать независимость, ценность и уникальность культуры родной страны.

Музыка Франции, тогда во многом находившаяся в русле австро-немецкой традиции, должна была обрести истинно французскую природу. На волне этих настроений было организовано Национальное музыкальное общество (1871).

Для изучения музыки французского прошлого и обучения музыкантов творчеству в национальном духе в противоположность ремесленному немецкому подходу преподавателей Парижской консерватории в Париже создается *Scola Cantorum* (Певческая школа, 1896). Были вновь открыты и изданы сочинения французских классицистов — Ж.-Ф. Рамо, К. В. Глюка, композиторов французского барокко — Ф. Куперена, Ж.-Б. Люлли и многих других. Осмыслив и услышав собственную традицию, французские музыканты нашли в ней для себя источник вдохновения и оригинальности. К концу столетия во Франции уже существовала яркая самобытная и богатая романтическая музыка, выступающая на равных с австро-немецкой традицией.

Образный мир музыки позднего французского романтизма значительно отличается от музыки австро-немецкой традиции, ориентированной на литературу и философию. Программы сочинений могут основываться на впечатлениях от живописи и архитектуры, от видов природы. Интерес к неевропейским культурам, всегда существовавший во Франции, теперь особенно силен. Композиторы используют в сочинениях экзотические инструменты, пытаются отразить в своих сочинениях звучание и настроение музыки Индии, Китая, Японии, Греции.

Первые успехи музыкальной фольклористики и растущий интерес к народной музыке заставляют композиторов более внимательно слышать и собственно французский фольклор и народную музыку других стран. Усиление роли католицизма во Франции отразилось и в музыке — композиторы часто работают церковными музыкантами, много сочиняют для церкви, в музыке нередки образы и сюжеты из Библии. В то же время мы видим и интерес музыкантов к новым мистическим учениям или мистике Востока, многих музыкантов снова интересует античность.

Родоначальниками композиторского «ренессанса» во Франции считаются *Сезар Франк* (1822–1890) и *Камилл Сен-Санс* (1835–1921), самобытный характер французской музыки утверждали своим творчеством *Эмануэль Шабрие* (1841–1894) и *Чарльз Видор* (1884–1937).

Их последователи укрепили и развили своеобразный стиль позднего французского романтизма.

Венсан д'Энди (1851–1931) — французский композитор, педагог, дирижер, органист, музыкальный критик и общественный деятель. Учился в Парижской консерватории, ученик и друг С. Франка. В 1870–1880-х гг. — дирижер, хормейстер, церковный органист. Один из организаторов Национального музыкального общества, один из основателей и преподаватель Певческой школы. Автор книг о С. Франке, Л. Бетховене, Р. Вагнере. *Сочинения*: оперы, симфонии, симфонические сюиты и увертюры, инструментальные ансамбли и концерты, сочинения для фортепиано, романсы и песни.

Классическая музыка как искусство звучащих форм была идеалом композитора. Выражение чувств и образительность в музыке не должны мешать построению звуковой структуры. Музыка может иметь различный лирический или драматический, эпический или танцевальный характер, но не должна быть направлена на доставку слушателю неких содержательных « посланий ». Эти строгие убеждения снискали д'Энди славу консерватора и чрезмерного интеллектуала.

Наиболее известные сочинения д'Энди — симфонический триптих *«Летний день в горах»* (1905), симфоническая поэма *«Воспоминания»* (1906), *«Симфония на тему песни горца»* с солирующим фортепиано (1886). В его знаменитой опере *«Фервааль»* на религиозный и мистический сюжет сильно влияние музыки Р. Вагнера.

Габриэль Форе (1845–1924) — композитор, дирижер, органист, пианист, педагог и музыкальный критик. Ученик и последователь К. Сен-Санса. Работал церковным органистом, дирижером. Участник Франко-прусской войны. Один из основателей Национального музыкального общества и Независимого музыкального общества. С 1896 г. Форе становится преподавателем, а затем и директором Парижской консерватории. Избран членом Института Франции, был награжден Большим Крестом Почетного Легиона — высшей наградой в области искусства. *Сочинения*: опера *«Пенелопа»*, Реквием для хора и оркестра, 2 симфонии, инструментальный ансамбли, сочинения для фортепиано, более 100 романсов.

Музыка Форе следует идеалам Сен-Санса: сочетает чистоту и ясность выражения с романтической возвышенностью чувств. Звучание его музыки очень оригинально, Форе — большой новатор музыкальной гармонии. Сложные созвучия, возникшие под влиянием Вагнера, сочетаются в его сочинениях с ладами старинной музыки. Компози-

тор глубоко изучал наследие прошлого, пропагандировал григорианский хорал¹ и старинную технику контрапункта².

В своей музыке Форе обращается к образам и идеям античного искусства, его также интересует музыкальная культура Испании. Популярностью пользовались его романсы на стихи П. Верлена, внимание привлекла также его музыка к драме М. Метерлинка «*Пелиас и Мелизанда*».

Французская *лирическая опера* обрела в конце века новое дыхание в творчестве *Жюль Массне* (1842–1912). Необыкновенно популярны его оперы «*Манон*» (1884) на сюжет романа А. Ф. Прево, «*Вертер*» (1886) по мотивам романа Гете. Романтическая античность возникает в его операх «*Таус*» (1894) и «*Сафо*» (1897). Оперы Массне — трогательные любовные сюжеты и яркие романтические образы, прекрасные мелодии в сопровождении красивейших гармоний — это признанные шедевры мировой музыки.

Испания

Впервые после XVI в. значительно и ярко проявляется испанская школа композиции. Инициатором движения национального музыкального возрождения — «ренасименто» стал композитор, педагог и музыкальный издатель *Фелипе Педрель* (1841–1922), обративший внимание музыкантов на сочинения композиторов испанского Возрождения и барокко, и направивший усилия своих учеников и последователей на изучение разнообразных фольклорных традиций (андалусийского фламенко, музыки Арагона, Валенсии, Наварры, Гранады и др.)

Исаак Альбенис (1860–1909) — композитор, выдающийся пианист-виртуоз. Учился у Ф. Листа и Ф. Педреля, затем у В. д'Энди в Париже. С 1880-х гг. с успехом концертировал в Европе и Америке. *Сочинения*: оперы, испанские музыкальные драмы — сарсуэлы, рапсодия для оркестра «Каталония», романсы, песни, баллады, около 300 сочинений для фортепиано.

Виртуозный стиль игры и понимание рояля как своего рода «большого оркестра» Альбенис перенял от Листа и развил в своих многочисленных сочинениях. Типично романтические жанры (циклы про-

¹ Григорианский хорал — вид раннехристианского одноголосного пения. По легенде, авторство многих песнопений приписывается папе Григорию I Великому (VI в.). После XIII в. григорианский хорал исчезает из церковной музыкальной практики и возрождается в творчестве композиторов конца XIX в.

² Контрапункт — сложная техника сочинения многоголосия. Различные виды контрапункта развивались в европейской музыке начиная с XIII и до конца XVII в.

граммных пьес, прелюдии, рапсодии) и романтический стиль этой музыки обогащены и обновлены испанскими ритмами, мелодиями, а также подражанием приемам исполнения на народных инструментах (гитаре, ударных) или народной манере пения. Наиболее популярны его «испанские сюиты» — циклы фортепьянных пьес «*Иберия*», «*Каталония*», «*Кастилия*», «*Гранада*».

Мануэль де Фалья (1876–1946) — композитор и пианист. Ученик Ф. Педреля, один из основателей ренасименто. Изучал древнейшую испанскую музыку. С 1907 по 1914 гг. живет в Париже, с началом Первой мировой войны возвращается в Мадрид. С 1921 по 1939 гг. живет в Гранаде. Спасаясь от франкистского режима, эмигрирует в Аргентину, где остается до конца жизни. В 1947 г. его останки возвращены на родину и захоронены в кафедральном соборе Кадиса (Андалусия). *Сочинения*: оперы, балеты, сарсуэлы, кантата и оркестровая сюита, сочинения для фортепиано с оркестром и фортепиано соло, песни, романсы, хоры.

В его оригинальной и изящно-виртуозной музыке слились воедино композиторское искусство и новаторство со стихией народного звука. Особенно почитаем де Фалья как пропагандист и творческий наследник андалусийской музыкальной культуры и, в частности, стиля фламенко. Ранние его сочинения — испанские драмы сарсуэлы. Первый успех принесла ему одноактная опера «*Короткая жизнь*» (1905), популярна также и его комическая опера «*Балаганчик маэстро Педро*» (1923) на сюжет из «Дон-Кихота» Сервантеса. Его концерт для харпсихорда¹ и камерного ансамбля отразил его интерес к барочной испанской музыке. Часто исполняется его сюита «*Ночи в садах Испании*» для фортепиано с оркестром. Главным же своим сочинением музыкант считал огромную фантастическую и мистическую кантату «*Атлантида*».

Восточная Европа

Национальные музыкальные культуры стран восточной Европы, входящих в Австро-Венгерскую монархию (Чехия, Словакия, Венгрия), постепенно обретали независимость и своеобразие.

Леош Яначек (1854–1928) — чешский композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель. Вслед за А. Дворжаком и Б. Сметаной утверждал национальную природу чешской музыки. Шедеврами ми-

¹ Харпсихорд, чембало, клавесин — разновидности клавишных инструментов эпохи барокко, предшественники рояля и фортепиано.

рового значения являются оперы Яначека. Он был великим мастером музыкальной драмы: захватывающих сюжетов, ярких образов и их динамичного развития. Музыкальный язык его опер сохранил в себе классическую традицию, в нем слышно также влияние русской музыки (особенно стиля Мусоргского). Но характерное и уникальное звучание музыке Яначека придает ее глубокое родство с фольклором Моравии: народное — это сама сущность стиля, а не его украшение. При этом Яначек остается позднеромантическим композитором: его герои часто — тонкие, непростые или характерные яркие личности, композитор сконцентрирован на их внутренних переживаниях и размышлениях. Духовная жизнь персонажей всегда сложна — будь то реалистическая опера на сюжеты из крестьянской или мещанской жизни, как *«Йенуфа или Ее падчерица»* (1903) по драме Г. Прейсовой, *«Катя Кабанова»* (1921) по мотивам «Грозы» А. Н. Островского либо *«Из мертвого дома»* (1930) на сюжет Ф. М. Достоевского, или фантастическая история из жизни высшего света *«Средство Макропулоса»* (1925) по мотивам романа К. Чапека.

Скандинавия

Вслед за *Эдвардом Григом* (1843–1907), утвердившим музыкальную самостоятельность Норвегии, получают известность и другие скандинавские музыканты. Скрипач, дирижер и композитор *Нильс Гаде* (1817–1890), один из основателей консерватории в Дании, яркий представитель европейской романтической музыки, стал зачинателем датской композиторской школы. Его последователи и ученики — *Карл Нильсен* (1865–1931), *Асгер Хаммерик* (1843–1923), стремились придать своей музыке датский колорит, основывая ее на мелодиях датских народных песен. С творчества *Альфонса Дипенброка* (1862–1921) начала свое развитие национальная школа композиции Нидерландов.

Ян Сибелиус (1865–1957) стал основателем национальной финской школы композиции. Будучи композитором «классического» склада, Сибелиус избегал и внешнего новаторства, и яркого национализма в музыке. Однако его монументальный, эпический стиль, характерная только для его музыки суровая величественность и сумрачная лирика передают и характер северной природы и особенности мироощущения скандинавов. Тем не менее, образы финской природы, народной поэзии, мифов, и эпоса, так же как и патриотические мотивы нередко в его огромных симфонических полотнах — симфониях, симфонии для солистов, хора и оркестра *«Куллерво»* (1892), сюите *«Лямминкяйнен»* (на сюжет из эпоса «Калевала», 1896), поэме *«Финляндия»* (1899).

Его произведения сравнимы с симфониями Малера, однако его музыкальные принципы совершенно иные. В отличие от многообразия, калейдоскопичности и яркой контрастности малеровских симфоний, в партитурах Сибелиуса происходит развитие одной-двух главных тем, их изменения и трансформации медленны и последовательны, слушатель должен полностью погрузиться в этот новый для него мир, чтобы воспринять его красоты. Сибелиус также удивительный и печальный лирик — широко известны его элегический *Скрипичный концерт* и небольшая скрипичная пьеса *«Грустный вальс»* (первоначально музыка к драме).

Англия

В течение более двухсот лет в английской музыкальной культуре не возникали крупные композиторские дарования. Страна переживает упадок собственной музыкальной культуры. И, хотя Лондон всегда оставался мировой музыкальной столицей, где исполнялась лучшая музыка всего мира, возрождение английского искусства музыкальной композиции происходит лишь с конца XIX в. В английском обществе постепенно развивается интерес к собственной музыкальной истории. Изучается и издается музыкальный фольклор, старинная церковная музыка, шедевры английского мадригала (XVI в.). Особый интерес вызывает музыка елизаветинской эпохи (середина XVI — начало XVII вв.) — золотого века в истории английского музыкального искусства. В 1882 г. в Лондоне была открыта Королевская школа музыки, ставшая мировым центром классического музыкального образования.

Эдуард Элгар (1857–1934) родился в многодетной семье музыкантов в графстве Ворчестершир. Музыка учился у родителей и путем самообразования. До начала 90-х гг. XIX в. был известен как композитор, скрипач, пианист, органист, дирижер и преподаватель музыки в основном в своей родной провинции. Первый успех приходит к композитору в 42 года. С начала 1900-х гг. и до 1914 г. его музыка обретает феноменальную известность. Элгар был признан первым композитором Англии. Он был удостоен титулов рыцарства и баронетства, степеней Королевского Викторианского ордена, утвержден придворным Мастером королевской музыки, награжден золотой медалью Королевского филармонического общества, имел почетные степени многих университетов, институтов и академий искусств и музыки по всему миру. Один из первых композиторов, чьи сочинения активно записывались на грампластинки. *Сочинения*: 3 симфонии, симфонические увертюры, этюды и др. сочинения для оркестра, кан-

таты, оратории, оды для симфонического оркестра и хора, инструментальные концерты, сочинения для инструментальных ансамблей.

Музыка Элгара своим сдержанно-элегическим и, одновременно, экстравагантным характером воплощает самую суть викторианской Англии. Таковы его знаменитые «*Вариации на оригинальную тему*» («*Энигма*») для оркестра, вариации, где тема останется загадкой, так и не прозвучав в оригинальном виде. Были всемирно известны также и его 6 симфонических маршей «*Пышность и церемонии*» (название, взятое из реплики 3-го акта шекспировского «Отелло»), типичные для английского композитора *оратории*, среди которых «*Сон Геронтиуса*» (по поэме кардинала Ньюмена), «*Апостолы*» и «*Царствие*» на библейские сюжеты, а также «*Коронационная ода*» на воцарение Эдварда VII, сына королевы Виктории. До сих пор популярны также и его лирические Скрипичный и Виолончельный концерты.

Английские композиторы — младшие коллеги и современники Э. Элгара усилили и развили самобытный характер новой английской музыки. *Густав Хольст* (1874–1934) — выпускник Королевской школы музыки, широко использовал в экстравагантных и смелых в своей новизне сочинениях мотивы английских народных песен. Также интересовался культурой, религией, философией и музыкой Индии. Но знаменит он стал благодаря своей оркестровой сюите «*Планеты*», возникшей под влиянием образов и идей крайне модной тогда астрологии.

Значительно наследие *Ральфа Вогана Вильямса* (1872–1958), друга и соученика Г. Хольста, автора опер, симфоний, многочисленных духовных сочинений, знаменитого дирижера и собирателя фольклора Англии. Для его творчества английские песни и танцы имели самое большое значение. Успехом в свое время пользовались сочинения *Ф. Делиуса* (1862–1934) и *В. Уолтона* (1902–1983).

США

Европейцы услышали музыкальную Америку в знаменитой *Симфонии № 9 «Из Нового Света»* (1893) чешского классика *А. Дворжака* (1841–1904), навеянной образами «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло и американскими впечатлениями самого композитора. Она содержит в себе мотивы негритянских гимнов (спиричуэлс) и индейских песен. Многие годы и любители, и знатоки серьезной музыки считали это сочинение чуть ли не первым опусом романтизма, где присутствует подлинно «американское». Американские сочинители-романтики, конечно же, использовали в своей музыке богатейший материал — индейский фольклор,

народную музыку эмигрантов со всего мира, многообразную духовную музыку или музыку афроамериканцев. Однако творческие поиски этих композиторов не образовали единого национально-романтического течения, как это было в странах Европы: слишком разные фольклорные потоки образовывали народную музыкальную культуру Североамериканских Штатов. Да и серьезные композиторы часто предпочитали видеть себя музыкантами европейской, в частности, немецкой традиции. Тем не менее, *Э. Хайнрих* (1781–1861), *Д. Г. Мейсон* (1873–1953), знаменитый пианист и композитор *Л. М. Готтшалк* (1829–1869) в первой половине XIX в. и композиторы так называемой «Второй Бостонской школы», организовавшей при Гарвардском университете во второй половине XIX в., создали богатую и самобытную музыкальную традицию, оригинальность и значение которой даже сами американцы оценили совсем недавно¹.

Россия

В русской музыке национальная школа к концу XIX в. уже имела богатейшие традиции. После мирового успеха музыки «Могучей кучки» и Чайковского самобытность и значимость русской музыки были общепризнанны. Отечественные композиторы этого времени уважаемы и на равных включены в европейскую музыкальную культуру.

Внутри же русской школы происходило своеобразное творческое «соревнование» учеников *П. И. Чайковского* (1840–1893) и *Н. А. Римского-Корсакова* (1844–1908), Москвы и Санкт-Петербурга, двух культурных и музыкальных столиц Российской империи. Композиторы «москвичи» были более ориентированы на Европу и на продолжение «психологической» и философской традиции, основанной Чайковским. Сочинители-«петербуржцы» настаивали на сохранении и усилении национального характера и реализма в музыке, а также развили «эстетическое» понимание музыки, традицию, заложенную Римским-Корсаковым.

Сергей Иванович Танеев (1856–1915) — композитор, пианист, педагог, ученый, музыкально-общественный деятель. В 1875 г. окончил Московскую консерваторию у Н. Г. Рубинштейна (фортепиано) и П. И. Чайковского (композиция). Выступал в концертах как пианист-солист и ансамблист. Изучал музыкальный фольклор. С 1878 по

¹ Среди них *Дж. Чэдвик* (1854–1931), *Э. Макдоуэлл* (1860–1908), *Г. Паркер* (1863–1919), первая официально признанная американская женщина-композитор *Э. Бич* (1867–1944).

1905 г. работал в Московской консерватории, в 1885–1889 гг. был ее директором. *Сочинения*: опера «Орестея», кантаты, 4 симфонии, оркестровые увертюры, концерт для фортепиано с оркестром, инструментальные трио, квартеты, квинтеты, композиции для фортепиано, хоры и вокальные ансамбли, 55 романсов.

Жизнь Танеева была целиком отдана музыке — с десяти лет, когда он поступил в Московскую консерваторию, и до самой его неожиданной смерти от простуды, полученной на похоронах его ученика А. Н. Скрябина. Танеев — редкий музыкант универсального дарования. Помимо обширного композиторского наследия он оставил выдающиеся научные труды «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне». В этих книгах он описал наиболее общие законы организации музыки — открытие, по своему значению для музыкальной науки сравнимое с открытием периодической системы элементов в химии. Гениальный педагог, он воспитал не одно поколение музыкантов.

Танеев — первый исполнитель многих фортепианных произведений Чайковского и выдающийся исполнитель собственных сочинений. Много сил он также уделял музыкальному просветительству. «Совестью музыкальной Москвы», «воплощением Правды на Земле» считали его современники. В музыке для Танеева важна идея гармонии и единства. Классичность и строгость форм и романтический эмоциональный порыв, русские интонации и европейская техника контрапункта естественно сочетаются в его звучаниях. Он утверждает преемственность музыкального прошлого и настоящего. Его музыкальная драма «Орестея» (1905) отразила новый взгляд на классическую античность, рожденный европейской философией экзистенциализма и идеями символизма: вместо идеально прекрасного классического мира здесь возникает катастрофическое вселенское противостояние бытия и небытия, света и тьмы.

Горячо любима публикой его лирико-философская кантата «Иоанн Дамаскин» (1884), основанная на фрагменте одноименной поэмы А. К. Толстого. В ней Танеев просто и идеально точно соединяет мелодику русской песни и романса с полной формой фуги. Мировую известность приобрели и его романсы. В танеевской музыке также возродился жанр светских хоров без сопровождения, популярный в России в XVII–XVIII вв. Личность и музыка Танеева имели большое влияние на музыкальную историю России конца XIX в.

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) — композитор, выдающийся пианист и дирижер. Потомок древнейшего дворянского рода,

Рахманинов уже в 4 года проявил яркий музыкальный талант, а в возрасте 9 лет был принят в Петербургскую консерваторию. С 1888 г. обучался в Московской консерватории, которую окончил как композитор и пианист с большой золотой медалью — высшей степенью отличия. Стремителен был взлет его карьеры музыканта. Сочинения молодого Рахманинова — опера «Алеко» по Пушкину (дипломная работа, поставленная в Большом театре!), романсы и инструментальные пьесы — получают горячую поддержку у публики. Однако аудитория отвергает его сложную и новаторскую Первую симфонию (1895). Это событие послужило причиной серьезной нервной болезни. В течение нескольких лет Рахманинов не мог сочинять, и лишь помощь опытного психиатра помогла ему выйти из кризиса.

С 1901 г. начался второй триумфальный период Рахманинова-композитора. Его музыка приобретает мировую известность. После 1918 г. Рахманинов эмигрирует из Советской России, живет в Германии, Америке и Швейцарии, выступает в основном как исполнитель и завоевывает положение первого пианиста мира. Покинув родину, он практически перестал сочинять, создав за 25 лет всего 6 сочинений.

Сочинения: 3 оперы, кантаты, 3 симфонии, симфонические фантазии, 4 концерта и «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром, камерно-инструментальные сочинения, сонаты, прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины и сюиты для фортепиано, хоры, духовные сочинения, романсы и др.

Сергея Рахманинова называют «Самым русским композитором», так как его громадный творческий дар был тесно связан с родиной. Музыка Рахманинова — это, прежде всего, истинно «лирическое» общение со слушателями, и, в первую очередь, с соотечественниками, с Россией.

Потрясения общества времен революций 1905 и 1917 гг., художественные явления эпохи «Серебряного века», открытия в изучении древнерусского церковного искусства или новое открытие архаического фольклора, даже восторг или ужас перед техническим прогрессом — кажется, все стороны тогдашней русской жизни слышны в музыке Рахманинова, которую можно считать художественным, но также и эмоциональным, и духовным «документом» своей эпохи. Но, при всей своей актуальности, музыка Рахманинова принципиально классична!

Композитор сочинял в романтических и классических жанрах, его музыкальный язык вполне традиционен. Его музыка легко восприни-

мается массовым слушателем — многие его сочинения до сих пор являются мировыми «хитами», как, к примеру, «Полька», «Вокализ» или *Прелюдия до-диез минор*. Но Рахманинов также и любимый композитор творческой элиты, музыкантов, художников, писателей, философов «Серебряного века». В этой музыке есть и изощренная сложность идей, образов и музыкальных приемов, и крайний индивидуализм, характерный для позднего романтизма. В этом — «парадокс Рахманинова» — его тайна и причина популярности и притягательности его музыки.

Многолетний психологический и творческий кризис в жизни композитора был связан с тем, что двадцатидвухлетний музыкант оказался перед выбором — стать одним из немногих новаторов, которые творят свободно, но не имеют широкого общественного признания, или отказаться от творческого поиска, придерживаясь традиции.

Кризис был преодолен — родился новый, совершенно самобытный рахманиновский стиль, в котором происходит гениальный синтез принципов европейского романтизма и музыкального языка всей русской национальной музыкальной традиции — знаменного распева¹ и традиций колокольного звона, архаического языческого славянского фольклора и русской классики от Глинки до «Могучей кучки» и Чайковского, современной композитору бытовой музыки и цыганского романса и др.

Символом России начала века стал знаменитый *Второй фортепианный концерт* (1901). Его «колокольный» зачин, суровая и лиричная тема первой части, светлая мелодия второй части — выдающийся музыкальный «пейзаж» русской природы и бурный финал представляют нам зрелый стиль Рахманинова. В эмиграции возникает иной, ностальгический Рахманинов — для его музыки становятся характерны особый мрачный колорит и образы смерти, сложные и напряженные звучания. Во многом поздний Рахманинов близок течению музыкального символизма. Кроме того, он был великим фортепианным виртуозом, своими сочинениями и исполнениями открывшим новый этап в развитии пианистического искусства.

Александр Константинович Глазунов (1865–1936) — композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель. Одаренный ученик Римского-Корсакова. Музыка Глазунова — это образец высокой «академи-

¹ Богатая и разнообразная традиция древнерусского одноголосного церковного пения, развивавшаяся с XI по XVII вв., сохранившаяся в старообрядчестве и вызывавшая большой интерес в начале XX в.

ческой» музыкальной традиции. Он был верным хранителем идеалов русской музыки и избегал яркого новаторства. Для музыки Глазунова характерно сочетание серьезных, напряженных, драматических моментов и отстраненной возвышенной лирики. Музыкальный язык его симфоний сложен и полон аллюзий — музыкальных «напоминаний» из русского прошлого: русских песен, музыки Глинки, «Могучей кучки», Чайковского. Однако появляются и напряженные образы современности, как, например, образы революции в 5-й или 6-й симфониях.

Значительны балеты Глазунова, которые он, следуя традиции Чайковского, понимал как серьезные музыкально-драматические сочинения, а не просто яркую прикладную музыку. До сих пор сохраняет популярность его балет *«Раймонда»*. Событиями музыкальной жизни были симфоническая увертюра *«Из Средних веков»* (1902), поэма для оркестра *«Стенька Разин»* (1885) или уникальный *Саксофонный квартет* (1932). Но более всего публика полюбила лирический *Скрипичный концерт* — светлое «воспоминание» композитора о ранней эпохе романтизма, временах Шопена, Шуберта, Мендельсона.

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) — композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель. Светлая, гармоничная и обаятельная музыка Лядова — это оригинальное продолжение традиций «Могучей кучки». Лядов обладал редким талантом музыкального «миниатюриста». Его сочинения невелики по масштабу, звучания их хрупки и изысканны. Лядов — тонкий лирик, но и обладатель музыкального юмористического таланта. Народная музыка для него — и идеал, и первый материал для собственного творчества: фортепианных прелюдий и пьес — *Бирюлек*, или симфонических *Восьми русских народных песен*. Музыка Лядова ярко изобразительна, даже живописна. Однако его «эстетичная» музыка более близка принципам художников круга «Мира искусства», чем художественным принципам русских реалистов. Особенную популярность снискали его оригинальные оркестровые миниатюры-картинки *«Баба-яга»* (1904), *«Кикимора»* (1909), *«Волшебное озеро»* (1909). Их сказочные образы, яркая изобразительность музыки и особая декоративная, пышная красочность звучания оркестра сделали эти пьесы излюбленными «русскими номерами» в репертуарах музыкантов всего мира.

В концертных залах и музыкальных салонах часто звучали фортепианные и вокальные сочинения *А. С. Арениского* (1861–1906), лирические симфонии *В. С. Калинникова* (1866–1901), оригинальные сочи-

нения *В. И. Ребикова* (1866–1920), фортепианные шедевры *С. М. Ляпунова* (1859–1924) и *Н. К. Метнера* (1879–1951), популярная балетная музыка *Н. Н. Черепнина* (1873–1945) — композиторское искусство в России переживает подлинный расцвет. Интерес к национальной музыке, открытия в области древнерусского церковного пения вызвали и творческий подъем в области духовной музыки. В Москве открылось Синодальное училище церковного пения (1886), в котором преподавали ведущие музыканты консерватории и церковные ученые; всемирную популярность обрел московский Синодальный хор. В это время создаются духовные хоры и литургические сочинения *А. Т. Гречанинова* (1864–1956), *А. Д. Кастальского* (1856–1926), *С. В. Рахманинова*, *П. Г. Чеслюкова* (1877–1944).

Новые пути: музыкальные течения рубежа веков

Среди десятков замечательных композиторов рубежа веков выделялись те музыканты, чей творческий поиск вывел их за грань «большого» романтического стиля. Необычность их музыкального языка осознавалась и ими самими и их слушателями, хотя эти творцы чаще всего не объявляли себя принципиальными новаторами: они сочиняли в традиционных жанрах, использовали обычные инструменты. Разнообразные «малые стили» рубежа эпох возникали в результате развития собственных музыкальных замыслов сочинителей, следования определенным идейным или эстетическим установкам, а также влияния других искусств (живописи, театра, литературы). Часто при этом музыкальному стилю давалось соответствующее определение из «родственного» ему искусства.

Музыкальный импрессионизм

Этот значительный музыкальный стиль, возникший во Франции, был назван по аналогии с художественным движением. Так же, как и в живописи, композитор-импрессионист желал передать звуками скорее свое впечатление, чем выразить некую содержательную идею. Само впечатление двояко — это конкретные и точные зрительные, слуховые, осязательные и даже обонятельные ощущения и, одновременно, изменчивые и часто неясные душевные ощущения-восприятия. Поэтому и в музыке — «осязаемость» и ясность общей формы, яркая изобразительность и даже звукоподражание сочетаются с необычными, изменчивыми гармониями и непривычными нерегулярными ритмами. Критики импрессионизма часто осуждали эту музыку за отсутствие деления на привычную «мелодию» и «сопровождение». Звучности располагаются широкими, плывущими «пластами» или дробятся во множестве красочных музыкальных «точек». Важнее устойчивости в этой музыке ощущение движения и неожиданного изменения, важнее строгой логики развития — характер самого звучания, которое часто ошеломляло слушателей — ведь столь необычно красочного и сложного оркестра и столь тонкого и разнообразного использования возможностей сольных инструментов публика до сих пор не слышала. Импрессионистское сочинение, как правило, имеет программу-название, в музыке часты образы природы, но важны также и впечатления от произведений искусства. Музыка импрессионизма — это искусство прекрасного. Утонченность, чувственность, красота и особая благозвучность этой музыки снискали ей большую популярность у слушателей.

Клод Дебюсси (1862–1918) родился в предместье Парижа, в семье торговцев китайскими товарами. Вся свою жизнь прожил в Париже. В 10 лет был принят в Парижскую консерваторию, которую окончил как пианист и композитор в 1884 г., получив высшую награду — Римскую премию. В 1881–1882 гг. в качестве домашнего пианиста известной меценатки Н. Ф. фон Мекк Дебюсси посетил Россию, в ее архиве он работал с рукописями многих русских композиторов. Во второй половине 1880-х гг. он знакомится с Ф. Листом, а также посещает Байрейт (Германия), где слушает вагнеровские оперы. Хотя первые оригинальные сочинения композитора не были одобрены его учителями и тогдашними музыкальными авторитетами, с начала 1890-х гг. его музыка имеет всевозрастающий успех. В настоящее время музыка Дебюсси — классика XX в. *Сочинения*: 3 оперы, 3 балета, кантаты, поэма для солистов с оркестром, оркестровые композиции, сочинения для инструментальных ансамблей, циклы фортепианных пьес — прелюдии, сюиты, этюды, песни и романсы, музыка к драме, а также знаменитая книга «Месье Крош-антидилетант» (1921), статьи, беседы и рецензии.

Интересно, что Дебюсси, ставший зачинателем музыкального импрессионизма, резко отрицал свое родство с этим художественным течением. Но он всегда утверждал, что ищет «новые пути» в музыкальном искусстве. Тем не менее, его новаторство никогда не было отказом от достижений прошлого. Он был воспитан как романтический композитор, пройдя «немецкую школу» в консерватории, испытал и влияние французского романтизма с его интересом к характеру музыкального звука и к старинным ладам и жанрам. Необычно глубоко он знал русскую музыку, особенно уважал творчество Мусоргского. Конечно же, испытал он и влияние Вагнера. Посетив в 1889 г. Всемирную выставку в Париже, он был потрясен экзотическим звучанием гамелана — национального оркестра с острова Явы, что открыло перед ним возможность иных музыкальных миров.

Его поиски увенчались ошеломительным успехом — премьера *Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна»* (1894) по мотивам поэмы Ст. Малларме вызвала громкие дебаты и даже скандалы. Небольшая пьеса для камерного оркестра (ансамбля) стала символом нового направления в музыке. Изображая прекрасные и волнующие картины, «проплывающие» в дремлющем сознании отдыхающего античного божества, Дебюсси достиг полнейшего слияния музыкального звучания и образности этой знаменитой символистской поэмы. Горячо любимы публикой и 3 симфонических эскиза *«Море»* (1905), сюита *«Образы»*

(1912), но особенно популярны его *«Ноктюрны»* (1905), в финале которых «изображаются» мифические античные сирены и их пение, для чего к оркестру присоединяется необычный женский хор, поющий без слов, в сказочно и экзотично звучащем целотонном ладу.

В репертуаре каждого пианиста есть фортепианные пьесы Дебюсси, прихотливые мелодии и необычные гармонии которых возникают как бы в облаке призывков и эхо. Поэтические названия и образы пьес *«Шаги на снегу»*, *«Девушка с волосами цвета льна»* также создают тонкое впечатление и настроение у слушателя. Мировым шедевром стала и опера Дебюсси *«Пелеас и Мелизанда»* (1902) по культовой в то время символистской драме М. Метерлинка.

Влияние музыки Дебюсси было огромным и повсеместным. Во Франции наиболее значительным «дебюссистом» стал друг и соратник Дебюсси *Поль Дюка* (1865–1935), прославившийся блестящей симфонической «шуткой» — *Скерцо «Ученик чародея»* (1897). Музыка Дебюсси важна и для творчества *А. Русселя* (1869–1937), *Ж. Рождюка* (1873–1954), *Ф. Шмита* (1870–1958). Импрессионистические звучания слышны и у испанца *М. де Фальи*, и у русских композиторов *С. Рахманинова* и *А. Лядова*, и у чеха *Л. Яначека*, в творчестве финского классика *Я. Сибелиуса*, в музыке итальянца *О. Респиги* (1879–1936) и у многих других современников композитора. Его музыка вдохновила и поиски многих последующих музыкальных новаторов.

Стиль модерн и музыка

Как известно, в живописи, архитектуре, скульптуре, искусстве дизайна рубежа веков направление модерна (сецессион, ар нуво, югенд-стиль) творчески противопоставляло себя импрессионизму. Подобные явления происходили и в музыкальном искусстве. Стремление к предельно четкой, но и прихотливо сложной музыкальной форме, изящным и четким звуковым линиям, ассиметричная «графика» мелодии и особая строгая «декоративность», фигурность сопровождения, стремление к чистым четким тембрам, утверждение традиционной тональности, и, одновременно, предпочтение ясно слышимой, хотя часто терпкой и необычной гармонии отличают таких композиторов-антиимпрессионистов.

Морис Равель (1875–1937) родился близ Биарицца, в шведско-испанской семье, в дальнейшем жил в Париже. В 1905 г. закончил Парижскую консерваторию. В 1910–1920 гг. Равель активно участвует в мировой музыкальной жизни как композитор, дирижер и пианист. Он воевал на Первой мировой войне, и это глубоко повлияло на его

позднее творчество. *Сочинения*: две оперы, балеты, пьесы для оркестра и фортепиано, кантаты, вокальные и инструментальные ансамбли.

Уже первое известное сочинение Равеля, пьеса «*Античный менуэт*» (1895), ярко показало его антиимпрессионистский подход к музыке. Стилизация старинных жанров и стилей в популярной «*Паване памяти умершей инфанты*» (1910), или в сюите «*Гробница Куперена*» (1917), или интерес к народной и классической испанской музыке как в оркестровой «*Испанской рапсодии*» (1907), комической опере «*Испанский час*» (1907), выдающейся оркестровой пьесе «*Болеро*» (1911), резко отличали композитора от современников, погруженных в стихию сложного искусства живописи, литературы, театра конца века. Тонкая лирика и острый юмор, яркий и легко доступный слушателям стиль его музыки, часто основанный на современных бытовых и массовых танцах, способствовали его огромной популярности. Но среди сочинений Равеля есть и пьеса «*Игра воды*» (1901), пьесы для фортепиано с оркестром «*Отражения*» (1905), вокальный цикл «*Шахерзада*» (1903), вполне импрессионистические по стилю.

СИМВОЛИЗМ В МУЗЫКЕ

В музыкальном искусстве не сложился специфический стиль символизма. Однако композиторы этого времени часто сотрудничают с поэтами, писателями, драматургами и живописцами этого художественного направления. Стремление символистов к идеальному и мистическому, сложность и часто «музыкальность» их настроений и образов, а также принцип синестезии — слияния ощущения звука, цвета, запаха замечательно передавались музыкантами. Неясные, сумрачные или необычные возвышенные, даже религиозно-мистические настроения воплощались в статических, замедленных, расплывчато-туманных или экстатически взволнованных звучаниях. Для данного музыкального направления характерны многочисленные романсы на стихи П. Верлена, А. Рембо, Ст. Малларме, К. Бальмонта, А. Белого, Дм. Мережковского. Среди шедевров музыки этого времени обращают на себя внимание музыкальные драмы: оперы на сюжет пьесы М. Метерлинка «*Пелиас и Мелизанда*» (1902), и рассказа Э. А. По «*Падение дома Ашеров*» (1917) К. Дебюсси и «*Ариана и Синяя Борода*» (1907) П. Дюка (по пьесе М. Метерлинка). Влияние символизма явственно в поздних сочинениях С. Рахманинова, к примеру, в знаменитой симфонической картине «*Остров мертвых*» (1909), сочиненной под впечатлением от картины известного швейцарского художника-символиста

А. Беклина, символистские настроения слышны и в некоторых симфонических сочинениях Я. Сибелиуса.

Музыкальный экспрессионизм

Выражение в звуках «экспрессии» — некоего крайне эмоционального или необычного психического состояния человека — было главной идеей этого влиятельного музыкального течения. Эмоциональность романтической музыки здесь обретает новые качества. Сила передачи эмоций такова, что музыка часто имеет характер крайней напряженности, ее звучания почти физиологически ощутимы. Образы и эмоции музыкального экспрессионизма возникли не только под влиянием экспрессионистской литературы и живописи. Философия экзистенциализма, основанная на осознании крайних состояний человеческого бытия, и подъем психоанализа З. Фрейда, который открыл в душе и разуме человека некую темную бездну бессознательного, также во многом определили особенности мышления музыкантов этого направления. Состояние бреда, кошмарного сна, безумия, смертельный страх (*angst* — нем.), ужас, тревога и ожидание катастрофы, ненависть, зависть, дикая любовная страсть и похоть, ирония и сарказм — настроения и содержание этой музыки потрясли изысканную европейскую публику.

Музыка экспрессионистов перестала быть искусством «прекрасного», но в то же время она имеет свою эстетику и изысканность, не превращаясь в голый звуковой натурализм. Эта музыка крайне диссонантна, полна контрастов и неожиданных смен, звучание часто фрагментарно или течет «неуправляемым» потоком. Мелодии часто лишены плавности, а ритмы — регулярности. Оркестр, инструмент или человеческий голос нередко звучат на пределе своих возможностей. Привычные музыкальные жанры, формы, способы музыкального письма часто пародируются или гротескно искажаются. Экспрессионизм явил миру новую негармоничную, разорванную, несчастную душу современного человека. Во многом это мироощущение предчувствует надвигающуюся военную катастрофу европейской цивилизации. Неслучайно, что композиторы XX в. в дальнейшем часто прибегают к приемам экспрессионизма в сочинениях, связанных с военной тематикой.

Наиболее влиятелен был музыкальный экспрессионизм в Германии и Австрии. В творчестве Р. Штрауса особо выделяются сочинения его экспрессионистского периода. Это в первую очередь масштабные оперы: «*Электра*» (1903), созданная в содружестве с Г. фон Гофмансталем, и «*Саломея*» (1905) по пьесе О. Уайльда. В центре этих

драм — отрицательные персонажи: библейская распутница, дочь царя Ирода Саломея, погубившая христианского пророка Иоанна Крестителя, и античная царица Электра из драмы Софокла, одержимая жаждой мести и убийства. Вместо привычных для оперы лирических героинь и любовных линий здесь выступают «роковые женщины» и жестокие интриги. Герои давних времен выражают свои мысли и эмоции крайне современным языком. Невиданная доселе свободная трактовка античных и библейских сюжетов и образов, равно как и крайне диссонантный музыкальный язык этих сочинений вызывали скандалы при их премьере, их авторов обвиняли в варварстве, хулиганстве и аморальности. Близка по стилистике экспрессионизму и симфоническая поэма Штрауса «Дон Жуан».

Ранний период творчества классика XX в. *Арнольда Шенберга* (1874–1951) также связан со стилистикой экспрессионизма. Будучи талантливым художником, он активно участвовал в деятельности художественного объединения «Синий всадник». Принципы экспрессионистской «драмы крика» ярко воплощены им в одноактной монодраме «Ожидание» (1909), где одинокая женщина в болезненной тревоге бродит ночью по опушке леса, ей чудятся страшные видения, ее душу охватывает ужас, и, наконец, в лунном свете она находит бездыханное тело своего любимого и погружается в пучину безумия, ненависти и ревности к разлучнице.

«Библией экспрессионизма» называют мелодраму для голоса и ансамбля инструментов «*Лунный Пьеро*» (1912). Эти «трижды семь стихотворений» известного бельгийского экспрессиониста Альбера Жиро описывают фантазмагорические похождения и переживания Пьеро, одного из излюбленных персонажей эпохи. Нервную и тонкую душу, свои страхи и разочарования герой прячет под маской иронии и сатиры. Для передачи необычных душевных состояний и образов стихов Шенберг изобретает особую манеру «речевого пения» (*Sprechgesang*), в которой обычное пение превращается в своеобразную полудекламацию, напоминающую шепот, крик, визг или стон. Эмоциональное напряжение сочетается здесь с удивительной красотой и тонкостью. Гротескные, резкие и одновременно изящно-лирические образы этой музыки производят на слушателя почти гипнотическое впечатление. «*Лунный Пьеро*» — это пограничное для искусства сочинение. В нем сконцентрирована вся традиция позднего романтизма и намечены новые пути в развитии музыки.

Новизна музыкального языка экспрессионистов связана в первую очередь с радикальным преобразованием тональности, традиционной

системы высотной организации европейской музыки. Изменения тональности и даже отказ от нее по своей важности можно сравнить с постепенным исчезновением предметности в живописи, или трансформациями принципа сюжетности в новаторской литературе. Свободные сочетания гармоний, произвольные переходы из одной тональности в другую, одновременное звучание нескольких тональностей характерны для стиля Р. Штрауса. А. Шенберг развивает в это время свою эстетику «избегания» (или «отрицания»): в музыке не должны быть явственно слышны привычные, традиционные сочетания звуков, ритмы, формы или способы организации музыкальной ткани. Результатом этих поисков стала его концепция «атональности» (или пантональности — всетональности), в которой в принципе возможны любые сочетания звуков. Первыми атональными сочинениями Шенберга стали «*Три пьесы для фортепиано*» (opus 11) и «*Пять пьес для оркестра*» (opus 16) (1909).

Шедевром позднего музыкального экспрессионизма является опера *Альбана Берга* (1885–1935), ученика А. Шенберга, «*Воццек*» (1921), созданная по мотивам пьесы Г. Бюхнера. Это произведение не имеет среди героев ни одного положительного персонажа. Берг показывает трагедию маленького человека — солдата Воццека, над которым издевается его Капитан, ставит садистские опыты Доктор, которому изменяет любимая жена Мари. Убив ее в приступе ревности, полубезумный Воццек кончает жизнь самоубийством. Музыкальный язык оперы очень богат, в ней есть и новаторские атональные фрагменты, характеризующие внутреннее состояние главных героев, и отголоски классической и романтической музыки в лирических сценах, бытовые эпизоды, где композитор пародирует популярную музыку. В опере нет привычных арий, речитативов, ансамблевых сцен, но Берг использует для организации музыкального действия старинные и классические инструментальные формы: сюиту, пассакалью, рондо, сонатную форму. Острая социальная проблематика сочинения, впечатляющая и оригинальная музыка Берга оказали большое влияние на дальнейшее развитие жанра оперы.

Веризм в музыке Это музыкальное оперное направление, идейно близкое экспрессионизму, возникло в Италии в начале 90 гг. XIX в. и было вдохновлено литературными произведениями Дж. Верга, Л. Капуана и других писателей-веристов. Их главный принцип — «обычный человек в сложной ситуации». Слушатели из жизни простых людей, приведшие к трагедии или конфликту,

составляют сюжеты опер веристов. В отличие от экспрессионистского представления о сложности, запутанности и непонятности человеческой души, личности, поступки и эмоции героев драм веристов ясны и понятны. Критики веризма утверждали, что герои этих драм скорее представляли собой некие «амплуа», чем реальные характеры. Однако более чем вековая популярность этой музыки подтвердила ее глубокоую жизненность.

Романтический музыкальный язык веризма основан, прежде всего, на традиции опер Верди и Вагнера, значительным было и влияние русского реализма — опер «Могучей кучки». Но композиторы-веристы трактуют музыкальную драму как жанр камерный — их оперы невелики по масштабам, в них участвуют несколько героев, сюжет развивается быстро, оркестр невелик. В операх веристов публика слышала привычные для себя арии и ансамбли, яркие и запоминающиеся простые мелодии, разделяла с певцами яркие, но понятные эмоции — музыка этого стиля стала популярной и массовой, и сильно повлияла на развитие киномузыки, оперетты и мюзикла.

Ранними шедеврами веризма являются оперы П. Масканьи (1863–1945) «Сельская честь» (1890) и «Паяцы» (1892) Р. Леонкавалло (1857–1919). Одноактная «мелодрама» «Сельская честь» из жизни крестьян представляет слушателю короткую бытовую историю обманутой любви, ревности и мести. Интересен сюжет «Паяцев» — здесь перед нами предстает «любвный треугольник», ситуацию которого герои-актеры переживают в жизни и к тому же вынуждены играть на сцене под масками Коломбины, Пьеро (Паяца) и Арлекина. В момент развязки — убийства — маски срываются и настоящие эмоции выходят на сцену.

Крупнейшим итальянским композитором рубежа веков стал Дж. Пуччини, в творчестве которого важны принципы веризма и реализма. Джакомо Пуччини (1858–1924) родился в г. Лукка, в Северной Италии, в семье потомственных музыкантов. С 10 лет служил органистом в городских церквях, обучался в музыкальном институте г. Лукки, затем в Миланской консерватории, которую окончил в 1883 г. В последующие два десятилетия создал свои наиболее известные оперы. В 1903–1914 гг. композитор переживает творческий кризис; преодолев его, он создает в 1916–1918 еще несколько оперных шедевров. Оперы Пуччини ставятся в театрах Италии, в Париже, Лондоне, Нью-Йорке. Свою последнюю значительную и новаторскую оперу «Турандот» Пуччини завершить не успел, она была закончена и исполнена в миланском театре «Ла Скала» в 1926 г. под управлением Артуро Тосканини.

Расцвет оперного творчества Пуччини состоялся одновременно с появлением значительных экспрессионистских музыкальных драм. Но в своей музыке композитор утверждал ценности, противоположные экспрессионизму. Пуччини — вдохновенный романтик, идеалист и гуманист. Несмотря на драматизм и трагизм своих сюжетов, он утверждает главенство любви, света, чести и верности в человеческих отношениях. В центре его опер часто помещен женский образ, подобно драмам экспрессионизма. Однако главные героини Пуччини — светлые, тонкие, пусть часто и слабые натуры. Глубоко трогают слушателей судьбы и любовные переживания Манон Леско — жертвы любовной трагедии XVIII в.; цветочницы Мими из Латинского квартала Парижа 1830-х гг. («Богема», 1896, по роману А. Мюрже), преданной любовником-студентом; юной японской гейши Чио-Чио-Сан («Мадам Баттерфляй», 1903, по новелле Дж. Л. Лонга), ради любви к американскому офицеру отказавшейся от своих родных и веры, родившей ему сына и брошенной им; китайской принцессы Турандот, отданной в жены тому, кто разгадает три загадки ее отца — мандарина («Турандот», 1924). Особняком стоит знаменитая итальянская певица Тоска, участница борьбы за освобождение Италии начала XIX в. — неистовый героико-романтический персонаж. Даже в сценах смерти, самоубийства, казни Пуччини стремится выразить прекрасные и возвышенные стороны душ своих героинь.

Пуччини часто критиковали за «популярность» стиля музыки. Действительно, его романтический музыкальный язык не содержит принципиальной новизны, его музыка доступна любому слушателю. Обладая гениальным даром мелодии, Пуччини создал мелодии «на все времена», его речитативы гибко передают особенности речи, а красочный оркестр создает уникальную атмосферу в каждой опере. Для поздних романтиков характерен интерес к экзотическим культурам, и в музыке Пуччини внеевропейские звучания особенно сильны. Композитор подробно изучал всю доступную тогда музыку Японии и Китая, в результате чего его «Мадам Баттерфляй» или «Турандот» на многие годы стали эталоном воплощения экзотического, особенно в популярной европейской музыке.

Музыкальный фольклоризм

На рубеже эпох творили несколько композиторов, чье отношение к «народному» было совершенно особым. Для них народная культура перестала быть лишь материалом для творчества и самовыражения. Подлинное звучание народной музыки, ее истинные формы и принципы

музыкального развития ложатся в основу их творчества. Но сочинитель-фольклорист является в первую очередь европейским композитором: он не подражает «народному» и не изображает его, а пытается творчески мыслить в системе музыкального языка той или иной народной музыки, используя при этом инструменты или жанры серьезной музыки. И в этом видится постоянное противоречие между внешним классическим европейским «видом» и фольклорным музыкальным «содержанием» этого стиля.

Художественным истоком фольклоризма внутри самой высокой европейской культуры можно считать течение примитивизма (варваризма) и неопримитивизма (в России начала 1920-х гг.), и также явления «наивного искусства» в живописи. Антиромантическое понимание народного искусства как выражения мифологического сознания, бессознательного, инстинкта; главенство «первобытной» эмоции — характерные черты такой музыки. В отличие от других стилей этого времени, развивавших новое в основном в области гармонии, в музыкальном языке фольклористов на первом месте стоит ритм. Повторяющиеся четкие ритмические формулы и небольшие мелодические попевки — характерные черты этого стиля. Мелодия и гармония либо основаны на конкретных народных ладах, либо имитируют их с помощью наложения друг на друга традиционных созвучий или разных тональностей (полигармония, политональность, полиладовость). Повторение и варьирование одного-двух кратких построений часто составляют сущность сочинения. Музыкальная ткань сочинений часто отражает особенности народного пения или инструментального стиля. Инструментальные эффекты или характер пения близки народному звучанию, но в этот период еще точно не имитируются.

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) — родился в Ораниенбауме, детство и юность провел в Санкт-Петербурге. Сын всемирно знаменитого певца, солиста Мариинского театра. Начальное музыкальное образование получил дома, готовился стать юристом, закончил Петербургский университет. Начал учиться композиции в возрасте 20 лет, став учеником Римского-Корсакова. Ранние сочинения Стравинского были замечены известным меценатом, музыкально-общественным деятелем и основателем балетных «Русских сезонов» в Париже Сергеем Дягилевым, что положило начало многолетнему успешному сотрудничеству Стравинского и Дягилева. В течение первого десятилетия XX в. музыка Стравинского получает всемирную известность. С 1910 г. Стравинский живет во Франции и Швейцарии. В 1939 г. он эмигрирует в США, с 1945 г. является американским гражданином.

До конца жизни Стравинский имеет славу самого значительного композитора своего поколения. Три периода его творчества — русский (фольклорный), первый зарубежный (неоклассический) и второй зарубежный (серийный) — прямо связаны с событиями его биографии. *Сочинения*: 7 оперных (музыкально-драматических) композиций, 13 балетов, симфонии, сюиты, концерты и различные пьесы для камерного и большого оркестра, сочинения для фортепиано, скрипки с оркестром (ансамблем), сочинения для хора и оркестра, вокальные циклы и романсы, сочинения для камерных ансамблей, фортепианные сочинения, переделки собственных сочинений для механического пианино.

Ранние сочинения Стравинского, созданные им в короткие годы ученичества, показывают его владение национальным русским стилем и его интерес к импрессионизму и музыке Равеля. Известны его сочинения на стихи А. Блока и К. Бальмонта. Но свой оригинальный стиль он нашел в обращении к фольклору. Сказочный балет «*Жарптица*» (1910) близок по своей эстетике шедеврам художников «Мира искусства», блистательное танцевальное зрелище было поддержано празднично-яркой, буйно-декоративной музыкой, основанной на крестьянских песнях и танцах. Последовавший вскоре балет «*Петрушка*» (1911), имеющий масленичный лубочный бытовой сюжет, показал новое отношение композитора к современному ему городскому (мещанскому) фольклору.

Подлинным потрясением и переворотом в европейском музыкальном сознании явился третий балет Стравинского, написанный им для дягилевских «Сезонов»: «*Весна священная*» (1913) стала манифестом нового в искусстве, и наряду с «*Лунным Пьеро*» А. Шенберга и *Прелюдией к «Послеполуденному отдыху фавна»* К. Дебюсси является мировым шедевром серьезной музыки первой половины XX в. «Картины языческой Руси», представшие перед ошеломленными зрителями — слушателями балета, вызвали небывалый скандал, и порядок пришлось наводить с помощью полиции. Необычность и сила этой музыки произвели громадное впечатление, дебаты об этом сочинении шли несколько лет. Весенние ритуалы некоего протославянского языческого племени составляют сюжет балета: юная девушка приносится в жертву богам-предкам; в исступлении она танцует, пока не падает замертво. Герои балета — не личности, а скорее символы — Дева, Старец, Род, Жертва. Огромный оркестр живописует пейзажи и подражает звукам просыпающейся природы, изображает древние пляски и оргии, передает состояние экстаза, в котором находятся персонажи.

Контрасты музыки предельны — эпизоды сложнейшего и напряженного звучания сменяются легчайшими соло или изящными ансамблевыми моментами. Но все сцены балета объединены родством нескольких попевок — подлинных закличек и обрядовых песен весеннего календарного цикла.

К сочинениям фольклорного периода Стравинского также относятся шуточные песенки «*Прибаутки*» (1914), «*Подблюдные*» (1916), комическая опера «*Мавра*» (на сюжет повести А. Пушкина «Домик в Коломне», 1922), хореографические сцены «*Свадебка*» (1923) и др.

Бела Барток (1881–1945) родился в Трансильвании (Румыния), затем жил в Венгрии. В 1903 г. окончил Королевскую школу музыки в Будапеште. Раннее его творчество находилось под влиянием Р. Штрауса, К. Дебюсси, И. Брамса. С 1905 по 1914 гг. вместе с другом и коллегой З. Кодаем проводил полевые исследования музыкального фольклора на территории Венгрии, Болгарии, Румынии, Турции, Алжира. Результаты исследований и музыкальные впечатления экспедиций оказали решающее влияние на формирование оригинального стиля композитора. «Фольклорные» сочинения Бартока были широко известны в Европе, однако в дальнейшем все большее усложнение и обновление его музыкального языка нередко вызывали яростные протесты консервативно настроенных музыкантов и публики.

Барток имел также славу выдающегося пианиста-виртуоза. С 1917 г. Барток преподает фортепиано в Королевской школе музыки Будапешта. Будучи выдающимся пропагандистом народной музыкальной культуры, композитор активно пропагандировал и новые прогрессивные течения в искусстве. Яростный противник нацизма, Барток в 1940 г. вынужден эмигрировать в США, где живет в бедности и неизвестности. Его трагическая смерть от лейкемии стала общественным потрясением и послужила толчком к новому открытию его музыки. Сочинения: опера «*Замок герцога Синяя Борода*» (1911–1918), балеты «*Чудесный мандарин*», «*Деревянный принц*», сочинения для оркестра, концерты для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром, хоровые сочинения, сочинения для инструментальных ансамблей, фортепианные сочинения.

Одним из символов фольклоризма стала знаменитая пьеса «*Allegro Barbaro*» («Варварское аллегро», 1910), показывающая стихию примитивного музицирования и поразившая слушателей неромантической, жесткой, ударной трактовкой фортепиано. Огромной поддержкой публики пользовались «*Румынские народные танцы*», «*Трансильванские танцы*», «*Венгерские картины*», «*Багателли*» и особенно «*Cantata Pro-*

fana» (по румынским народным песням, 1930), построенные на ярких и необычных для слуха публики мелодиях, гармониях и ритмах старинных румынских, венгерских, болгарских песен и танцев.

Музыка Бартока резко отличалась от музыки в «цыганском» стиле вербункош. Националистски настроенные музыканты и общественные деятели именно в ней видели подлинную национальную музыку, а сочинения Бартока вызвали яростные протесты консерваторов-националистов. Более поздние, крайне оригинальные и интеллектуальные сочинения Бартока, такие как опера «*Замок герцога Синяя Борода*» (1918), «*Музыка для струнных, ударных и челесты*» (1937), *Концерт для оркестра* (1942–1945), не обнаруживают прямых связей ни с народной музыкой, ни с другими стилями серьезной музыки того времени. Однако композитор никогда не отвергал музыкальную традицию, считая свои творческие поиски ее развитием. Гениальная новаторская музыка Бартока, недооцененная его современниками, с течением времени все более открывается слушателям.

Золтан Кодай (1882–1967) — выдающийся венгерский композитор, этномузыковед, педагог, дирижер, общественный деятель, лингвист и философ. В 1900–1904 гг. обучался в консерватории Будапешта в одно время с Б. Бартоком, а также посещал Будапештский университет. В 1906–1907 гг. обучался у Ч. Видора в Парижской консерватории, где также испытал сильное влияние Дебюсси. С 1905 г. вместе с Б. Бартоком совершил несколько этнографических экспедиций. С 1910 г. выступает как композитор. В 1920–1930-х гг. становится одним из наиболее авторитетных музыковедов и музыкальных критиков Европы, композитором и дирижером с европейской известностью. С 1907 по 1940 гг. Кодай был профессором теории музыки и композиции Музыкального университета Будапешта, создав систему музыкального воспитания, имеющую мировое значение. Кодай был членом и президентом Венгерской академии наук, министром культуры Венгрии. В его честь названы музыкально-педагогические институты в Венгрии и др. странах. Сочинения: опера, оркестровые и ансамблевые сочинения, сочинения для хора, вокально-инструментальные композиции, музыка для детей; сборники народных песен, научные исследования о народной музыке и критические труды о музыке.

В своей музыке Кодай стремился как можно более полно передать народный дух, поэтому он широко использовал подлинные фольклорные мелодии, попевки, ритмы. Будучи великим музыкальным просветителем, он желал сделать свою музыку доступной любому — его стиль прост и ярок, сочинения могут исполнять профессионалы, а так-

же любители и учащиеся. Наибольшей известностью пользуется его «Венгерский псалом» (1925) для хора, тенора соло и оркестра, сочиненный на текст 4-го псалма Библии и посвященный пятидесятилетию объединения городов Буда и Пешта. Его комическая опера с диалогами «Гари Янош» (1926) — это рассказы старого гусара о своей невероятной жизни — единоличной победе над войском Наполеона и о покорении сердца жены императора Марии-Луизы.

Музыкальный фольклоризм в Европе становится устойчивой традицией, в 1920–1940-е гг. это направление развивают чех *Богуслав Мартину* (1890–1959), польские композиторы *Кароль Шимановский* (1882–1937) и *Витольд Лютославский* (1913–1994), выдающийся румынский скрипач и композитор *Джодже Энеску* (*George Enescu*, 1881–1955).

Джордж Гершвин (1898–1937) родился в Бруклине (Нью-Йорк), в семье еврейских эмигрантов из Одессы. Из-за бедности семья феноменально одаренный мальчик начал образование с 12 лет, беря уроки у знакомых музыкантов. С 15 лет работал пианистом-иллюстратором в нотном магазине, продавая песенные новинки. С 16 лет полностью посвятил себя музыке. Ощущая недостаточность своего образования, всю жизнь изучал классическую и современную серьезную музыку самостоятельно, а также консультировался у многих композиторов, в частности у М. Равеля, И. Стравинского, А. Шенберга, Г. Коуэлла и др. С 1916 г. Гершвин получает известность как пианист-импровизатор и композитор в Нью-Йорке. К концу 1920-х гг. Гершвин становится сверхпопулярным американским композитором. К середине века Гершвин был признан классиком американской музыки, он введен в Зал музыкальной славы Лонг-Айленда и его именем назван один из театров Бродвея (Нью-Йорк). *Сочинения*: более 300 песен, около 30 мюзиклов и ревю для театров Бродвея, музыка к кинофильмам, 2 оперы, симфонические сочинения, сочинения для фортепиано с оркестром, фортепианные пьесы.

Гершвин прожил трагически короткую жизнь, но, тем не менее, его музыкальное наследие огромно и имело большое значение для развития американской музыкальной культуры. Обладая гениальным мелодическим даром, Гершвин легко сочинял популярные песни, став одним из классиков этого жанра. Одним из первых он успешно работал и в новом популярном жанре мюзикла.

В музыке Гершвина, позднеромантической по характеру, заметно влияние и современных ему европейских стилей — импрессионизма и экспрессионизма, в драматических сочинениях он близок компози-

торам-веристам. Но основанием его стиля стала народная и бытовая американская музыка — духовные негритянские песнопения (спиричуэлс), блюз, ранние джазовые стили, городские песни, которые он вдумчиво изучал. Его «фолк-опера» «*Порги и Бесс*» (1935) стала первой национальной оперой США. Драма Д. Хейланда, положенная в основу оперы, посвящена жизни негритянской бедноты в одном из южных портовых городов Америки. Ее герои — рыбаки, портовые грузчики, нищие. Опера показывает их нелегкую жизнь, грубые нравы и детски доверчивые светлые религиозные души. В центре оперы — трагическая история любви нищего калеки Порги и юной красотки Бесс, которую соблазняет и увозит в далекий Нью-Йорк торговец наркотиками Спортинг-Лайф. Живые драматические и жанровые сцены, песни вместо традиционных арий, мелодичная и ритмичная музыка очень сильно выделяли эту оперу среди других сочинений для музыкального театра.

Гершвин стал также первым композитором *симфоджаза*, стиля, объединяющего в себе свойства классической инструментальной музыки и джаза. «*Расходия в стиле блюз*» (1924), *Фортепианный концерт* (1925) — эти пьесы для фортепиано с оркестром, в исполнении которых нередко участвовал их автор, имели особенный успех. Юмористическая оркестровая пьеса «*Американец в Париже*» (1928) и красочная «*Кубинская увертюра*» (1932) также стали шедеврами творчества Гершвина.

Вне стилия

Александр Скрябин

На рубеже веков появляются также композиторы, чья музыка уникальна и не может быть ограничена рамками какого-либо стилия.

Александр Николаевич Скрябин (1872–1915) родился в Москве в семье дипломата и пианистки. В 1882–1889 гг. обучался в Московском кадетском корпусе. Гениальное музыкальное дарование проявилось в ранние годы его жизни, он занимался с лучшими московскими педагогами, в дальнейшем посещал Московскую консерваторию, где был одним из любимых учеников С. И. Танеева. В 1892 гг. он окончил консерваторию по классам композиции и фортепиано. Несмотря на слабое здоровье и маленькие руки, в скором времени он стал известен как пианист-виртуоз, равный С. Рахманинову. Стремясь достичь вершин пианистического мастерства, он травмировал руку и не смог продолжать карьеру виртуоза. В дальнейшем он обращается к сочинению музыки и имеет сенсационный всемирный успех в конце 1890-х — начале 1900-х гг., выступая в России, Европе и Америке как исполнитель и пропагандист собственных сочинений.

Скрябин был также видным мыслителем «Серебряного века», с 1900 г. являлся членом московского Философского общества. Жизнь его прервалась трагически рано: случайно порезавшись, он погиб от заражения крови. В 1922 г. в Москве на Арбате организован Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. *Сочинения*: 3 симфонии, 3 симфонические поэмы, концерт для фортепиано с оркестром, 10 сонат, 90 прелюдий, поэмы, этюды, вальсы, экспромты, мазурки и др. сочинения для фортепиано, а также статьи о музыке и философские труды.

Новаторские музыкальные концепции Скрябина были в первую очередь связаны с его философскими и мистическими представлениями о мире и искусстве. Вдохновленный теорией сверхчеловека Ф. Ницше, идеями и практиками теософии и философией русского символизма, он считал себя музыкальным пророком, своим искусством физически и духовно преображающим человечество. Образы-символы «воли», «самоутверждения», «духа», «борьбы», «томления», «экстаза», «полета», «космоса» и соответствующие им музыкальные темы звучат в его «*Божественной поэме*» (3-я симфония, 1904), «*Поэме экстаза*» (1907), и особенно в его «*Прометее*» («Поэма огня», 1910) — блистательной симфонической композиции для солирующего фортепиано, оркестра и хора, где «Прометей» — свободный художник, демонический персонаж, полный темного мистического огня, ко-

торый побеждает косный мир материи и ведет за собой человечество в прекрасный новый мир. Античный миф получает у Скрябина истолкование в духе символизма В. Брюсова и Вяч. Иванова.

Это сочинение — первый в истории шедевр светомузыки (цветомузыки), в его партитуру введена специальная строка для света, где обозначались изменения света и цвета в соответствии с характером развития музыки. Идея синестезии (слияния цвета, света и звука), ставшая впоследствии одной из важных идей музыкального авангарда, появилась в музыке Скрябина неслучайно. Он обладал очень редким цветомузыкальным слухом, при котором отдельные звуки, а также созвучия и мелодии имеют свои цветовые характеристики. К тому же идея слияния искусств была очень важна в мировоззрении композитора. Своим главным сочинением он считал «*Мистерию*» — грандиозное «Всеискусство», где должны были объединиться музыка, поэзия, танец, архитектура, свет и цвет и даже запах. По мысли автора, исполненное «посвященными» в горах Востока, к которым в дальнейшем присоединится все человечество, оно приведет к концу существующего мира и началу иной реальности.

Скрябинская музыка по своему воздействию может быть сравнима с музыкой Вагнера. Особый приподнятый характер, экстатические и чувственные звучания его гармоний, блеск и богатство оркестровых красок оказывали на слушателей гипнотическое воздействие. Неслучайно в России и Европе возник настоящий культ музыки Скрябина.

Новаторство композитора проявилось, прежде всего, в области музыкальной гармонии. Его зрелые сочинения построены на основе «прометеевского аккорда», шестизвучия, имеющего оригинальное строение и особый «мерцающий» характер. Звуча то как гармония, то как мелодия, меняя высоту, иногда изменяясь и трансформируясь, эта гармония составляет всю музыкальную ткань сочинения, к примеру, поэмы «*Прометей*». Эта уникальная для своего времени композиционная идея в дальнейшем стала основой самых различных техник композиции. Скрябин — ключевая фигура музыки начала XX в. Его музыка была вершиной позднего романтизма, и вместе с тем именно он открыл многие пути новой музыки.

Среди композиторов, чьи сочинения в своих идеях близки музыке Скрябина, следует выделить его современника *Микалоюса-Константинаса Чюрлениса* (1875–1911) — автора первых в литовской музыке сочинений для симфонического оркестра и инструментального ансамбля. Обладая равным талантом художника и музыканта, он в своем творчестве осуществлял идею «музыкальной живописи». Его

романтическая, лирическая музыка имеет необычно красочное, картинное звучание. А его картины имеют музыкальные названия — «*Сона-та весны*», «*Соната солнца*», «*Прелюдия*», «*Фуга*».

Чарльз Айвз

Чарльз Айвз (1874–1954) родился в г. Данберри, штат Коннектикут, на северо-востоке США.

С 14 лет Айвз работал органистом в местной церкви, сочинял музыку для богослужений. В 1893 г. он закончил престижную частную школу в г. Нью-Хэвен. С 1894 по 1898 гг. он учился в Йельском университете (Коннектикут), пройдя широкий курс наук, и в том числе курсы теории музыки и композиции под руководством Г. Паркера. Его Симфония № 1 в традиционном европейском духе выполнена как студенческая работа. Последующие сочинения Айвза все более отходят от европейской музыкальной традиции. В конце 1890 гг. Айвз начал свою деловую карьеру, работая служащим в ряде страховых компаний в Нью-Йорке. В 1907 г. вместе с другом он основал страховую компанию «Айвз и Млрик», которой успешно руководил до своей отставки в 1930 г. Напряженная жизнь бизнесмена оставляла мало времени для творчества, десятки сочинений композитор создал в краткие часы отдыха и по ночам. Айвз также продолжает служить органистом в нескольких церквях. Постоянное переутомление привело композитора к ряду физических и нервных срывов, в результате которых с 1927 г. он не мог сочинять музыку.

Уйдя в отставку из-за подорванного здоровья, последние 25 лет своей жизни он провел в кругу семьи, почти не участвуя в культурной жизни. В 1946 г. был награжден Пулитцеровской премией в области музыки. *Сочинения*: 5 симфоний, сюиты, увертюра, пьесы для оркестра, инструментальные ансамбли, пьесы для органа, хоры, около 200 пьес, а также несколько эссе о музыке.

Наряду с Дж. Гершвином Чарльза Айвза называют первым оригинальным американским композитором. Но если Гершвин стал основателем академической, традиционной ветви серьезной музыки, то Айвз экспериментатор и в музыкальной истории Америки открыл традицию так называемого «американского экспериментализма». Оригинальность музыкального мышления Айвза стала результатом его свободного музыкального развития. Европейскую композиторскую «школу» он начал постигать лишь с 20 лет. До этого главным учителем Чарльза был его отец, Джордж Айвз, участник американской Гражданской войны и руководитель городского духового оркестра, незаурядный музыкант и музыкальный экспериментатор. Он свободно относился

к законам музыки. Так, к примеру, он заставлял две группы оркестра играть разные пьесы, заходя на городскую площадь с разных концов, звучания оркестров постепенно сближались, когда они встречались — музыка перемешивалась. Отцовское влияние было определяющим для стиля Чарльза Айвза. Другим важным источником музыкальных образов и идей для Айвза стала философия трансцендентализма и, в частности, творчество поэта и философа Р. У. Эмерсона и философа-писателя Г. Д. Торо.

В своей музыке Айвз пытался выразить идею высшего духовного единства всех проявлений жизни. И поэтому для него нет принципиальных различий между высокой и низкой музыкой, народной или композиторской, простой или сложной, гармоничной или диссонантной, даже фальшивой — любые звуки, считал он, ценны и необходимы для творчества. Народная песня и американский гимн, популярные мелодии или церковные хоралы, джаз, музыка других композиторов цитируются точно или в измененном виде, сочетаются друг с другом как коллаж или следуют друг за другом, как кадры при монтаже в кинофильме, наряду со сложными или нарочито простыми музыкальными фрагментами самого Айвза. Непредсказуемые изменения музыки, сложные гармонии и лады, непривычные наложения ритмов характерны для стиля композитора.

Музыкальный язык сочинений Айвза не имел аналогов в современной ему серьезной музыке, и по этой причине его сочинения не были приняты широкой публикой. Успех к нему пришел лишь в последние годы жизни. Его грандиозная «*Фортепианная соната № 2, Конкорд, Массачусетс, 1840–1860*» (1915) — это своеобразные «портреты» философов и литераторов — трансценденталистов (Р. Эмерсона, Н. Готорна, А. Б. Олкотта и Л. Олкотт, Г. Д. Торо), проживавших в небольшом городке Конкорд штата Массачусетс. Реалии американской истории или современности часты в сочинениях Айвза. Таковы его *Симфония № 3* («*Полевое богослужение*», 1910) — музыкальное «воспоминание» о покорении Америки европейскими поселенцами, или звуковые зарисовки жизни Нью-Йорка — пьесы для оркестра «*Центральный Парк в темноте*» (1909) и «*Футбольный матч: Йель против Принстона*» (1903), струнные квартеты «*Для Армии Спасения*» (1900), «*Три достопримечательности в Новой Англии*» (1917).

Идеи позднего романтизма воплотились в его огромной «*Вселенской симфонии*» (не окончена, 1915–1928), которая отображает возникновение мира (прошлое), эволюцию природы и историю человечества (настоящее), и будущее восхождение «всего» к состоянию

полной одухотворенности. Будучи задумана как первая в истории музыки «пространственная» композиция из более чем 20 «линий» развития, она должна была играть на природе и доноситься с гор и из долин.

Самым исполняемым и известным сочинением Айвза является «*Вопрос, оставшийся без ответа*» (1906). Это шедевр музыки XX в. и характерный для Айвза «философский» звуковой образ: сопоставление возвышенного и отстраненного хора (гимна) струнных и взволнованных и все более напряженных мотивов трубы — «вечных вопросов», так и не вызывающих ответной «реакции» струнных. Идею трагического и неразрешимого противостояния вселенной и человека, природы и цивилизации, духовного и мирского композитор выразил в пьесе, длящейся чуть более шести минут.

Эрик Сати

Эрик Сати (1866–1925) родился в семье переводчика в Париже. После смерти матери воспитывался в семье дедушки, в Онфлере (Нормандия). Там же получил первые уроки музыки от местного органиста, впоследствии имел домашнее музыкальное образование. С начала 1880 гг. становится известен как салонный композитор, сочинитель легкой музыки. В 1879 и 1885 гг. Сати пытался пройти курс композиции в Парижской консерватории, но был отвергнут преподавателями как «неталантливый» ученик. Краткое время он служил в армии, откуда сбежал с помощью обмана.

С 1887 г. Сати поселяется на Монмартре и вскоре становится одним из самых влиятельных жителей этого парижского района, к началу XX в. ставшего центром художественной жизни Франции и Европы, а также популярным местом развлечений.

В этот период Сати был широко известен не столько благодаря своей музыке, сколько своими яркими, ироничными, критическими статьями в журналах и эксцентричным поведением: так, изредка он помещал в газетах объявления о продаже несуществующих, придуманных им замков, в 1891 г. стал композитором и капельмейстером ордена розенкрейцеров.

В 1905 г. Сати поступает учиться контрапункту в парижскую *Schola Cantorum*, где учится весьма успешно. С начала 10-х гг. XX века он все более влиятелен как композитор, став наряду с Дебюсси и Равелем предшественником и вождем молодых французских музыкальных новаторов.

Сати также активно сотрудничал с балетом С. Дягилева, с П. Пикассо, Ж. Браком и художниками-дадаистами, драматургом Ж.-Ж. Кокто. *Сочинения*: легкая музыка, циклы пьес для фортепиано, романсы и песни, пьесы для инструментальных ансамблей и оркестра, три балета, музыкально-драматические сцены «*Сократ*», оперетты.

Сати-музыкант стоял в оппозиции искусству своего времени. Он критиковал, отрицал и пародировал стилевые штампы позднего романтизма и новейшие направления — импрессионизм и символизм, экспрессионизм и стиль Равеля. Все характерные особенности серьезной музыки той эпохи композитор словно «выворачивал наизнанку». Вместо масштабных сочинений — исключительно миниатюрные композиции; вместо лирических, драматических, трагических и других «высоких» эмоций — ирония и гротеск; вместо философских, символических, живописных названий и образов — нелепые заглавия в духе сюрреализма: «*Три Самопознания*» (1890), «*Три пьесы в форме груши*» (1903), «*Сушеные эмбрионы*» (1913), «*Две прелюдии для собаки*» (1912), «*Маленькая прелюдия «На смерть месье Муше»*» (1900), «*Три благословитанных вальса*» (1914)¹.

Вместо вдохновения, экстаза, сложной философии для творчества у Сати имелась некая практическая «система» сочинения, вместо композитора он именовал себя «гимнопедистом», сочинившим знаменитые «*Три Гимнопедии*» (1888), или «фонометрографом» — тем, кто «измеряет и записывает звуки». И совершенно безумным казался его замысел «меблировочной музыки» (*Musique d'ameublement*), музыки «для обстановки», идея, отрицающая само понимание музыки как высокого искусства.

Сати можно считать первым деятелем европейской музыкальной контркультуры, хотя его оригинальные сочинения появились в конце 1880-х гг., почти за 20 лет до появления музыкального авангарда. Но композитор счастливо дождал до того времени, когда его новаторские идеи перестали быть чуждыми окружающей его действительности.

Период истории музыки с 80-х гг. XIX в. и до начала Первой мировой войны в 1914 г., кратко представленный читателю выше, можно оценивать очень различно. «Прекрасный закат, ошибочно принятый за рассвет»...² Это парадоксальное определение творчества Вагнера,

¹ Последние два названия пародируют названия и музыку пьес Дебюсси (*Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна»*) и Равеля («*Благородные и сентиментальные вальсы*»).

² Griffiths P. Modern music. A concise History. Rev. ed. Thames & Hudson. 1994. P. 25.

данное К. Дебюсси, удивительно подходит и ко всей позднеромантической музыке. Чем были эти десятилетия для культуры — «серебряным веком» или его «концом» (*fin de siècle*), прогрессом или «декадансом»? Точного ответа на этот вопрос дать невозможно. Но именно в этот период своей истории классическая (серьезная) музыка достигла «пика» своего культурного влияния. И несмотря на дальнейшее блистательное развитие, серьезная музыка уже никогда не имела такого авторитета и уважения в обществе. Исключением стало совершенно особое отношение к серьезной музыке, которое сложилось в советской музыкальной культуре.

«Музыка будущего»: рождение музыкального авангарда (1910–1920 гг.)

Первая мировая война (1914–1918) стала грандиозной гуманитарной и духовной катастрофой европейской культуры. Наряду с оптимистическими ожиданиями торжества прогресса и разума в обществе исподволь накапливалось предчувствие некоего приближающегося «конца века», в искусстве свидетельством этому было и появление экспрессионизма, и в целом часто сумрачный и тревожный характер художественных шедевров этого периода. Однако реальность войны превзошла самые мрачные ожидания. Все гуманистические идеалы эпохи Просвещения, духовные и мистические поиски Романтизма, надежды технического прогресса вдруг обернулись ничем перед ужасом коллективного убийства с помощью чудовищной военной техники.

Последствия этой войны — политический передел мира, революции и установления новых режимов, мощное развитие городов, невиданная индустриализация и развитие науки — имели свои аналогии и в духовной жизни европейцев, и, в частности, в развитии музыкального искусства. Разочаровавшись в идеалах прошлого, массы людей отвернулись от высокого искусства, оказавшегося неспособным противостоять темным сторонам своей же культуры. Начинается невиданный подъем массовой, развлекательной музыки.

«Серьезные» композиторы старшего поколения продолжали традицию, часто понимая, что принадлежат ушедшему времени. Таким музыкальным памятником прошлой культуре стал знаменитый «Фортепианный концерт для левой руки в ре мажоре» (1930) Мориса Равеля, лирический, пронзительный и светлый «реквием» по музыкальному романтизму. Равель, принимавший участие в войне в качестве шофера грузовика, сочинил этот концерт для своего бывшего «противника», известного в начале века австрийского пианиста Пауля Витгенштейна (1887–1961), потерявшего во время войны правую руку. Композиторы С. Прокофьев, Б. Бриттен, П. Хиндемит, Р. Штраус также написали сочинения для левой руки, создав, таким образом, для Витгенштейна¹ уникальный концертный репертуар. В память о пианисте эти сочинения до сих пор, как правило, играют левой рукой.

Однако музыканты нового поколения, начавшие творить незадолго до начала войны, часто ощущали себя жителями совершенно иного

¹ П. Витгенштейн — брат великого философа Людвиг Витгенштейна, также ставшего героем этой войны.

мира, и не желали пассивно перенимать музыкальную культуру прошлого. Обновление старого, изобретение и открытие нового — это желание, всегда свойственное европейцам, теперь стало поистине *idée fixe*, главным стремлением культуры. В музыкальном искусстве такие прогрессивные настроения с наибольшей силой выразили творцы «музыкального авангарда».

Музыкальный авангард 10–20-х гг. трудно связать с каким-либо одним или несколькими музыкальными стилями, это было скорее идейное движение, чем собственно музыкальное направление. Музыканты, которых мы теперь называем авангардистами, обладали яркими творческими индивидуальностями, и их сочинения весьма разнообразны по своему звучанию. Однако все они в той или иной степени разделяли общие мировоззренческие установки, касающиеся сочинения, исполнения, слушания, понимания музыки. Творческие «программы» этих новаторов, иногда очень отличаясь в деталях, непременно содержат два главных положения:

- 1) полное и окончательное отрицание музыкальной культуры прошлого, понимание ее как «устаревшей», «мертвой», не имеющей отношения к современности;
- 2) утверждение своей музыки как «музыки настоящего», и более того, «музыки будущего», главным качеством которой является ее абсолютная новизна как в области собственно музыкального языка (средств выражения), так и в ее образности и способах ее бытования (сочинение, исполнение, слушание, запись).

Эти, казалось бы, обычные для многих молодых музыкантов идеи привели к сильнейшим изменениям как в отношении к музыке в целом, так и в отношении к различным аспектам музыкального языка (гармонии, ритму, мелодии, инструментовке и т. д.).

Музыка авангардистов 10–20-х гг. перестает быть «высоким искусством». Для этих новаторов музыка — это, прежде всего, некая *деятельность*, направленная на разрушение старого и построение нового музыкального мира — из «обломков» прошлого, или на совершенно иных, чем прежде началах.

Изысканная позднеромантическая образность, связанная с глубоким постижением искусств, истории и философии, тончайшим чувством прекрасного в природе и человеке, «отменена» авангардистами. Их, конечно, интересует человек, но в своем внешнем, деятельном и даже телесном качестве, и чаще всего как человек современный — горожанин и «человек массы». Стихия массового разрушения (бунт, вой-

на) или поражающая воображение стихия праздника (цирк, массовое шествие) столь же близки им, сколь и безличная организованность массового труда или бюрократической процедуры. Одним из идеалов авангарда 10–20-х гг. стал массовый спорт, где сливаются стихийное и организованное, личное и общее. Другим пристрастием музыкальных авангардистов стала возникавшая на их глазах разнообразная техника, ставшая для них символом нового мира; вместо цветов, облаков и волн в их музыке шумят станки, едут автомобили, летят самолеты.

Творец «музыки будущего» — злой и веселый «варвар», ниспровергатель всего «культурного», импульсивный и интуитивный творец, или же — некий рациональный, расчетливый музыкальный ученый-экспериментатор, механик и строитель звуков. Зачастую авангардисты этого времени демонстративно отказывались называться музыкантами и композиторами, придумывая собственные определения своей деятельности.

Авангардисты во многом воплотили романтический идеал «слияния искусств» в жизнь: принципы нового искусства были одинаковы для музыканта, художника, поэта, архитектора, танцора или актера, различался лишь «материал» их творчества.

Самыми яркими творениями «музыки будущего» стали коллективные художественные проекты, имевшие особую «мультимедийную» природу: в них соединялись музыка, живопись, скульптура, драматический театр и балет, цирковое представление и многое другое. Фиксация такого проекта в виде единственного и окончательного текста, конечно, не была тогда возможной, и, видимо, не являлась обязательной: в центре внимания творцов было само рождающееся в данный момент уникальное действие, которое во многом состояло из импровизации. Теперь это легко сделать при помощи видеосъемки. Киносъемка с синхронной записью звука появилась лишь со второй половине 20-х гг., была дорога и малодоступна, и к тому же до второй половины 30-х гг. была черно-белой. Наиболее полно сохранились литературные части представлений, а также отдельные музыкальные фрагменты, эскизы декораций, костюмов, режиссерские планы сцен и т. д. Чрезвычайно важны также сохранившиеся описания представлений критиками и воспоминания участников и зрителей.

Бытование авангардной музыки также было особым. Ее творцы зачастую и были ее единственными исполнителями. Зрители и слушатели при этом не были пассивными «получателями» впечатлений. Напротив — их активная и непосредственная реакция, будь то громкий протест или восторженная поддержка, приветствовалась авторами

и как бы «втягивалась» в ткань представления. Стремление авангардистов активно преобразовывать реальность выразилось и в их намерении «слить» искусство и жизнь: не только их сочинения, но и сама агрессивная и провокационная манера их поведения и часто вызывающий внешний вид как бы «продолжали» их сценические представления.

Важным аспектом творчества авангардистов 10–20-х гг. было написание и оглашение манифеста, состоявшего из критики искусства прошлого и музыкальной «программы» авторов. Написанные в ярком, полемическом стиле, изобилующие острыми выражениями и красочными образами, эти талантливые тексты становились частью самих сочинений, а иногда и «заменяли» собой музыку.

Само понимание музыкального звука как звука определенных качеств, приятного для слуха, отвергалось и осмеивалось. Главной целью новаторов было «освобождение звука»: отмена ограничений высоты, громкости, длительности, а также расширение границ эстетического понимания «музыкального». Сверхнизкие и сверхвысокие звучания, слишком громкие или тихие, непредсказуемо сменяющие друг друга, типичны для этой музыки. Антиэстетическим «идеалом» теперь стал шум, означавший полную свободу звука. Изобретение не существовавших ранее звучаний также было необходимо для новой музыки.

Равномерно-темперированный строй, господствовавший в музыке прошлого, должен был смениться либо совершенно свободной, хаотической звуковой настройкой, либо индивидуальными для каждого автора (или даже каждого сочинения) строями.

Принцип ладотональности, уже расшатанный творческими поисками позднего романтизма, потерпел в «музыке будущего» окончательное крушение: она либо атональна, либо содержит новую систему организации звуков. Свободные или необычные временные последовательности звуков были свойственны для новой музыки. Характерный для музыки авангарда принцип «остинато»¹ часто применялся для изображения работы механизмов или движения масс людей.

Пространному, сложному развитию идей в романтической музыке авангардисты противопоставляли четкий и краткий «телеграфный стиль» (термин Ф. Т. Маринетти) изложения. Существующие музыкальные формы также не удовлетворяли новаторов, им близки, в частности, принципы монтажа, возникшие в новом искусстве кино.

¹ Принцип точного многократного повторения ритма, мотива, аккорда и т. д.

Музыкальные инструменты, исполняющие такую музыку, часто использовались на пределе своих возможностей, приветствовались необычные способы звукоизвлечения, а также изменения в конструкциях инструментов для достижения нового красочного эффекта. Внимание к ударным, применение разнообразных сирен, рожков, колоколов и т. д., а также использование любых предметов, издающих шумы, — характерная черта этой музыки. Возможность изобретения новых инструментов, в особенности шумовых и электронных, также чрезвычайно привлекала музыкантов авангарда, но во многом осталась лишь в их манифестах. Для записи новаторской музыки часто предполагалось создание и новых способов нотации.

Ферруччио Бузони и итальянский музыкальный футуризм

Интересно, что художественное движение, на первый взгляд столь чуждое музыкальной культуре прошлого, имело в ней своего непосредственного идейного вдохновителя. Выдающийся итальянский композитор и пианист *Ферруччио Бузони* (1866–1924) в 1907 г. опубликовал трактат «Эскиз новой эстетики искусства звука», где резко критиковал музыкальное искусство за ограниченность и надуманность его эстетики и образности, за убогость понимания «истинно музыкального», а также за бедность его звуковых средств. Музыка, по его мнению, еще «дитя» среди искусств, и поэтому она — единственное искусство, которое имеет огромные перспективы развития. Великие новаторы прошлого, такие как Бетховен и Вагнер, в конце концов, потерпели поражение, так как на месте сокрушенных ими традиций создали свои собственные «замкнутые» системы композиции. А настоящее музыкальное творчество — это свободный полет фантазии, которая освобождает музыку от старых «земных» догм и делает музыку «абсолютным», духовным и вечно юным искусством: «Дитя парит в воздухе. Оно не касается ногами земли. Оно не подлежит тяготению. ... Его плоть прозрачна. Это звучащий воздух... Дитя — свободно!»¹.

«Музыка рождена свободной, и завоевать свободу — это ее судьба!»². Через несколько лет этот лозунг Бузони стал программой творчества десятков молодых композиторов в Европе, Америке и России.

20 февраля 1909 г. в парижской газете «Фигаро» появился первый манифест *Филиппо Томазо Маринетти* (1876–1944), который таким

¹ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики искусства звука. Дилерикс. — СПб., 1912. — С. 9.

² Там же. С. 11.

образом объявил об основании общества «футуристов». Футуризм (итал. *futuro* — будущее) — движение, начатое литераторами и в течение нескольких лет распространившееся на живопись, скульптуру, архитектуру, театр, музыку, проникло в искусство дизайна и даже в сферу гастрономии.

Общественная деятельность футуристов была многогранной, они не только создавали и представляли свои сочинения, но также проводили собрания, диспуты и конгрессы, участвовали в демонстрациях, имели издательства, которые выпускали собственные газеты и книги. Маринетти распространил свое влияние и на политику, в 1913–1918 гг. им была создана политическая партия, которая вскоре примкнула к другой радикальной партии — фашистской.

Новому звуку в художественном мире футуризма отводилось важнейшее место. Среди футуристов было немало одаренных музыкантов: художник и музыкант *Джакомо Балла* (1871–1958), композитор и музыкальный теоретик *Франко Казавола* (1891–1955), композитор *Альдо Джунтини* (1896–1969). Большое влияние среди футуристов имел *Франческо Баллла Прателла* (1880–1955). Одаренный композитор, ученик П. Масканьи и прозорливый музыкальный ученый, он одним из первых присоединился к Маринетти. В 1910 г. Прателла написал свой «Манифест футуристов-музыкантов», где призывал: «Выразить музыкальную душу толп, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро... прибавить к огромным доминирующим мотивам музыкальной поэмы восхваление Машины и триумф Электричества». Среди его сочинений особенно известна футуристическая опера «Авиатор Дро» (1913–1914), где изображались полет и крушение самолета. Но самым заметным итальянским звуковым новатором стал композитор и художник Луиджи Руссоло, создавший целостный футуристический музыкальный мир.

Луиджи Руссоло (1885–1947) — сын органиста и директора одной из итальянских Певческих школ, получил в детстве классическое музыкальное образование. В 1901 г. был отправлен в Милан для обучения в академии искусств. Там он серьезно занимался живописью, принимал участие в реставрации «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, развивал в своих работах новаторские техники «дивизионизма» и «динамизма». В 1910–1911 гг. примкнул к движению футуристов. С 1913 по 1929 гг. творил преимущественно в области музыки — как композитор, критик, музыкальный теоретик, изобретатель инструментов, руководитель ансамбля новой музыки, который гастролировал во многих городах Италии и Европы. Руссоло — участник Первой

мировой войны, где он получил серьезное ранение. С 1921 г. он переезжает в Париж, где продолжает свою деятельность как музыкант. В начале 40-х гг. Руссоло вновь обратился к живописи. Его заслуги как музыканта были признаны лишь спустя полвека, с 1979 г. в Италии проводятся международные конкурсы электро-акустической музыки на приз им. Л. Руссоло.

В 1913 г. Л. Руссоло опубликовал манифест «Искусство шумов», ставший программой его музыкального творчества. Он утверждал: «Музыкальное искусство прежде искало прозрачной чистоты и сладости звука... Сегодня оно ищет смешения звуков наиболее диссонансирующих, наиболее странных и резких. Так мы близимся к звукошуму. Эта эволюция музыки параллельна увеличивающемуся росту машин, участвующих в человеческом труде»¹.

Итак, в основе новой музыки должны лежать шумы, каждый из которых имеет свой «тон», а иногда и свой «аккорд». Изучив «звукошумы», Руссоло разделил их на 6 групп по характеру звучания. Так, первая группа включала в себя «грохот, взрыв, шум падающей воды, ныряние, рычание», вторая — «свист, храп, сопение», шестая — «голоса людей и животных, крик, смех, вой, стон, хрип, стелание» и т. д. Композитор считал, что впоследствии музыканты смогут различать до «двадцати или тридцати тысяч шумов различных».

Вместе с другом, художником *Уго Пьятти* (1880–1953) и младшим братом — композитором *Антонио Руссоло* (1909–1996) Луиджи Руссоло создал множество новых инструментов, которые назвал «интонарумори». *Intonarumori* — «шумовые модуляторы», «шумовики», «шумихи». Представляли собой закрытые ящики, с одной стороны которых были закреплены громкоговорители. Внутри ящиков находились механизмы, управляющиеся боковыми рычагами. Звук передавался усиленно через мембраны громкоговорителей. Их названия — «Взрыватель» (*Scoppiatore*), «Квакун» (*Gracidatore*), «Треньканщик» (*Stroppiciatore*), «Войщик» (*Uhulatore*) и т. д. — отражали характер их звучания. Десятки «шумовиков» составляли шумовой оркестр, к выразительным возможностям которого прибегали все футуристы — поэты, художники, музыканты и др. Впрочем, в исполнении новой музыки иногда участвовали и традиционные симфонические оркестры, производившие предписанные им шумы и звуки. Впоследствии Руссоло усовершенствовал свои инструменты, создав «шумовой гармо-

¹ Из манифеста Л. Руссоло. Цит. по: *Дудаков К.* Освобождение музыки в России и Италии: шум или «диссонанс»? // Мусарт, весна 2006.

ниум», где несколько инструментов объединялись одной клавиатурой, а также свою версию рояля — «энгармоническое пианино».

Шумовая музыка, сочиняемая на этих инструментах, имела даже свою нотацию — так называемую графическую нотацию, где звуки изображались с помощью линий, плоскостей, фигур. Партитуры сочинений являлись своего рода диаграммами или схемами, где было указано вступление инструмента, длительность и громкость его звучания.

В начале 1914 г. Руссоло и оркестр футуристов дали первое публичное представление в одном из театров Милана. Исполняемые композиции — «Пробуждение города», «Обед на террасе отеля» и ставшая впоследствии очень популярной «Встреча автомобилей и аэропланов» — едва были слышны из-за возмущенного рева публики, на сцену летели гнилые овощи... Это был настоящий успех!

Творчество Руссоло привлекало внимание прогрессивно настроенных музыкантов — на его концертах бывали И. Стравинский, Д. Мийо, М. Равель, М. де Фалья, Э. Варез, С. Прокофьев и многие другие. Однако, несмотря на огромный успех его концертов, никто из европейских музыкантов в то время не последовал за Руссоло. Его пророческие идеи были востребованы лишь во второй половине века с развитием «конкретной» электронной музыки.

Музыкальные новаторы в России

Идеологи авангардного движения

Новаторские движения в России 10–20-х гг., как известно, были очень разнообразны. Так, например, только в литературных кругах выделились четыре футуристические группировки: кубофутуристы «Гилеи», «Ассоциация эгофутуристов», группы «Мезонин поэзии» и «Центрифуга», также активны были и символисты, акмеисты, имажинисты и др. Музыканты-авангардисты первоначально примыкали к различным творческим группам.

Одним из идеологов и основателей русского музыкального авангарда стал *Николай Иванович Кульбин* (1867(8)–1917) — военный медик и крупный меценат, художник, издатель, теоретик искусства. В 1908 г. в Петербурге на выставке «Современные течения в искусстве» он объявил о создании «художественно-психологической группы» «Треугольник», главной задачей которой было слияние трех «родов» искусства (пластики, музыки, слова), чтобы возникло единое «свободное искусство».

В 1909 г. в Петербурге была напечатана брошюра Н. Кульбина «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке». Она стала первым манифестом русского музыкального авангарда. Кульбин заявлял: «Музыка природы... свободна в выборе звуков. Соловей поет не только по нотам современной музыки, но всем, которые ему приятны. Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы»¹.

В гармонии, по мнению Кульбина, должны главенствовать «тесные диссонансы», яркие, чувственные созвучия, возникающие при использовании не только четвертей тонов, но также и «осьмых», и «третей», и «тринадцатых долей тона». Кульбин также предсказывал развитие «музыки для пленки», где место исполнителей во многом займет аппарат, транслирующий звуки.

Сходным путем развивались и творческие поиски *Леонида Леонидовича Сабанеева* (1881–1968). Профессор Московского университета, математик и естествоиспытатель, музыковед и композитор — поклонник и последователь Скрябина, Сабанеев в своих теоретических трудах заглянул далеко в будущее музыки. Он убежден, что темперированному строю «пришла смерть» и художники стремятся к новым гармониям, далеко выходящим за рамки традиционного звукоряда.

¹ Дудаков К. Освобождение музыки в России и Италии: шум или «диссонанс»? // Му-сарт, весна 2006.

Арсений Аврамов (он же Ars, Арсений Михайлович Краснокутский, 1886–1944) — донской казак, яркий музыкальный критик и теоретик искусства — не считал себя футуристом. Его главным стремлением было исправить «вред», нанесенный музыкальной культуре из-за введения ограниченного и искусственного равномерно-темперированного строя. Впоследствии А. Аврамов даже создал проект о сожжении всех роялей, который был подан Луначарскому в 20-е гг.

Для новой «синтетической музыки» Аврамовым был сконструирован «смычковый полихорд», на котором, как он полагал, можно было издавать звуки любой длительности, силы, высоты, мелодии «абсолютно свободной интонации», гармонии любой сложности. Струны «полихорда» не были жестко закреплены — так достигалась свобода «сплошной настройки», смычок был закруглен и мог охватывать сразу несколько струн.

Другим ярким проектом Аврамова стало основание «Общества им. Леонардо да Винчи» (1917) для изобретения музыки, не требующей участия исполнителей. Вместо них строились механизмы, считывавшие «рисованный звук» — особую нотацию, и преобразующие ее в музыку. Эта техника была своего рода механической предтечей ряда электронных музыкальных инструментов.

«Победа над солнцем»

Первым ярким художественно-музыкальным проектом русского авангарда стала футуристская опера «Победа над солнцем» (1913), созданная группой «будетлян»¹ в рамках движения за обновление «оплота чужести» — русского театра. Для этой цели объединили свои усилия группы «Гилея», «Союз молодежи» а также авторы оперы. Был создан даже собственный театр — «Будетлянин». Премьера спектакля состоялась в петербургском Луна-парке в декабре 1913 г. Одну из главных ролей играл В. Маяковский. Сценарий, написанный поэтом А. Крученых (1886–1968) в принципах «алогизма» и «зауми», повествовал о грандиозной битве и победе Будетлянских Силачей над миром прошлого (природой, историей, культурой). Гигантские декорации-задники были выполнены под руководством К. Малевича (1878–1935). Интересно, что одним из изображений нового «Солнца» — вставшего вместо побежденного светила прошлого, стал знаменитый впоследствии символ супрематизма — черный квадрат. Музыкальный план оперы составляли гротескно искаженные отрывки музыки про-

¹ Точный перевод с итал. «футуристы», термин В. Хлебникова.

шлого, типичные футуристские шумы (взрывы, выстрелы, рев моторов и т. д.), вся эта звуковая «заумь» немало способствовала скандальному успеху действия. Этой частью постановки руководил художник, скрипач и композитор, педагог и музыкальный теоретик Михаил Васильевич Матюшин (1861–1934) — основатель группы «Союз молодежи».

Выдающимся композитором музыкального авангарда 10–20-х гг. был *Артур Сергеевич (Винцент) Лурье* (1891–1966). Родился он в Могилевской губернии, начальное музыкальное образование получил в Одессе. В 1909 г. поступил в Петербургскую консерваторию по классу композиции и фортепиано, был учеником А. Глазунова. Его творческие поиски происходили в сотрудничестве с В. Хлебниковым, В. Маяковским, Ф. Сологубом, Н. Кульбиным, А. Блоком, глубоко дружен он был с А. Ахматовой. Его музыкальные достижения высоко оценивали Т. Маринетти и Р. Штраус, в своей музыке он был близок Скрябину и Шенбергу. Лурье обладал также заметным талантом живописца. В 1913 г. он принял католичество, сочинял духовную музыку. В 1918 г. назначен заведовать музыкальным отделом Наркомпроса и в 26 лет стал «главой» музыкальной жизни Советской России. В 1921 г. он вынужден был оставить этот пост, в том же году эмигрировал во Францию, в 1941 г., спасаясь от нацистов, поселился в Америке, где жил в неизвестности.

В фортепианных сочинениях 10-х годов (циклы пьес «Синтезы» и «Дневной узор», сонатины), а также в Первом струнном квартете Лурье использовал актуальную атональность, а также предвосхитил принцип двенадцатитоновости, «открытый» десятилетие спустя А. Шенбергом. Большой интерес у публики вызывала его фортепианная композиция «*Формы в воздухе*», посвященная Пабло Пикассо, где был применен новый способ графической записи звука. Конечно, интересовали Лурье и возможности новых музыкальных строев. Он пропагандировал музыку «интерференции» или «высшего хроматизма» — «хромато-акустику» (в частности, четвертитоновость), для которой им была преобразована традиционная нотная запись и создана особая настройка рояля.

Дух «декаданса» тонко воплощен в его романсах на стихи Сафо, Верлена, Блока, Ахматовой. Сочинения зарубежного периода его жизни (к примеру, «Маленькая камерная музыка», 1924) во многом предвосхитили принципы неоклассицизма.

Творец четвертитоновой музыки, музыкальный философ *Иван Александрович Вышнеградский* (1893–1979) и пламенный мистик-скря-

бинист, создатель собственной системы 12-тоновости и оригинальной нотации, изобретатель новых инструментов *Николай Борисович Обухов* (он же *Nicolas Oboukhov* — *Николай Озаренный*) (1892–1954) прошли тот же жизненный путь, что и А. Лурье: были знамениты в России в 10-х — начале 20-х гг., покинули Советскую Россию, умерли на чужбине в неизвестности.

В 20-х гг. русский музыкальный авангард особенно активен. Советская власть, для которой все «новое» было поначалу «революционным», всемерно поддерживала музыкантов. Композиторы-новаторы создали в 1923 г. собственное объединение — АСМ (Ассоциация современной музыки), главной целью которого была поддержка и пропаганда всего нового в музыкальном искусстве. Среди десятков композиторов АСМ были яркие творцы, каждый из которых представлял публике свой вариант новой музыки.

Авторитетным лидером АСМ был композитор, скрипач, педагог и общественный деятель *Николай Андреевич Рославец* (1881–1944), талантливый выпускник Московской консерватории, с успехом сочинявший во многих музыкальных жанрах и виртуозно владевший традиционной композиторской техникой. В своих экспериментах 20-х гг. он открыл систему «синтет-аккорда», во многом предвосхитившую принципы додекафонии А. Шенберга. Сенсационный международный успех завоевал его младший коллега *Александр Васильевич Мосолов* (1900–1973). Звуковые «конструкции» его оркестровой пьесы «Завод» (фрагмент из балета «Сталь», 1927 г.) стали одним из мировых символов музыкального авангарда.

Сочинения *В. М. Дешевой* (1889–1955), *Л. А. Половинкина* (1894–1949), *Г. Н. Попова* (1904–1972), *С. Е. Фейнберга* (1890–1962), *М. Ф. Гнесина* (1883–1957), *А. С. Животова* (1904–1964), юного *Д. Д. Шостаковича* (1906–1975) и многих других молодых новаторов составляли значительную и ярчайшую часть серьезной музыки этого времени. Эстетика авангарда влиятельна и в массовом «пролетарском» искусстве новой России. К примеру, совершенно футуристичен проект «Симфонии гудков» А. Аврамова, посвященный 6-й годовщине Октябрьской революции. Трубы заводов и фабрик, свистки паровозов и пароходов, пушки и пулеметы должны были, поочередно включаясь, исполнять пролетарские гимны — «Марсельезу», «Интернационал», «Вашавянку» и др. В 1922 г. этот проект был реализован в Баку, и, возможно, в Москве.

Музыкальный авангард во Франции

Своим бурным расцветом французский авангард во многом обязан *Эрику Сати* (1866–1925). С начала 10-х гг. его уникальные идеи и музыка получают безоговорочное признание в молодежной артистической среде. К примеру, в 1910 г. группа композиторов — «юных равелианцев» («*Jeunes Ravklites*») преобразовалась в «партию Сати», объявив, что только он — предтеча всего нового во французском искусстве. Поначалу польщенный признанием, но вскоре заскучавший в роли «мэтра» Сати отделялся от обожателей, публикуя в печати издательские «Воспоминания страдающего амнезией» или «Тетради одного млекопитающего».

В отличие от итальянских или русских новаторов, Сати не стремился полностью отменить всю наличную музыку и создать ее «с нуля». Его музыкальные концепции рождались из критического осмысления качеств окружавшей его музыки; композитор словно вступал в ироничный, язвительный (реже уважительный или дружеский) спор-диалог с музыкальной культурой. Для Сати столь актуально пародирование, юмористическая стилизация, даже цитирование различной музыки: помещенная в непривычное, иногда странное окружение, поданная в неожиданных сопоставлениях хорошо известная музыка демонстрировала свои «скрытые» качества или обретала новые. Так, Сати открыл пути музыкального сюрреализма, постмодернизма и концептуализма.

Свое крайнее выражение эти идеи получили в его «меблировочной музыке». В пьесах для камерного ансамбля «Гобелен железной ковки», «Звуковая облицовка»¹, «Индустриальные звуки» (1917), а также в пьесе для малого оркестра «Обшивка стен в кабинете префекта» (1923) популярные мелодии песен и танцев, а также музыкальные фрагменты самого Сати поданы в столь обезличенном виде, что слышатся элементом «дизайна», окружающего быта. Цитаты из музыки К. Сен-Санса и А. Тома² — здесь словно ширпотребные картинки в романтическом духе, «повешенные» на стене салона. Это одни из первых *ready made*, подобных «Фонтану» М. Дюшана (1917), первый звучащий «готовый объект». Способ многократного повторения маленьких звуковых фрагментов, примененный в этих и других пьесах

¹ Carrelage (фр.) — облицовка пола терракотовыми плитками, также — черепица.

² Амбруаз Тома (1811–1896), создатель популярных лирических опер «Миньона» (1866) и «Гамлет» (1868).

Сати («Досада» — «*Vexation*», 1892 г. и др.), считают техникой, предвосхитившей музыкальный минимализм.

Образцы «здорового» музыкального искусства Сати искал в высокой музыке «до романтизма». Ориентация на музыку классицизма и барокко вскоре станет важной идеей нового влиятельного направления — неоклассицизма. Также привлекала его энергия и ритмическая свежесть джаза, волна увлечения которым поднималась в Европе.

Новизна концепций Сати придавала его музыке свойство крайней экстравагантности и привлекала к нему прогрессивно настроенных артистов, среди которых были, в частности, молодые художники-кубисты *Пабло Пикассо* (1881–1973) и *Жорж Брак* (1882–1963), а также выдающийся драматург и теоретик искусства *Жан Кокто* (1889–1963).

Совместно с Кокто, Пикассо, танцовщиком и хореографом *Леонидом Мясинным* (1895–1979) по заказу *С. Дягилева* Сати создал свое самое известное авангардное творение — одноактный «сюрреалистический» (этот термин, придуманный Г. Апполинером, впервые появился на афише балета) балет «*Парад*» (1916–1917), премьеры которого 18 мая 1917 г. в парижском театре «Шатле» ознаменовалась грандиозным скандалом. Критики были столь рьяны, что не сдержавшийся Сати ответил одному из них резким открытым письмом, был призван к суду и отсидел в тюрьме 8 дней за «публичное оскорбление и клевету».

«Парад» — это красочное феерическое цирковое представление с абсурдным сюжетом, в котором музыка улиц, кафе-шантанов, мюзик-холла, кабаре, джаз, задорно стилизованные Сати, соединилась с «футуристическими» гудками автомобилей, сиренами и стуками 4 пишущих машинок; оригинальным инструментом партитуры был также «бутыллофон». Вместо традиционных балетных па танцоры в кубистских костюмах двигались как акробаты и клоуны, изображая жителей Парижа, военных и бюрократов, а также дрессированных животных. Возникший посреди мировой бойни, «Парад» Сати стал своего рода художественным «гуманитарным протестом» против бесчеловечности войны и чиновничьей бюрократии. Декорации были созданы в духе кубизма, а весь художественный стиль балета в целом близок так же дадаизму.

«Шестерка»

Вскоре после премьеры балета Сати с несколькими композиторами основал сообщество «Новая молодежь» («*Les Nouveaux Jeunes*» — «Новая школа»). Впрочем, Сати внезапно отошел от кипучей деятельности сообщества и удалился с Монмартра «на покой» — в пригород Парижа Аркёй. Ряд компо-

зиторов, ушедших с Сати (А. Соре, Р. Дезормьер и др.), образовали так называемую «Аркёйскую школу». Оставшиеся в Париже музыканты составили яркое содружество новаторов. Критики дали ему название «Шестерка» («*Les Six*») по аналогии с русской «Пятеркой» — «Могучей кучкой» (они же — «*Le Groupe de Six*» — «Группа шести»).

Композиторы *Луи Дюре* (1888–1979), *Дариус Мийо* (1892–1974), *Артур Онеггер* (1892–1955), *Жорж Орик* (1899–1983), *Франсис Пуленк* (1899–1963), *Жермена Тайфер* (1892–1983) работали с 1918 г. до середины 20-х гг. в содружестве с музыкантами, критиками и художниками. В деятельности «Шестерки» принимали участие музыковед и композитор *Ролан Манюэль* (1891–1966), певица *Дж. Батори* (1877–1970) — впоследствии выдающаяся оперная певица, пианист *М. Мейер* и др. Группу поддерживали художники *Б. Сандрар*, *Ф. Леже*, *П. Пикассо*, *А. Матисс*, *А. Модильяни*, а также один из пионеров французского кинематографа *Рене Клер*. Заказчиком сочинений и активным участником группы был *С. Дягилев*.

Духовным вождем «Группы шести» стал Ж. Кокто, опубликовавший в 1918 г. свой манифест «Петух и Арлекин», где ночному, бледному Арлекину, то есть утонченной культуре прошлого, противопоставлялся здоровый и задорный Петух — предвестник утра (то есть, нового в искусстве). Другими словами, Дебюсси и Вагнеру противопоставляются Сати и его последователи.

Главной целью «Шестерки» стало творение провозглашенной Кокто «музыки повседневности», в которой была бы отражена жизнь большого города «с его стремительными темпами и культом машинизма». Символом музыкального урбанизма стала оркестровая пьеса А. Онеггера «Пасифик 231» (1923). *Pacific 231* — марка американского паровоза того времени. Пьеса развивается как поток непрерывно усиливающихся «механических» звучаний и изображает начальный разгон и победное движение локомотива с рекордной для своего времени скоростью — 120 км/ч.

Следуя направлению, которое задал Э. Сати, музыканты «Группы шести» основывали свою музыку на жанрах, ритмах и мелодиях парижских песен, музыке кафе-концерта, цирка, мюзик-холла. Таковы, к примеру, юмористические балеты «Бык на крыше» (1919), «Голубой экспресс» (1924), «Салат» (1924) Д. Мийо, музыкальная комедия «Непонятный жандарм» (1920) Ф. Пуленка или балет «Скетинг-ринг» (1921) А. Онеггера.

Большое внимание уделяли молодые новаторы и традиционной для Франции античной тематике — здесь наряду с насмешливыми и сюр-

реалистскими опусами существуют и серьезные музыкально-драматические сочинения. К первым относятся симфоническая сюита «Протей» (1919), миниатюрная музыкальная драма «Избавление Тезея» (1927) Д. Мийо, ко вторым — опера «Антигона» А. Онеггера, драма с музыкой «Несчастья Орфея» Д. Мийо и др. Естественно, в «музыке повседневности» был необходим песенный жанр, и среди многочисленных песен на стихи современных поэтов мы находим экстравагантную вокальную сюиту «Сельскохозяйственные машины» (1919) Д. Мийо (сочинена на рекламные тексты из соответствующего каталога).

Среди совместных проектов «Шестерки» получил большое признание «Альбом шести» (*L'Album Des Six*, 1920) — сборник пьес для фортепиано и флейты. Кульминацией деятельности группы стало создание по сценарию Ж. Кокто танцевально-мимического фарса «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921). Этот сюрреалистический по духу «балет» высмеивал новомодную парижскую традицию — празднование свадьбы в ресторане на Эйфелевой башне. Мирный семейный праздник новобрачных, родителей, гостей с приглашенным тамадой — старым генералом и обязательным фотографом то и дело прерывают туристы на мотоциклах, величавая светская мадам, артисты цирка, лев, сбежавший от дрессировщика, и т. д. В результате свадьба завершается всеобщей дракой, которую поглощает пестрая толпа парижан. Спектакль был поставлен труппой «Шведский балет» в Театре Елисейских полей.

Музыка французских новаторов всегда пользовалась исключительным успехом. Ее юмор и светлая лирика, жанровость, ясность и простота мелодий, четкость ритмов, традиционная ладовая основа гармонично сочетались с новыми экстравагантными звучаниями, которые не «пугали», а скорее привлекали к себе внимание самой широкой публики.

Музыкальные новаторы Австрии и Германии

В музыкальной жизни Австрии и Германии 10-х — начале 20-х гг. идеи «музыки будущего» не были столь заметны и влиятельны, как в Италии, России или Франции. Причиной этого стал авторитет величайшей музыкальной традиции и сильное влияние творчества Р. Вагнера. К тому же, новаторская музыка экспрессионизма (Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг) заняла «культурную нишу» авангарда. Близки итальянскому, российскому, французскому авангарду были идеи и творчество художественной группировки «Синий всадник» («*Der Blaue Reiter*», 1911–1914). В знаменитом альманахе «Синий всадник» (Мюнхен, 1912) свои статьи поместили А. Шенберг, Л. Сабанев (статья о «Прометее» А. Скрябина), Ф. А. фон Гартман (1885–1956)¹.

Главной идеей всех статей было обновление искусства и единство всех его проявлений. Наиболее последовательно эти идеи проводил в жизнь *Василий Васильевич Кандинский* (1866–1944). Один из создателей абстрактной живописи, крупнейший теоретик нового искусства, Кандинский был также одаренным музыкантом. Он талантливо играл на фортепиано и виолончели, был знатоком и поклонником музыки А. Скрябина, Р. Вагнера, М. Мусоргского, К. Дебюсси, и, в особенности, А. Шенберга. Подобно Скрябину, Кандинский обладал «цветным слухом». В своих статьях он развивал новую теорию сценической композиции, в которой должны были объединиться «музыкальный тон и его движение», «телесно-духовное звучание и его движение», «цветной тон и его движение», то есть, музыка, сценическое пластическое действие и движение живописных декораций, свет².

Важным для «искусства будущего» Кандинского было создание и постановка сценической композиции «Желтый звук» (автором музыки был Ф. А. фон Гартман), с абстрактно-символическим сюжетом «космического» масштаба, где различные средства (звук, свет, движение и т. д.) должны были то сливаться «в унисоне», то противостоять друг другу («контрапунктировать»). Впоследствии свой вариант звука для этого проекта напишет А. фон Веберн.

С середины 20-х гг. в художественной культуре Германии возникает яркое прогрессивное течение — «новая деловитость» (*neue Sachli-*

¹ Фома Александрович фон Гартман (1885–1956), композитор, пианист и живописец, друг А. Шенберга и В. Кандинского.

² *Ванечкина И.* Куда скачет «Синий всадник?» // Музыкальная академия, 1994, № 1. — С. 123.

chkeit). В литературе идеи «новой деловитости» воплощали Э. Кёстнер и Г. Кестен, эти идеи во многом были близки Л. Фейхтвангеру, Э. М. Ремарку, Б. Брехту. В архитектуре, изобразительном и дизайнерском искусстве это направление представляли творцы, сплотившиеся вокруг художественно-архитектурных школ «Баухауз» (Веймар, Дессау, Берлин, 1919–1933), в частности В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ). Музыканты — участники этого движения в своих устремлениях были близки «Группе шести».

Пародия на «буржуазную» культуру прошлого и настоящего, образы современного города характерны для этой музыки. Жесткость ее звучаний, лапидарность мелодий, четкость гармоний и форм, «конструктивность» музыкальной ткани, часто составленной из нескольких ясных линий-мелодий, — все это должно было оказывать сильное воздействие на публику и привлекать ее внимание к острым проблемам времени, часто интересовавшим этих музыкантов.

Среди композиторов, которым близки были идеалы «новой деловитости», были разнообразные творческие натуры: тяготевшие к академичности и классической музыке, творившие в жанрах симфонии, сюиты, сонаты Хайнц Тиссен (1887–1971), Филипп Ярнах (1892–1982) или радикальные экспериментаторы, стремившиеся к упрощению и «демократизму» музыкального языка, Курт Вайль (1900–1950) и Ханс Эйслер (1898–1962).

Среди множества оригинальных музыкально-театральных шедевров этого времени особый успех снискала блистательная опера Эрнста Кшенека (1900–1991) «Джонни наигрывает» (*Johnny spielt auf*, 1927) — это оригинальная смесь авантюрного романа, эстрадного ревию и экспрессионистской драмы. Похождения Джонни и Ивонны — пары разбитных чернокожих джазовых музыкантов, к которым в руки попала драгоценная скрипка работы мастера Амати (XVII в.), — происходят среди бурной жизни богемы Вены и Парижа того времени. Музыка оперы — мелодии и ритмы джазовой природы, отголоски парижского шансона и венских вальсов, эффектные сирены, гудки, шумы паровозов, бой часов и гротескные звучания — изобретения самого Кшенека — вызвала немало и восторгов и проклятий у публики.

Сообщества музыкантов, близких левым политическим кругам, отличались еще большей социальной направленностью своего творчества. Идеи музыкального просвещения и пропаганды авангардной музыки сочетались у них с отказом от «буржуазной» культуры прошлого в пользу новой революционной музыки, близкой самым широким массам. Хоровая песня и музыкальный театр привлекали их осо-

бое внимание. Великий драматург, творец «эпического театра» Бертольд Брехт (1898–1956) и композитор Курт Вайль создали в 1927–1933 гг. ряд новаторских опер — социальных сатир, ставших классикой XX в. Самая известная среди них — «Трехгрошовая опера» (*Die Dreigroschenoper*, 1928), где критиковалась жестокость капиталистических порядков, извращенность аристократии, самодовольство деловых людей — буржуа и лицемерие духовенства.

Американский музыкальный экспериментализм

Многие американские композиторы 10–20-х гг. искали новый звук и оригинальные композиционные идеи. Прогрессивные европейские идеи «музыки будущего» были близки самобытной традиции новаторства, начатой Ч. Айвзом. Другим, уникальным для своего времени источником радикального обновления стали для американских композиторов «экзотические» музыкальные культуры и архаический фольклор.

Лидером американского музыкального «ультрамодеิร์นизма» стал *Генри Коуэлл* (1897–1965) — композитор, пианист, теоретик и исследователь музыки, музыкальный критик, педагог, издатель и музыкальный импресарио. Коуэлл родился в семье литераторов. В раннем детстве он показал экстраординарный музыкальный талант, новаторские сочинения создавал уже в возрасте 16–17 лет. Изначально самоучка, с 1914 по 1917 гг. обучался музыке в Беркли (университет Калифорнии) и Нью-Йорке. Испытал увлечение теософией. В 20-х гг. активно гастролировал в Америке и Европе как пианист-исполнитель собственных экспериментальных опусов. Со второй половины 20-х гг. активно занимался организацией музыкальной жизни и пропагандой авангардной музыки.

Коуэлл — один из основателей прогрессивной Панамериканской ассоциации композиторов, был владельцем журнала «Новая музыка», автором всемирно знаменитой книги «Новые музыкальные ресурсы» (1919) и статей о современной музыке. Тогда же он открыл для себя музыку афро-кубинской традиции, культуру мексиканских аборигенов, жителей Таити и Индонезии, индийскую и японскую традиционную музыку. В конце 30-х гг. был заключен в тюрьму Сан-Квентин за «аморальность», где за время 4-летнего заключения создал около 60 композиций. В последние годы жизни отказался от радикальных музыкальных экспериментов, активно изучал американские народные песни, работал консультантом на фирме, выпускающей записи фольклора. *Сочинения*: 20 симфоний, симфонические сюиты, поэмы, пьесы; композиции для хора, сольные вокальные сочинения, разнообразные ансамблевые сочинения, фортепианные пьесы.

Уже в своих первых фортепианных опусах Коуэлл развивал идею новой «ритмогармонии», основанной на «тон-кластерах»¹. Необычная,

¹ *Ton-cluster*, «звуковой пучок» — «сплошное», диссонантное сочетание множества тонов, имеющее одновременно признаки звука и шума.

часто грубо-ударная трактовка фортепиано, в частности, игра кулаком, локтем, ладонью, игра на рояле без струн, игра на открытых струнах рояля — «стринг-пиано», и т. д. и яркость образов-названий составили фирменный стиль молодого композитора. Среди известных опусов Коуэлла — «Танец гнева» (1914), «Динамичное движение» (1916), «Реклама» (1917), а также «Баньши» (1925), «Лепрекон» (1928) — по образам ирландской мифологии, яркая пьеса «Тигр» (1930) — по поэме У. Блейка и др. Коуэлл стал одним из первых музыкантов, сочинявших для ансамбля ударных, к чему его подвигли как идеи нового звука, так и изучение «экзотических» ритмов («Остинато пианиссимо» (1934), «Пульс» (1939), «Возвращение» (1939) и др.).

Среди многочисленных друзей и коллег Коуэлла — его учитель, знаменитый «футуристический» пианист и яркий композитор *Лео Орнштейн* (1893–2002), создатель пьес в стиле «диссонантного контрапункта» *Чарльз Раггс* (1876–1971), музыкальный мистик и пионер трансперсональной астрологии *Дейн Радьяр* (1895–1985), тонкий музыкант и прозорливый музыкальный ученый *Чарльз Сигер* (1886–1979), последовательница А. Скрябина, А. Шенберга и выдающаяся исследовательница американского фольклора *Рут Кроуфорд* (1901–1953); близок к «ультрамодеิร์นистам» был и французский эмигрант, композитор и дирижер, впоследствии классик музыки XX в. *Эдгар Варез* (1883–1965).

Микротоновая музыка и первые электромузыкальные инструменты

Экстравагантный и необычный творец — американец *Гарри Патч* (1901–1974) сжег все свои ранние сочинения, поскольку убедился в неправильности традиционного равномерно-темперированного строя, и стал одним из основателей мирового музыкального движения — микротоновой музыки. Для исполнения своих сочинений он переделывал существующие и создавал новые инструменты. Музыканты, утверждающие принцип микротонности в музыке, и по сей день составляют дружное интернациональное сообщество. В первой половине XX в. выдающимися композиторами этого направления были чех *Алоиз Хаба* (1893–1973), мексиканец *Джулиан Карильо* (1875–1965), россиянин *Иван Вышнеградский* (1893–1979).

В последних фразах своего пророческого трактата Ферруччио Бузони с восторгом писал о «динамофоне» американца *Тадеуша Кахилла* как о предвестнике новой эры в искусстве звука. С этого времени утверждение о необходимости электромузыкальных инструментов стало частью творческой программы почти каждого авангардиста.

Еще в 1761 г. французский изобретатель Ж. Б. ла Борд (*La Borde*) демонстрировал публике «электрический клавесин», в 1937 г. в Мас-сачусетсе появился некий «электронный камертон» К. Д. Пейджа. Электрический ток применялся и в «поющей дуге» (*Singing arc*, 1899), сконструированной английским физиком У. Дудделом. «Динамофон», или «телармониум» Кахилла, строившийся с 1900 по 1906 гг., можно считать первым в полном смысле музыкальным инструментом: на нем была возможность исполнять довольно сложные мелодии и даже варьировать тембр звука. Кейхилл транслировал свои электромузыкальные концерты по телефонным проводам, а также давал «живые» представления. Однако значительный успех не спас изобретателя от разорения — слишком громоздкой была конструкция телармониума (вес 200 тонн, длина 20 метров) и очень дорого обходились Кейхиллу модернизация и обслуживание этого прототипа электроорганов — современных синтезаторов. Принципы получения электрического музыкального тона, найденные Кейхиллом, развивались в конструкциях «Ситроника» (США, 1934) И. Еремеева, «Политона» А. Лести и Ф. Саммиса (1931–1936, США) и имевшего большой коммерческий успех «Органа Хаммонда» (запатентован в США Лоуренсом Хаммондом в 1934 г., выпускался до 1974 г.).

Иное направление в конструировании электромузыкальных инструментов началось с представления публике в 1915 г. «Аудион-пиано» Ли де Фореста (Франция, 1915) и было продолжено в серии инструментов, созданных замечательным русским инженером и музыкантом Львом Сергеевичем Терменом (1896–1993). Его «терменвоксы», «ритмиконны» (совместно с Г. Коуэллом), «терпистон» в 20-х гг. часто звучали в Европе и Америке. «Загадочность» устройства, необычность «космического» тембра и яркая зрелищность в извлечении звука, который появлялся словно «по мановению руки» музыканта, были причинами ажиотажного успеха концертов Термена. «Электрофон» и «сферафон» Й. Магера и «траутон» Ф. Траутвейна (Германия, 1921–1929), «волны Мартено» Мориса Мартено (1928) и «звучащий крест» Николая Обухова (1934) во Франции, «неовиолены» и «экводина» В. Гурова (Россия, 1927–1931) — далеко не полный перечень инструментов, в которых развивались идеи Л. Термена. Заметим, что концертный репертуар Термена состоял преимущественно из музыкальной классики и популярных мелодий, хотя потенциал терменвокса высоко оценили Д. Шостакович, Б. Мартину, Дж. Шиллингер, Э. Варез, в дальнейшем включавшие его в свои партитуры; часто его характерные звучания слышны в киномузыке. Из сравнительно недавних

саундтреков отметим «марсианские» темы терменвокса в комедии Т. Бартона «Марс атакует» (1996).

Третью группу электромузыкальных инструментов составляли модернизированные электрогитары, скрипки, виолончели, контрабасы. Охотнее всего инженеры работали над конструкцией электропиано. Будучи «футуристическими» по своей сути (сделаны людьми будущего — инженерами, имеют сверхсовременное устройство и актуальный «искусственный», цивилизованный звук), новые инструменты 10–20-х гг. не были еще столь совершенными, чтобы точно воплотить сложные звуковые идеи композиторов. Время электронной музыки наступит лишь во второй половине века.

Судьба творческого наследия музыкантов-новаторов 10–20-х гг. была трагичной. Утверждение в конце 20-х — начале 30-х гг. тоталитарных режимов в Италии, Советской России, Германии привело к почти полному уничтожению этого искусства, из прогрессивного и необходимого власти ставшего теперь чуждым — «дегенеративным искусством», или «продуктом гниения буржуазного общества». Великая депрессия, обрушившаяся на США в 1929 г., сделала практически невозможным дальнейшее развитие независимой авангардной музыки. Но и сам авангард, будучи по природе своей контркультурным, маргинальным течением, как и многие подобные явления, быстро исчерпал себя, выполнив свою главную задачу — изменить привычное сознание творцов и показать им возможность дальнейшего развития. Создатели «музыки будущего» сильно повлияли на мировоззрение композиторов второй, послевоенной волны авангарда и на поиски своих оппонентов. Опыт культурного бунта и противостояния сложившейся музыкальной традиции стал очень ценен и для независимых деятелей массовой культуры (в частности для рок-музыкантов, панк-сообществ, авторов популярной электронной музыки).

Музыка «первого авангарда» возвратилась к слушателю с 80-х гг. прошлого века. Музыканты разучивали забытые партитуры, искали чертежи инструментов, заново открывали художественные принципы «музыки будущего». «Желтый звук» В. Кандинского обрел второе рождение с музыкой Ф. А. фон Гартмана, восстановленной композитором Г. Шуллером, а также получил новое воплощение с музыкой А. Шнитке (1974). В конце 90-х гг. была найдена партитура уникальной Камерной симфонии (1934) Н. Рославца, в Россию эпохи перестройки вернулась и музыка эмигрантов А. Лурье, И. Вышнеградского, Н. Обухова. Сегодняшние серьезные музыканты внимательно вслушиваются в самобытные звучания «музыки будущего», находя в них свои истоки.

Два пути одной музыки: двенадцатитоновость и неоклассицизм в музыкальной культуре (1920–1940 гг.)

Кризис музыкального языка

Идея начать искусство звука «заново», предложенная деятелями музыкального авангарда 1910-х гг., оказалась неприемлемой для большинства классических музыкантов. Но к началу 1920-х гг. многие творцы обнаружили, что серьезной музыке необходимо обновление. Мир, в котором начали свою творческую жизнь эти композиторы, более не существовал. Образность и звучания позднего романтизма — «облака, туманности, аквариумы, ундины и ароматы ночи»¹ — уже не находили столь сильного отклика у публики, да и изрядно поднадоели самим музыкантам.

Другой, более глубокой причиной, вызвавшей значительные перемены в музыкальной культуре, стал кризис средств музыкального выражения (музыкальной техники). Неограниченная свобода творчества привела к размыванию самих основ музыкального языка и чуть ли не к звуковой «анархии».

«В момент, когда я сажусь работать, я испытываю смертельный страх перед бесконечностью открывающихся мне возможностей и от ощущения, что мне все дозволено...»². Трудно поверить, но слова эти были написаны автором «Весны священной», перевернувшей немногим ранее музыкальное сознание целого поколения! В это же время А. Шенберг, шокировавший публику своими атональными сочинениями, вдруг обнаружил невозможность полноценного творчества в крупных музыкальных жанрах. В композициях, превосходящих масштаб маленькой пьесы, ему был необходим словесный текст или программа, связывающие сочинение воедино.

Было очевидно, что необходим новый универсальный и практический способ сочинения, который может быть воспринят любым музыкантом без ущерба для собственной творческой индивидуальности. Музыканты нашли новые пути для своего искусства, и в музыкальной культуре 1920–1940-х гг. появилось сразу два «больших стиля».

¹ Кокто Ж. Манифест «Петух и Арлекин» / История зарубежной музыки. Учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. — СПб., 2001. — С. 10.

² Стравинский И. С. Музыкальная поэтика / История зарубежной музыки. Учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. — СПб., 2001. — С. 15.

В 1923 г. А. Шенберг сообщил своим ученикам, что он открыл нечто, «что утвердит превосходство германской музыки на несколько сотен лет»¹. Предложенный композитором новый способ сочинения касался, прежде всего, звуковысотной организации музыки. Звуковой основой сочинения, по Шенбергу, должен быть некий «ряд» («серия») из всех двенадцати звуков, которые возможны в пространстве равномерно-темперированной октавы. Конечно, композиторы и до Шенберга сочиняли мелодии и последования гармоний из 12 тонов. Но взаимоотношения этих тонов всегда регулировались законами универсальной системы ладотональности, в которой все звуки имели свое определенное место и функцию — были устойчивыми или неустойчивыми, благозвучными или неблагозвучными, главными или побочными. В новой системе — додекафонии² нет тяготений к устою, нет благозвучия и неблагозвучия: все 12 тонов октавы уравниваются в значении и соотносятся «лишь между собой», образуя в каждой серии уникальное последование звуков. Серия может звучать и как «горизонталь» — мелодия и как «вертикаль» — созвучие определенной структуры.

Что же тогда создает связанное, «логичное» звучание? Строгий комплекс правил, смысл которых сводится к следующему: *каждый звук сочинения принадлежит выбранной вначале серии!* Нет ни случайных, ни произвольных, ни интуитивных композиторских находок. Организация звуков по высоте — это рациональное «познание» и преобразование оригинального ряда.

Конечно, сочинение не может состоять из бесконечных повторений начальной серии, она должна изменяться и развиваться. Однако, само ее развитие также подчинено правилам — «основная серия» (или «оригинальная форма») имеет три строго определенных модификации, принцип которых Шенберг нашел в старинной полифонической музыке — так называемой «технике контрапункта». Были установлены преобразования следующих видов:

- ♦ «инверсия» — звуки серии движутся по тем же интервалам (расстояниям), но в противоположном направлении (движение вверх меняется на движение вниз и наоборот);
- ♦ «ракоход» — звуки серии следуют в обратном порядке: от конца к началу;
- ♦ «ракоход-инверсия» — объединяет два предыдущих вида преобразований.

¹ Griffiths P. Modern music. A concise History. (rev. ed.) — Thames & Hudson, 1994. — P. 81.

² От греч. «додека» — «двенадцать» и «фонос» — звук.

К тому же серия и ее модификации могут начинаться от всех возможных 12 звуков, то есть каждая серия и ее формы имеют по 11 высотных вариантов. Звучания переносят на другую «абсолютную высоту» (например мелодия от ноты «ре» играет от ноты «до» и т. д.). Перенос на октаву (те же ноты в другом регистре) в додекафонии не считается вариантом.

Таким образом, перед тем как приступить к сочинению, композитор создает себе некое «звуковое поле» (так называемый «серийный квадрат») из серии, ее модификаций и высотных вариантов. В результате возникает 47 видов «основной формы», то есть 48 родственных друг другу серий. На этом «поле» и происходит творческая «игра» автора — композиция возникает из сложных взаимодействий серий и их частей. Возможности звукового конструирования в двенадцатитоновой технике поистине бесконечны!

Строгая рациональность, ясность правил сочинения и, одновременно, богатство выразительных возможностей почти сразу же сделали додекафонию превосходным методом композиции. Однако мировой авторитет методу обеспечила не теория, а талантливейшие сочинения А. Шенберга и его учеников. Их творческое содружество получило название «Новой венской школы».

Арнольд Шенберг (1874–1951) родился в еврейской семье в Вене. Получил первые навыки музицирования у матери-пианистки, в дальнейшем в основном занимался самообразованием, изучал классическую и старинную музыку, став одним из наиболее эрудированных музыкантов своего времени. Гениальный композитор, он стал широко известен в Европе в возрасте чуть более 20 лет. К 30 годам он стал также выдающимся музыкальным педагогом. Вплоть до Первой мировой войны Шенберг — один из наиболее значительных композиторов позднего романтизма и экспрессионизма. Война, в которой он принял участие в возрасте 42 лет, была причиной его глубокого творческого кризиса, который разрешился лишь в начале 1920-х гг.

С 1925 г. Шенберг переезжает в Берлин и вскоре становится одним из ведущих деятелей немецкой музыкальной культуры. С приходом к власти нацистов Шенберг был вынужден спастись от преследований. В 1933 г. он в знак протеста против антисемитского террора публично возвращается в лоно иудаизма. В том же году он обосновался в США (Калифорния), с 1941 г. стал американским гражданином.

Изоощренные гармонии музыки первых сочинений Шенберга и диссонансы его экспрессионистских творений сменились к середине 1920-х гг. иными звучаниями. Ясность и четкость, даже некоторая «отстранен-

ность» музыки, которую можно было сочинять рационально и «по правилам», поразили слушателей не меньше, чем прежние мятежные звуковые новации Шенберга. Его творческое воображение отнюдь не ограничилось изобретением 12-тоновости: партитуры композитора — пример удивительно тонкой и вдохновенной работы с музыкальным временем и тембром, с оттенками громкости и деталями музыкальной артикуляции. Среди сочинений Шенберга этого времени были и камерные сочинения. К примеру, «Пять пьес для фортепиано» (opus 23) (1923), «Сюита для фортепиано» (opus 25) (1923), «Квintет для духовых» (opus 26) (1924), но также и масштабные композиции — «Камерная симфония» (opus 38) (1939), оратория «Лестница Иакова» (1922), опера на библейский сюжет «Моисей и Аарон» (1932, не окончена).

Публика, поначалу воспринимавшая Шенберга как очередного авангардиста-ниспровергателя, постепенно услышала в новейших звучаниях живую и гениальную музыку. Ведь вслушавшись в странные нервные и «ломанные» шенберговские «линии», можно обнаружить десятки прекрасных мелодий. «Сжившись» с необычными звучаниями додекафонии, и мы откроем для себя великого композитора — глубокого и тонкого лирика, язвительного и экстравагантного юмориста, большого мыслителя и музыкального мистика-визионера.

Антон Веберн (1883–1945) родился в семье горного инженера в Вене, где и прожил всю свою жизнь. С раннего детства он играл на виолончели и мечтал о карьере дирижера. Решающую роль в его жизни сыграли занятия с А. Шенбергом в 1904–1908 гг. В это время он решает посвятить себя композиции. В 1920-е гг. Веберн принимает активное участие в музыкально-общественной жизни Вены как выдающийся симфонический и хоровой дирижер. С 20-х и до конца 1930-х гг. растет его признание как композитора. С 1938 г., когда Австрия была захвачена гитлеровцами, Веберн оказался во «внутренней эмиграции», будучи преследуем как ученик и друг Шенберга. Его жизнь проходила в тесном кругу друзей и единомышленников, в сочинении музыки, публичного исполнения которой автору услышать не довелось — в сентябре 1945 г., уже после падения гитлеровского режима, его жизнь оборвал случайный выстрел американского солдата-освободителя.

Сочинения: произведения для оркестра — Пассакалья (opus 1) (1908), Симфония (opus 21) (1928), Вариации (opus 30) (1940) и др.; композиция «Свет глаз» и 2 кантаты для хора и оркестра; инструментальные ансамбли (среди них концерт для 9 инструментов (opus 24) (1934), Струнный квартет (opus 28) (1938), произведения для фортепиано, хоры, песни и др.

Веберн — особая фигура в истории европейской музыки. Его наследие не превышает 3,5 часов звучания, но является, пожалуй, самым значительным во всей истории музыки прошлого века. Огромно влияние его творческого метода и новаторских находок в области композиторской техники, но характер звучания и образность его музыки столь уникальны, что она иногда кажется пришедшей «с другой планеты». Звуковой мир Веберна гипнотически привлекателен и загадочен: в нервных, трепетных созвучиях вдруг слышатся совершенные и каждый раз неожиданные гармонии; «калейдоскопические» последования отдельных звуков или кратких мотивов складываются вдруг в конструкции непостижимой сложности и стройности; а сжатое время его композиции (время звучания музыки Веберна редко превышает 2–3 минуты) вдруг разворачивается в вечность...

Среди броской, впечатляющей музыки своих современников, часто вдохновленной окружающей действительностью, «тихое» звуковое искусство Веберна казалось отстраненным и направленным внутрь себя, в таинственные пространства духовной жизни человека. Но музыка Веберна, по его словам, лирична не «в обычном, романтическом смысле», она не выражает внутренний мир современного человека с его сложными эмоциями и глубокими страстями. В его музыке возникает «гений тишины, покоя и все еще не ушедшей в прошлое красоты»¹.

Законы природы и сознания человека, которые открывали математики, философы и художники, Антон Веберн пытался выразить в самом идеальном искусстве звука: «Меня волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл, вложенный во все эти... явления природы»¹. В музыке композитора словно «озвучен» свет солнца и звезд, рост цветов и кристаллов, математические законы и симметрии геометрических структур, прекрасные очертания столь любимых им альпийских гор и лугов.

В развитии своего музыкального языка Веберн следовал вслед за своим учителем Шенбергом: поздний романтизм — атональность — двенадцатитоновость. Однако идею додекафонии Веберн воспринял и развил совершенно особым образом. В его музыке каждый звук является точкой пересечения сразу нескольких «событий» в развитии (высотном, временном, тембровом), поэтому музыкальная ткань не может содержать никакого «фона» — сопровождения, а только предельно значимые звучания, включенные в сложнейшие музыкальные

¹ Холопов Ю. Н. Музыка Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна 1945–1995 гг. Сб. стат. МГК. им. П. И. Чайковского. — М., 1998. — С. 4.

структуры. Так возникает техника «звуковых точек» (пуантилизм), где бывшие «темы» — мелодии или гармонии-сопровождения — сжимаются в «точки» — отдельные звуки или небольшие мотивы. Особый вид многоголосия, который развивал Веберн, скорее всего возник на основе его интереса к старинному хоровому многоголосию второй половины XV — середины XVI вв., в частности, к музыке Хенрика Изака (ок. 1450–1517). Организация веберновских звучаний столь сложна и совершенна, что иногда его композиции предстают уже не творением человека, а словно некими идеальными «объектами», что, впрочем, отвечало его пониманию искусства как «произведения природы, полученного из рук человека»¹.

Альбан Берг (1885–1935) родился в семье состоятельных венских буржуа. С раннего возраста проявлял большие способности к музыке и литературе. Учился у Шенберга в 1904–1910 гг., стал его верным последователем и другом. Уже с первых сочинений обрел значительный успех. А первая опера в 1925 г. принесла ему мировую известность. Обладая слабым здоровьем, композитор часто болел и в возрасте 50 лет неожиданно скончался от заражения крови. Сочинения: оперы «Воцек» (1925), «Лулу» (1935), Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13-ти духовых (1925), Концерт для скрипки с оркестром (1935), Лирическая сюита для струнного квартета (1926), песни и др., всего около 15 композиций.

Для музыки Берга выделение «тонального-атонального-додекафонного» периодов имеет лишь исторический, но не существенный смысл. Композитор, в отличие от других «нововенцев», никогда не отказывался от своего музыкального прошлого. В его сочинениях гармонично сочетаются и романтические гармонии, и экспрессионистские звучания, и строгие серии. Это вполне объяснимо — ведь Берг был одним из крупнейших музыкальных драматургов XX в. Масштабные и многоплановые оперы Берга посвящены его современникам и миру 20–30-х гг. Звуковая полнота, достигнутая в сочетании различных музыкальных техник, стилей, жанров и видов музыки, гениально отражала всю сложность и противоречивость окружающего композитора мира, с его самыми прекрасными и страшными сторонами.

Так, в опере «Лулу» по драме Ф. Ведыкинда Берг показывает судьбу прекрасной и жестокой «женщины-вамп» Лулу, которая разбивает сердца своих многочисленных любовников, добиваясь все более высокого положе-

¹ Ситкова И. Веберн. Симфония (opus 21): «лирическая» или «символическая» геометрия? // Сб. стат. МГК. им. П. И. Чайковского — М., 1998. — С. 118.

ния в аристократическом обществе, влюбляется сама и убивает своего возлюбленного, страдая от болезни и шантажа, скатывается на самое «дно» жизни — в клоаку Лондона, где ее убивает Джек-Потрошитель.

Совершенно иным художником, нежным и вдохновенным романтиком предстает композитор в своем лиричном и трагическом *Скрипичном концерте*, посвященном памяти юной Манон Гропиус, дочери Г. Малера. Это сочинение имеет скрытую программу — оно двухмерно и рисует жизнь, страдания и смерть девушки. Интересно, что Берг использовал здесь не только придуманные им серии, но также мелодию австрийской народной песни и хорал И. С. Баха.

К кругу композиторов «Новой венской школы» принадлежали также австрийцы *Ханс Эйслер* (1898–1962), *Эдуард Штейермани* (1892–1964), *Карл Ранкл* (1898–1968), *Рудольф Колиш* (1896–1978), *Эгон Веллес* (1885–1974), *Виктор Ульман* (1898–1944); затем, после переезда Шенберга в Берлин, — немец *Вильфред Циллих* (1905–1963), каталонец *Роберто Герхард* (1896–1970), грек *Николаос Скалкоттас* (1904–1949). Близок творческим устремлениям Шенберга был его друг и сводный брат, авторитетный музыкант своего времени *Александр Цеплинский* (1871–1942); значительна музыка ученика Берга *Ханса Эриха Апостеля* и учеников Веберна — французского композитора, выдающегося дирижера, музыкального ученого *Рене Лейбовица* (1913–1972) и британца *Леопольда Стиннера* (1906–1980).

Эта быстро крепнущая молодая композиторская школа была запрещена после 1933 г. как разновидность «дегенеративного искусства», ее члены подверглись репрессиям. Так в 1944 г. в Освенциме погиб *Виктор Ульман* — один из самых талантливых учеников Шенберга.

Шенберг, продолжив свою учительскую деятельность в Америке, обрел новых последователей, но «Вторая венская школа» осталась в истории музыки непревзойденным по своему профессиональному уровню и таланту элитарным сообществом классических музыкантов. Творческие принципы «нововенцев» были развиты музыкантами авангарда 1950–1960-х гг., сочинения Шенберга, Веберна, Берга вскоре после Второй мировой войны стали классикой современной музыки, а строгая додекафония — обязательным предметом учебных курсов музыкантов.

Неоклассицизм в музыкальной культуре 1920–1940-х гг.

«Классическое» — значит примерное, превосходное, образцовое; стремиться к классическому — это значит следовать «школе, принятым строгим правилам творчества», «классицизму», что противоположно «романтизму» и «романтическому»¹. Эти «словарные» определения как нельзя точно отражают самую суть неоклассицизма — «большого стиля» композиции, который возник в музыкальной культуре вместе с двенадцатитоновостью. Этот термин, очевидно, пришел в музыку из живописи, архитектуры и скульптуры, где в конце XIX — начале XX в. неоклассический стиль был весьма влиятелен. (Интересно, что одним из предтеч этого направления стал все тот же Ф. Бузони, опубликовавший в 1920 г. свой труд «Новая классичность».)

Композиторы этого направления в поисках новой системы для творчества приняли совершенно необычное решение — универсальные правила и законы они не изобретали сами, а искали их в прошлом. Итак, композитор-неоклассицист не сочиняет музыку «от себя», а всегда имеет некий образец. Это может быть как стиль эпохи вообще, так и конкретный музыкальный жанр или форма, или особенности музыкального языка (мелодики, гармонии), способа оркестровки выбранного образцового стиля, но даже — в своем крайнем проявлении — сочинение конкретного автора. Соответственно и степень «работы» с этими образцами была различна — обработка оригинала (транскрипция), цитирование фрагментов музыки, использование отдельных тем, форм или жанров, «подражание» стилю эпохи, или использование только лишь самых общих принципов композиции, присущих «идеалу».

Где же новые «классицисты» находили свои образцы? Эти композиторы (особенно поначалу) — убежденные антиромантики. Они стремились, прежде всего, к ясности, объективности и рациональности в музыке, а также к «возобновлению контакта» с самой широкой слушательской аудиторией, для чего их музыкальный язык должен был стать одновременно и простым и универсальным. XIX в. с его культом беспредельного самовыражения никак не отвечал этим требованиям, поэтому неоклассицисты обратились к музыкальной культуре европейского Просвещения, барокко, даже Ренессанса и Средневековья.

¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1981, Т. 2. — С. 113.

Эти композиторы, имея твердые установки для композиции и музыкальные «идеалы» в музыке прошлого, конечно же, не перестали быть творцами. Их музыка живо воплощает жизненные и духовные реалии своего времени, обладая порой выдающейся оригинальностью и новизной звучания.

Неоклассицизм во Франции

Одним из первых шедевров музыки этого стиля стал балет «Пульчинелла» (1919) И. Ф. Стравинского, представлявший собой «полистилизицию, полупересочинение на материале трио-сонат и компических опер Перголези»¹. Композитор писал: «“Пульчинелла” был моим открытием прошлого... благодаря которому сделались возможными все мои последующие сочинения»².

Уехав из России и поселившись после войны во Франции, «лишенный корней» сочинитель сенсационных «русских» балетов обрел свою новую опору в европейской музыкальной классике. Так, в своем «Концерте *in Es*» для камерного оркестра «Дамбартон окс» (1938) он следовал модели инструментального концерта Баха, в опере-оратории «Царь Эдип» (по трагедии Софокла, либретто Ж. Кокто, 1927) — музыке Генделя, в комической опере «Похождения повесы» (1951) — опере «Так поступают все женщины» Моцарта. Возникали в его музыке и более сложные уже не диалоги, а «полилоги» с музыкой прошлого: Октет для духовых (1923), Соната для фортепиано (1944), «Симфония *in C*» (1940) соединяли в себе и европейские и совершенно русские звучания, балет «Поцелуй феи» (1928) воплощал идеалы классического балета, но был также и своеобразным «приношением» П. И. Чайковскому. Особенно полюбилась публике «экуменическая» Симфония псалмов (на тексты из Ветхого Завета, 1930) — сплав симфонии, концерта и хоровой кантаты, символическое воплощение христианского богослужения, мессы и православной литургии.

Гениальная музыка Стравинского привлекла к новому стилю множество поклонников.

Во Франции значительными художественными достижениями неоклассицизма стали, прежде всего, сочинения композиторов «Группы шести», которые к началу 1920-х гг. нашли каждый свой, особый путь в музыкальном искусстве.

¹ Смирнов В. В. И. Ф. Стравинский / Сб. стат. МГК. им. П. И. Чайковского — М., 1998. — С. 55.

² Там же. С. 33.

Артур Онеггер (1892–1955) родился в г. Гавр (Нормандия), там же начал заниматься музыкой. С начала 1910-х гг. учился в Цюрихской и Парижской консерваториях. Прожил в Париже всю дальнейшую жизнь. Участник «Группы шести», после ее распада стал одним из наиболее успешных композиторов своего поколения. С начала 1920-х гг. и до конца своих дней Онеггер был одним из центральных деятелей французской музыкальной культуры, вел активную педагогическую и просветительскую деятельность, являлся выдающимся европейским дирижером, был близок к социалистическим общественным движениям. Убежденный антифашист, в годы Второй мировой войны был сторонником французского Сопротивления. В послевоенные годы приобрел огромный авторитет как публицист и общественный деятель.

Сочинения: оперы «Юдифь» (1925), «Антигона» (1927), «Орленок» (1937), также оперетты, балеты, сценические оратории «Царь Давид» (1921), «Крики мира» (1932), «Жанна Д'Арк на костре» (1935) и др., композиции для оркестра — 5 симфоний, «Регби» (1928), «Монопартита» (1951), концерты для различных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли, сочинения для различных инструментов, романсы и песни, музыка к спектаклям и кинофильмам. Автор книг «О музыкальном искусстве», «Я — композитор».

Монументальность и простота, строгость и доступность для самого широкого слушателя, яркие темы и музыкальные образы в четком и логичном их развитии, самые сложные звучания, но в «понятном» для слушателей мажоре и миноре, — все эти качества произведений Онеггера воплощали его идею музыки как высокого искусства, звуковой философии и, одновременно, как рода общественного служения композитора, который своей музыкой должен объединять людей во круг великих духовных и культурных ценностей человеческой цивилизации.

Образы античности и христианства, история Франции и трагедии настоящего обретали у Онеггера масштабное звуковое воплощение. Композитора привлекали «большие» классические жанры — симфонии, оперы, музыка к драме, кантаты и оратории. Последний был поднят Онеггером на небывалую ранее высоту, в жанре сценической оратории им были созданы непревзойденные шедевры.

Такова «Жанна Д'Арк на костре» (на текст поэмы П. Клоделя) — «синтез всех видов театра с речевым текстом». Имеющая черты античной трагедии, средневековой мистериальной драмы, барочных «Страстей» — пассионов и генделевских ораторий, драма представляет собой ретроспек-

цию: в ночь перед казнью Жанна вспоминает свое детство, подвиги и несправедный суд, молится, ее ободряют ангелы и искушает дьявол; затем следует сцена сожжения — мученичества и картина ее вознесения на небо. В оратории множество персонажей — среди которых и исторические лица (короли, кардиналы, святые), и аллегорические Глупость, Тщеславие, Смерть, и, конечно, народ-хор (толпа, воинство, собрание молящихся). Все они имеют яркие музыкальные характеристики, в музыке нередки разнообразные темы-символы, музыкальное развитие имеет множество «планов», действие полифонично, а иногда калейдоскопично, как монтаж в документальном кино. Этот выдающийся музыкальный «эпос» стал событием в мировой музыкальной жизни 1930-х гг.

Франсис Пуленк (1899–1963) родился и прожил свою жизнь в Париже. С ранних лет начал домашнее обучение музыке, затем брал частные уроки по фортепиано и композиции. Известность получил с 18 лет, и в последующие годы его популярность лишь возрастала.

Сочинения: оперы, балеты, концерты для клавишных инструментов и оркестра, Симфониетта (1947), кантаты и оратории, инструментальные ансамбли, сочинения для фортепиано, произведения для хора, голоса и камерного ансамбля, многочисленные песни и романсы.

В 1917 г. парижская публика услышала псевдоэзотическую «*Негритянскую расподию*» для баритона и ансамбля инструментов. Сюита, основанная на «стихах» негра из Либерии на одном из африканских наречий, была набором бессмысленных слогов — веселой и озорной мистификацией. Молодой Франсис Пуленк сразу сделался любимцем парижской публики. Его очаровательные, гениальной легкости мелодии и ясные гармонии легко вписывались и в рамки «авангардных» пьес и представлений «Шестерки», и в строгую композицию классического концерта или трио, вокального цикла или хора без сопровождения. Шедеврами неоклассицизма стали полные светлого юмора и тонкого лиризма опера-буфф «*Сосцы Тиресия*» (по фарсу Г. Аполлинера), Сельский концерт для клавесина с оркестром (1927), или «*Утренняя серенада*» (1929) — «хореографический концерт» для фортепиано и камерного ансамбля. Однако в 1930-е гг. в мироощущении композитора наступил перелом. Он возвращается в лоно католической церкви, в его творчестве возникают философские и религиозные темы, музыка обретает драматический и даже трагический характер. В дальнейшем он сочиняет выдающиеся духовные кантаты и оратории: *Stabat mater* (1932), *Gloria* (1959), «*Семь слов на кресте*» (1961). Но, пожалуй, самое оригинальное, самое известное и самое пронзительно-лирическое его сочинение — «*Музыкальная трагедия*» «*Человеческий голос*» (по монодраме Ж. Кокто, 1961).

Эта драма неразделенной любви представляет собой монооперу — телефонный разговор, который героиня ведет с покинувшим ее жестоким возлюбленным (ответов которого публика не слышит) и в течение которого она переходит от надежды и радости к отчаянию и даже предпринимает попытку суицида.

Уникальный стиль музыки *Дариуса Мийо* (1892–1974) возник из слияния классических жанров, фольклорной (в особенности, южноамериканской) музыки со стилистикой джаза.

Неоклассические тенденции слышны и в поздних сочинениях *М. Равеля* и *К. Дебюсси*, в значительных балетах и симфониях традиционалиста и открывателя индийской музыки *Альбера Русселя* (1869–1937).

Неоклассицизм в немецкой музыке

Композиторы этого направления особенно почитали музыку И. С. Баха и его современников, поэтому стиль их музыки часто определялся как «необарокко».

Музыка *Пауля Хиндемита* (1895–1963) имеет счастливую судьбу, она востребована и слушателями и музыкантами. Какие бы сложные звучания и трагические образы она в себе не заключала, в ней всегда содержится гармония, уравновешенность и высокая простота. И это неудивительно, ведь любимым историческим персонажем Хиндемита был великий немецкий астроном и философ *Иоганн Кеплер* (1571–1630), который в одном из своих трактатов разработал теорию движения планет, подтвердившую революционную для XVI в. гелиоцентрическую картину мира. Движение же планет вокруг солнца (и, следовательно, жизнь на них) происходит, считал Кеплер, по законам музыкальной «мировой гармонии», открытым в древности Пифагором. Пифагорейские принципы лежат и в основе оригинальной системы композиции Хиндемита: так, его собственная «тональность» строится по модели числовых пропорций обертонового звукоряда, по легенде также открытых Пифагором. Кеплер, противостоящий научному и религиозному мракобесию, а также безумствам военных и политиков своего времени, — центральный персонаж «*Гармонии мира*» (1957), самой значительной оперы композитора.

Звуковой идеал своего творчества Хиндемита нашел в музыке И. С. Баха и музыкальной культуре барокко. Вершиной творчества Хиндемита стал знаменитый фортепианный цикл «*Ludus tonalis*» — музыкальное приношение Баху и, одновременно, творческое соревно-

вание с мастером в полифоническом мастерстве. Сочинение было создано в 1942 г. в честь 200-летия «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и содержит 12 фуг, перемежаемых интерлюдиями, а также прелюдию и постлюдию.

Ровесник Хиндемита, другой крупнейший немецкий композитор этого направления — *Карл Орф* (1895–1982) шел в искусстве совершенно иным путем. С детства, развиваясь независимо от строгих школ композиции, одаренный юноша искал новое, сначала в музыке К. Дебюсси, а затем, вслед за Дебюсси, заинтересовался музыкой Востока: звучанием яванских гогов и необычными ладами оркестра гамелан, японским театром. От восточной экзотики Орф перешел к европейской музыке прошлых веков — экзотике исторической. В начале 1920-х гг. он познакомился с итальянской вокальной музыкой эпохи Возрождения, органными шедеврами немецкого барокко и вокально-инструментальными сочинениями *Генриха Шютца* (1585–1672), изучал и обрабатывал одну из первых опер — «Орфей» (1609) великого итальянца *К. Монтеверди* (1567–1643), лютневые пьесы XVI в., сочинения англичанина *У. Берда* (ок. 1543–1623) и многое другое. В результате «музыкальных путешествий» появились не только своеобразные музыкальные драмы, кантаты и хоры Орфа, но и его революционная методика музыкального воспитания детей («Шульверк» — «школьное творчество»).

Самым известным сочинением Орфа стала сценическая кантата «*Кармина Бурана*» (*Carmina Burana*, «Бойренские песни», 1936), сочиненная на тексты, найденные в рукописном сборнике XIII в. из бенедиктинского монастыря в Баварских Альпах. Чудом уцелевшие в веках стихи вагантов на старофранцузском и старонемецком, средневековой латыни открыли европейцам XX в. обыденное Средневековье и его «низовую», бытовую культуру. Музыкальное воплощение их Орфом — краткие, но броские темы, простое и ясное (в основном повторное) их развитие, старинные модальные лады и архаичные «примитивные» гармонизации — надолго стало эталоном звучания всего «средневекового» и «готического».

Неоклассицизм в Италии и Америке

Свои истоки и стилистические особенности имел неоклассицизм и в Италии, где его значительными участниками стали *Отторино Респи* (1879–1936), *Альфредо Казелла* (1883–1947), *Джан Франческо Маллиперо* (1882–1973) и многие другие композиторы.

Свои истоки и стилистические особенности имел неоклассицизм и в Италии, где его значительными участниками стали *Отторино Респи* (1879–1936), *Альфредо Казелла* (1883–1947), *Джан Франческо Маллиперо* (1882–1973) и многие другие композиторы.

Яркая музыка основателей новых национальных школ композиции бразильца *Эйтора Вилы-Лобоса* (1887–1959), аргентинца *Альберто Хинастеры* (1916–1983), мексиканца *Карлоса Чавеса* (1899–1978) предстала перед слушателями 1920–1930-х гг. сплавом принципов «новой классики» и фольклоризма.

Среди композиторов США близки неоклассицизму и многие творения продолжателей американской национальной традиции *Аарона Копланда* (1900–1990), *Роджера Сессиона* (1896–1985), *Сэмюэла Барбера* (1910–1981) а также звуковые новации *Эллиота Картера* (1908).

Неоклассицизм (необарокко) в своем «оригинальном виде» и до настоящего времени влиятелен в кругах «академических» музыкантов. Его дальнейшим развитием в новаторской музыке второй половины XX в. стали направления «неоромантизма» («новой простоты») и постмодернизма.

Два или один: парадоксы, отличия и сходства «больших стилей»

Поначалу двенадцатитоновость и неоклассицизм казались и слушателям, и музыкальным критикам, и многим композиторам взаимоисключающими художественными течениями. Однако с течением лет приоткрылось глубокое и парадоксальное идейное и звуковое единство двух стилей.

Стало очевидно, к примеру, что новаторский метод Шенберга был не столько индивидуальным творческим «произволом», сколько логическим развитием музыкальных принципов позднего романтизма (как, впрочем, всегда и утверждал сам композитор). Идея такой звуковой «техники» с 1910-х гг. словно «витала в воздухе». Раньше Шенберга свои варианты двенадцатитоновой композиции предложили русские авангардисты Н. Рославец, И. Вышнеградский, Н. Обухов, Е. Голышев. С 1919 г. начал свою «космическую игру с 12 тонами» австрийский композитор и философ-мистик *Йозеф Хауэр* (1883–1959).

С другой стороны, неоклассицизм привнес в музыкальную культуру абсолютно новую практику сочинения «по модели». Ранее музыкальный «образец» был скорее для композиторов умозрительным, а не звучащим.

Да и сами звучания партитур во многом оказались сходны — объективные, избегающие чувственности, открытой эмоциональности. Обоим направлениям оказалась близка и сама строгость принципов музыкальной организации, необходимость четких форм и логичного развития музыкальных идей, ясного звучания всех голосов сочинения (отсюда и популярность небольших составов инструментов).

Окончательно разрешили спорный вопрос о «вражде и дружбе» стилей сами их прародители. К примеру, среди партитур Шенберга есть изящный «Концерт для струнного квартета и оркестра в Си-бемоль мажоре» (1933), представляющий собой, по словам композитора, «усовершенствование» *Concerto Grosso op. 6, № 7* Г. Ф. Генделя (1685–1759). А Стравинский начал с 1953 г. успешно разрабатывать свой вариант серийной техники.

Новая музыка: послевоенный музыкальный авангард 1950–1960-х гг.

Музыкальное искусство после Второй мировой войны

Катастрофа человеческой цивилизации во Второй мировой войне (1939–1945) была столь непостижима для художников, что всерьез встал вопрос о «возможности искусства после Освенцима». Эта проблема — одна из центральных в творчестве философа Т. Адорно, который утверждал, что писать стихи после ужасов концлагерей безнравственно. Однако сама история серьезной музыки дала ответ на этот вопрос: в самом сердце концлагеря звучал сочиненный в плену «Квартет на конец времени» (1941) военнопленного *Оливье Мессиана*; блокадники Ленинграда, умирая от голода, исполняли и слушали Седьмую симфонию (1941) *Дмитрия Шостаковича*; десятки премьер классической музыки звучали в еврейском городе-гетто, концлагере Терезин (1941–1945). Эти свидетельства силы творческого начала человека показали и возможность, и даже необходимость существования высокого искусства перед лицом бесчеловечной машины смерти. Пронзительными звуковыми памятниками войне стали пьесы «Уцелевший из Варшавы» (1947) Арнольда Шенберга, «Плач памяти жертв Хиросимы» (1960) *Кишиитофа Пендерецкого* (род. 1933), опера «Пассажирка» (1968) *Моисея Вайнберга* (1919–1996) и сотни других сочинений.

Перед классическими музыкантами, пережившими войну, снова, как и в середине 1910-х гг., возникла проблема самоопределения. Кем должен быть музыкант: жителем «башни из слоновой кости», творцом «высокого искусства», не нуждающимся в публике, или активным участником общественной жизни, который своим искусством пытается влиять на окружающую его действительность? Один из крайних ответов — широко бытующее в среде серьезных музыкантов (как академических, так и авангардных) — представление о музыкальном искусстве как о «своем деле», «высоком ремесле», «элитарной» области человеческого бытия, «музыке для музыкантов».

Другой крайностью стали многочисленные явления так называемого «социально ангажированного искусства», связанные как с политическими идеологиями (социализмом, коммунизмом, либерализмом, национализмом) так, к примеру, и с идеологией «поп-арта». Такие музыканты сознательно и, как правило, добровольно используют свой талант для выражения каких-либо важных для общества идей, воздействие которых музыка должна многократно усилить.

Во многом изменился и способ бытования музыки. Усиление роли государства во всех сферах жизни, формирование и закрепление государственных («бюрократических») или общественных структур управления, небывалое развитие частного предпринимательства в области искусства в развитых капиталистических или посткапиталистических странах — все это изменило социальное положение музыкального искусства. Возникли многочисленные государственные и частные консерватории, институты, университеты, музыкальные училища и школы, конкурсы и фестивали, общественные и частные фонды, премии, гранты и т. д. Музыканты получили возможность постоянной социальной поддержки и даже некоторые гарантии трудоустройства в своей профессии, ранее же для многих музыка оставалась областью личного риска и инициативы — они были «свободными художниками».

Технический прогресс позволил добиться широкого распространения практически любой музыки (радио- и телетрансляции, грампластинки, ноты), а также привел к появлению ряда новых музыкальных профессий (звукорежиссер или звукоинженер, музыкальный редактор, конструктор электронных музыкальных инструментов и др.). Стала активно развиваться новая область — электронная музыка. Появились новые отрасли науки о музыке — музыкальная акустика, музыкальная психология, социология музыки.

В области композиторского творчества идея прогресса стала особенно сильна. Более того, композиторы-новаторы теперь нередко представляют себя музыкальными «учеными» — экспериментаторами и изобретателями, им часто более близки актуальные естественнонаучные, математические и логические, философские, социологические, психологические концепции, чем новаторские явления других искусств. Эта небывалая смена образных ориентиров, а также мощное развитие разнообразных «прогрессивных» музыкальных техник вскоре создала у самих музыкантов и их публики представление о «втором авангарде» как о «Новой музыке».

Дармштадт — центр музыкального авангарда и его идеолог Теодор Адорно

В 1946 г. в г. Дармштадте¹ по инициативе видного немецкого музыковеда *Вольфганга Штейнке* (1910–1961) были организованы «Международные летние курсы новой му-

¹ Дармштадт в это время — город в составе Восточной Германии, столица земли Гессен, близ Франкфурта-на-Майне, — центр науки, химической и металлургической промышленности.

зыки», которые и до настоящего времени являются одним из наиболее влиятельных форумов современной серьезной музыки. Курсы, на которых проходили мастер-классы композиторов, лекции о современной музыке, концерты из новых сочинений, привлекали с начала 1950-х гг. огромное общественное внимание. Практически каждый значительный композитор послевоенного авангарда прошел «школу» Дармштадта.

Огромное влияние на формирование музыкальных представлений дармштадцев оказали личность и творчество великого философа, социолога, музыкального ученого, талантливого композитора и пианиста *Теодора Адорно* (1903–1969). Феноменальная гуманитарная одаренность юного Адорно позволила ему в 19 лет защитить выдающуюся диссертацию по философии Э. Гуссерля, в 20 лет начать изучать композицию под руководством А. Берга, а к 22 годам стать автором ряда талантливых сочинений, близких по духу нововенцам, а также изложить в философских трудах эстетику «новой музыки». В дальнейшем Адорно — выдающийся философ так называемой «франкфуртской школы», философскими бестселлерами своего времени стали его работы «Авторитарная личность» (1949, совм. с др. авт.), «Диалектика Просвещения» (1947), «Негативная диалектика» (1966) и др. Его концепция «авторитарной личности», к которой он относил и жителя тоталитарных режимов, и человека современного буржуазного общества, подавленного эксплуатацией и идеологией потребления, стала важной частью прогрессивного мышления европейцев — как философов, так и деятелей искусства.

Огромное влияние на музыкантов послевоенного поколения оказали его труды о музыке — «Философия новой музыки» (1949), лекции «Введение в социологию музыки» (1961), «Музыкальные моменты» (1928–1962) и многие другие. Адорно был, прежде всего, «музыкальным критиком необыкновенных, баснословных масштабов»¹. Он гениально исследовал сущность разнообразных музыкальных областей своего времени (музыки классической, современной, популярной, музыки в «народном духе» и др.) как в плане их внутреннего устройства (принципы композиции, исполнительства и т. д.), так и в их бытовании (в частности, культуру слушания и понимания различной музыки).

Наиболее важной в его творчестве была идея о глубокой связи общественного устройства и духовной жизни человека. Так, он утверж-

¹ *Михайлов А. В.* Выдающийся музыкальный критик // Т. В. Адорно. Избранное: социология музыки. Университетская книга. — М.; СПб., 1999.

дал, что принципы музыкальной композиции всегда объективно отражают специфику общества, в недрах которого они появились, при этом творцы музыки, конечно, чаще всего не осознают этой связи.

Шенберг и его последователи осознанно сочиняли «чистую» музыку исключительно по внутренним, «имманентным» законам», музыку «негативную», то есть отрицающую все привычное и знакомое, «музыку в себе», трудную для восприятия и понимания, музыку, которая не отвечала, по мнению Адорно, никаким потребностям общества. Именно такая музыка может называться «возвышенным» искусством, и хотя она, как правило, востребована лишь прогрессивным меньшинством общества, именно она выражает «актуальный» дух новейшего времени.

Итак, главной задачей композитора «новой музыки» стало изобретение-открытие все более прогрессивных музыкальных техник, при этом, как и творцы «первого авангарда», послевоенные новаторы считали, что музыка должна начаться заново: «Города стерты с лица земли и можно начать с самого начала, без оглядки на руины...»¹. Необходимо было обновление самого музыкального звука — основы композиции, системы организации в сочинении, способа исполнения музыки, музыкальной нотации и т. д. Молодые музыканты Дармштадта предложили слушателям целый ряд разнообразных версий новаторской музыки.

Музыкальный сериализм

«Шенберг мертв!» — заявлял молодой композитор *Пьер Булез*. Он и его соратники, хотя и считали А. Шенберга своим предтечей, утверждали, что он был непоследователен в своей системе. Будучи новатором, впервые подчинившим своей творческой воле материю музыки — ее звуковысотность, в остальном он «пассивно» продолжал уже существующее. Принцип серии, примененный Шенбергом только к одному «параметру» музыкального звука, необходимо было расширить и применить также и в области длительности, громкости (динамики), тембра (окраски звука), артикуляции.

Так появилась техника сериализма, которая, по мнению ее создателей, позволяла достичь тотального контроля над музыкальным материалом, объединить различные аспекты звука в некую универсальную систему, а также достичь абсолютной свободы сочинения — ведь композитор может отныне сам выбирать все характеристики своей

¹ *Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde 1–6. — Köln, 1963. — S. 45.*

музыки, исходя из конструктивной идеи или некоего внутреннего звукового образа — замысла. Идеи тотальной серийности также вели свое происхождение из методов *Э. Вареза*, *А. Веберна*, *О. Мессиана*.

Именно с идеями сериализма связан первый успех композиторов Дармштадта и представление о «дармштадтской школе» в композиции. Пафос «объективного» творчества, восторг перед возможностями человеческого разума и слуха, воплотившимися в этой элитарной сверхинтеллектуальной «звуковой игре», слышен в самых ярких сериальных сочинениях — шедеврах *Пьера Булеза* и *Карлхайнца Штокхаузена*.

Пьер Булез (род. 1925) — выдающийся французский композитор, дирижер, общественный деятель, музыкальный критик и теоретик музыки. Родился в семье инженера. С 6 лет занимался музыкой, увлекался современной ему литературой и живописью. Блестящие математические успехи, интерес к логике и философии побудили его поступить в Лионский университет, хотя он продолжал занятия музыкой. Годы оккупации, проведенные в Лионе, сильно повлияли на его мировосприятие, и в 1943 г. он оставил университет и уехал в Париж, где с 1944 г. был учеником Мессиана.

В 1940-х гг. он сочинил несколько успешных композиций, в которых осваивал принципы атональности и серийности нововенцев и метод Мессиана. С конца 1940-х гг. он стал развивать собственные принципы композиции, которые объединила его теория «интегрального сериализма». В дальнейшем его открытия привели к созданию многих разнообразных новаторских техник сочинения. Булез не только мировой лидер современной серьезной музыки, он также — один из крупнейших дирижеров современности, популярностью пользуются его интерпретации классической и современной музыки. Булез является автором десятков книг и статей о музыке.

К сочинениям сериального периода Булеза относятся «*Структуры*» (1952) — циклы пьес для фортепиано, «*Полифония X*» (1951) для камерного ансамбля. Но особенного успеха Булез добился с вокальным циклом «*Молоток без мастера*» (1953–1955) для альты и камерного ансамбля на стихи поэта-сюрреалиста *Рене Шара* (1907–1988). Яркость музыки и, в частности, необыкновенно талантливое использование Булезом шенберговского принципа *Sprechgesang*¹ сделали это сочинение одним из «хитов» серьезной музыки XX в.

Карлхайнц Штокхаузен (род. 1928) — выдающийся немецкий композитор, лидер музыкального авангарда. Родился в деревне близ Кель-

¹ «Речевое пение», открытое А. Шенбергом в атональных сочинениях.

на, в бедной семье учителя. Во время войны потерял родителей, с юности зарабатывал на жизнь тяжелым трудом: был батраком, работал в военном лазарете, был рабочим на фабрике, музыкантом в барах. Тем не менее, обладая феноменальными музыкальными способностями и великим трудолюбием, он смог в 1951 г. с отличием окончить Государственную высшую музыкальную школу в Кельне, а затем обучался в Париже у О. Мессиана.

С начала 1950-х гг. и до настоящего времени Штокхаузен — один из ведущих композиторов европейской музыки, основавший многие ее направления. Талантливый учитель десятков композиторов, он в течение 21 года преподавал на Летних курсах в Дармштадте, активно участвовал в организации музыкальной жизни в Европе и Америке. Литературная одаренность Штокхаузена проявилась во многих его теоретических, критических и философских трудах о музыке. В круг его интересов входят также и культурология, психология, лингвистика и теория коммуникации, философия, музыкальные и духовные практики внеевропейских культур, религии и особенно теософия.

Он начал свой творческий путь как пропагандист «чистой» музыки, но с годами в его творчестве стали возникать масштабные, универсальные, мифологические и космические концепции «мировой музыки». Ныне Штокхаузен — автор более 60 самобытных сочинений, среди которых выделяется гигантский цикл из семи опер «Свет» (1977–2003).

Гениальная музыка, личное обаяние и творческая энергия Штокхаузена постоянно привлекают к нему внимание мировой общности. Он герой не только «высокого» искусства, но и массовой культуры. Так, его фотография помещена на обложку одного из альбомов группы «Битлз», среди прочих изображений «великих людей современности». С высказываниями Штокхаузена о теракте в Нью-Йорке 11.09.01 как о «величайшем творении искусства Люцифера», был связан грандиозный общественный скандал (Люцифер в личной мифологии Штокхаузена — космический дух анархии и разрушения).

Тотальный сериализм, который позволил композитору создать «глобальную структуру» и избежать неприемлемой «импровизации» в музыке, возник у Штокхаузена как отрицание-преодоление системы Шенберга. Радикальное мышление Штокхаузена не позволяет ему довольствоваться только «готовыми» музыкальными звуками, в основе его серий должны лежать и звуки ударных инструментов, и «мелодии, гармонии, ритмы ветра, воды, колоколов, молотов, автомобилей,

машин»¹, и практически бесконечный спектр электронных звучаний, ставших доступными музыканту современности.

В своих сериальных композициях Штокхаузен разрабатывал «пунтилистическую» технику звуковых «точек». Известными сочинениями этого времени стали «Перекрестная игра» (1951), «Клавиритюки I–IV», «Точки» («Пункты») и «Контрапункты» (1952). Особенно внимателен Штокхаузен к характеристикам динамики и тембра, к пространственному звучанию своих композиций. Возможно поэтому его музыка (и даже его сверхрациональные сериальные опусы!) так необыкновенно сильно, почти гипнотически воздействует на слушателя.

Оригинальный вариант сериализма разработал американский композитор-математик Мильтон Бэббит (род. 1916). Важное место занимали эти принципы в музыкальном мышлении выдающегося итальянского композитора Луджи Нони (1924–1990), известного польского новатора Витольда Лютославского (род. 1913) и многих других композиторов, близких идеям дармштадцев. Сегодня сериализм является одной из нормативных, «ремесленных» практик сочинения, которыми должен владеть современный серьезный композитор.

Однако уже в самом начале развития этого направления обнаружился его фундаментальный парадокс. Выбрав серии и принципы их следования и сочетания, композитор в дальнейшем «устранялся» из процесса творчества, ведь реальное звучание сочинения достигалось механическим выполнением начальной «программы» действий, оно становилось простым и даже «случайным» сочетанием различных серий. Композитор, полностью контролирующий исходный музыкальный материал, в то же время потерял власть над конечным результатом своего творчества — самим звучанием музыки! Это глубинное противоречие сериализма стало предметом активной критики со стороны его противников и одновременно побудило новаторов искать новые музыкальные техники.

Принцип неопределенности — музыкальная алеаторика

Как вернуть звучанию музыки ее живость и естественность, как преодолеть «хаос» сверхорганизованной системы композиции, не потеряв при этом основного достижения сериализма — контроля над материалом сочинения? Один из выходов из этого «кризиса формализма» был блестящ и парадоксален — необ-

¹ Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde 1–6. — Köln, 1963. — S. 32.

ходимо впустить в строгую систему элемент произвола, случайности, импровизации, игры.

И сделать это должен был (как правило) исполнитель музыки. Музыкант своей волей, своим слухом и художественным чувством или руководствуясь «принципом неопределенности» отбирает из всех возможных вариантов материала (конечно, тщательно заранее проработанных композитором) конкретные варианты звучаний. В электронной музыке это может делать компьютерная программа, генерирующая, например, по принципу случайности ритмические варианты серий в процессе звучания или записи сочинения. Композиция, таким образом, обретает баланс формального и интуитивного (случайного) начал.

Сочинение возникает в процессе исполнения музыки и, в принципе, может иметь бесконечное число равноправных версий, более того его форма (целое) не предустановлена заранее — она открыта и «мобильна» (термин К. Штокхаузена). Композитор при этом «разделяет власть» с исполнителем — происходит подлинный переворот в музыкальном мышлении: ведь ранее композитор скорее не имел полной власти над материалом музыки. Он творил в рамках системы звуковосотности, ритма, тембра своей эпохи, а организация целого — то есть, собственно композиция — была самой сутью его личного творчества.

Талантливые сочинения Пьера Булеза, основанные на принципах «контролируемой случайности» (3-я соната для фортепиано, вокально-симфонический цикл «Складка на складке» по поэзии Малларме, 1960, «Структуры II») и «статистические» партитуры К. Штокхаузена («Клавирштюк XI», 1957; «Моменты» для сопрано, четырех хоровых групп и 13-ти инструменталистов, 1962) сразу стали классикой авангарда и породили целый бум подобной музыки. Однако решающее влияние на мышление музыкантов-новаторов оказали личность и творчество американца Джона Кейджа.

Джон Кейдж (1912–1992) — выдающийся композитор, лидер американского экспериментализма, музыкальный деятель и философ. Был сыном изобретателя. Разнообразные таланты и интересы побуждали его учиться самым разным предметам (литературе, философии, архитектуре, социологии, музыке) в учебных заведениях Америки и Европы. С 1931 г. он, вернувшись на родину, активно сочиняет и углубленно занимается композицией под руководством Г. Коуэлла и А. Шенберга, которого он «буквально боготворил».

Сочинения Кейджа конца 1930-х гг. уже отмечены ярким своеобразием. Он активно работал над изменением музыкальных инструментов, став открывателем так называемого «препарированного фор-

тепиано», между струн которого вставляются различные предметы (гвозди, металлические пластинки, кусочки пластмассы, бумага и т. д.), что совершенно меняет тембр инструмента. Кейджу принадлежат также образцы очень необычных музыкальных нотаций. В дальнейшем он все более радикально обновлял свое музыкальное мышление, отталкиваясь как от методов серийности, так и от традиции американского экспериментализма (Ч. Айвз, ультрамодернисты 1920-х гг.).

Для поисков Кейджа были важны как его собственные художественные открытия, так и музыкальные и религиозные практики Востока (Индии, Японии). В конце 1940-х гг. он стал убежденным приверженцем дзен-буддизма. В последние годы своей жизни он также активен как живописец, близкий по стилю Г. Торо и М. Дюшану, известны и его авангардные литературные тексты. Экстравагантный и светлый человек, глубокий философ и музыкальный пророк, Кейдж стал сверхпопулярной фигурой в мировом искусстве, одним из самых значительных творцов культуры XX в.

Еще будучи учеником Шенберга, Кейдж создал свой знаменитый манифест-лекцию «Неопределенность». Принцип «алеаторики»¹ задействован в его «Вариациях» для фортепиано, Концерте для фортепиано с оркестром (1958), оркестровой композиции *Atlas Eclipticalis* (1961) и многих других.

Но символом музыкальной «алеаторики» стала композиция «Музыка перемен» (фортепианный цикл из 4 «книг»-частей, 1951). Эта музыкальная «медитация» основана на знаменитой китайской книге «И-Цзин» («Книга перемен»). Музыкальные «таблицы» Кейджа соответствуют триграммам «И-Цзин», выбрасывая кости, музыкант составляет разнообразные музыкальные варианты, которые ограничены только временем. Красота «Музыки перемен», яркость ее композиционной идеи и ее глубокий философский смысл всегда привлекают большое внимание публики.

Сонорная композиция — новый способ музыкального мышления

Сериализм исходит из «аналитического» подхода к музыкальному звуку, выделяя в нем отдельные параметры. Совершенно иной способ предлагает метод сонорики (сонористики). В ее основе лежит представление о музыкальном звуке как о сложном и целостном комплексе его отдельных малых частей — тонов. Традиционный музыкальный звук имел опре-

¹ От лат. «алеа» — игральная кость, жребий, случайность.

деленную высоту, ему противопоставлялся шум, таковой не имевший. В новых звучаниях эти две стороны звука сливаются, образуя «соноры», которые характерны, прежде всего, своей окраской — тембром. Музыкальные «объекты» — соноры различных масштабов (точки-пучки звучностей, небольшие музыкальные «тела», делящиеся «пласты») движутся в звуковом пространстве, взаимодействуя друг с другом. Выдающийся музыковед Ю. Н. Холопов считал, что сонорика образует «трехмерное» музыкальное пространство, в отличие от первоначального европейского одноголосия (горизонталь), затем двухмерных пространств многоголосия и гомофонии (мелодия с сопровождением), где гармония составила вертикаль. Композитор превращается в звукового «архитектора» — устроителя этого пространства. Принципы сонорики, таким образом, близки пространственной модели композиции Э. Вареза.

Одним из первых шедевров «сономытики» стали «Моменты» (1962) К. Штокхаузена. Выдающимся творцом сонорики являлся венгерский композитор и музыковед Дьёрдь Лигети (род. 1923). Его оркестровые «Видения» (1959) и «Атмосферы» (1961) прославились своей «статической» сонорностью. Внутри «неподвижного» звукового массива происходят микроизменения звуков. Композитор применяет так называемую «микрполифонию» — множество «роящихся» голосов, вступающих на самом близком расстоянии, организованных по старинным правилам контрапункта, по-новому примененных Лигети. Необычные, яркие и в то же время изящные звучания музыки Лигети весьма популярны у публики.

Другой вариант «музыки звучностей» представлен в сочинениях выдающегося польского композитора Кшиштофа Пендерецкого (1933). Он автор множества композиций, созданных в различных жанрах и стилях. В частности — 5 опер, 8 симфоний, десятков оркестровых композиций, множества духовных и светских сочинений для хора и др. Однако мировую известность ему принес «Плач памяти жертв Хиросимы» (1960) — картина огненного хаоса и выражение крайнего ужаса перед катастрофой атомной бомбардировки. 52 струнных инструмента производят весьма жесткие звучания (музыканты, к примеру, играют обратной стороной смычка, колотят им по корпусу и т. д.). Звуковые «пучки» (кластеры) и звуковые массы возникают здесь как средство крайней экспрессии.

Небывалые в своей массивности и энергетике звучности сочинений Яниса Ксенакиса (1922–2001) становятся для многих самым потрясающим опытом слушания авангардной музыки. Уникальный слух

и гениальная творческая интуиция позволили этому музыканту создать совершенно особый мир звука. Экстраординарен и его метод творчества, соединяющий в себе и рациональность, и строгость сериализма, и свободу алеаторики. Ксенакис вслед за Э. Варезом стал творцом «научного искусства». Выдающийся греческий композитор был также талантливым архитектором, работал вместе с Ле Корбюзье, а значит — профессионально изучал математику и физику, также интересовался современной биологией, логикой, философией, лингвистикой — всем кругом прогрессивных наук своего времени.

В основу своей композиционной процедуры Ксенакис положил «метод познания и моделирования случайных процессов, которое известно как математическая теория вероятностей»¹.

Среди самых известных «стохастических» композиций Ксенакиса — «Метастазис» (1954), «Питопракта» («Действие вероятности», 1956) «Номос Альфа» («Закономерность Альфа», 1966), «Стратегия» (1963).

Композиция «Стратегии» для двух оркестров со стоящими друг к другу спиной дирижерами основана на случайном или гадательном (карты) выборе нескольких «тактик» — звуковых конструкций из 361 возможной. Дирижеры соревнуются — кто быстрее исполнит заданное число тактик или их наибольшее число в данное время. При этом соревновании присутствуют даже судьи (или следящий компьютер). Победителю «музыкального матча» могут быть вручены медаль или кубок.

Сонорная композиция — наиболее радикальная техника послевоенного авангарда. Ее огромные перспективы оценили не только серьезные музыканты, но и деятели массовой музыкальной культуры (рок-музыканты, творцы экспериментального рока, сочинители музыки «эмбиент» и др.).

Электронная музыка

Время электронной музыки, о которой так мечтали деятели «первого авангарда», наконец-то пришло. Уже к началу 1960-х гг. электроника стала обычной областью классического музицирования: был разработан ее основной инструментарий, способы работы со звуком, основные типы композиций.

В основе работы сочинителя электронной музыки лежит фундаментальное разделение звуков на «произведенные» (синтезированные)

¹ Кон Ю. Янис Ксенакис // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 3. — М., 2000. — С. 182.

и «воспроизведенные», то есть предварительно записанные на магнитофон. Синтез звука может осуществить осциллятор, синтезатор, генератор шума.

Дж. Кейдж в своей знаменитой композиции «Воображаемый пейзаж № 4» (1951) забавно соединил эти два начала. Эта строго выписанная «партитура» предназначена для 12 радиоприемников. Исполнители, соблюдая «ритмические» указания Кейджа, включают и выключают аппараты, меняют каналы вещания, частоты которых они впрочем, выбирают сами. Получившаяся строго алеаторическая музыка состоит из произведенных приемниками звучностей, которые сами по себе могут быть записями музыки, беседы и т. д.

На магнитофон могут быть записаны и музыкальные звуки, и шум ударных, а также любые звучания окружающего мира. Последние являются материалом так называемой «конкретной музыки», которая состоит только из обработанных естественных звуков. Магнитофон в то время давал весьма большие возможности звуковых преобразований: изменение скорости воспроизведения, проигрывание «обратным ходом» (электронный ракоход), а также наложения нескольких записей при перезаписи, или использования монтажа. Последняя техника нарезки и склеивания кусочков ленты была сверхвиртуозно освоена композиторами, эти сочинения эффектны и сегодня. Заметим, что монтаж звука, который сейчас можно сделать несколькими нажатиями клавиш компьютера, тогда занимал недели и месяцы упорного труда.

Музыка «произведенная» и «воспроизведенная» может звучать в чисто электронном виде, но также в сочинении могут использоваться и обычные инструменты. Э. Варез, один из идеологов и творцов «электронной среды» в возрасте 71 года пережил свой поздний триумф с одночастной пьесой «Пустыни» (1954) — первым в истории сочинением для ансамбля инструментов и магнитофонной ленты. Этот тип композиции в дальнейшем получил широкое распространение.

Изобретенные дармштадцами новые техники (сериализм, алеаторика, сонористика) свободно применимы и в области электронного звука, изменился только материал и форма работы — вместо инструментов — магнитофоны и приборы, вместо партитур — схемы и графики.

В электронике стал более явным пространственный аспект «новой музыки». В синтезированных звучаниях можно тонко контролировать параметр громкости и высоты, создавая у слушателей эффект приближения-удаления, понижения-повышения. При воспроизведе-

нии звука также важно расположение динамиков, создающее уже реальные пространственные эффекты.

Электронная музыка 1950–1960-х гг. создавалась в стенах музыкальных студий, которые были центрами акустических исследований и экспериментов, местом, где изобретались и опробовались новые инструменты, и местом работы композитора (он же часто и акустик, инженер, музыкальный психолог и т. д.).

Пионерами французской электроники стали друзья и коллеги *Пьер Шеффер* (1910–1995) и *Пьер Апри* (1927). В 1948 г. с их участием была создана «Группа музыкальных исследований» (при Французском радио). В этой студии родилась «конкретная музыка». Удивительный слух и чувство звука позволили композиторам создавать не только отдельные пьесы, но и масштабные «конкретные» композиции, такие, как «Симфония для одного человека» (1950), оперы для голоса и магнитофонной ленты «*Орфей 51*» (1951), «*Орфей 52*» (1952).

Пьер Булез в 1970 г. при содействии президента Жоржа Помпиду основал Институт акустико-музыкальных исследований и координаций (IRCAM). Важной частью деятельности этого центра музыкальной науки и творчества стало изучение и поддержка мировой электронной музыки.

К. Штокхаузен способствовал в 1963 г. организации студии электронной музыки Западно-германского радио (Кельн). Он пропагандировал «чистую» электронную музыку (синтезированную) как высшую ступень современной композиции.

Центр электронной музыки университетов Принстона и Колумбии (1958, Нью-Йорк) стал форпостом электроники в Америке. Талантливые и самобытные композиторы *Владимир Усачевский* (1911–1990) и *Отто Люэнинг* (1900–1996) сочиняли, используя самые передовые модели синтезаторов и магнитофонов.

Быстро добился успеха творец электроники, бельгийский композитор, педагог и музыкальный деятель *Апри Пуссер* (1929). Его значительные сочинения появились в Италии, в миланской Студии музыкальной фонологии (1955) которую основали выдающиеся дармштадтцы *Бруно Мадерна* (1920–1973) и *Лучано Берно* (1925–2003). Среди обширного электронного наследия отметим «*Микрофонии I, II*» (1964–1965), «*Процессию*» (1967), «*Телемузыку*» (1966) К. Штокхаузена; «*Пьесу для магнитофона*» (1956) и «*Метаморфозы*» (1957) В. Усачевского; «*Звуки новой музыки*» и «*Фантазию в космосе*» (1952) О. Люэнинга; «*Сейсмограммы*» (1954) и «*Три вида Льежа*» (1961) А. Пуссе-

ра; «Краанерг» (1969) и «Персеполис» (1971) Я. Ксенакиса; «Мутации» (1955) и «Перспективы» (1957) Л. Берио и др.

Электронная музыка обладает неисчерпаемыми возможностями звуковой изобразительности и выразительности. Возможно, поэтому она так востребована в кино (особенно фантастическом.) Так, в знаменитом научно-фантастическом фильме «Запретная планета» (1956, режиссер В. Дж. Стюарт) использованы исключительно электронные звучности (композиторы Л. и Б. Бэррон). Серьезная электронная музыка послужила также источником развития многих направлений массовой музыки (индастриал, электропоп, эмбиент, хаус, драм-н-бас и др.).

Музыка послевоенного авангарда недолго оставалась радикальным течением. Уже к началу 1970-х гг. она вошла в мировую музыкальную культуру как «новая классика» и «академический авангард». Последователи первого поколения дармштадцев образовали «мейнстрим» современной серьезной музыки. Среди них — итальянец Франко Донатони (1927–2000), выдающийся немецкий новатор Хельмут Лахенман (1935), гениальный шведский композитор Клас Хубер (1924), американец Мортон Фелдман (1926–1987), венгр Дьёрдь Куртаг (1926) и многие другие.

Музыкальная мозаика: серьезная музыка в «открытом мире» — 70–90-е гг.

Развитие серьезной музыки в XX в. можно разделить на два этапа. Первый (начало 1910-х — середина 1960-х гг.) стал временем радикального изменения музыкального мышления композиторов, этапом поиска и накопления способов выражения для новой музыки. В радикальных прогрессивных открытиях композиторы изменили сами основы своего искусства. В сонористике (а до того — в шумовой музыке первого футуризма) было отменено традиционное европейское понимание музыкального звука как звука определенной высоты. Алеаторика пошатнула представление о музыкальном сочинении как о целостном тексте и завершенной музыкальной концепции. На смену музыкальной нотации, развивавшейся с XI в., пришли иные способы фиксации музыки — графические партитуры, музыка, записанная языком компьютерной программы, и, наконец — магнитофонная запись. Очевидно, что к концу 1960-х гг. проявился весь спектр новых возможностей музыкального искусства.

Второй этап (1970–1990) характеризуется развитием достижений прошлого. Композиторы вступали с ним в творческий «диалог», не ставя перед собой задач неких глобальных обновлений. Они скорее пытались предельно тонко, точно и оригинально выразить себя в звуке, свободно применяя и сочетая, и, конечно, переосмысляя весь существующий арсенал музыкальных средств. Разнообразные виды музыки недавних десятилетий с точки зрения эстетики и техники появились или как развитие способов сочинения и понимания музыки, открытых поколением Дармштадта, или как своеобразная альтернатива музыкальному мышлению авангардного «мейнстрима» (*mainstream* — здесь: основное направление, главное течение).

Композиторы этого времени были открыты влияниям других искусств (литература, изобразительные искусства и сфера дизайна), большое значение для них имели традиционные религии и разнообразные духовные практики, философия и гуманитарные науки (психология, лингвистика, культурология, история, этнология и др.). Если в начале века музыканты-новаторы резко отделяли себя от остальной музыкальной культуры, то теперь для них стали возможны и творческие контакты с коллегами: не только из других областей серьезной музыки (академическими музыкантами, исполнителями старинной музыки), но также с исследователями и исполнителями фольклора

(и собственно народными музыкантами), творцами массовой музыки. Музыканты-новаторы ныне живут в «открытом мире» звука.

«Новая простота» и «новая сложность»

С середины 1970-х гг. многих композиторов перестают привлекать техники авангарда 1960-х. Живое и эмоциональное музицирование, непосредственное выражение творческого импульса, доступность музыки для слушателей, по их мнению, невозможны при сложных композиторских процедурах.

Намерением творцов стиля «новой простоты» было воплотить собственное слышание и ощущение музыки предельно лаконичными средствами. Этот стиль имеет различные названия: «новый романтизм», «новая субъективность», «новая чувственность», «новая одушевленность», «новая экспрессивность», «новая тональность». Это возможно лишь при возвращении к принципам музыки первой половины века: эмоциональности романтизма и экспрессионизма, объективности неоклассицизма и ранней додекафонии. Некоторые музыканты возвратились к системе ладотональности, традиционным формам (симфония, соната, трио, квартет), другие использовали традиционные элементы музыкального языка (мелодии, гармонии), создавая оригинальные композиции. Ясность звучания и эмоциональность этой понятной, но в то же время самобытной музыки сразу же пришлись по душе публике, «уставшей» от гиперинтеллектуальности авангарда.

Самым значительным представителем стиля «новая простота» считается немецкий композитор *Вольфганг Рим* (род. 1952), автор опер, симфоний, квартетов, многочисленных камерных ансамблей, светских и духовных вокально-инструментальных сочинений. Его творческими ориентирами стали Г. Малер и ранний А. Шенберг. Известный американский композитор *Джордж Рохберг* (1913–2005) был убежденным сериалистом, но после смерти своего сына в 1963 г. понял, что эта музыка не может выразить его скорби, и демонстративно стал сочинять в стиле, близком позднему Л. ван Бетховену и Г. Малеру. Немецкий музыкант *Манфред Троян* (род. 1949), поляк *Хенрик Миколай Гурецкий* (род. 1933), датчанин *Ханс Абрахамсен* (род. 1952) и другие музыканты составили это влиятельное течение в современной музыке.

«Новая сложность» — движение, ставшее артистическим конкурентом «новой простоты». Музыка композиторов этого направления отличается крайней экстремальностью своего звучания, яркими тембрами, необычными ритмами. Истоки этого стиля коренятся не только

в музыке классического авангарда, но также и в музыкальном панк-движении, музыке хэви-металл, актуальном джазе. Сложность нотации и крайняя трудность для исполнения — часть практики музыкантов «новой сложности».

Лидером этого направления стали английский композитор и пианист, выдающийся педагог *Майкл Финниси* (род. 1946), среди значительных сочинителей подобной музыки — его соотечественник *Брайан Фернихоу* (род. 1943), немец *Клаус К. Хюблер* (род. 1956), австралиец *Доминик Карски* (род. 1972), американец *Аарон Кэссиди* (род. 1976). Их искусство близко как интеллектуальному слушателю серьезной музыки, так и восприятию радикально настроенных поклонников массовой музыки.

Минимализм в музыкальной культуре

Минимализм — поразительное по своей сущности явление современной музыкальной культуры. Способ сочинения, изобретенный музыкантами этого направления в 1960-х гг., стал своего рода переворотом в композиторском мышлении. Их композиции образованы только повторениями (точными или варьированными) простейших музыкальных «клеточек» — мотивов, фраз, одного или нескольких аккордов. Таким образом, минималисты отказались как от традиционного для серьезных композиторов понимания музыкальной темы (тематического комплекса) как смыслового целого, так и от представления об обязательности музыкального «развития» (то есть смыслового и звукового изменения и преобразования начального тематизма).

Предтечами минимализма в серьезной музыке можно считать опыты *Э. Сати*, принципы многократного повторения нередки в сочинениях *Дж. Кейджа*. Более того, сам принцип повторности можно понять как «редукцию» принципа строгой вариации, лежащего в основе многих форм барочной и классической музыки (собственно вариации, а также так называемые басовые и сопрано-остинато). Однако в музыке минималистов сохраняют свое влияние и законы народного музицирования, и музыкальные и духовные практики Востока (к примеру, рага или теория и практика медитации).

«Отцом» музыкального минимализма считают американского композитора *Ла Монте (Торитона) Янга* (1935). Он получил классическое музыкальное образование, но также готовился стать джазовым саксофонистом, был на занятиях К. Штокхаузена в Дармштадте и имел опыт работы в студии электронного звука. Его ранние компози-

ции, сочиненные в принципах сериализма и алеаторики, к 1960-м гг. претерпели значительные стилистические изменения и были вдохновлены музыкой А. Веберна, григорианским хоралом, индийской и китайской классической музыкой и традицией индонезийского гамелана («Композиции 1960», «Четыре сна о Китае» 1962). Янг — яркий и неординарный артист. Его концерты часто превращались в своеобразные «хэппенинги» (так, музыканты, исполнявшие «Композицию 1960», двигались по сцене, причем один из них должен был выпускать в помещение бабочек). Янг выступает на музыкальной сцене Америки как убежденный деятель контркультуры. Его музыка и взгляды на искусство были близки рок-музыкантам 1960-х гг., в частности, Й. Оно. Янг основал знаменитый в то время «Театр вечной музыки» («Синдикат мечты»), стоял у истоков влиятельного международного сообщества (*Fluxus*) авангардных художников, дизайнеров, архитекторов, музыкантов, литераторов, выступающих за мультимедийное слияние всех этих искусств; он — один из творцов так называемой *дрон-музыки* — разновидности экспериментальной электронной массовой музыки.

Свободная и открытая слушателю музыка *Терри Райли* (род. 1935) — одна из самых любимых в мире. Молодой последователь К. Штокхаузена, под влиянием Ла Монте Янга изменил свои творческие убеждения. Самым важным учителем Райли становится *Пандит Пран Нат* (1918–1996) — выдающийся музыкант классической музыкальной традиции хиндустани (Северная Индия). Райли быстро находит свой стиль и уже в 1964 г. появляется его знаменитая пьеса «В тоне До» («*In C*»), ставшая символом минимализма.

Эта оркестровая композиция — «медитация» на один звук «до». Интересно, что она может быть сыграна различными музыкантами, которые могут выбирать свои варианты тона, а также изменять темп и регистр звучания, способ исполнения звука.

Так Райли объединил разнообразные традиции: индийскую и джазовую импровизацию и алеаторику. Терри Райли — выдающийся музыкальный новатор и глубокий мыслитель. Он работал в одной из актуальных тогда электронных техник магнитофонной «петли», когда небольшой фрагмент ленты бесконечно крутится в магнитофоне, образуя повторяющуюся ритмическую основу сочинения. Его музыка всегда удивительно светла и гармонична и, в то же время, непосредственна.

Уроженец Нью-Йорка *Стив Райх* (род. 1936), с детства проявивший талант пианиста, был воспитан на музыкальной классике XVIII–

XIX вв. В 14 лет, познакомившись с музыкой «до Баха» и современным искусством композиции, он решил стать профессиональным музыкантом джаза и брал уроки игры на ударных. Занятия с Д. Мийо и Л. Берно обогатили его опытом актуальных техник авангарда, на его творческое становление сильно повлиял и Т. Райли.

Однако, восприняв принципы минимализма и испытав общее для этих композиторов увлечение внеевропейской музыкой (традиции Ганы, гамелан, а также синагогальное пение), Райх не отказался и от прежних авангардных техник: он использует двенадцатизность, принципы конкретной музыки. В своей наиболее известной электронной композиции «*Собирается дождь*» (1965) он использовал в качестве первоосновы фразу из речи легендарного уличного проповедника, который возвещал о грядущем конце света и рассказывал историю Ноя.

Филипп Гласс (род. 1937) — удивительный и редкий музыкант, который может сочетать в своей музыке «популярное» звучание и виртуозное искусство композиции, сложные звуковые концепции. И это неудивительно, ведь невероятно музыкально одаренный юноша — сын владельца магазина грамзаписей из Балтимора, один из лучших учеников знаменитой Джульярдской школы (Нью-Йорк). С 15 лет он также обучался математике и философии, и в этой области также достиг блестящих успехов.

Большое значение в его творческой «ориентации» имело время обучения в Париже, где он познакомился с актуальной европейской музыкой, а также встретил *Рави Шанкара* (1970) — уникального индийского музыканта, который открыл Глассу новый звуковой мир. В дальнейшем Гласс многие годы изучал музыкальные традиции Северной Индии, Тибета, Северной Африки.

Гласс убедительно показал масштаб возможностей техники минимализма. В его творческом багаже — не только небольшие композиции, такие, как знаменитые «*Музыка в параллельных квинтах*», но также — 11 опер, 12 камерных музыкально-драматических сочинений, 8 симфоний и несколько больших оркестровых партитур. Особенно популярна его оперная трилогия «*Эйнштейн на пляже*» (1976), «*Сати-грайя*» (1980), «*Эхнатон*» (1983). Эти оперы — музыкальные портреты трех великих людей: ученого А. Эйнштейна, политика и мыслителя Махатмы Ганди и египетского фараона Эхнатона (Аменхотеп IV, XIV в. до н. э.) — реформатора религии, которые, по мнению композитора, совершили революционные перевороты к лучшему в жизни и сознании людей.

Другой сверхуспешной областью музицирования стало для Гласса кино. Он — сочинитель музыки к шедеврам Г. Реджио (особенно известен его неигровой фильм «Конияскацци», 1983), П. Гринуэя, М. Скорсезе, а также автор саундтреков к ряду блокбастеров («*Шоу Трумэна*», 1998; «*Иллюзионист*», 2006). Ф. Гласс — автор музыкальной части церемонии открытия Летних Олимпийских игр в Афинах (2004).

Среди американских сочинителей-минималистов широко известен также Майкл Найман (род. 1944), творец музыки к фильмам П. Гринуэя, соединивший в своем творчестве технику минимализма и самобытную постмодернистскую эстетику. Его соотечественник Джон Адамс (род. 1947), уроженец Японии Йоши Вада (род. 1943), австралиец Роберт Дэвисон (род. 1965), бельгиец Вим Мертенс (род. 1953), француз Ян Тирсен (род. 1970), немец Харальд Вайс (род. 1949), англичанин Джон Тавенер (род. 1944) — вот лишь немногие из сотен композиторов, близких этому направлению.

Минимализм недолго оставался стилем серьезной композиции. К началу 1970-х гг. он настолько широко распространился по всему миру, проник во все виды и жанры музыки, что ныне скорее следует говорить о целой музыкальной субкультуре минимализма. В настоящее время это направление имеет и свои наиболее актуальные ответвления — *постминимализм* и *«тотализм»*. Простота, универсальность и эффективность этого метода организации музыки нашла свое применение и в экспериментальной электронной музыке массовых жанров, и в современной танцевальной музыке (основа многих диджейских сэмплов), и в джазе и даже в фоновой, «элеваторной» музыке.

Постмодернизм в музыкальной культуре

Это влиятельное в мировой культуре идейно-философское и научное мировоззрение, конечно же, нашло отклик и у музыкантов. Особое вневременное восприятие современного мира как «конца истории», при котором невозможно развитие или появление нового, привело к особой «постмодернистской чувствительности» — к кризису веры в упорядоченность мира и осмысленность бытия, к отрицанию авторитетов (знаменитые «смерти авторов» — идея, получившая распространение в это время, которая отрицала возможность создания автором законченного художественного произведения), к отказу от создания целостных «моделей мира» и, следовательно, убеждению в невозможности самобытных произведений искусства. Последние перестают быть «текстами» — отдельными художественными «артефактами», созданными согласно традиционным законам

или по оригинальным авторским принципам, а превращаются в «интертексты», причем вне воли и желания их создателей. Каждый текст представляет собой новую ткань, «сотканную» из старых цитат.

Те творцы, кто отказался от иллюзии «авторства» и осознал постмодернизм как творческий метод, не создают новый «материал» и «содержание» — их произведения становятся результатом особо утонченной игры с существующим материалом и его содержаниями. Ирония, пессимизм и сарказм — частые настроения этого искусства, для постмодерниста нет «высокого» и «низкого» материала, как нет и систем и иерархий в организации произведения: интертексты фрагментарны, их ткань легко подвергается «деконструкции», открывая второй, третий и последующие смыслы в том, что ранее казалось связным и единым.

В музыке этот тип творчества чаще всего связывают с принципами музыкального «коллажа» и «полистилистики»: сочинение, которое слышится неким оригинальным звуковым целым, «на самом деле» есть переосмысление и необычное соединение разнообразных уже существующих «музык». При этом эти музыки могут быть представлены цитатами (коллаж) или быть «сочинены в стилях» самим композитором (полистилистика).

«Программным» сочинением музыкального постмодернизма можно считать знаменитую *Симфонию для восьми голосов и оркестра* (1968) выдающегося итальянского композитора Лючано Берлио. Особенно полюбилось публике развеселое Скерцо (третья часть сочинения). Сочинение посвящено великому симфонисту Г. Малеру, поэтому за основу этого Скерцо взято скерцо из Второй симфонии Малера («Воскресение»). Малеровское скерцо, «Проповедь Антония Падуанского рыбакам», в свою очередь было основано на песне из «Волшебного рога мальчика». На него Берлио остроумно нанизал десятки других цитат: «Я использовал произведение Малера как реторту, в стенках которой развивается, сталкивается и трансформируется великое множество «музыкальных мифов» и аллюзий: от Баха, Шенберга, Дебюсси, Равеля, Рихарда Штрауса, Берлиоза, Брамса, Берга, Хиндемита, Бетховена и Стравинского до Булеза, Пуссера, Штокхаузена, меня самого и других»¹.

Соответствует инструментальной части и вокальная часть партитуры — за основу взят фрагмент знаменитого романа С. Беккета «Не называемый», в который «вмонтированы» другие пропеваемые или

¹ Берлио Л. // <http://lib.com.ru/culture/musicacad/maler>

читаемые отрывки книг Дж. Джойса, К. Леви-Стросса, телефонных разговоров, лозунгов бунтующих студентов, приветствие и прощальные слова дирижеру, «анонс» следующего сочинения концерта и т. д. Вторая, медленная, часть этой пятичастной симфонии посвящена памяти великого американского проповедника и лидера антирасистского движения *Мартина Лютера Кинга* (1929–1968) и представляет собой переработку другого известнейшего опуса Берно «О, Кинг» (1968).

Следует заметить, что постмодернистские принципы в музыке появились не только «извне», под влиянием философии или других искусств. Сам принцип «игры стилей» очень важен для эстетики неоклассицизма, в сочинениях Э. Сати и Дж. Кейджа, в некоторых поздних концепциях К. Штокхаузена.

Коллаж и полистилистика явились яркими музыкальными техниками, однако постмодернизм не стал отдельным направлением современной композиции. Среди творцов, которым близки принципы постмодернизма: американский эксперименталист *Джон Зорн* (род. 1953) и неоромантик *Дж. Рохберг*, минималист *М. Найман*, новатор из Канады *Джон Освальд* (род. 1953) со своей концепцией «пландерфоники» — искусства, основанного на обработке «пиратских» аудиозаписей.

Близким мирозерцанию постмодернизма стало явление «историцизма» в музыке. Некоторые музыканты, близкие движению аутентичного исполнительства, настолько прониклись стилем мышления и композиции прошлых веков, что пришли к убеждению в необходимости сочинять музыку по возрожденным законам прошлого. Причем они настаивают, что их сочинения — не «игра в стили», а полноценная современная музыка, вполне адекватно выражающая их мироощущение, поэтому они свободно могут сочетать все существующие музыкальные техники.

Таковы убеждения и музыка *Джозефа Дилана Форда* (род. 1952), успешного деятеля современного концептуального искусства. Широко известно его участие в больших медиапроектах в Интернете. К примеру, он пишет музыку к сайту «Стоящие Будды Бамиана» в память и протест против разрушения в 2001 г. деятелями Талибана гигантских статуй Будд в афганской провинции Бамиан, а также создателя известного «Делийского общества», члены которого выступают за широкое возрождение тональной и в целом традиционной музыки.

Швейцарский певец, композитор, арфист *Бенжамин Багби* (род. 1951) — выдающийся знаток и исполнитель музыки Средних веков.

В своих музыкальных эпосах «*Беовульф*» (1990) и «*Эдда*» (2001) он представил музыку этой эпохи самой широкой публике. Эти сочинения — также значительные этапы и для развития стиля «нью-эйдж». Известный английский контрабасист и композитор *Гэвин Брайарс* (1943), авторитетный среди минималистов, джазменов и музыкальных экспериментаторов, в иных своих сочинениях пользовался стилистикой музыки Ренессанса. Выдающийся деятель аутентичного музицирования певец и дирижер *Рене Клеменсис* (род. 1928) — еще и оригинальный композитор, автор известной «*Мирской мессы*» (*Missa mundi*, 1981).

В мирозерцание творца эпохи постмодернизма органично входит и концептуализм — принцип творчества как «авангардного» переосмысления неких общеизвестных клише — концептов. Затертую «до дыр» фразу или лозунг, известнейшее изображение или предмет, популярное музыкальное сочинение необычно «препарируют», трансформируют, помещают в нетипичное окружение и, в результате, настолько «нагружают» интертекстами, что оно становится практически неузнаваемым — то есть, «новым» произведением искусства.

Эрик Сати со своими музыкальными «готовыми объектами» — до сих пор образцовый музыкальный концептуалист. Однако высшим шедевром этого искусства навсегда останется фортепианная пьеса «4'33"» (1952) *Джона Кейджа*. Ее исполнитель выходит к роялю с секундомером, засекает ровно 4 минуты 33 секунды, кладет руки на клавиатуру и — ничего не играет! Потом выключает секундомер, встает, кланяется и уходит. Эта шутка большого композитора есть в то же время глубокий философско-музыкальный концепт. Ведь у публики есть возможность сосредоточенно вслушаться в великую и вечную Тишину, из которой возникает и в которую уходит вся музыка мира. Этот музыкальный «черный квадрат», впрочем, может иметь и свое звуковое воплощение, главное требование к музыке — точно уложиться в отведенное ей художественное время.

Спектральная музыка

Это значительное прогрессивное направление серьезной музыки, которое унаследовало и продолжает развивать принципы композиции, открытые в Дармштадте.

Главный закон творчества композитора-спектралиста — вслушивание в звук. При таком вслушивании, а также, конечно, при изучении звука средствами современной науки, акустики внутри любого звука открывается весь «спектр» призвуков. К примеру, гармониче-

ские призвуки, то есть обертоны, негармонические призвуки, шумы — всечастотные образования, а также явления интерференции или реверберации звука, которые и составляют его индивидуальный тембр. Именно поэтому данное направление также часто именуют «тембральной музыкой». Внутри музыкального звука, шума, нового электронного синтезированного тембра музыканты находят не только звуковысотный материал, но также и временные и динамические основы композиции, числовые соотношения призвуков могут стать основой для масштабной организации формы сочинения и т. д.

Спектральная музыка — это, без сомнения, современная «музыка звучностей», та, что была открыта поколением Дармштадта. Однако новое поколение новаторов «вывернуло наизнанку» принцип сонористики — их соноры не складываются из множества звуков, а «выводятся» из одного или нескольких основных звуков путем озвучивания их призвуков. Одним из предтеч тембральной музыки можно также считать К. Штокхаузена, увлечением которого стала «обертоновая музыка» — то есть музыка, созданная только на основе гармоник звука. Он один из создателей современного художественного резонансного (обертонового) пения (в сочинениях «Группы» (1957), «Мантра» (1970), «Настроение» (*Stimmung*, 1996) он использовал закономерности обертонового ряда). Сонористика также стала и развитием идеи «научного искусства» (Э. Варез, Я. Ксенакис) — ведь в этой музыке обязателен прекомпозиционный этап изучения звука. Опыт изучения звука, важный для сочинения электронной конкретной музыки, также был воспринят новаторами нового поколения.

Неудивительно, что появилось это направление во Франции: пристальное внимание к звуку, вообще свойственное французскому музыкальному мышлению, кажется, достигло здесь своей высшей точки. Впервые о своей музыке как о «спектральной» стал говорить композитор и философ Юг Дюфур (род. 1943). Он и его единомышленники и коллеги Жерар Гризе (1946–1998), Тристан Мюрай (род. 1947), Мишель Левинас (род. 1949) и другие музыканты организовали в 1970-х гг. известное творческое сообщество «Маршрут» (*l'Itineraire*).

Среди известных спектралистов также канадец Клод Вивьер (1948–1983), румын Горациу Радулеску (род. 1942), финн Магнус Линдберг (род. 1958), американец Джошуа Файнберг (род. 1969), британец Джулиан Андерсон (род. 1967). Под влиянием К. Штокхаузена образовалась немецкая спектральная музыка. Среди ее творцов — Иоганнес Фрич (род. 1941) и известный дирижер современной музыки уроженец Венгрии Петер Этвеш (род. 1944).

Экспериментализм и расширенная техника

Композиторы, склонные искать перспективные пути развития музыки, но не желающие ограничиваться рамками какого-либо направления, составляют экспериментальную линию музыкального авангарда. Для них характерно использование так называемой «расширенной техники»: они свободно пользуются всеми существующими способами произведения, обработки и организации звука, но более всего известны их открытия в области новых звуковых возможностей различных инструментов. Необычные приемы игры, новые способы настройки, изменения конструкций инструментов открывают перед музыкантами все новые звуковые краски привычного рояля, гитары, скрипки.

Американский музыкальный экспериментатор Джордж Крамб (род. 1929) широко известен своими оригинальными композициями для «электронного» струнного квартета (*Струнный квартет*, 1954; «Черные ангелы», 1970) или «расширенного фортепиано» («Макрокосмос», 1972–1973). Последнее возникло из «препарированного фортепиано» путем прикрепления к струнам и корпусу электроусилителей.

Выдающийся шведский гобоист, самобытный композитор Хайнц Холлигер (род. 1939) и сверходаренный сочинитель из Италии Сальваторе Шаррино (род. 1947) — яркие представители европейского экспериментализма.

Но самым авторитетным музыкальным новатором наших дней является выдающийся немецкий композитор, педагог, музыкальный критик, теоретик и философ Хельмут Лахенман (род. 1935). Начав в детстве свою музыкальную карьеру как певчий церковного хора, он вскоре показал большие способности к сочинительству. Получив классическое композиторское образование в родном Штутгарте, он в 1958–1960-х гг. был учеником Луиджи Ноно, от которого воспринял традицию музыкального новаторства, основанную в Дармштадте. Также он внимательно осваивал возможности электроники, хотя впоследствии практически полностью отказался от искусственного звука.

В 1960–1990 гг. уникальная творческая позиция и гениальная музыка сделали Лахенмана центральной композиторской фигурой Европы. Многие годы он преподавал в Дармштадте, в Высшей школе музыки Штутгарта. Широко известны его статьи, эссе и лекции об искусстве и музыке. Убеденный продолжатель идей Дармштадта, талантливейший последователь философии Т. Адорно, Лахенман всегда выступает как сторонник высокого искусства композиции, в основе которого лежит идея «отказа» — творческого неконформизма, по-

стоянного поиска все более оригинальных и в то же время наиболее точных в выражении мыслей и чувств «звуковых типов» (материала музыки) и способов их развития.

Свой способ сочинения Лахенман называет «инструментальной конкретной музыкой» (по аналогии с электронной конкретной музыкой), подчеркивая свое экстраординарное «расширенное» толкование возможностей инструментов и особую природу своего звука, объединяющего в себе и музыкальный звук и шум. Необыкновенные, яркие звучания Лахенмана нередко вызывают сильные эмоции и даже эстетический шок у слушателей. Но в то же время его партитуры — одни из самых технически совершенных в современной музыке. В своих шедеврах этот музыкант-философ заглядывает за самые дальние границы своего искусства, творя некую «метамузыку», «музыку о музыке», которая возникает за пределами привычных понятий о звуке, музыкальном стиле и форме, музыкальном пространстве и времени. Среди самых известных его партитур — оркестровая «*Контракаденция*» (1971), «*Акканто*» (1976) для кларнета и оркестра, а также имевшая сенсационный успех опера «*Девочка со спичками*» (1996). Эта «театральная музыка для очень большого оркестра и солистов» сочинена по мотивам трагической сказки Г.-Х. Андерсена, с добавлением текстов Л. да Винчи и немецкой террористки Гудрун Энслинн.

Инструментальный театр

Эта специфическая область современного музицирования, соединившая в себе дух музыкального экспериментализма и постмодернистский «концептуальный» подход к искусству, возникла во многом благодаря уникальному творческому дару аргентинского композитора, дирижера, драматурга и кинорежиссера *Маурисио Кагеля* (род. 1931).

С одной стороны он воплощал авангардную идею «слияния искусств» и привнес в музицирование принципы драматической актерской игры, в частности законы театра абсурда и «театра жестокости» А. Арто. С другой стороны, «инструментальный театр» возник из стремления музыканта ввести в текст сочинения околмузыкальный контекст, а именно: видимые слушателю движения исполнителя, речь репетирующих артистов, дыхание певца или музыканта-духовика, стук пальцев о клавиши и т. п. Музыкальная концепция, таким образом, включает в себя не только и не столько сами звуки, сколько их бытийное «окружение». Конечно, музыканты давно знали об эффектности театральных жестов в музыке — стоит вспомнить хотя бы знаменитую «Прощальную симфонию» Й. Гайдна (1772), где в последней части

музыканты по одному покидают сцену, и каждый при этом гасит зажженную у пюпитра свечу.

Среди самых успешных музыкально-театральных проектов Кагеля — шокировавшая общественность «антиопера» или «балет для нетанцоров» «*Государственный театр*» (1971), где среди музыкальных инструментов были замечены ночные горшки и кружки Эсмарха, а среди его киноработ знаменит музыкальный фильм «*Людвиг Ван*» — озорное и ехидное «приношение» великому коллеге, сочиненное «по материалам» бетховенских опусов и, одновременно, серьезное размышление о трагедии жизни глухого композитора.

Социально ангажированная музыка

Отражение злободневных для общества идей и событий, активное включение серьезного музыкального искусства в жизнь людей и в то же время протест против установленных социумом эстетических и технических ограничений для творчества — вот намерения композиторов, в разное время обращавшихся к социальной проблематике.

Итальянский музыкальный авангардист, выдающийся композитор поколения Дармштадта *Луиджи Нono* (1924–1990) во время Второй мировой войны был участником движения Сопротивления. Катастрофический опыт фашизма, пережитый им вместе со своей страной, сделал его убежденным пацифистом, антифашистом и сторонником социалистических идей. Он стал членом Коммунистической партии. Во многих своих крайне радикальных по музыкальному языку сочинениях он выражает также и крайне «левые» политические убеждения. («*Прерванная песня*» (1956), по письмам жертв военных гонений; опера «*Нетерпимость*» (1961), повествующая о нечеловеческих страданиях беженцев; «*Освещенная фабрика*» (1964), протестующая против капиталистической эксплуатации — наиболее известные сочинения композитора).

Небольшая композиция *Стива Райха* «*Выходит*» (1966) основана на фрагментах речи жертвы расового погрома, популярнейшая композиция *Лючано Берлио* «О, Кинг» (1968) — также напоминание о трагедии расизма в США.

Инструментальная пьеса «*Союз рабочих*» (1975) самобытного датского композитора *Луиса Андриессена* (род. 1939) — «хит» музыкального экспериментализма, также тесно связанный с историей популярных стилей индастриал и эмбиент. Это яркое алеаторическое сочинение «для любого громко звучащего состава инструментов» воз-

вращает слушателей к «механическим» звучностям первого авангарда и иронически воплощает идею конкуренции — музыканты пытаются «переиграть» друг друга.

Крайне необычная пьеса для двух гитар «Салют Кодуэллу» (1977) Хельмута Лахенмана — это апофеоз свободы средств выражения и дань почтения мыслителю-революционеру *Кристоферу Кодуэллу* (1908–1937). В музыке Лахенмана звучит отрывок из книги Кодуэлла «Буржуазная иллюзия и действительность», читаемый гитаристами строго по «нотации» композитора.

Оперный жанр второй половины XX в.

Развитие новаторской оперной драматургии шло наравне с изменением музыкального языка. Современный оперный жанр представляет совершенно различные подходы к организации

музыкально-сценического действия:

- ♦ понимание оперы как большого сочинения непрерывного развития, без четкого деления на действия, акты, сцены, арии и ансамбли;
- ♦ авангардное «мультимедийное» представление, где смешиваются все законы оперы с законами других искусств (к примеру, непрерывное действие может прерываться разговорными диалогами, пародийными ариями, в опере используются монтажные приемы кинематографа, события могут представлять одновременно или в произвольном порядке, несколько сюжетов или вариантов сюжета звучат одновременно;
- ♦ оперное представление, использующее модель (или модели) музыкально-драматических сочинений прошлого (средневековую драму, барочную оперу-серия, классицистскую или романтическую оперу и т. д.) — характерно для опер неоклассицистов или постмодернистов).

Опера — один из самых перспективных жанров современной европейской серьезной музыки, ее сочиняют композиторы всех направлений и стилей. Творческие достижения двух совершенно оригинальных композиторов второй половины XX в. связаны с жанром оперы.

Выдающийся немецкий композитор *Ханс Вернер Хенце* (род. 1926), сын из многодетной семьи учителя из Вестфалии, с детства показал незаурядные музыкальные способности и начал учиться музыке вопреки воле строгого отца. В 1944 г. молодой музыкант был призван в войска вермахта и пережил всю трагедию поражения и унижения своей родины. Его военная карьера быстро закончилась пленением

и лагерем военнопленных. Военные впечатления стали причиной его крайне левых взглядов. Политические убеждения наряду с открыто демонстрировавшейся гомосексуальностью привели Хенце к резкому и продолжительному конфликту с немецким обществом, а затем к эмиграции в Италию. В 1950–1970-х гг. постоянно растет его известность как оперного и балетного дирижера. Хенце также успешно сочиняет во всех существующих «серьезных» жанрах. Он автор 10 симфоний, десятков оркестровых композиций, балетов, хоровых и вокальных сочинений, камерных ансамблей и многого другого. Но в историю музыки он вошел как автор ярких и оригинальных оперных и музыкально-драматических сочинений («*Чудесный театр*» (1949, по Сервантесу), «*Бульвар одиночества*» (1951, лирическая драма из современной парижской жизни, по мотивам «Манон Леско» абб. Прево), «*Король Хириш*» (1955, по сказке К. Гоцци), «*Элегия молодым влюбленным*» (1961, эксцентричная драма о поэте, его жене и преданной секретарше, по стихам У. Х. Одена и Ч. Кальмана), «*Английская кошка*» (1983, на сюжет из О. Бальзака), «*Преданное море*» (1989, по роману Юкио Мисимы) и многое другое). Музыкальный язык его опер разнообразен. Хенце начинал свою деятельность как постшёнбергианец, но затем стал использовать и неоклассицистские принципы, а также разнообразные стилевые ресурсы массовой музыки (джаз, рок, популярны песни).

Немецкий композитор *Бернд Алоиз Циммерманн* (1918–1970) нашел собственный путь музыкального развития, идущий от экспрессионизма и неоклассицизма, «минуя» строгую двенадцатитоновость и стилистику дармштадцев, хотя он и был участником нескольких Летних курсов. Его уникальный стиль — он свободно вводил в свои сочинения джазовые ритмы, элементы легкой музыки, народные песни, детские считалки, цитаты из музыкальной классики от франко-фламандской школы до Г. Малера, строил целые произведения на принципе коллажа (балет «*Музыка для ужинов короля Убю*», 1966) — и необычное музыкально-драматическое мышление наиболее ярко проявились в культовой опере второй половины XX в. — «*Солдаты*» (1960). Будучи в своем сюжете и музыке «наследницей» драмы «*Воццек*» А. Берга, опера показывает трагедии маленьких людей на фоне масштабных сцен военной катастрофы. Композитор основал свое либретто на пьесе *Я. М. Р. Ленца* (1751–1792) — талантливого и сумасшедшего музыканта, поэта и драматурга эпохи раннего немецкого романтизма («*Бури и натиска*»). Несколькими десятилетиями ранее сюжет пьесы Ленца был использован Г. Бюхнером в его «современ-

ной» драме «Воцтек». Циммерман перенес действие во времена Второй мировой войны. Оригинальный вариант сериальной техники воплотил в опере авторскую драматическую концепцию «сферического времени». Необычность и трагизм музыки Циммермана отталкивали послевоенных слушателей и критику, он мучительно переживал свою непризнанность. Не справившись с угнетенным душевным состоянием, композитор покончил с собой.

Этническая музыка и современная композиция

Композиторы второй половины прошлого века относились к этнической музыке и фольклору по-разному: продолжали линию фольклоризма, начатую Стравинским и Бароком, использовали принципы народной музыки в своих техниках (минимализм) или сами звучания как материал для постмодернистских концепций. В творчестве многих композиторов традиционная музыка стала источником создания авангардных музыкальных языков.

Так, патриарх американского экспериментализма *Лу Харрисон* (1917–2003) часто создавал свои сложные и изысканные партитуры «по образцам» традиционной музыки оркестра гамелан (Индонезия).

Крайне эффектная, экстравагантная, гипнотически привлекательная и тонкая музыка итальянского новатора *Джачинто Шелси* (1905–1988) возникла как преодоление тяжелейшего нервного срыва, который стал результатом перенапряжения душевных сил молодого таланта. Композитор утверждал, что излечиться ему помогла изобретенная им музыкально-медитативная техника: он бесконечно вслушивался в один-единственный звук рояля и его призвуки, открыв в них совершенную и вечную гармонию. В дальнейшем он обратился к мистике и музыке Востока (индийская рага, традиции Тибета, Юго-Восточной Азии, Японии, Ближнего Востока), найдя именно там основания для своего творчества. Музыка Шелси — это непрерывная и напряженная звуковая медитация, часто «на один звук» (своеобразный вариант минимализма и микротоновой музыки), ее зрительным символом-аналогом является круг, который композитор нередко помещал на обложках своих партитур.

Электронная музыка

Развитие звукозаписывающей и воспроизводящей звук техники, усовершенствование синтезаторов и распространение компьютерных технологий в 1970-е гг. сделало электронику обычным видом современной музыки. Если композиторы первой половины века предслышали

электронные звучания, но не могли воплотить их в жизнь, то к концу века ситуация стала противоположной: технические средства совершенны, а проблема музыканта — в умении и таланте услышать, открыть, изобрести собственные звучности.

П. Булезу, Дж. Кейджу, а также его соотечественнику музыканту-эксперименталисту *Дэвиду Тюдору* (1926–1996) принадлежит заслуга создания «живой электронной музыки» (*live-electronics*). Звуки, издаваемые исполнителем-человеком (а также, к примеру, шумы его тела, его движения), фиксируются датчиками компьютера, «оцифровываются» и изменяются согласно программе, которая, собственно, и является сущностью «живой» электронной композиции, и эти новые звучания — «ответ» машины — транслируются через динамики. Сочинение рождается в реальном времени импровизации как «диалог» музыканта и компьютера.

Разнообразные мультимедийные концепции часто связаны с электронной звуковой средой. Широко известны звуковые инсталляции американского музыканта-экспериментатора *Альвина Люсьера* (род. 1931), исследовавшего также и возможности «живой электроники». Так, к примеру, в одной из своих композиций он использовал как материал для компьютерной обработки альфа-волны, возникавшие при работе головного мозга исполнителя, которые фиксировались энцефалографом.

Музыкальная культура России (1917–1990-е гг.)

Развитие отечественной музыкальной культуры прошлого века в настоящее время невозможно однозначно оценить и описать. Сам термин «советская музыка» или «советская музыкальная культура» можно понимать различно. С формально-исторической точки зрения советская музыка имеет четкие границы — 1917–1991 гг., то есть время существования Советского государства. Однако в истории развития культурного феномена «советской музыки» можно выделить два больших этапа:

- ♦ первый — формирование и «аутентичное», полноценное существование и развитие советской музыкальной культуры (1917–1953 гг.) и
- ♦ второй — стагнация и разрушение (с середины 1950-х гг. по настоящее время).

Развитие советской музыки имеет также и культурно-географическую составляющую. Будучи в начале XX в. органичной частью классической европейской музыкальной культуры, в дальнейшем отечественная музыкальная культура развивалась практически в полной культурной изоляции, а с середины 1950-х гг. происходит процесс ее «возвращения» в европейское и общемировое культурное пространство.

Формирование советской музыкальной культуры (1917–1932)

Первая мировая война, Февральская, а затем Октябрьская революции и последовавшая за ними гражданская война совершенно изменили российское общество. Катастрофические события нарушили привычный темп и характер бытия — в несколько лет изменился тысячелетний уклад русской жизни.

Столь же радикально изменилось и традиционное мышление людей, невозможным стало и художественное творчество по законам прошлого.

Новая советская музыкальная культура формировалась в открытом или неявном, но охватывающем все области музицирования противостоянии-взаимодействии двух путей развития — «демократического» и «тоталитарного».

Первый был связан с настроениями «революционного романтизма», которые были особенно сильны в начале большевистских преобразований. Успех революции, победы в гражданской войне, быстрое

восстановление народного хозяйства порождали в широких массах трудящихся надежду на быстрое построение счастливого и справедливого общества, «свободы, равенства, братства». Находясь, в сущности, в условиях гуманитарной катастрофы, граждане новой Советской России, тем не менее, были полны необыкновенного оптимизма в отношении своего будущего. «Мы наш, мы новый мир построим. Кто был ничем, тот станет всем!» — эта фраза из «Интернационала», одного из гимнов Октябрьской революции, стала символом времени.

Результатом этих позитивных настроений в обществе стал небывалый расцвет художественного творчества. Сотни тысяч людей, которым ранее недоступно или неинтересно было музыкальное искусство, следовали лозунгу «Искусство принадлежит народу» и стремились стать настоящими коммунистами и обогатить «свою память знанием тех богатств, которые выработало человечество».

Большая часть творческой интеллигенции приветствовала этот подъем эстетического и творческого сознания народа. Эпоха первого десятилетия Советов стала временем грандиозного концертного, учебно-просветительского и самодеятельного движения. Музыкальные школы, техникумы, кружки, студии, группы, общества, союзы, оперные театры, симфонические и народные оркестры, хоры, ансамбли (самодеятельные, полупрофессиональные, высокопрофессиональные) исчислялись сотнями. Ежедневно давались многочисленные концерты, спектакли, музыкальные лектории, музыка была важнейшей частью политических массовых действий — митингов, шествий, демонстраций, съездов, празднеств и траурных мероприятий.

Вся существующая и вновь возникающая музыка теперь востребована и уважаема слушателями: классическая опера или симфония и революционная песня, классический балет и фокстрот, авангардная композиция и частушка. Исключение составляли старинная и духовная музыка (по идеологическим причинам), а также традиционный сельский фольклор, считавшийся отсталым и неактуальным.

Для музыкальной жизни первых советских лет характерно объединение разнообразных музыкальных событий в рамках одного масштабного политического события. Собственно музыкальные «номера» чередовались (или объединялись) с речами ораторов, сольной и хоровой декламацией, «громкой читкой» газет, листовок, декретов, физкультурными упражнениями-построениями, театральными и литературными «номерами». При этом часто не существовало разделения на выступающих и публику, например, при пении революционных гимнов, декламации лозунгов. Все это происходило в новаторских и яр-

ких декорациях «монументальной пропаганды» — воздвигались первые советские памятники, громоздились плакаты и лозунги, флаги и транспаранты. Эти действия занимали огромные пространства — площади, улицы, города.

Такая «омузыкаленная» и театрализованная среда обитания быстро сформировала новый и богатый слушательский опыт и особое художественное мышление сотен тысяч людей.

Вторая линия развития музыкальной культуры была связана с выдвинутой В. И. Лениным программой «государственного музыкального строительства», которое предполагало поддержку музыкального искусства и, вместе с тем, строгий контроль над свободными творческими процессами в обществе.

Народный комиссариат по просвещению (Наркомпрос)¹, стал центральным властным органом, ответственным за музыку. В его ведение (а по сути, в государственную собственность) к концу 1918 г. перешли все музыкальные учебные заведения, концертные учреждения, театры, музыкальные магазины, мастерские музыкальных инструментов, нотные издательства, фирмы граммофонных пластинок, а также право частной собственности на использование наследия русских и зарубежных композиторов и частично авторское право.

Наркомпрос стремился к созданию собственной системы музыкального образования и науки, все профессиональные музыканты-исполнители, а также композиторы подлежали строгому учету для использования их по обслуживанию фронта и тыла Красной Армии. Уклонение от «военно-музыкальной» службы каралось судом революционного трибунала.

С идеологией так называемого «военного коммунизма» были связаны и радикальные творческие устремления Всероссийского пролеткульта². Это влиятельное массовое движение, чьи лидеры выступали за развитие «чистой» пролетарской культуры, которая должна вырасти из самодеятельности рабочих, и вытеснить из жизни «буржуазных индивидуалистов»-профессионалов. В новом «пролетарском» музицировании должны были звучать хоровые и инструментальные обработки народных и революционных песен, гимнов, русской и зарубежной классики (XVIII–XIX вв.) в самых простых ее вариантах, а также

¹ Наркомпрос с 1917 г. возглавлялся видным политическим и общественным деятелем, идеологом и теоретиком советской культуры В. А. Луначарским (1875–1933), музыкальные отделы возглавлял композитор-авангардист А. Лурье.

² Союз пролетарских культурно-просветительских организаций, который действовал с начала XX в. до 1925 г.

вульгарно трактуемая изобразительная шумовая «машинная», «производственная» музыка, то есть некий примитивный аналог футуристической музыки.

Период окончания гражданской войны (1922), НЭПа (1921–1925) и первой пятилетки (1928–1932) отмечен изменением характера музыкальной культуры, а также обострением конфликта двух направлений ее развития. Творческий «хаос» первых советских лет сменился мирной упорядоченностью культурной жизни. Постепенно уменьшились масштабы самодеятельности. Опять преобладают традиционные формы концертной деятельности (филармонический концерт, оперное, драматическое представление и т. д.), внимание общества привлекают жанры серьезной музыки (симфонии, кантаты и оратории, оперы и балеты, камерные ансамбли).

Новая экономическая политика (НЭП), ненадолго вернувшая в общество рыночные отношения, законы предпринимательства и конкуренции, резко поляризовала общество, вскрыв социальные противоречия, ранее отмененные «военным коммунизмом». Смешанная, хаотическая музыкальная культура эпохи «революционного романтизма» теперь также разделилась на различные области музицирования. Переживает свой краткий взлет популярная музыка. Ей активно противостояли «пролетарские» группировки, пропагандирующие массовую советскую песню и критикующие «буржуазное разложение» музыкантов. В частности, был знаменит своим сатирами политический эстрадный театр «Синяя блуза», с которым сотрудничали видные поэты и драматурги: В. В. Маяковский, Н. Н. Асеев, С. И. Кирсанов и др.

В области серьезной музыки основной конфликт состоял в идейных и творческих противоречиях двух прогрессивных композиторских групп (АСМ и РАПМ) и сочувствующих им музыкантов.

Ассоциация современной музыки (АСМ, 1923–1931) была общественным творческим объединением музыкантов-новаторов, которые в своем манифесте выступали против «эпигонства, прекраснотушии и творческой лени». Главной задачей АСМ было «Самое широкое ознакомление с новейшими музыкальными произведениями всех направлений», и в этом молодые энтузиасты добились поразительного успеха: в Советской России звучали самые последние сочинения западных композиторов (оперы «Воццек» А. Берга (1927, Ленинград), «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (1929, Москва), с гастролями в нашу страну приезжали Д. Мийо, А. Берг, А. Онеггер, П. Хиндемит). Музыка советских авангардистов часто звучала в Берлине, Париже, Лондоне. Ассоциацией выпускались три музыкальных журнала. В своем

творчестве участники АСМ не следовали единым идейным установкам, в группе царил дух свободного творческого поиска и демократии.

Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ, 1923–1932), будучи наследницей идеологии пролеткульта, в своей деятельности исходила из весьма жестких установок. Основной задачей группы была пропаганда «классового подхода к музискусству». Активисты РАПМ настаивали на строжайшей цензуре всей звучащей музыки, отказе от «аристократической» и «буржуазной» классико-романтической традиции (кроме «революционеров» Л. ван Бетховена и М. П. Мусоргского), от фольклора, бытовых и массовых жанров. Так же резко критиковались авангардисты из АСМ, которым провокационно предъявлялись обвинения в политической неблагонадежности и «низкопоклонстве» перед западными музыкантами.

Коллективным творчеством ПРОКОЛЛа (Производственный коллектив студентов Московской консерватории) была создана легендарная первая советская оратория «Путь Октября» (1927), посвященная десятилетию революции. Молодые композиторы Александр Давиденко (1899–1934), Борис Шехтер (1900–1961), Зара Левина (1906–1976), Владимир Тарнопольский (1897–1942) создали масштабное музыкально-драматическое действо «по модели» массовых праздников первых революционных лет. Их идеалом и новым каноном для творчества стала революционная массовая песня.

Примечательно, что постепенно укрепляющимся тоталитарным властным структурам советского общества не нужны и даже опасны были радикальные общественные творческие группировки, и в дальнейшем новаторы разного толка вынуждены были стать «нормальными» советскими композиторами. Разгром АСМ в 1931 г. стал жизненной и творческой трагедией блистательного новатора-«урбаниста» А. Мосолова, вынужденного стать обработчиком русских народных песен. Н. Рославец, сосланный в Узбекистан стал автором советского узбекского балета и оперы.

22 апреля 1932 г. ЦК ВКП(б) выпустил постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», где было заявлено об окончательном роспуске независимых общественных творческих организаций и создании единых творческих союзов писателей, композиторов, художников. Объединение творцов по ремесленному признаку, на словах объяснявшееся желанием советской власти избежать идеологических распрей и организовать всем равные условия для работы, на самом деле вскоре стало структурой жесткого контроля над процессом художественного творчества.

Советская музыка 1932–1953 гг.

Особые свойства отечественной музыкальной культуры конца 1920-х — начала 1950-х гг. позволяют резко обособить этот этап ее развития и говорить о ней как о «советской музыке» — уникальном культурном образовании в истории нашего музыкального искусства.

Главным признаком этого искусства была абсолютная его «социализация», «встроенность» в жизнь тогдашнего советского общества: никакая музыка не существовала и не могла существовать как «частное дело» и «свободное художество». Музыкант, желающий сочинять, исполнять, изучать серьезную музыку, и его публика должны были быть частью «государственного музыкального строительства». Более того, советское тоталитарное государство требовало от своих граждан не только внешнего, «поведенческого» подчинения своей власти, но и также полного духовного, идейного, эмоционального слияния с ней.

В своей профессиональной работе музыканты должны были соответствовать ряду строгих требований, уклонение от которых грозило не только «исключением» из профессии, но и прямым физическим уничтожением.

Подчиненность личного творчества определенной общественной идеологии в советской музыке была принципиальна и не обсуждаема. Идеология коммунизма, большевизма, социализма, «культы личности» должна была воплощаться не только во внешнем «оформлении» музыки (название, текст вокального сочинения, сюжет и драматургия оперного спектакля, стиль одежды музыканта и др.), но также и в области музыкального языка. «Чистая музыка», «искусство для искусства» для советского композитора в принципе невозможны.

Социалистический реализм

Ряд норм, как «основной метод» художественного творчества, были сформированы в доктрине «социалистического реализма»¹.

Требования «партийности, социалистической идейности», идея «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» были выполнены созданием особого рода музыкального языка. При этом провозглашенное «признание роли классики» на самом деле означало строго консервативную,

¹ Социалистический реализм — сформулирован и провозглашен на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей (Москва, 1934) как литературный метод, далее был распространен на все виды искусства.

академическую стилевую ориентацию и унификацию музыки. За музыкальную норму были приняты классико-романтические законы европейской композиции и исполнительства в их самом обобщенном и упрощенном варианте, которые абсолютизировались в ряде музыкальных «догм» и клише.

Даже стилевое разнообразие позднего романтизма не считалось допустимым в силу своей идеологической чуждости («формализма», «идеализма» или «буржуазности»). Столь активно подхваченный революционными Советами авангардный стиль к началу 1930-х гг. изгоняется из музыкальной культуры, для большинства музыкантов также недоступны ни старинная, ни актуальная европейская музыка всех стилей. Небольшая «поблажка» допускалась для музыки идеологически близкой (немецкие социалисты и коммунисты — К. Вайль, Г. Эйслер), а также некоторых сочинений неоклассицизма, исключая, впрочем, И. Ф. Стравинского. Культурная изоляция в современном мире и наличие цензурных ограничений в области музыкального звука привела к быстрому формированию некоего «советского» музыкального стиля, ставшего своего рода вариантом неоклассицизма, где принцип сочинения «по образцу» музыки прошлого существенно преобладал над принципом новаторского использования этих образцов. Подцензурность музыки проявилась и в строгом отборе музыкальных образцов. По сути, из реальной истории европейской музыки был создан некий новый миф, который должен был объяснить теперешнее «тоталитарное» состояние отечественной музыкальной культуры как естественное продолжение развития искусства. Для этого был отобран и «идеологически правильно» оформлен ряд так называемых «великих композиторов», личности, эстетике и самой музыке которых (часто без всяких оснований) приписывались черты «революционности», «народности», «реалистичности» и т. д. (И. С. Бах, венские классики (Гайдн, Моцарт, Бетховен), немногие романтики — Шопен, Шуберт, Шуман, Мендельсон, меньше Брамс и Лист).

Строго отбирался также круг «реалистических» музыкальных жанров. Русская музыка начиналась с Глинки, продолжалась Даргомыжским и «Могучей кучкой», Чайковским. Редактировались не только особенности мировоззрения и факты биографий композиторов, но также и сами музыкальные сочинения — так, к примеру, опера Глинки «Жизнь за царя» получила новое название «Иван Сусанин» и новую редакцию либретто (С. Городецкий, 1937), в котором идеологически верным текстом были заменены все религиозные и монархические фрагменты.

Музыкальное искусство и власть

Искусство как средство идеологической пропаганды было необходимо для тоталитарного общества. Его творцы наделялись огромным общественным авторитетом: как нигде в мире в советской культуре ценились писатели и поэты, композиторы и музыканты-исполнители, актеры и режиссеры. Их работа всегда была востребована государством, творческий процесс высоко оплачивался, предоставлялись условия для полноценной жизни.

Музыкальное искусство в силу своей эмоциональной природы особенно сильно продвигало тоталитарный миф в массовое сознание людей. К тому же советской власти была выгодна психологическая «компенсаторная» функция музыки — миллионы людей, музицируя, слушая музыку, могли полноценно существовать в напряжении тоталитарной системы.

Особые взаимоотношения власти и музыкального искусства подтвердились при крушении советской системы: с конца 1980-х гг. количество явлений, связанных с серьезной музыкой, катастрофически уменьшилось — практически полностью исчезла самодеятельность, распались многочисленные народные коллективы, рассеялась многомиллионная аудитория концертов, на порядок сократилось их количество и т. д. (для сравнения — в это же время блистательно развивается отечественная словесность).

Система жанров и видов советской музыки

Синтетичность и экспериментальное сочетание разных искусств, а также разных музыкальных жанров и видов музыки в творческой практике первого революционного десятилетия сменились четкой музыкальной иерархией. Однако она заметно отличалась от систем жанров в «образцовой» классико-романтической культуре.

«В музыке о реализме правомерно говорить только тогда, когда композитор конкретизирует музыкальные образы с помощью слова, сценического действия или же зрительных и смысловых ассоциаций, связанных с опорой на бытовые и синтетические ...жанры»¹. И так, в советской музыке на первом плане стояли виды музыки со словом или сценическим действием, при этом желательным с бытовой стилиевой основой.

Советская песня. Песенный жанр стал главным жанром советской музыки. Доступность и всепроникающий характер этого жанра как

¹ Сахар А. Н. // БСЭ. Ст. «Реализм». Т. 21. — М., 1975. — С. 529.

нельзя лучше отвечали потребностям идеологической массовой пропаганды. Более того, именно песня, в силу своей выразительной «подвижности», наиболее чутко отразила характерные особенности советской музыкальной культуры.

Синтетический сплав самых разных по стилю жанровых «предшественников» советской песни обусловил ее широкие выразительные возможности — она оказалась способной охватить все сферы жизни советских людей.

Жанр массовой песни был обязателен для профессионального советского композитора. Более того, ряд авторитетных творцов советской музыки сосредоточились на сочинении в этом жанре.

Советская массовая песня формировалась в 1920-х гг. Для нее были характерны образное и стилевое разнообразие. Рабочие песни дореволюционной поры, гимны и песни европейских революционеров прошлого («Марсельеза», «Варшавянка», «Интернационал», «Орленок») составляли золотой фонд песенного искусства 1920-х гг., чрезвычайно была распространена «адаптация» существующих мелодий к новому тексту песни. Так, гимн советских пионеров «Взвейтесь кострами, синие ночи» (1922 г, стихи А. А. Жарова, музыка С. Ф. Кайдана) имеет своей основой знаменитый «Марш солдат» из оперы Гуно «Фауст». Чрезвычайно характерны для первых песен революции ритмы маршей (праздничного, военного, траурного). Исполнялись они, как правило, одностольным хором.

Многие песни существовали как народные, их талантливые авторы оставались неизвестными. Среди активных творцов нового жанра особенных творческих удач добились члены ПРОКОЛЛа *Марианн Викторович Коваль* (1907–1971), *Александр Александрович Давиденко* (1899–1934), *Виктор Аркадьевич Белый* (1904–1983), *Борис Семенович Шехтер* (1900–1961).

1930-е гг. — это время расцвета песенного жанра. В это время появились все основные виды (субжанры) советской песни и выкристаллизовались их выразительные средства.

Так, на вершине жанра стояли советские гимны, песни, посвященные вождям и героям советской жизни (руководителям государства, вождям революции, передовикам производства), и праздничные песни, которые должны были «заряжать советского человека оптимизмом, верой в свои силы, будить чувство патриотизма». Для них характерны возвышенное настроение, мажорность, спокойный, простой характер ритма и особая броская плакатность мелодий.

Военная тематика, актуальная в это напряженное время между двух мировых войн, нашла отражение в песнях — воспоминаниях о гражданской войне. Для них особенно характерна романтическая балладность, и особая суровая лирика. Знамениты были «*Каховка*» (музыка И. О. Дунаевского, слова М. Светлова), «*По военной дороге*» (музыка Дм. и Дан. Покрассов, слова М. В. Исаковского), «*Тачанка*» (музыка К. Я. Листова, слова М. И. Рудермана). В так называемых «оборонных песнях» преломились черты старинных солдатских и казачьих песен. Шедеврами среди них стали мелодии Дмитрия и Даниила Покрассов «*Если завтра война*» (стихи В. И. Лебедева-Кумача), «*То не тучи, грозовые облака*» (стихи А. Суркова). Большое распространение получили также песни о Советской Армии. Пропагандировал эти песни Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии, организованный в 1928 г. Его организатор и руководитель *Александр Васильевич Александров* (1883–1946) стал автором многих образцовых советских военных песен («*Эшелонная*», «*Бейте с неба, самолеты*» (на стихи С. Я. Алымова) и др.).

Индустриализация и коллективизация первых советских пятилеток породили большую область песен, которые воспевали новый свободный и радостный труд миллионов рабочих и крестьян. Знамениты были «*Марш энтузиастов*» (стихи А. А. Д'Актиля) и «*Марш трактористов*» (стихи В. И. Лебедева-Кумача) И. О. Дунаевского. Особым успехом пользовались песни о колхозной деревне В. Г. Захарова, к примеру «*И кто ж его знает*» (стихи М. В. Исаковского). В них в «советском духе» использовались фольклорные источники.

В лирических и молодежных песнях часто переосмысливались интонации бытовой песни, эстрадной танцевальной музыки, модного джаза. Образцом советской лирики стала «*Катюша*» (музыка М. С. Блантера, стихи М. В. Исаковского), широко известны молодежный «*Марш веселых ребят*», эстрадный романс «*Сердце, тебе не хочется покоя*» (музыка И. О. Дунаевского, стихи В. И. Лебедева-Кумача), фокстрот «*Неудачное свидание*» (музыка А. Н. Цфасмана).

Среди авторов советских песен — множество ремесленников, сочинявших по шаблонам жанра, однако талантливейший композитор этого времени *Исаак Осипович Дунаевский* (1900–1955) получил мировое признание, работая в жанре советской песни.

Повсеместное звучание различных песен (особо важную роль здесь играло стремительное распространение радиовещания), исполняемых всеми возможными способами (хоровое одностольное и многостольное пение, ансамблевое пение, хоровое пение с запевом солиста, соль-

ное пение, инструментальные и оркестровые обработки, песенные концерты, сюиты песен из кинофильмов и многое другое) создавали некий повседневный позитивный «песенный настрой» в жизни людей. Именно песня стала музыкальным символом советской жизни 1930-х гг. и важнейшим инструментом советской пропаганды. Радостные гимны сопровождали чудовищные репрессии сталинизма, а марши энтузиастов звучали из репродукторов сталинских лагерей для политзаключенных.

Тематика и стилистика советской песни 1940-х — начала 1950-х гг. связаны, прежде всего, с событиями и настроениями Великой Отечественной войны. Песня становится духовным «оружием» фронта и тыла. Главная тема песенного творчества этих лет — защита Родины. Призыв «Песня — фронту» был подхвачен сотнями творцов. Трагическим и торжественным музыкальным символом войны для советских людей стала «Священная война» (музыка А. Александрова, стихи В. И. Лебедева-Кумача), военные песни, посвященные отдельным событиям войны, родам войск «Заветный камень» (музыка Б. А. Мокроусова, стихи А. А. Жарова) по военной-морской легенде, песня «Шумел сурово брянский лес» (музыка С. Н. Каца, стихи А. В. Софронова) о партизанах.

Огромным было значение песенной лирики и песен о фронтовом быте. Выдающимися творческими удачами здесь стали песни *Владимира Павловича Соловьева-Седого* (1907–1979) и *Матвея Исааковича Блантера* (1903–1990). К примеру, «Вечер на рейде» (слова А. Д. Чуркина), «Соловьи» (стихи А. И. Фатьянова) В. П. Соловьева-Седого, «Моя любимая» М. С. Блантера (стихи Е. А. Долматовского).

В послевоенный период появляются новые виды песен — песни о возвращении с войны, молодежные песни борьбы за мир, студенческие песни; восстановление разрушенных и строительство новых городов отразилось в песнях о различных городах. Развивается гимнический жанр, в песнях-гимнах появляются лирические настроения (Д. Шостакович, «Родина слышит» на стихи Долматовского).

Советская песня — не только приоритетный жанр советской музыки, это еще и стилевой ориентир для других ее жанров.

Кантатно-ораториальные жанры. Кантаты, оратории, а также близкие им жанры хоровых и вокальных циклов являлись естественным продолжением песенного жанра, но также были и связующим жанром между советской песней и серьезной музыкой. Важное место в кантатах и ораториях советских композиторов заняли историко-героические («*Александр Невский*» (1939) С. С. Прокофьева,

симфония-кантата «*На поле Куликовом*» (1939) Ю. А. Шапорина) и патриотические темы («*Кантата о Родине*» (1948) А. Г. Арутюняна, «*Украина моя*» (1943) А. Я. Штогаренко и др.), но на первом плане стояли кантаты о вождях, о советских праздниках («*К 20-летию Октября*» (1937) С. С. Прокофьева, «*Кантата о Сталине*» А. В. Александрова и др.).

Опера и музыкальный театр. Задача создания советской «песенной оперы» стояла перед композиторами еще со времен РАПМ. Важной для композитора была «актуальность» темы, доступность оперного сюжета, яркость мелодий. Образцами новой советской оперы стали «*Тихий Дон*» (1935) *И. И. Держинского* (1909–1978), «*В бурю*» (1939) *Т. Н. Хренникова* (род. 1913), «*Семен Котко*» (1940) *С. С. Прокофьева*.

Конечно, упрощенная «песенная» трактовка этого сложнейшего жанра не была близка многим творцам. Неслучайно показательные разгромные процессы в советской музыке были связаны с оперой. 28 января 1936 г. в газете «Правда» появилась статья «Сумбур вместо музыки», где гениальная новаторская и глубоко связанная с традициями русской музыки опера Д. Д. Шостаковича «*Леди Макбет Мценского уезда*» (1934) объявлялась «формалистической», что в это время было близко обвинению в антисоветских настроениях. Постановлением ЦК ВКП(б) «Об опере «*Великая дружба*»» В. Мурадели от 10 февраля 1948 г. началась вторая волна идеологических запретов в советской музыке.

Более свободной для творчества была область драматической музыки, где для большей силы воздействия драмы возможно было использование «нестандартных» выразительных средств, разнообразных жанров. На концертных эстрадах до сих пор звучит сюита из музыки *А. И. Хачатуряна* к драме «*Маскарад*» (1941).

Советская симфония и концерт. Мощная традиция отечественного симфонизма продолжала свое развитие, и в 1930–1940-е гг. этот жанр пережил свой очередной расцвет. Сложность и «концептуальность» этого жанра, а также его массовая природа сделали его вторым «полюсом» советской музыки — противоположностью массовой песне. Тем не менее, была реализована идея «песенной симфонии»: она проявилась как в частом использовании в сочинениях вокальных «ресурсов», так и в обязательном наличии в них песенных тем. Традиционно сложные симфонические концепции должны были сопровождаться программой-пояснением, к тому же броскость тем, яркость контрастов, ясность формы подчеркивали массовый и часто пропагандистский характер этого жанра. Таковы «*Дальневосточная*»,

«Поэма о бойце-комсомольце» Л. К. Книппера (1898–1974), «Авиационная» симфония Н. Я. Мясковского.

Бурное развитие исполнительского искусства усилило значение инструментального концерта. Огромная виртуозность, требовавшаяся от исполнителей этих концертов, сравнивалась в то время с ударным трудом передовиков производства и демонстрировала всему миру достижения нового искусства. Среди образцовых советских концертов 1-й фортепианный концерт (1933) Д. Д. Шостаковича, Скрипичный концерт (1940) А. И. Хачатуряна, Фортепианный концерт (1952) Д. Б. Кабалевского (1904–1987), Концерт для арфы с оркестром (1938) Р. М. Глиэра.

Камерная музыка. Камерные жанры (квартет, трио, соната для фортепиано, соната для скрипки с фортепиано, цикл пьес и т. д.) в силу своей природы не вызывали столь пристального внимания власти, поэтому именно здесь композиторы могли создавать сложные развитые концепции «чистой музыки», не связанные с идеологическими нормами.

Однако практика советского музицирования предполагала публичность всех жанров, и поэтому музыка для инструментальных ансамблей и сольных инструментов была выведена на большие концертные площадки, что несколько изменило ее стилистику — она стала близка симфонии и концерту.

Советская музыка 1930–1940-х гг.

Советская музыка должна была стать единственной музыкой для всех без исключения граждан тогдашнего советского общества. Однако даже сталинская тоталитарная система не смогла достичь полной унификации духовной жизни людей. Миф о единой для всех музыке дал трещину в конце 1930-х гг., когда в доктрину «социалистического реализма» было введено понятие «народности». Ранее искусство большевистского государства было принципиально «интернациональным», универсальным.

«Реабилитация» фольклорной музыки в России вначале вызвала широкий интерес к народному творчеству, однако многочисленные народные таланты вскоре стали из поющих крестьян профессиональными певцами, изображавшими крестьян. Концертное исполнение народной музыки превращало аутентичные формы фольклора в эстрадные номера, меняло их эстетику, звучание. Слившись со всепроникающей советской массовой песней и обретя профессиональную природу, фольклор превратился в некую особую ветвь серьезной музыки.

Образцом для такой музыки послужил репертуар Академического русского народного хора Российской Федерации им М. Е. Пятницкого (основан в 1910) или Оркестра русских народных инструментов им. В. В. Андреева (основан в 1888 г.). Подобные явления известны в мировой культуре, однако в советской музыке они имели выдающиеся масштабы. У многих жителей нашей страны понятие «народная музыка» до сих пор ассоциируется только с этой музыкой «в народном духе».

Подобные же явления происходили и в новых республиках СССР. Однако здесь народная музыка (а не массовая песня) стала во многом основой для построения музыкального искусства. Среди общей массы советских сочинений музыка национальных советских композиторов часто выделялась своим мелодическим и ритмическим своеобразием. Таковы сочинения советского классика, уроженца Армении А. И. Хачатуряна (1903–1978), грузина А. М. Балашидзе (1906–1992), азербайджанца К. Караева (1918–1982), литовца С. Вайнонаса (1902–1982) и многих других.

Эстрадная музыка западного «развлекательного» типа (джаз, танцевальная музыка, шансон, романсы и т. д.), бывшая конкурентом советской массовой песни, официально была «на задворках» культуры. В реальности же все кампании по борьбе с ней не имели успеха. Тысяча девятьсот тридцатые годы — это период расцвета отечественной эстрадной музыки. Джазы Л. Утесова и А. Варламова, модные песни А. Цфасмана и И. Дунаевского, Г. Петербургского, Б. Фомина звучали повсеместно.

Идеал всеобщей доступности серьезной музыки, которым вдохновлялись творцы 1920-х гг., оказался недостижимым. Наиболее талантливые «революционные» музыканты стали профессионалами. Большая же часть населения осталась на прежнем любительском уровне музицирования. Из них и была сформирована не имевшая аналогов масштабная система советской «музыкальной самостоятельности», существующая в некоторых своих формах по сей день.

Беспрецедентным был также масштаб музыкального просвещения в СССР. Советский человек был ориентирован властью на слушание именно серьезной музыки. Посещение концертов или музыкальных лекториев, слушание радиотрансляций классики, обучение нотной грамоте в школе было своего рода «обязанностью» передового советского человека. Многомиллионность советской аудитории серьезной музыки — феноменальное явление в истории музыки. В этом отноше-

нии программа «государственного музыкального строительства» была с успехом выполнена.

Классики советской музыки Система музыкального просвещения и образования, построенная в СССР, позволяла выявлять и воспитывать многочисленные музыкальные таланты. Сотни композиторов серьезной музыки создали в советской культуре обширнейший пласт сочинений, впервые в истории музыки по своим масштабам сравнимый с достижениями европейской культуры.

В непростой жизненной ситуации 1930–1950-х гг. происходило формирование советской музыкальной классики. Некоторые музыканты бесконфликтно существовали в режиме идеологического контроля над искусством, но все же для большинства из них возможность творчества была достигнута трагическим компромиссом между присущей творцу свободой мышления и жесткими требованиями государства. Многие крупные произведения выдающихся советских мастеров возникли созданы вопреки правилам системы.

Именно на 1930–1950-е гг. пришла творческая зрелость великих советских композиторов *Дмитрия Дмитриевича Шостаковича* и *Сергея Сергеевича Прокофьева*. Их судьбы удивительно схожи: оба они — воспитанники Петербургской (Ленинградской) консерватории, воспринявшие у своих учителей традиции русской музыки, оба они в 1920-х и начале 1930-х гг. — любимцы прогрессивной публики, дерзкие и принципиальные новаторы, а затем всю жизнь — авторы советской музыки, пережившие и славу официального признания и ужас гонений. Оба — гениальные творцы: им был подвластен самый широчайший спектр эмоций, настроений, образов, идей, которые только может выражать современная музыка. От лирики и юмора — до ужаса и трагедии, от бытового — до надмирного, от детского и наивного — до изощренно интеллектуального и философского. Эти композиторы — создатели шедевров во всех жанрах и видах серьезной и даже легкой музыки, музыканты, создавшие уникальные индивидуальные стили мелодики, гармонии, формы в ситуации всеобщей «усредненности». Прокофьев и Шостакович — начинатели «именных» школ композиции и, в течение десятков лет, — ориентиры для многих творцов отечественной серьезной музыки. Но в то же время, их личности, эстетика, музыкальное мышление и ощущение звука были настолько различны, что составили «полюса» музыкального искусства своего времени.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975) родился в Санкт-Петербурге в семье врача и пианистки. Получив начальное домашнее образование, в 13 лет был принят в Петроградскую консерваторию. Его ранние сочинения были замечены знатоками и публикой. К моменту окончания Консерватории (1925) Шостакович — сложившийся композитор. Его первым триумфом стала новаторская 1-я симфония (дипломная работа). В течение следующего десятилетия Шостакович завоевал мировую известность как композитор и пианист.

Творческой вершиной этого периода его жизни стала гениальная опера *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1932, по мотивам Н. С. Лескова), десятки раз поставленная в ведущих театрах мира. Посещение Сталина в январе 1936 г. постановки оперы и его отрицательная реакция вызвали немедленные репрессии по отношению к музыке Шостаковича — все его ранние сочинения были изъяты из музыкальной жизни. После этого Шостакович сосредотачивается на симфоническом и камерно-инструментальном жанре. Несмотря на холодное отношение власти, его шедевры неизменно становятся событиями музыкальной жизни.

Музыкально-политические репрессии 1948 г. усилили идеологическое давление на композитора. Вынужденный подчиниться диктату, Шостакович, «осознав ошибки», выступил с ораторией *«Песнь о лесах»* (1949), кантатой *«Над Родиной нашей солнце сияет»* (1952), музыкой к ряду фильмов ура-патриотического содержания. Тем не менее, его самые значительные сочинения 1940–1950-х гг. были исполнены только после смерти Сталина.

Хрущевская «оттепель» стала началом долгожданного триумфа композитора. На протяжении 1960-х гг. он — признанный лидер советской музыки, представитель музыкальной культуры СССР во всем мире. С 1957 г. Шостакович — секретарь Союза композиторов СССР, депутат Верховного Совета СССР, многократный лауреат высших государственных премий, также почетный член ряда зарубежных академий искусств, почетный доктор ряда университетов, член Всемирного комитета защиты мира и т. д.

Сочинения: 3 оперы, оперетта, 15 симфоний, симфонические поэмы и увертюры, оратории, 6 инструментальных концертов, камерно-инструментальные сочинения (сонаты, 15 струнных квартетов, фортепианный квинтет и др.), сочинения для фортепиано (в том числе 24 прелюдии, 24 прелюдии и фуги, пьесы для детей), для хора без сопровождения, вокальные циклы, романсы и песни, музыка для театра и кино.

Основная тема творчества композитора — бытие человека в современном мире. Его трагическое музыкальное мироощущение словно вобрало в себя все ужасы и противоречия жизни людей XX в. Символом гуманитарной катастрофы человечества стало его *Скерцо из 8-й симфонии* (1943), где атмосфера ужаса, страха, несвободы, насилия передана с физиологической, разрывающей душу силой. Наследник философско-музыкальной традиции Г. Малера, Шостакович далек от малеровского гармоничного сочетания разнородных «музык». Звуковые конфликты его сочинений часто неразрешимы, а отношения светлого и темного, добра и зла очень неоднозначны. Так, пожалуй, только музыкант XX в. мог написать знаменитый марш из 7-й симфонии (1941, посвящена Ленинграду), который, начавшись как наивная и веселая детская песенка, вырастает, в конце концов, в чудовищную лязгающую железную поступь смерти и разрушения. Но из глубины отчаяния композитор все же подавал надежду слушателю в несколько отстраненных и возвышенных лирических моментах своей музыки. Среди огромного количества гимнического советского «официоза» его музыка для многих в то время была отдушиной правды и чистоты.

Шостакович также является наследником «психологической» линии творчества П. И. Чайковского. Его «звуковая исповедь», проникновение в мир самых глубоких человеческих эмоций и пронзительно-отточенный «анализ» состояний души весьма трудны и даже травматичны для восприятия, но, как и сочинения Чайковского (или шедевры Ф. М. Достоевского), для слушателя постижение его музыки — это ценнейший духовный опыт.

Шостакович — отнюдь не только творец «чистого искусства» и сложных музыкально-философских концепций. Среди его гениальных творений — эффектный эстрадный *Таити-трот* и популярнейший скрипичный *Романс* (из кинофильма «Овод», 1955), вполне советские по содержанию и звучанию *Песня о встречном* (1932) и оперетта *Москва — Черемушки* (1959), но также и совершенно «антисоветские» сочинения — вокальный цикл *Антиформалистический раек* (1960), высмеивающий бюрократию; авангардная опера *Нос* (по Гоголю, 1930); 13-я симфония *Бабий Яр* (1962, на стихи Е. Евтушенко), ставшая мужественным творческим протестом композитора против антисемитского «дела врачей».

Как и всякая великая музыка, музыка Шостаковича актуальна и нова для всех поколений музыкантов и слушателей. И ныне ведутся дискуссии о «политической» жизненной и музыкальной позиции

композитора, в духе постмодернистского времени в партитурах увлеченно ищутся скрытые смыслы, тайная символика и даже некие религиозные концепции, возвращаются в репертуар как образцы концептуального «соц-арта» его «официальные» советские сочинения и т. д.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) родился в семье агронома. Феноменальные музыкальные данные проявились уже в первые годы его жизни, а с 11 лет он профессионально занимается композицией под руководством Р. М. Глиэра. Ко времени поступления в консерваторию (1902) юный композитор сочинил десятки опусов. Авангардная природа дарования Прокофьева и его сопротивление традиционной музыкальной учености были причиной неоднократных конфликтов с учителями, которые холодно восприняли его оригинальные сочинения. Зато Прокофьев быстро стал любимцем публики «Вечеров современной музыки», где его сочинения были органичны среди актуальных опусов Стравинского, Шенберга, Равеля. В 1914 г. Прокофьев закончил консерваторию как пианист и композитор с «футуристским» 1-м фортепианным концертом, который завоевал на экзамене первую премию.

Ряд сочинений Прокофьева этого периода близок музыкальному стилю французской «Шестерки», а также фольклорным и неоклассицистским опусам Стравинского: их оптимизм и юмор, сарказм и экспрессия нередко шокировали публику. Так, скандальная *Скифская сюита* Прокофьева стала аналогом «Весны священной», а веселая *Классическая симфония* (1917) — мировым шедевром неоклассицизма. С 1918 г. композитор живет за границей (в основном в Париже), активно гастролирует как пианист и обретает известность как второй (после Стравинского) значительный русский новатор. Его симфонии, концерты, оперы, балеты интересны на Западе, в то же время в Советской России они яростно критикуются «пролетарскими» музыкантами. Но к началу 1930-х гг. его музыка начинает иметь общественную поддержку на родине и композитор охотно возвращается из эмиграции (1933), принимая предложение о работе в Московской консерватории.

Он активно включается в музыкальное строительство и формирование новой концепции советского искусства, выдвигает знаменитый тезис «новой простоты» — естественного соединения классического и новаторского, который стал ведущим в его последующей музыке. Его новаторский «симфонический» балет *Ромео и Джульетта* (1940) стал вехой в развитии жанра, симфоническая сказка *Петя и волк* и детские пьесы — образцами советской музыки для детей,

большую поддержку получили его песенная опера «*Семен Котко*» (1940) и кантата «*К 20-летию Октября*» (1937, на тексты классиков марксизма). Выдающимися событиями культурной жизни стали фильмы С. Эйзенштейна с музыкой Прокофьева — «*Александр Невский*» (1938), «*Иван Грозный*» (1942).

Военный период в творчестве композитора ознаменовался созданием грандиозной оперы «*Война и мир*» (1943) (по роману Л. Н. Толстого) и множества других сочинений. Лауреат государственных премий, авторитетный композитор и педагог, любимец советской и мировой публики, Прокофьев оказался совершенно беззащитным перед изменившимся отношением со стороны власти. Цензурные репрессии 1948 г. и клеветнические обвинения в «формализме» и «антинародности», издевательская травля в прессе, изгнание из консерватории подорвали душевные и физические силы композитора. Последние годы он тяжело болел и жил уединенно, но до самых последних часов жизни сочинял музыку; творчество этих лет — еще один взлет гения Прокофьева. Прокофьев умер в один день со Сталиным (05.03.1953), и его похороны прошли незаметно на фоне всенародной истерии оплакивания тирана.

Сочинения: 8 опер (в том числе «*Огненный ангел*» (по В. Я. Брюсову, 1927), «*Любовь к трем апельсинам*» (1921, по сказке К. Гоцци), «*Повесть о настоящем человеке*» (1948, по Б. Полевому) и др.), 7 балетов («*Стальной скок*» (1927), «*Золушка*» (1945) и др.), оратории и вокально-симфонические сюиты, 7 симфоний, сюиты, поэмы, увертюры, концерты, камерная музыка (9 фортепианных сонат, циклы фортепианных пьес, романсы и др.), песни, киномузыка и музыка к драмам.

Прокофьева часто называют «Моцартом XX века» — за удивительное дарование сочинителя-вундеркинда, склонность к легкой и в то же время сверхинтеллектуальной звуковой «игре», за гениальную изобретательность в мелодии, гармонии, форме, за выдающийся талант оперного новатора, за необыкновенное количество музыкальных шедевров, за гармоничное и светлое мировосприятие жизни, за необыкновенную общительность и доступность его музыки.

Выдающимися творцами советской музыкальной классики стали также Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950), Виссарион Яковлевич Шебалин (1902–1963), Юрий Александрович Шапорин (1887–1966), Арам Ильич Хачатурян (1903–1978), Рейнгольд Морисович Глиэр (1874–1956). Их сочинения, продолжающие и развивающие традиции русской классики, стали образцами честного, совестливого и профессионального искусства серьезной композиции.

Музыкальная «оттепель»

Демократизация советской жизни, начатая Н. С. Хрущевым, ярко проявилась и в музыкальном искусстве. В течение нескольких лет были отменены многие цензурные, эстетические и музыкально-стилистические запреты в творчестве, открылись самые широкие музыкальные горизонты: на Родину вернулась музыка эмигрантов Рахманинова и Стравинского, не преследовалась (хотя и не поощрялось) знакомство с русской и зарубежной духовной музыкой. Впервые за 30 лет стали более доступны партитуры и записи самой разнообразной музыки (Вагнера и поздних романтиков, Дебюсси, Веберна и Шенберга, Онеггера и Пуленка, Штокхаузена, Булеза, Ноно и многих других), а также были сняты ограничения на западный джаз, рок- и поп-музыку. Музыканты ознакомились с современным пониманием старинной музыки (так называемое «аутентичное музицирование»), открылись границы для разнообразной «этнической». Советские композиторы стали чаще выезжать за рубеж, особенно важным было посещение музыкантами фестиваля современной музыки «Варшавская осень» (проводится с 1956 г.). В творчестве композитора и исполнителя стали приветствоваться творческая индивидуальность и инициатива. И хотя этот период музыкальной свободы был очень недолгим, он совершенно изменил советскую музыкальную культуру.

«Советская музыка» продолжала существовать как официальное искусство власти: так, выдающимися советскими композиторами второй половины XX в. стали Тихон Николаевич Хренников (род. 1913) и Дмитрий Борисович Кабалевский (1904–1987). Однако творческая норма перестала быть всеобщей. Музыканту как бы предоставлялся выбор — соответствовать официальной идеологии и стилистике и получать широкую поддержку государства или творить свободно и быть на «периферии» концертной жизни («писать в стол»).

Творцы «советского авангарда», осваивавшие западные техники и представления о звуке, демонстративно и полностью отрицавшие «советскую музыку», стали своего рода музыкальными диссидентами. Наиболее принципиальным новатором 1960-х гг. являлся выдающийся русский композитор Александр Михайлович Волконский (род. 1933). Потомок славного дворянского рода, он родился в Женеве и получил на Западе первоначальное музыкальное образование, затем учился в Московской консерватории. Он — автор первого сочинения в додекафонной технике (цикла фортепианных пьес «*Строгая музыка*»), крупный органист и клавесинист, организатор первого ансамбля старинной музыки «*Мадригал*» (1964). Демонстративное неприятие его

музыки официальными властями и невозможность творческой реализации послужили причиной его эмиграции в 1973 г. Сегодня Волконский — один из авторитетнейших западных музыкантов.

Драматична судьба *Николая Николаевича Каретникова* (1930–1994). Блестящий выпускник Московской консерватории, он стал знаменит своими операми «*Ванина Ванини*» (по Стендалю, 1961) и «*Геологи*» (1963). Однако в дальнейшем его оригинальная музыка, творчески претворившая принципы серийности, практически не звучала, композитор был вынужден сочинять огромное количество прикладной театральной и киномузыки, чтобы добыть средства к существованию.

Особой фигурой отечественной музыкальной жизни 1960-х гг. стал *Алемдар Сабитович Караманов* (род. 1934). Всю жизнь преданно служащий музыке, избегающий поверхностного успеха, он, конечно, не мог получить официального признания ни своих оригинальных авангардных сочинений, ни своей уникальной христианской концепции творчества. Лишь с конца 1980-х гг. его светлая и мистическая музыка (в частности, гигантские циклы его симфоний «*Совершилася*» (10 сочинений) и «*Быть*» (6 партитур)) широко зазвучала на мировых концертных площадках.

Музыка выдающихся композиторов-новаторов *Сергея Михайловича Слонимского* (род. 1932), *Арво Пярта* (род. 1935), *Леонида Александровича Грабовского* (род. 1935) и многих других, существовавшая «полуподпольно», имела, тем не менее, множество преданных поклонников — исполнителей и слушателей.

Другим влиятельным направлением серьезной музыки стала «*новая фольклорная волна*». Она явилась, с одной стороны, возрождением традиций Стравинского и раннего Прокофьева, а с другой, — результатом профессиональной работы молодых композиторов в области этномузыкологии. Почти два десятилетия музыканты этого направления творили в обстановке признанной востребованности, их музыку считали «знаком времени», одним из признаков музыкального и духовного обновления.

Валерий Александрович Гаврилин (1939–1999), *Юрий Александрович Фалик* (род. 1936), *Арно Арутюнович Бабаджанян* (1921–1983), *Юрий Маркович Буцко* (род. 1938) вошли в музыкальную культуру 1960-х гг. со своими фольклорными сочинениями, резко отличавшимися от бравурной советской музыки «в народном духе». Подобно творцам «деревенской прозы» (В. Белову, В. Шукшину, Ф. Абрамо-

ву) они искренне и честно воплощали в музыке образы народной жизни, со всей ее сложностью, а подчас и трагизмом.

Выдающийся отечественный композитор *Георгий Васильевич Свиридов* (1915–1998) также тесно связан с этим ярким направлением. Начав свою композиторскую карьеру в 19 лет как автор знаменитых «Шести романов на стихи А. Пушкина», молодой композитор испытал в дальнейшем сильнейшее воздействие симфонической музыки Шостаковича, своего учителя. Но подлинное звучание своей музыки он нашел во впечатлениях от народной и церковной музыки. Его хоровые сочинения «*Поэма памяти Сергея Есенина*» (1955) — пронзительный реквием по ушедшей Руси, тончайшие «*Петербургские песни*» (1963, на стихи А. Блока), лирические и трагические «*Курские песни*» (1964) и «*Деревянная Русь*» (1964) составили эпоху в развитии отечественной хоровой музыки. А знаменитые симфонические фрагменты — «*паровоз*» из кинофильма «*Время, вперед!*» (1967) и вальс из фильма «*Метель*» (1965) стали популярными «хитами» второй половины прошлого века.

Многие талантливые музыканты, начавшие сочинять в это время, продолжали отечественную композиторскую традицию и составили блистательную плеяду академических композиторов. Среди них *Борис Иванович Тищенко* (род. 1939), *Борис Александрович Чайковский* (1925–1996), *Александр Лазаревич Локшин* (1920–1987), *Андрей Яковлевич Эштай* (род. 1925) и многие другие.

Творчество выдающихся отечественных композиторов *Моисея Самуиловича Вайнберга* (1919–1996) и *Галины Ивановны Уствольской* (1919–2006) долго было лишь «легендарно» известным. Музыка, во многом традиционная по стилю, но выдающаяся по степени интеллектуальной сложности и индивидуальности, а также твердая позиция творцов, демонстративно избегающих публичности и внешнего официального успеха, сделали их «диссидентами» в советской культуре.

Уникальное дарование *Родиона Константиновича Щедрина* (род. 1932) позволило ему органично соединить в своей музыке самые различные истоки (советскую песню, фольклор, западный авангард, советскую классику, русскую музыку XIX — начала XX в.). Крупнейший композитор современности широко известен своими операми («*Мертвые души*» (по Гоголю, 1977), «*Боярыня Морозова*» (2006)), балетами («*Конек-горбунок*» (по П. Ершову, 1960), «*Кармен-сюита*» (по опере Бизе, 1967), «*Анна Каренина*» (1972, по Л. Толстому)), виртуозными инструментальными сочинениями (24 прелюдии

и фуги для фортепиано, концерт для оркестра «*Озорные частушки*», 1963, и др.).

Значительные перемены произошли и в других видах советской музыки. Так, массовая песня стала более открытой влияниям Запада, уменьшилось количество гимнов — славлений, появились песни публицистического характера, подлинный расцвет переживала молодежная песня. Среди талантливых композиторов-песенников — *А. Пахмутова, В. Баснер, Э. Колмановский, А. Островский, Я. Френкель*.

Но совершенно уникальным песенным жанром 1960-х гг. стала так называемая «авторская», «бардовская», «гитарная» песня. Подобно романтическим временам революции, в демократической молодежной среде появились десятки поющих самодеятельных талантов. Ученые и педагоги, геологи и математики, физики и архитекторы желали петь и слушать честные, правдивые и очень личные песни о своей жизни. Точно мыслящий и тонко чувствующий лирический герой их творчества радикально отличался от обычных обобщенных образов советской песни. Из богатого песенного сплава советской культуры быстро сформировался специфический бардовский музыкальный язык, интонации которого словно озвучивали негромкую искреннюю речь человека, разговор друзей. Песни *А. Якушевой, Ю. Визбора, С. и Т. Никитиных, В. Городницкого, Е. Клячкина*, творчество выдающихся бардов *Булата Шалвовича Окуджавы (1924–1997)* и *Владимира Семеновича Высоцкого (1938–1980)* заложили основу богатой и интересно развивающейся ветви отечественной массовой музыки.

Музыкальная культура 1970-х — середины 1980-х гг.

Бурные общественные процессы 1960-х гг. сменились периодом спокойствия, или, скорее, стагнации советского бытия. Но этот внешний застой в общественной и духовной жизни СССР был лишь видимостью. Советские люди жили как бы двойной жизнью и двойной моралью: внешней — коллективной, официально-советской, и внутренней — частной, сложной и все более независимой.

Эта двойственность проявилась и в музыкальной жизни: многие виды отечественной музыки существовали в двух параллельных потоках — «советском» и «несоветском».

Так, наряду с традицией советской массовой песни стремительно развивается индустрия эстрадной музыки западного образца. Эпоха рок-музыки, пришедшая в СССР на 1970-е — начало 1980-х гг., предстает сегодня в двух видах: как история аутентичного рока (рок-н-

ролла, бит-музыки, хард-рока и панк-рока, русского рока — варианта фолк-рока и др.) и история официально пропагандируемого движения ВИА (вокально-инструментальных ансамблей).

Успешно «воспроизводится» академическая народная музыка — и появляются ансамбли, чьи участники стремились исполнять подлинный фольклор.

В области серьезной музыки также существовало такое «двоение» культуры. С одной стороны, все по тем же типичным моделям продолжали сочиняться советские песни, кантаты и оратории, проводиться декады — праздники советской культуры, с другой стороны, мощно развивалось искусство композиции, как традиционалистской ориентации, так и западного прогрессивного стиля.

Разнообразные варианты истолкования традиций отечественной музыки наблюдаются в творчестве композиторов *Ефрема Иосифовича Подгайца (род. 1949), Сергея Самуиловича Беринского (1946–1998), Татьяны Николаевны Сергеевой (род. 1951), Кирилла Евгеньевича Волкова (род. 1943), Валерия Григорьевича Кикты (род. 1941)*. Самобытные традиции национальной музыки соединял с современными европейскими принципами сочинения выдающийся композитор *Авет Рубенович Тертерян (1929–1994)*.

Музыканты-новаторы оказались к 1960-му — началу 1970-х гг. среди огромного «поля» выразительных и технических возможностей Новой музыки. Неоклассицизм и серийность, творчество композиторов Дармштадта и разнообразные серьезные «музыки» 1970-х гг. осваивались ими одновременно, что в результате привело их к созданию ряда уникальных авторских стилей.

Среди творцов советского авангарда ярко выделилась «московская тройка» композиторов, ставших классиками отечественной и мировой музыки.

Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) — выдающийся композитор, педагог, музыковед и пропагандист новой музыки в России. Ученик Шостаковича, он открыл для себя современную музыку и с 1960-х гг. был принципиальным авангардистом и лидером прогрессивных музыкантов. Его противостояние советской музыкальной системе стоило ему карьеры композитора, его сочинения не издавались и не исполнялись, также запрещено ему было преподавать композицию. Несмотря на это, он смог создать свою композиторскую «школу», будучи лишь учителем инструментовки в Московской консерватории. В своих ярко оригинальных сочинениях Денисов использовал разнообразные техники (сериальность, сонорику, микрохрома-

тику и коллаж, принципы конкретной музыки и многое другое). Главной целью его творчества была «новая красота» звука. Гармоничность, достоинство и изящество наряду с ее открытой эмоциональностью привлекают к его музыке неизменные симпатии слушателей. Среди известных его сочинений — кантата «Солнце инков» (1964, на стихи Г. Мистраль), «Реквием» (1980), фортепианные сочинения «Акварель», «Знаки на белом» (1970-е гг.), опера «Пена дней» (по роману Б. Виана, 1986), оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992). Знаменитым постмодернистским «проектом» Денисова стало восстановление по черновикам религиозной музыкальной драмы Ф. Шуберта «Лазарь, или Торжество воскрешения» (1990-е гг.), к которой композитор досочинил недостающие фрагменты.

София Асгатовна Губайдуллина (род. 1931) — ярчайший современный композитор и творец особого религиозно-духовного склада. Музыкально-религиозный символ и его крайне глубокое, «предельное» эмоциональное переживание лежат в основе музыки Губайдуллиной. Во второй половине 1960-х гг. она появляется в музыкальной жизни Москвы с авангардно-восточными кантатами «Ночь в Мемфисе» (на фрагменты древнеегипетской лирики) и «Рубайат» (на стихи Хагани, Хафиза, Хайяма); также стала известна ее электронная пьеса «Живое-неживое» (1970).

На протяжении 1970-х гг. в своих инструментальных сочинениях она переосмысливает символику и ритуал мессы («*Интроит*» — концерт для фортепиано с оркестром, «*Оффеторий*» — концерт для скрипки с оркестром, «*Из глубины*» (*De profundis*) — уникальная пьеса для баяна соло и т. д.). Среди многочисленных шедевров Губайдуллиной — «*Семь слов*» (для виолончели, баяна, струнного оркестра, 1982), «*Страсти по Иоанну*» (для солистов, двух хоров, органа и оркестра, 2000).

Альфред Гарриевич Шнитке (1929–1998) — гениальный творец мирового масштаба. Он автор более 200 разнообразных сочинений всех жанров (в том числе, опер «*Жизнь с идиотом*» (1991), «*История доктора Иоганна Фауста*» (1994), балетов «*Пер Гюнт*» (1986) и «*Желтый звук*» (по проекту В. Кандинского, 1974), сочинений для хора с оркестром и для хора без сопровождения — Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци (1985), 9 симфоний, инструментальных концертов, камерной музыки, музыки к драмам и кинофильмам).

С детства он воспринял традиции и способ мышления двух совершенно различных культур — немецкой и русской. И в своей му-

зыке он осмысливал и соединял европейские традиции, наследие русской музыки (особенно музыки Шостаковича), стилистику западной и восточной христианской духовной музыки и разнообразные стили и техники современности (постмодернистскую полистилистику и инструментальный театр (*Первая симфония* (1972), *Концерто грассо* № 1 (1977)), неоромантизм и традиции романтической «симфонии-драмы» (*Альтовый концерт* (1986)), новую простоту (*Реквием* (1975)).

Музыкально-философские концепции Шнитке всегда основаны на остром конфликте различных музыкальных «сфер»: звучаний земных, низких, бытовых и возвышенных, религиозных; фальшивых и гармоничных; спокойных и крайне напряженных. «Добро и зло перемешаны, взаимодействуют, проникая друг в друга, это единый, сложный... мир. Находясь подчас в опасном равновесии, с перевесом то одного, то другого, они создают изначально трагическую концепцию, и в этом смысле творчество Шнитке — феномен XX века»¹.

В сочинениях *Николая Николаевича Сидельникова* (1930–1992), *Александра Ароновича Кнайфеля* (род. 1943), *Валентина Васильевича Сильвестрова* (род. 1937), *Гии Александровича Канчели* (род. 1935), *Николая Сергеевича Коридорфа* (1947–2001), *Вячеслава Петровича Артемова* (род. 1940) возникают столь разнообразные звуковые миры, что следует, наверное, говорить не об одном новаторском направлении отечественной музыки последних советских лет, а о многих «малых» авторских стилях. В отличие от малых стилей западной новаторской музыки, они не связаны с какой-либо определенной музыкальной техникой, а принципиально синтетичны, как, например, и самобытная музыка композиторов «третьего направления» — *В. Дашкевича*, *А. Рыбникова*, *А. Петрова*, *М. Таривердиева*, которые соединяли в своих сочинениях принципы популярной и серьезной музыки.

Музыка эпохи перестройки и современности

Новейшая история России полна не только экономических, политических, военных потрясений. Духовные убеждения и самосознание миллионов людей переменялись в течение десятка лет. Последствия этого радикального сдвига народного менталитета в художественной культуре были грандиозными и, одновременно с этим, катастрофическими.

Романтическое время начала перестройки, с идеями гласности и либерализма, было временем отмены всех запретов прежней тоталитар-

¹ История отечественной музыки второй половины XX в. — СПб., 2005. — С. 281.

ной культуры и, одновременно, периодом активного разрушения отлаженной системы государственного «музыкального строительства».

Структуры поддержки серьезного искусства исчезли одновременно с мифом о «советской музыке» и страной под названием СССР. Престиж классической музыки стал исчезающе мал. Резкое уменьшение масштабов музыкального искусства, массовая эмиграция талантливых композиторов и исполнителей, снижение интереса к получению серьезного музыкального образования и взрывное развитие музыкального шоу-бизнеса в несколько лет «интегрировало» российскую музыкальную культуру в мировую, где подавляющее число музыкальных явлений связано с массовой, легкой, потребительской культурой.

С другой стороны, интерес к новой России вызвал небывалый «постсоветский» бум на Западе. Русская музыка всех стилей была широко востребована, в самой России гастролировали лучшие музыканты мира (Берлинский симфонический оркестр, театр Ла Скала, немецкие оперные театры). Интерес этот быстро угас и экономические кризисы начала 1990-х гг. поставили серьезную музыку на грань полного исчезновения.

Упорным и бескорыстным трудом и преданностью своему делу, практически без поддержки государства, серьезные музыканты не только остановили развал музыкального искусства, но и создали предпосылки для его нынешнего возрождения.

К сожалению, с исчезновением цензуры и жесткой системы управления, в области музыкального искусства все же сохранились пережитки тоталитаризма. Они ярко выступили в «музыкально-политическом» противостоянии консервативного Союза композиторов и возрожденной из небытия прогрессивной АСМ-2 (1990)¹.

Музыканты нового АСМ (в 1994 г. из АСМ также выделился Научно-творческий центр современной музыки при Московской консерватории) выступали за «нестандартное композиторское мышление, поиск и эксперимент», а также стремились вернуть в мировую и отечественную концертную практику музыку «первого русского авангарда», познакомить своих слушателей с творчеством значительных композиторов-авангардистов нашего времени.

Таким образом, творческие и эстетические установки, а также стилиевые особенности музыки, стали, как и 70 лет назад, причиной рез-

¹ «Ассоциация современной музыки-2» была организована группой молодых московских композиторов под руководством Э. Денисова.

кого разделения современного искусства композиции на две части — «академическую» и «авангардную». Более того, это разделение затронуло многие аспекты музыкальной жизни. Так, у каждой из композиторских партий сложилась своя аудитория — музыкальные фестивали «Альтернатива» (проводится с 1988 г.) и «Московский форум» (проходит с 1994 г.) посвящены авангарду, а грандиозная ежегодная «Московская осень» (проходит с 1978 г.) больше тяготеет к академическим сочинениям.

И все же, музыка отечественных сочинителей последнего десятилетия прошлого века и нашего времени менее всего зависит от общественной ситуации, это искусство в России стало делом творчески свободных людей.

Виктор Алексеевич Екимовский (род. 1947), композитор и музыковед, председатель АСМ-2, выступает с позиций крайней свободы творчества, стремясь найти для каждого своего сочинения новую звуковую идею и оригинальную технику. В творчестве Екимовского сложился своего рода стилистический театр, где встречаются подчас взаимоисключающие «герои»: строгий сериализм (*Камерные вариации*, 1974) и буддистская медитативность («В созвездьи Гончих Псов», 1986), полистилистика («Лирические отступления», 1974) и инструментальный театр («Balletto», 1974). Полная игры смыслов и оттенков настроений, ироничная и яркая музыка Екимовского никогда не оставляет аудиторию равнодушной.

Александр Кузьмич Вустин (род. 1943) — музыкант мистического и глубоко лирического ощущения жизни и искусства, ищущий в музыке «тонус магического». В его сочинениях музыкальный звук, слово, смысл вступают в таинственные и непростые отношения — звучит «омузыкаленная речь». Так, исполнители его известной партитуры «Музыка для десяти» (1991) произносят текст особым «безэмоциональным» способом — рисуя обстановку парижского салона 1788 г., где собравшиеся с ужасом слушают пророчество о своей скорой гибели в хаосе революции.

Владимир Григорьевич Тарнопольский (род. 1955) — известный композитор, выдающийся организатор музыкальной жизни (художественный руководитель Центра современной музыки, организатор фестиваля «Московский форум»). «Духовная широта и открытость, мастерская композиторская техника позволили творчеству Тарнопольского стать своего рода «мостом» между музыкой России и Запада. Можно сказать, что Тарнопольский встраивает новую отечественную музыку в общеевропейский контекст, помогая ей обрести новый смысл и но-

вое самосознание»¹. Композитор работает в так называемой «расширенной технике», но также часто творчески переосмысливает разнообразные исторические стили, называя метод сочинения «культурологическим» («Покаянный псалом», 1986, «Троїсті музики», 1989). Самая масштабная его работа — опера «Когда время выходит из берегов» (1999, по мотивам пьес А. Чехова), также известны его композиции «Полный безумия мир» (1993, стихи К. Швиттерса), «Кассандра» (1991).

Игорь Леонидович Кефалиди (род. 1941) — композитор, пианист, музыкальный деятель. В настоящее время он с успехом творит в области актуальной электронной музыки. Кефалиди работал в электронных студиях Франции, Бельгии и Германии, где были осуществлены некоторые его творческие замыслы — «С высоты птичьего полета» (1996) для магнитофонной ленты, аудиовизуальный «Серые» (Grisions, 2001).

Иван Глебович Соколов (род. 1960) — уникальный пианист и оригинальный композитор. Его яркий стиль сложился под влиянием идей Кейджа, моделей «инструментального театра». В его сочинениях также важны принципы «криптофонии» — особой техники перевода словесного текста в звуки.

Леонид Аркадьевич Десятников (1955) — ярчайший представитель петербургской авангардной музыкальной культуры. Его виртуозный «коллажный» постмодернистский стиль — это, по словам автора, «эмансипация консонанса, преобразование банального, минимализм с человеческим лицом; излюбленный жанр — «трагически-шаловливая вещица». Музыка к фильмам «Москва» (по В. Сорокину, реж. А. Зельдович, 2000), «Дневник его жены» (реж. А. Учитель, 2000), «Кавказский пленник» (реж. С. Бодров, 1996), инструментальные пьесы «Эскизы к закату» (по мотивам рассказов И. Бабеля, музыки А. Пьяццоллы и др., 1996), «Приношение Пьяццолле» (1996), вокальный цикл «Любовь поэта» (на стихи Н. Олейникова, Д. Хармса) или его опера «Дети Розенталя» (либретто В. Сорокина, 2004, по заказу Большого театра) всегда вызывают у публики самую живую реакцию — от восторга до крайнего неприятия.

В настоящее время в России (в основном в Москве) сложилась устойчивая и развивающаяся традиция исполнения и сочинения новейшей музыки. К кругу таких композиторов принадлежат также *Е. Фирсова* (род. 1950), *Дм. Смирнов* (род. 1948), *Вл. Шуть* (род. 1941),

¹ История отечественной музыки второй половины XX в. — СПб., 2005. — С. 443.

А. Раскатов (род. 1953), *Ф. Караев* (род. 1943), *С. Павленко* (род. 1952), *Ю. Каспаров* (род. 1955) и др.

Композиторы академической ориентации сегодня также продолжают активно сочинять музыку. Более того, ее развитие, ранее скованное нормами «соцреализма», ныне очень динамично. Развивается традиция специфической «камерной оперы», появляются необычные симфонические камерно-инструментальные концепции. Но наиболее мощную эволюцию претерпели хоровые жанры. Это связано, в первую очередь, с возрождением православия и появлением традиции «новейшей религиозной музыки». Духовные (так называемые «паралитургические») и литургические сочинения последних лет многочисленны.

В концертную практику также возвращается целый пласт духовной музыки начала XX в., развивается традиция знаменного (крюкового) пения. Позднее религиозное творчество советского классика *Г. Свиридова* (хоровой цикл «Песнопения и молитвы», 1980-е гг.) также зазвучало на концертной эстраде. Появились авторы, для которых этот вид музыки является главным в творчестве (*Георгий Петрович Дмитриев* (род. 1942), *Валерий Григорьевич Кикта* (род. 1941)). Духовные и литургические композиции (*А. И. Киселев* (род. 1949), *В. С. Ульянович* (род. 1956), *В. Г. Довгань*) составляют значительную часть современного хорового репертуара.

Владимир Иванович Мартынов (род. 1946) — композитор, философ, исследователь музыкальной культуры, деятель авангарда и православный мыслитель. В его религиозном представлении искусство композиции есть продолжение (или, точнее, вырождение) аскетической практики христианского молитвенного пения. Как убежденный творец-постмодернист, он считает невозможным в эпоху «смерти Бога» полноценную практику сочинения музыки — наступила «смерть композитора». Свои сочинения он считает «посткомпозицией» — музыкой, которая возможна только как переосмысление звучаний прошлого. Оригинальный вариант минимализма лежит в основе «посткомпозиционной» музыкальной техники. Событиями музыкальной жизни стали «Плач пророка Иеремии» (для хора, 1992) или мультимедийные перформансы фестивалей В. Мартынова (к примеру, «Три товарища», «Танцы Кали Юги» с участием А. Баргенева).

Несомненно, отечественная серьезная музыка переживает в настоящее время новый подъем. Восстанавливаются концертные и административные структуры, поднимается на новую высоту уровень профессионального образования. Музыканты-исполнители высокого

класса, в предыдущие десятилетия ориентированные на Запад, возвращаются на Родину. С трудом развиваясь на новой рыночной основе, высокое искусство постепенно возвращает себе духовный авторитет в обществе.

Развитие музыки в XX в. показало и ее безграничные возможности, и ее уязвимость, и ее удивительную способность воспринимать и транслировать новые идеи, выдвигаемые человечеством. Музыка сама есть слышимая, развернутая во времени идея — безграничная и прекрасная.

Литература

1. *Аверьянова О. И.* Русская музыка второй половины XX века. — М., 2004.
2. *Адорно Т. В.* Избранное: социология музыки — М.; СПб., 1999.
3. *Адорно Т.* Философия новой музыки. — М., 2001.
4. *Акопян К. Э., Захаров А. В., Кагарлицкая С. Я.* Массовая культура. — М., 2004.
5. *Альшванг А. А.* Французский музыкальный импрессионизм. — М., 1945.
6. *Андриссен Л., Шенбергер Э.* Часы Аполлона. О Стравинском. — СПб., 2003.
7. *Бобринская Е. А.* Футуризм. — М., 2000.
8. *Богоявленский С. Н.* Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. — Л., 1986.
9. *Бронфин Е.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного десятилетия. 1917–1922. — Л., 1984.
10. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики искусства звука. — СПб., 1912.
11. *Валькова В. Б., Гуляницкая Н. С., Савенко С. И., Левая Т. Н.* и др. История отечественной музыки второй половины XX века. — СПб., 2005.
12. *Варунц В.* Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. — М., 1988.
13. *Волков С. М.* Новое, но невыдуманное: Валерий Гаврилин. // Молодые композиторы Ленинграда. — Л., 1971.
14. *Волков С. М.* Шостакович и Сталин. Художник и царь. — М., 2006.
15. *Гаврилин В. А.* О музыке и не только...: Записи разных лет. — СПб., 2003.
16. *Гамбург Л. А.* Парадоксы английской музыки XX века. — Киев, 2006.
17. *Гивенталь И. А., Щукина Л. Д., Ионин Б. С.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 6, 7. — М., 2005.
18. *Гладкова О.* Галина Уствольская: музыка как наваждение. — СПб., 1999.
19. *Гуревич Е. Л.* Западно-европейская музыка в лицах и звуках. XVII — первая половина XX в. — М., 1994.
20. *Гуревич Е. Л.* История зарубежной музыки. — М., 1999.
21. *Давиденко А.* Воспоминания, статьи, материалы. — Л., 1968.

22. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1969.
23. *Друскин М. С.* О западноевропейской музыке XX века. — М., 1973.
24. *Дурандина Е. Е., Румянцев С. Ю., Келле В. М., Иванова Л. И.* и др. Современная отечественная музыкальная литература. Вып. 1, 2. — М., 2005.
25. *Дюмениль Р.* Современные французские композиторы группы «Шести». — Л., 1964.
26. *Енукидзе Н. И.* Русская музыка конца XIX — начала XX века: П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов. — М., 2002.
27. *Жерар М., Шалю Р.* (сост., комм.). Равель в зеркале своих писем. — СПб., 1988.
28. *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. — М., 1989.
29. *Ильичева А. В., Иофис Б. Р.* Европейская музыка XX века. Стили. Композиторы. Эпохи. — М., 2004.
30. *Келдыш Ю. В., Розанова Ю. А.* и др. История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 1, 2, 3. — М., 1997.
31. *Кендалл А.* Хроника классической музыки. — М., 2006.
32. *Кенигсберг А. К., Ковнацкая Л. Г., Филленко Г. Т., Смирнов В. В.* и др. История зарубежной музыки. Вып. 6. — СПб., 2001.
33. *Клокоцкая В. С.* Методы рационализации в творчестве западноевропейских композиторов вторая половина XX века: Д. Лигети, Л. Беррио, К. Штокхаузен. — М., 2005.
34. *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен. — М., 1974.
35. *Кокто Ж.* Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. — М., 2000.
36. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания. — М., 1985.
37. *Кон Ю.* Янис Ксенакис // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. (Сб. ст.) Вып. 3. — М., 2000.
38. *Конен В. Д.* Пути американской музыки. — М., 1977.
39. *Конен В. Дж.* О музыкальном экспрессионизме // Этюды о зарубежной музыке. — М., 1975.
40. *Коробова А. Г., Мешкова А. С.* Массовая музыкальная культура XX века. — Екатеринбург, 2004.
41. *Кром А. Е.* Стив Райх и судьбы американского минимализма. — Н. Новгород, 2004.

42. *Кудряшов А. Ю.* Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. — СПб., 2006.
43. *Курчан Н. Н.* Философия «музыки будущего»: наука и *ars scientia* в творчестве Эдгара Вареза // Философия и музыка. (Сб. ст.). — М., 2004.
44. *Левая Т.* Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. — М., 1991.
45. *Лейе Т. Н., Келле В. М.* и др. Отечественная музыкальная литература. Вып. 1, 2. — М., 2002.
46. *Лемэр Ф. Ш.* Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. — СПб., 2003.
47. *Лосева О. В.* Современная музыка Австрии. Очерки и документы. — М., 1998.
48. *Маринетти Ф. Т.* Манифесты итальянского футуризма. — М., 1914.
49. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. — М., 2002.
50. *Мейер К.* Шостакович. (ЖЗЛ). — М., 2006.
51. *Михайлов А. В.* Некоторые мотивы музыкального авангардизма // Искусство и общество. — М., 1978.
52. *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. — М., 1986.
53. Музыкальный мир Свиридова / Сост. Белоненко А. — М., 1989.
54. *Назарова В. Т. Г.* Эйслер — Б. Брехт. Творческое содружество. — Л., 1980.
55. *Налбандян Э. Р.* История отечественной музыкальной культуры. Ч. 1, 2. — М., 1998.
56. *Нестьев И. В.* Из истории русского музыкального авангарда. Артур Лурье — комиссар по делам музыки // Сов. музыка, 1991.
57. *Нестьев И. В., Кенигсберг А. К.* и др. История зарубежной музыки. Вып. 5. — СПб., 1988.
58. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве. — Л., 1977.
59. *Прокофьев С. С.* Автобиография. — М., 2007.
60. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2–5. — М., 2004–2007.
61. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / Под ред. В. Ценова. — М., 1995.
62. *Сохор А. Н.* Русская советская песня. — Л., 1959.

63. *Тараканов М. Е.* Музыкальная культура РСФСР. — М., 1987.
64. *Тараканов М. Е., Лихачева И. В., Дуков Е. В.* История современной отечественной музыки. Вып. 1, 2, 3. — М., 1995.
65. *Тьерсо Ж. В.* Д'Энди и школа Ц. Франка // Французская музыка второй половины XIX в. — М., 1938.
66. *Фалья М. де.* Статьи о музыке и музыкантах. — М., 1970.
67. *Филленко Г. Т. Э.* Сати // Французская музыка первой половины XX в. — Л., 1983.
68. *Фрай С.* Неполная и окончательная история классической музыки. — М., 2006.
69. *Хиндемит П.* Мир композитора (фрагменты кн.) // Советская музыка. 1962. № 4, 5.
70. *Холопов Ю. Н.* Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. — М., 1994.
71. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. — 2003.
72. *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдуллина. — М., 1996.
73. XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. (Сб. ст.). Вып. 1, 2, 3. — М., 1995–2000.
74. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры. Вып. 1, 2. — М., 1994.
75. *Шерель А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. — М., 2004.
76. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX в. — М., 1970.
77. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М., 1978.
78. *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский. — Л., 1982.

ЧАСТЬ IV

Музыка в кино



Новый вид искусства

Художественная культура XX в. может быть охарактеризована как культура революционных преобразований, обусловленных достижениями во всех областях науки и техническим прогрессом, оказавшим влияние на материалы искусства, его конструкции и формы воплощения художественных образов.

Кино — это искусство, рожденное и сформировавшееся под влиянием сложных и неоднозначных путей развития всех областей жизни XX в. Его природа определяется часто как «синтетическая», однако исследователи конца XX в. утверждают, что кино является не синтетическим видом искусства, возникшим в результате тесного слияния, взаимодействия ранее известных видов — театра, живописи, музыки и пр., а совершенно новым, обладающим своими собственными признаками, закономерностями и иным, специфическим для этого вида искусства языком.

Действительно, живая ткань кинематографа включает в себя все ранее известные виды искусства — изобразительное искусство, литературу, театр, музыку, которые предоставили новому виду искусства свой язык, законы формообразования, экспрессию и силу воздействия, усиленные и преобразованные интегративным взаимодействием на новом уровне. Это взаимодействие не является результатом простого сложения составляющих, а создает совершенно новое явление, развивающееся по своим собственным законам, со своими собственными признаками и характеристиками, так же как газы водород и кислород, соединяясь на молекулярном уровне, рождают новое вещество с новыми свойствами — H_2O — воду (в области естественных наук подобное явление носит название эмерджентности).

В классическом театре, являющемся одним из предшественников кинематографа, при несомненной причастности к творческому процессу всех его участников их деятельность была направлена на то, чтобы сосредоточить внимание зрителя на создаваемом актером образе героя. Кинематограф в этом смысле скорее можно сравнить с театром кабуки, в котором игра актеров происходит в постоянном контакте, переплетаясь с игрой художника, сценографа, музыкантов, художников по свету и костюмам и даже аромарежиссера.

Кино обладает пространственными, цветовыми и конструктивными параметрами как архитектура, живопись и скульптура, оперирует сюжетными и словесными формулами — как искусство слова,

временными, интонационными и гармоническими выразительными средствами — как музыкальное искусство.

Вместе с тем, такие категории, как пространство, время, ритм, интонация являются всеобщими, в равной степени, но по-разному проявляющимися в контексте каждого отдельного вида искусства. Так, категория времени, на первый взгляд, свойственная так называемым «временным» видам искусства — музыке, танцу, в не меньшей степени важна и для пространственных видов искусства — архитектуры, живописи, скульптуры хотя бы потому, что для восприятия произведений этих видов искусства — зданий, картин, скульптур — необходимо определенное время. Воспринимаемый образ формируется в процессе обхода, приближения или удаления зрителя.

Точно так же и категория ритма является всеобщей и определяющей и для изобразительных искусств, и для музыки, и для искусства слова, так как ритм пронизывает все явления в мире: от биения сердца до ритма смены дня и ночи, времен года, морских приливов и отливов, движения звездного неба.

Особенность кинематографа изначально была определена специфическим соединением движущегося изображения и звучащей музыки, живущих в пространстве новой реальности фильма.

По мере развития кино музыкальное сопровождение усложнялось и обогащалось за счет применения оркестрового сопровождения. Постепенно становясь чрезвычайно доходной областью творчества, кино, с одной стороны, вовлекает в орбиту своего действия новейшие достижения науки и техники, а с другой стороны, все больше зависит от них.

Звуковое кино, явившись новой ступенью в развитии этого вида искусства, вносит свои коррективы в сам художественный образ, средства его достижения и результаты его воздействия.

Звукозапись была изобретена раньше, чем кинематограф, ее суть укладывается в схему: микрофон — усилитель электрических колебаний — устройство, воздействующее на носитель записи. Изобретателю фонографа (1877) американскому ученому *Томасу Эдисону* (1847–1931) не удалось синхронизировать кинетоскоп с фонографом, и патент на систему звукового кинематографа был получен только в 1919 г. Трудность звукозаписи в кино заключалась, в основном, в необходимости синхронизации звука и изображения и, кроме того, в недостаточной громкости записываемого звука. Эти проблемы были все же решены и, наконец, находящаяся на грани банкротства фирма «Уорнер бразерс» в поисках новых проектов создает в 1926 г. несколько

звуковых фильмов. Но настоящий успех приходит только в 1927 г. с выходом на экран фильма «Певец джаза».

Процесс звукозаписи и воспроизведения звука в кино развивается стремительно и открывает для мастеров кинематографа все новые выразительные возможности, но, одновременно, вносит и ограничения, связанные с созданием художественного образа. Известие о появлении звукового кино подвигло советских режиссеров *С. М. Эйзенштейна*, *В. И. Пудовкина* и *Г. В. Александрова* к написанию в 1928 г. манифеста, названного авторами «Будущее звуковой фильмы. Заявка». В этом документе авторы предостерегают от увлечения буквальным совпадением звуковых и зрительных рядов и призывают к творческому использованию звукового сопровождения фильмов.

С появлением звукового кино музыку для фильмов создают известные композиторы, творчество которых открывало новые горизонты «большой музыки» — музыки концертных залов: *С. С. Прокофьев*, *Д. Д. Шостакович*, *И. О. Дунаевский*, *А. Онеггер*, *Ж. Орик*, *Ж. Ибер*, *Д. Мийо*, *Б. Бриттен*, *А. Копленд*, *Дж. Антейл*, *Х. Эйслер*, *П. Хиндемит*. Во второй половине XX в. для кинематографа пишут такие композиторы, как *Н. Ротта*, *Э. Морриконе*, *А. Бадаламенти*, *Г. Манчини*, *Г. Шор*, *Дж. Уильямс*, *М. Найман*, *А. И. Хачатурян*, *Э. Н. Артемьев*, *А. Г. Шнитке*, *С. А. Губайдуллина*, *В. С. Дашкевич*, *Э. В. Денисов*, *А. П. Петров* и др.

Принято считать, что переход к звуку все же привел к потере достижений кинематографа 20-х гг., особенно в области монтажа. Действительно, в кино 30-х гг. разнообразие художественных средств и приемов сокращается и одновременно усиливается тенденция к театрализации фильмов. В это время снимается большое количество экранизаций, а в фильмах других жанров возрастает роль диалога.

В 1930-х гг. в США развивается студийная система создания фильмов, создание которой способствовало укреплению финансовых империй Моргана и Рокфеллера. Студийная система значительно ограничивала самостоятельность создателей фильма, ориентируя их на тот художественный результат, который приносил наибольшую прибыль. Вместе с тем, такой выдающийся режиссер, как *Джон Форд* (1894–1973) все же отвоевывает себе право на окончательный монтаж фильма и создает в 1930–1940-е гг. значительные произведения, отличающиеся, в том числе, и прекрасной музыкой («*Мария Шотландская*», «*Дилижанс*», «*Гроздь гнева*», «*Табачная дорога*», «*Как зелена была моя долина*» и др.).

Ярко выраженной авторской индивидуальностью отличаются также работы *Фрэнка Капры* (1897–1991), такие, как «*Мистер Смит едет*

в Вашингтон», «*Знакомьтесь — Джо До*», «*Эта прекрасная жизнь*», «*С собой не унесешь*» и др. Сотрудничество режиссера с композитором *Димитри Тёмкин* принесло кинематографистам премию американской киноакадемии «*Оскар*».

Значительной самостоятельностью и индивидуальностью в подходе к самому процессу создания фильма отличался и *Джозеф фон Штернберг* (1894–1969), наиболее известный у нас в стране как автор фильма «*Голубой ангел*» с *Марлен Дитрих* в главной роли. Он всю жизнь стремился быть единственным создателем фильма. К своему идеалу Штернбергу удалось приблизиться только в 1952 г., когда им был снят в Японии фильм «*Сага об Атанаане*» на японском языке.

По мере вхождения в искусство кино компьютерных технологий возникают новые, безграничные возможности звукописи. Однако постепенное вытеснение живого звучания симфонического оркестра, даже в записи сохраняющего свою пластичность и живое человеческое дыхание, позволяющие достичь полного слияния с изобразительным рядом фильма, приводит к обеднению, в конечном счете, выразительных средств кинематографа в целом.

Музыка существует только тогда, когда автор — композитор фиксирует в записи возникающие в его воображении звуковые образы, профессиональные музыканты прочитывают и исполняют записанный текст, внося свою собственную трактовку в исполняемое произведение, а слушатели, объединяясь в своем восприятии звучащей музыки, окончательно достраивают художественный образ, по-своему интерпретируя воспринимаемое звучание. Но за все время существования кинематографа среди режиссеров и композиторов пока еще не сложилось единого мнения о роли музыки в кино. Одни считают музыку едва ли не главной составляющей художественного образа в кино, другие считают, что музыка во многом мешает развитию кинематографа. Так, *Франсуа Трюффо* (французский режиссер, сценарист, кинокритик и актер; фильмы «*400 ударов*», «*Семейный очаг*», «*Стреляйте в пианиста!*», «*451 по Фаренгейту*», «*Американская ночь*» и др.) считал, что «если кинематографист может обойтись без музыки, это говорит о его высоком уровне. Бунюэль, Брессон, Ромер, Бергман — вот четыре режиссера, в фильмах которых нет или почти нет музыки...»¹.

Великий итальянский кинорежиссер, писатель и живописец *Микеланджело Антониони* (фильмы «*Хроника одной любви*», «*Крик*», «*Затмение*», «*Красная пустыня*», «*Фотоувеличение*», «*Забриски поинт*»,

¹ <http://www.iaclub.ru/index.php?mod=antology&op>

«Профессия — репортер», «Тайна Обервальда» и др.), придавая огромное значение звуковой дорожке фильма как таковой, уточняет: «Говоря “звуковая дорожка”, я скорее имею в виду естественные звуки, шумы, нежели музыкальное сопровождение... Музыка редко сливается воедино с изобразительным рядом, чаще всего она лишь усыпляет зрителя и мешает ему верно оценить то, что он видит... Я скорее противник “музыкального комментария” — во всяком случае, в его сегодняшнем виде... В идеале надо бы сделать превосходную звуковую дорожку из одних шумов и пригласить дирижера для работы с ней... Но разве не сам режиссер — единственный пригодный для этого дирижер?»¹.

Вместе с тем, *Юрий Николаевич Тынянов*, русский писатель, драматург, литературовед и критик, создавший кроме широко известных романов («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин»), повестей и рассказов, книг по вопросам литературы также и сценарии фильмов «Шинель» (по Н. В. Гоголю), «СВД» (Союз великого дела), «Смерть Вазир-Мухтара», считал: «Лишите кино музыки — оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством»². Тынянову принадлежат также статьи «Кино — слово — музыка», «О сюжетах и фабуле в кино», «Об основах кино».

При разнообразных, часто резко противоположных взглядах на роль и место музыки в конечном продукте кинопроизводства и творцы, и кинокритики признают, что музыка кино — особый вид музыкального искусства. Она во многом зависит от специфики самого процесса создания фильма, от технических средств, доступных или известных в это время. Американский режиссер *Сидни Люмет* (фильмы «12 разгневанных мужчин», «Из породы беглецов», «Серпико», «Убийство в Восточном экспрессе», «Вердикт» и др.) считает, что «работа в кино — самый большой компромисс, на который приходится идти композиторам. В обмен на весомый гонорар они пишут музыку, ответственности за которую не несут. Музыка — безусловно, высшая форма искусства — оказывается приспособлена к нуждам кинопроцесса. Такова природа кинопроизводства. И хотя в ряде случаев музыка поглощает вас полностью, роль ее остается вспомогательной. Единственным музыкальным оформлением, остающимся полноправным произведением искусства, является “Ледовое побоище”, написанное Прокофьевым для “Александра Невского”... Они нераздели-

¹ <http://www.iaclub.ru/index.php?mod=antology&op>

² Там же.

мы — великий эпизод, великое музыкальное сопровождение. Мне кажется, это и есть определение удачного музыкального решения фильма, когда звуки вызывают мгновенную ассоциацию с изобразительным рядом»¹.

Сам *Сергей Михайлович Эйзенштейн* — гениальный советский кинорежиссер и теоретик искусства (фильмы «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Александр Невский», «Иван Грозный») признавал, что в фильме «Александр Невский» удалось по-настоящему достигнуть единства изображения и музыки. «Эмоциональная “музыка изображения” и пейзажа, та “неравнодушная природа”, которой мы добиваемся на протяжении всей нашей работы, здесь естественно слилась в единую гармонию с теми исключительно пластическими элементами, которыми блещет глубоко эмоциональная музыка Сергея Прокофьева»².

Музыка, звучащая в фильме

В теоретических исследованиях музыку к фильму разделяют, как правило, на две категории. К одной из них относится музыка, которая звучит на месте действия — то есть, ее слышат герои или источник этой музыки присутствует в кадре. Соответственно, один из этих факторов не исключает другой. Такую музыку называют мотивированной, сюжетной, реальной, оправданной. Наиболее точным можно считать определение *внутрикадровая*. В качестве таковой может использоваться как популярно-бытовая, эстрадная, фольклорная, танцевальная музыка (в ресторане, на экране телевизора, на дискотеке или в автомобиле), так и музыка, представляющая академическую музыкальную традицию (по радио, в концерте, в обстановке домашнего музицирования).

К другой категории относится музыка *закадровая*, то есть звучащая только для зрителя, герои о ней даже не подозревают. Она подобно голосу за кадром ведет зрителя через фильм, открывая ему авторское видение, его отношение к героям, расставляя акценты и подчеркивая конфликт. Поэтому такая музыка иногда называется *авторской*. Но закадровый голос — это прием хотя и распространенный, однако встречающийся не так часто в кинематографической практике, а закадровая музыка является неотъемлемой частью кинематографического образа. Такую музыку называют также фоновой, условной, обобщающей, эмоциональной, что, безусловно, входит в определение

¹ Там же.

² *Эйзенштейн С. М.* 25 и 15 // Кино. 1939, 23 мая.

закадровой музыки. Таким образом, хотя технически воплощение внутрикадровой и закадровой музыки различно, их общее назначение в контексте фильма едино.

Внутрикадровая музыка помогает раскрыть характер героя через его отношение к музыке. Часто эту роль на себя берет песня, явившаяся едва ли не определяющим жанром в советском кино 30-х гг. («Волга-Волга», «Веселые ребята», «Цирк» и др.). Песня раскрывала оптимистическую сущность героев, их стремление в будущее вместе с молодой, набирающей силы страной: «Нам песня строить и жить помогает».

Также внутрикадровая музыка может помочь режиссеру передать эпоху, в которой происходит действие, или выявить жанровые особенности сюжета: показать, к какому социальному слою принадлежат герои, каков их культурный уровень, либо подчеркнуть их национальный колорит.

Отдельно стоит сказать об использовании классической музыки в качестве внутрикадровой. Ее звучание может быть оправдано не только в фильмах, описывающих жизнь музыкантов, но и в контексте жизни героев, напрямую с музыкой не связанных. Кульминацией фильма «Пианист» (режиссер *Роман Полански*) стала сцена, в которой главный герой играет Большой концертный полонез Фредерика Шопена немецкому офицеру, тем самым спасая себе жизнь. А в фильме «Заводной апельсин» (режиссер *Стенли Кубрик*) главный герой, насильник и грабитель, влюбленный в музыку Бетховена, становится заложником своей страсти, когда врачи используют девятую симфонию Бетховена в качестве музыкального сопровождения психотерапевтических опытов, которым он принудительно подвергается.

Необходимо отметить, что музыка Бетховена используется в фильме «Заводной апельсин» не только в качестве внутрикадровой — она широко используется Кубриком и в качестве закадровой.

Итак, становится понятно, что к внутрикадровой относится музыка, которую герои, находящиеся в кадре поют, играют, слушают или не слушают, но присутствуют при ее исполнении. Весь остальной музыкальный объем, звучащий на протяжении фильма, относится к закадровой музыке и представляет наибольший интерес, поскольку именно в нем раскрывается суть режиссерского замысла. Закадровая музыка напрямую связана с ритмом монтажа, эмоциональной и смысловой нагрузкой фильма. Это и внутренний монолог героя, и авторская оценка или размышление, и выявление второго плана действия, характеристика персонажа и обострение конфликта.

Еще на заре звукового кинематографа обозначились два основных метода построения музыкального оформления фильма. Это разделение весьма условно и нередко эти методы сосуществуют даже в рамках одного фильма, но, тем не менее, стоит отметить принципиальные различия и общие черты этих подходов. К первому относится музыка, полностью отображающая происходящее на экране, она заведомо отдает изображению главенствующую роль, сопровождая действие и усиливая зрительные образы. Назовем такую киномузыку условно *изобразительной*.

Второй метод основан на сознательном отказе создателей фильма от звукового дублирования движущегося образа. Такая киномузыка решительно влияет на образность фильма в целом. Именно в этой области — области *образной киномузыки* — были сделаны основные художественные открытия.

От тапера к музыке концертных залов

Иллюстративный подход к роли музыки в кино — ровесник кинематографа и, несомненно, заслуживает внимания. В дозвуковом кино, в основном, звучала музыка, исполняемая тапером или небольшим оркестром, если кинотеатр мог себе это позволить. Специфика этой музыки заключалась в том, что она звучала на протяжении всего фильма от первого до последнего кадра и имела скорее прикладной характер. Например, если на экране шла погоня, музыканты исполняли что-нибудь быстрое, стремительное, например, галоп или тарантеллу, а во время драматических сцен или сцен надвигающейся опасности в музыке звучали тревожные гармонии уменьшенных аккордов.

«Нет более забытого советской общественностью участка, как музыкальная иллюстрация к кинофильмам. Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд как на болото, которое засасывает того или иного музыканта, убивает в нем дарование, делает из него “вдохновенную” машину, обязанную ежевечерне столько-то часов импровизировать под картину, и накладывает тяжелый, несмыслимый штамп на композиторское дарование. Не лучше обстоит дело и с дирижерами. Оркестры в большинстве кинотеатров бывают более или менее низкой квалификации. Самый репертуар киномузыки невероятно однообразен. На репетицию времени не дают. Одним словом, халтура, самая беззащитная халтура прочно расположилась в музыкальном сопровождении в кино. И са-

мое досадное, что эта халтура совершенно узаконена. Никто не кричит и не протестует»¹.

В основном таперы импровизировали или играли стандартные характерные композиции. Существовали также специальные альбомы с вариантами музыки, подходящей для той или иной сцены. Конечно, были и исключения, например фильм *Леонида Захаровича Трауберга* и *Григория Михайловича Козинцева* «Новый Вавилон», оригинальную музыку к которому написал *Дмитрий Дмитриевич Шостакович*. Близкое направление представляет и знаменитый фильм *Сергея Михайловича Эйзенштейна* «Броненосец «Потемкин»», музыку к которому написал популярный в то время кинокомпозитор *Эдмунд Майзель*. Эйзенштейн считал музыку Майзеля к этому фильму очень удачной и выразительной. Кроме музыкальных инструментов композитор использовал разнообразные шумовые эффекты. Однако это первоначальное музыкальное сопровождение фильма полностью не сохранилось, и в 1976 г., когда фильм перенесли на более совершенную пленку, в качестве музыкального сопровождения была выбрана симфония Д. Д. Шостаковича «Девятьсот пятый год». Именно этот вариант и стал наиболее известным. В 2005 г. для юбилейного показа фильма Эйзенштейна в Берлине была восстановлена партитура Э. Майзеля и этот вариант музыкального оформления кинокартины стал настоящей сенсацией.

Известно, что во время создания фильма Эйзенштейн специально акцентировал внимание композитора на решающем с его точки зрения эффекте, который заключался в том, что музыкальный образ в узловые моменты фильма неразрывно сливался со зрительным движущимся образом, в результате чего сила его воздействия усиливалась многократно («музыка машин» в сцене встречи броненосца с эскадрой). Этот прием остается актуальным до настоящего времени, тогда как музыка, звучавшая в иллюзиях начала века, в своей массе не представляла особой художественной ценности, являя собой некий звуковой фон, не задевающий слуха и не запоминающийся. Тем не менее, именно тогда были выявлены композиционные приемы, используемые в течение всего века кино.

Принцип другого подхода к написанию музыкальной партитуры для фильма был опубликован в 1928 г. в манифесте С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина и Г. В. Александрова. Этот манифест («Будущее звуковой фильма. Заявка») призывает кинематографистов полностью

¹ Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран, 1929. — № 1.

отказаться от звукового дублирования изображения с целью усиления действия монтажных приемов на зрителя. В связи с изобретением звукового кинематографа авторы настаивают на исключительно контрапунктическом использовании не только музыки, но и звука в целом, мотивируя это, прежде всего, риском потерять завоевания немого кино в передаче образа посредством визуальных приемов, в первую очередь монтажа. Авторы призывали также стремиться к соизмеримости изображения и музыки, добиваясь их соединения в гармоничное целое. «Известно, что основным и единственным средством, доводящим кино до такой силы воздействия, является монтаж. Утверждение монтажа как главного средства воздействия стало бесспорной аксиомой, на которой строится мировая культура кино»¹.

Новые задачи потребовали новых, более сложных и разнообразных средств выразительности — развернутых партитур, больших оркестров. Такие силы могли быть подключены только внутри разветвленной, финансово самостоятельной системы производства фильмов, какой с 1930-х гг. был Голливуд.

Музыка в Голливуде

Среди композиторов, ставших классиками американского и мирового кино, в первую очередь следует упомянуть *Чарльза Спенсера Чаплина* (1889–1977) — творца-универсала, внесшего неопределимый вклад во все области кинопроизводства начиная от смелых инновационных идей и заканчивая собственной интерпретацией, собственным исполнением, собственным сочинением. Музыка, написанная Чаплиным к его фильмам, таким, как «Малыш», «Парижанка», «Золотая лихорадка», «Огни большого города», «Новые времена», «Великий диктатор», «Огни рампы», «Король в Нью-Йорке» и др., была не только необычайно актуальна для своего времени и для кино как вида искусства. Она стала продолжением «чаплинского» образа, его слышимым выражением и неким «кодом» человечности, который выражался, прежде всего, в несколько наивном, но проникновенном и искреннем мелодизме.

Другим классиком голливудского кино стал композитор и актер *Альфред Ньюман* (1901–1970), создавший музыку к легендарным фильмам «Аэропорт», «Самое лучшее», «Дневник Анны Франк», «Снега Килиманджаро», «Все о Еве», «Гроздь гнева», «Гроздовой перелет». Невозможно забыть музыку африканской саванны или весен-

¹ Эйзенштейн С. М. Заявка / Монтаж. — М., 2000. — С. 482.

него Парижа в исполнении большого симфонического оркестра с применением всех его красочных возможностей.

Одним из самых показательных для голливудского стиля является творчество выдающегося композитора и актера *Джона Уильямса* (род. 1932). Им создана оригинальная музыка к огромному количеству фильмов: «Индиана Джонс и храм судьбы», «Индиана Джонс и последний крестовый поход», «Мемуары гейши», фильмы о Гарри Поттере, «Звездные войны», «Парк Юрского периода», «Спасти рядового Райана», «Список Шиндлера», «Один дома», «Челюсти».

В мае 2005 г. вышел шестой и, вероятно, последний фильм серии «Звездные войны». Любопытно, что любой, кто видел этот фильм, не мог не обратить внимание на мощную, а иногда пронзительно нежную, героическую и тревожную, стремительную, а временами как бы замирающую музыку, не говоря уже о многомиллионной армии поклонников «Звездных войн», каждый из которых запросто вспомнит любой из музыкальных лейтмотивов фильма.

Музыкальная составляющая фильма в целом опирается на характерную для творчества *Рихарда Вагнера* систему лейтмотивов. «Музыка не должна была описывать *terra incognita*, нечто неизвестное; наоборот, она была призвана возобновить в нас хорошо знакомые чувства, которые для меня как для композитора выражались в романтических идиомах XIX в., если хотите, — Вагнер и подобные вещи. Эти влияния должны были также вызвать в нас воспоминания о театре; на самом деле, даже о всей западной культуре» — говорит Уильямс, вспоминая работу над фильмом через 20 лет, в 1997 г.¹

Такое решение не случайно, так как эпический характер повествования («Давным-давно в далекой, далекой галактике...»), а также размах трилогии (только к первому фильму было написано 90 минут музыки, а для второго уже около 120), переносят зрителя в мир абсолютно для него неизведанный, где зритель может потеряться в переплетении сюжетных линий, связей и конфликтов героев.

Так как основные лейтмотивы и общая музыкальная стилистика определяются Уильямсом в первом фильме сериала, проводимый анализ основывается именно на классических «первых» «Звездных войнах».

Первый фильм трилогии вышел на экраны 25 мая 1977 г. Впереди режиссера *Джорджа Лукаса* и его команду ждал путь длиною почти в тридцать лет, многочисленные награды, в том числе и за музыку, на

¹ Малоун К. Симфония Звездных войн. www.genesis.swcomics.com

самых престижных фестивалей, а главное, действительно мировое признание. Но и дорога к премьере не была простой.

В 70-е гг. научно-фантастические фильмы, как правило, не приносили больших доходов, так как требовали серьезных вложений. Ведь компьютерная графика на том уровне, на котором она находится сейчас, сама была чем-то из области фантастики. А придуманные Лукасом миры, существа, аппараты должны были не просто ожить, но и заставить зрителя сопереживать, а значит поверить в их существование. Но несмотря на все трудности Джордж Лукас смог убедить главу компании «XX Век Фокс» *Элана Лэдда младшего* в успехе своей картины.

Но настоящие проблемы начались на съемочной площадке. Художники и осветители должны были воплотить в жизнь безумные, как им казалось, идеи молодого, амбициозного режиссера. Актеры не понимали смысла насыщенных технической терминологией диалогов. И вся команда в целом сомневалась в успехе картины, несмотря на огромные по тем временам средства, выделенные на визуальные эффекты. Но все же съемки приблизились к концу, и пришло время подумать о музыке, которая будет его сопровождать.

Изначально Лукас планировал использовать узнаваемые фрагменты классической музыки, наподобие того, как это было успешно сделано Стенли Кубриком в фильме «Космическая одиссея 2001». Но по рекомендации Стивена Спилберга для написания оригинальной музыки к фильму Джордж Лукас обратился к Джону Уильямсу, который уже зарекомендовал себя как успешный композитор, способный написать не только узнаваемую тему, но и выстроить музыкальную драматургию фильма. Ко времени начала работы над «Звездными войнами», Уильямс уже был отмечен наградой киноакадемии за музыку к фильму «Челюсти» режиссера Стивена Спилберга.

В этом фильме, появляясь уже на первых кадрах фильма, главная музыкальная тема сразу погружает зрителя в состояние тревожного ожидания, чего-то неумолимо надвигающегося. Изложенное в достаточно подвижном темпе остинато басов и виолончелей держит в напряжении, чтобы потом выплеснуться в мощное tutti, сопровождающее сцены неравной борьбы человека с акулой-убийцей.

По своему эмоциональному содержанию эта тема напоминает лейтмотив имперских войск из «Звездных войн», как олицетворение неведомой, но темной по своей природе силы. Но в отличие от «Челюстей», где вся музыкальная драматургия выстроена на главной теме, которая развивается и преобразуется по ходу действия, сохраняя при этом свое основное предназначение — нагнетать атмосферу, держать зрителя в напряжении

и страхе, в «Звездных войнах» выстроенная Уильямсом система лейтмотивов призвана подчеркнуть характеры героев, помогая режиссеру донести до зрителя детали их взаимоотношений, расставляя смысловые акценты, а так же беря на себя идейно-обобщающую функцию.

Конечно, и в «Звездных войнах» композитор использует приемы музыкального дублирования сюжета, иллюстрируя в музыке происходящее на экране, исходя из требований сюжета подставляя музыку под состояние героев, «дотягивая» образность посредством музыки до необходимого уровня. Но, тем не менее, самобытность и художественная полноценность данной партитуры позволяет оценивать ее как самостоятельное музыкальное произведение.

Итак, получив заказ на написание музыки к фильму, Джон Уильямс приступил к работе, на выполнение которой у него было всего шесть недель.

Предпочитая работать за фортепиано, Уильямс отказался читать сценарий, а руководствовался исключительно визуальными образами: «Я помню, как смотрел фильм, как реагировал на его атмосферу, энергетику и ритмы. Для меня это всегда лучший способ понять фильм — ощутить его визуально, не зная, какие концепции закладывались по сценарию»¹.

Когда музыка была написана, нужно было определить, в каких точно местах фильма будет звучать тот или иной отрывок. Конечно, в процессе написания музыки Уильямс представлял, где должна прозвучать грозная тема императорского марша, а где нежная тема принцессы Леи, а также каким инструментам отдать предпочтение в оркестровке главной темы. Но, тем не менее, для работы по оркестровке и аранжировке его музыки были наняты главный оркестратор Герберт Спенсер, оркестраторы Энжела Морли и Александр Каридж, а также постоянный партнер Уильямса — редактор музыки Кен Ваннберг. В итоге законченная партитура занимала около 800 страниц нотного текста.

«Звездные войны» и «Империя наносит ответный удар» записывались в *Anvil Film Recorders* в комплексе *Korda Studios* в Денгеме, Бакингемшир. Звукорежиссер Эрик Томлинсон к моменту записи «Звездных войн» имел уже пятнадцатилетний опыт работы в кино. Он записывал музыку к таким фильмам, как: «Из России с любовью» («*From Russia with Love*»), «Зулус» («*Zulu*»), «Голдфингер» («*Goldfinger*») и др.

¹ Мэлоун К. Симфония Звездных войн. www.genesis.swcomics.com

Для записи были использованы микрофоны *Neumann*. Этот выбор, разумная расстановка и широкое стерео-микширование Томлинсона придали «Звездным войнам» и другим записям 70-х гг., сделанных в «Энвил», их уникальное звучание.

Музыкальным коллективом, выбранным для записи, стал Лондонский симфонический оркестр. Состав оркестра можно назвать классическим, традиционным для позднего романтического стиля, вагнеровских опер, симфоний Дворжака, Чайковского. В подобный оркестр входит семь пультов первых скрипок, шесть вторых, по пять альтов и виолончелей, четыре контрабаса, две флейты, флейта пикколо, два гобоя, английский рожок, три кларнета, два фагота, четыре валторны, три трубы, три тромбона, туба, арфа, фортепиано, челеста, литавры, а также два пюльга перкуссии.

Метод записи музыки тоже можно назвать традиционным, даже классическим. Дирижер, помимо выполнения своих обычных функций, жестом как бы передает оркестру происходящее на установленном перед ним широком экране. Таким образом, дирижер в реальном времени реагирует на внутрикадровое движение и монтажный ритм каждого фрагмента фильма, синхронизируя визуальный ряд со звуковым.

Такой метод записи киномузыки, несомненно, помогает создать максимально полноценный художественный образ, так как степень вовлеченности каждого участника процесса записи очень высока. Но такой метод требует от дирижера безупречного знания партитуры, поэтому для голливудского кинопроизводства типично, что композитор сам дирижирует своей музыкой.

Главная тема звучит в титрах, как в начале, так и в конце фильма, создавая ощущение законченности формы, с одной стороны, и обеспечивая логический переход к следующей серии, с другой. Героический характер темы несет и милитаристический настрой. Становится понятно, что она выражает не чувства отдельного героя, а имеет скорее обобщающий характер. Это мнение со стороны на происходящее в фильме, голос автора, рассказчика истории, который, несомненно, симпатизирует силам добра, проявляясь в течение фильма, создавая или дополняя различные образы.

Например, в сцене обращения принцессы Леи к Оби Вану по телепортационной связи главная тема проводится у деревянных духовых, переключаясь с флейтовым лейтмотивом принцессы, передавая с одной стороны смятение, а с другой — неизбежность грядущих перемен. А когда Люк Скайуокер, услышав мольбу девушки, решает вступить в повстанческие войска,

тема звучит в полную мощь, олицетворяя волевое начало, силу человека, решившегося на поступок.

В сцене, где Люк переживает трагическую гибель своего учителя от рук Дарта Вейдера, главная тема снова слышна в исполнении деревянных духовых, тихо, как бы издалека, символизируя внутреннюю готовность Люка к борьбе.

Отрицательный характер Дарта Вейдера и императорских войск раскрывается в маршеобразном лейтмотиве, носящем грозный, военный характер. С первого появления корабля «Звезда смерти» и его командира эта тема ассоциируется исключительно с темной силой. Характерный ритмический рисунок делает узнаваемой эту тему в короткий отрезок времени, способствуя особенностям монтажного ритма этих сцен.

Темным силам противопоставляется образ принцессы Леи. Мягкая романтическая атмосфера, создаваемая простой мелодией, исполненной флейтой, способствует восприятию ее образа, как олицетворения чистоты и нравственности.

Кинематограф как особый вид искусства предоставляет максимально широкие возможности для развития и реализации любого рода творческих идей, но при этом ставит авторов в довольно жесткие стилистические, временные, профессиональные рамки. Поэтому важнейшим фактором успешной реализации кинематографических идей является умение авторов — представителей разных видов искусства взаимодействовать в процессе создания фильма на уровне творческих идей и их формального воплощения.

За время существования звукового кинематографа многие композиторы Голливуда добились выдающихся успехов.

- ✦ Это *Томас Ньюман* (род. 1955) («Побег из Шоушенка», «Хороший немец», «Красота по-американски» и др.).
- ✦ *Алан Сильвестри* (род. 1950) («Идентификация», «Стюарт Литтл», «Интуиция», «Миссия невыполнима», «Телохранитель», «Форест Гамп», «Хищник», «Назад в будущее», «Роман с камнем», «За бортом» и др.).
- ✦ *Джеймс Хорнер* (род. 1953) («Костюмер», «Парк Горького», «Чужие», «Имя розы», «Крепкий орешек», «Дорогая, я уменьшил детей», «Игры патриотов», «Храброе сердце», «Джуманджи», «Титаник», «Троя», «Апокалипсис» и др.).
- ✦ *Говард Шор* (род. 1946) («Кинг-Конг», «Ничто не вечно», «Молчание ягнят», «Одинокая белая женщина», «Филадельфия», «Лунный свет», «Властелин колец: Братство кольца», «Властелин колец: Две крепости», «Авиатор» и др.). Музыка Шора не только

исключительно кинематографична, но и в полной мере самоценна. Кстати, это качество лучших голливудских саундтреков¹ вызвало к жизни целое направление киноиндустрии — *OST: Original Sound-track* — оригинальный саундтрек, продаваемый отдельно от того материала, к которому он был написан. Интересно, что в 2006 г. в Кремлевском дворце съездов в Москве исполнялась музыка к фильму «Властелин колец» в исполнении Национального филармонического оркестра России под управлением В. Т. Спивакова. Дирижировал автор музыки — Говард Шор.

¹ От англ. *soundtrack* — звуковая дорожка. Музыкальное оформление какого-либо материала, например, фильма, анимации или компьютерной игры.

Вершины музыкального искусства в отечественном кинематографе

Сергей Прокофьев

«Когда жив был Сергей Сергеевич, всегда можно было ожидать чуда. Будто находишься во владениях чародея, который в любой момент может одарить вас сказочным богатством»¹.

Классик XX в. — композитор, пианист и дирижер *Сергей Сергеевич Прокофьев* (1891–1953) чутко откликался на все веяния XX в. И в новом виде искусства — искусстве кино он создал произведения, надолго опередившие развитие этого жанра и предвосхитившие будущие открытия, связанные с появлением более совершенной техники звукозаписи.

Первое обращение к киномузыке относится к 1934 г. Начиная с 1918 г. Прокофьев находился за границей — сначала в Японии, затем в США. В 1927 г. он совершает турне по Советскому Союзу, присутствует на постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде. Жизнь за границей в период стилевых и идеологических битв 20-х гг. помогла композитору сохранить ироничность художественного языка и способность к парадоксальным объединениям жуткого и смешного. Именно в таком ключе написана музыка к фильму «Поручик Кижэ» (1934), снятому режиссером *А. М. Файнциммером* по рассказу *Ю. Н. Тынянова* «Подпоручик Кижэ». В этом фильме снимались такие актеры, как *Э. П. Гарин, Л. А. Кмит, М. М. Яншин* и др.

В основе рассказа — анекдот времен Павла I о том, как в результате ошибки писаря, написавшего вместо «поручики же» — «поручик Кижэ», возникает несуществующая в действительности личность. Музыка Прокофьева не только погружает зрителя в атмосферу Павловского времени с его противоречивыми чертами — романтичностью, казанменной муштрой, бюрократической бездумностью, но и отражает фантазмагорию и гротеск ситуации, применяя все средства и краски симфонического оркестра. Фрагменты музыки Прокофьева к этому фильму («Романс», «Тройка») до сих пор можно услышать в концертном исполнении.

Шедевром кино стала музыка Сергея Прокофьева к фильму *С. М. Эйзенштейна* «Александр Невский» (1938). Впоследствии она послужила основой для создания одноименной кантаты для хора, оркестра и солистки. «Накануне работы над “Александром Невским”, во

¹ *Рихтер С. Т.* О Прокофьеве / С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961. — С. 470.

время своего последнего выезда за границу из СССР, Прокофьев по приглашению старого друга Владимира Дукельского побывал в Голливуде и нашел там «тму занятого». Дукельский, уже укрепивший свои позиции как автор популярной американской музыки (под псевдонимом Вернон Дюк), устроил для Прокофьева контракт с одной из голливудских фирм на замечательных условиях, но тот вынужден был отказаться: в Москве оставались дети, там теперь был его дом. «Александр Невский» стал компенсацией упущенных возможностей...»¹.

Фильм «Александр Невский» — одна из лучших работ Сергея Эйзенштейна. В его создании приняли участие великолепные актеры, такие, как *Николай Черкасов, Николай Охлопков, Сергей Блинников, Андрей Абрикосов*. Классической стала и работа оператора *Эдуарда Тиссэ*. Путь этого фильма к экрану был непрост, и он выходит к широкому зрителю через три года после окончания съемок, в 1941 г. Видимо, поэтому некоторые критики видят в фильме политический подтекст, пророчески предсказывающий войну с нацистской Германией.

Музыка к фильму «Александр Невский» опирается на глубокую традицию и развивает героико-эпическую линию музыки Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. В ней есть величавость и строгость, призыв к защите отечества, широкие распевы, скорбный плач, стремительный бег конницы. Вместе с тем, музыка Прокофьева необычайно современна. Это касается и собственно музыкальной ткани произведения, и тех новых принципов соединения музыкального и зрительного рядов, которые складывались в процессе становления и развития кинематографа. Композитор создавал музыку под непосредственным впечатлением от отснятых кадров фильма. Принципы сотрудничества Прокофьева как композитора с режиссерами к этому времени уже в основном сложились, что видно из его интервью парижской газете «*Pour Vous*» (1932), в котором он говорит о необходимости тесного контакта между композитором и режиссером фильма, о том, что важнейшим методом является точнейший хронометраж продолжительности сцен и эпизодов, как это происходит в балете, с тем, чтобы музыка или описывала бы действие, или сопровождала его полифонически.

В сборнике «Советский исторический фильм»² Прокофьев описывает, как ему удалось найти специфический, пронзительный тембр тевтонских труб, устрашающий слушателей и вызывающий у них гне-

¹ *Ракманова М. П.* Музыка Прокофьева к фильму «Александр Невский» / Буклет «Александр Невский». — М., 2004.

² Советский исторический фильм. Сборник статей. — М., 1939.

тушее впечатление. При записи он настоял на том, чтобы сильный звук трубы был направлен прямо в микрофон, что вызывало искажение, «звуковой брак». Это говорит о необычайно вдумчивом и творческом подходе к новому виду композиторской деятельности, связанному непосредственно с техническими средствами звукозаписи.

Абсолютным шедевром стал эпизод фильма «Ледовое побоище» — грандиозная картина, в которой неразрывно слились изображение, ритм, темп фильма и музыка — настоящая симфония для оркестра и хора. Музыка рыцарей — ритм неумолимой, «механической» скачки, завывание труб, мрачный хоровой эпизод на основе католического хорала — сталкивается с музыкой русского войска — это тема хора «Вставайте, люди русские» и стремительная тема «русской атаки». В моменты столкновений эти темы даются одновременно, но каждая в своей тональности. Поразительно по совершенству слияние монтажа и пространственного (близко — далеко, тихо — громко) звучания музыкального материала.

После эпизода «Ледовое побоище» следует часть «Мертвое поле», музыкальный образ которой основывается на мелодике и интонациях древних плачей. Завершается фильм торжественным финалом «Въезд Александра во Псков».

Фильм *Эйзенштейна* «Иван Грозный» начал сниматься в 1941 г. в Москве, затем, после эвакуации Мосфильма, — в Алма-Ате и вышел на экран в 1945 г. (первая серия). В фильме снимались *Серафима Бирман, Николай Черкасов, Павел Кадочников, Павел Масальский, Михаил Жаров, Людмила Целиковская* и др. замечательные актеры. Вторая серия была запрещена и вышла только в 1958 г., съемки же третьей были прекращены. По ежегодным опросам киноведев «Иван Грозный» стабильно входит в двадцатку шедевров всех времен и народов, влияние этого фильма на последующее развитие кинематографа неоспоримо, и музыка Прокофьева принадлежит здесь одна из главных ролей.

Андрей Тарковский писал: «Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения. Это “Иван Грозный” *Эйзенштейна*. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом... Картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмическим построением. Чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука — все это разработано так тонко, так строго и так закономерно, как разрабатывает себя только музыка»¹.

¹ Иван Грозный. <http://www.russiandvd.com/store/product/asp?sku=7802>

Слияние всех сторон кинематографического образа в этом фильме настолько полно, что невозможно подчас отделить одно от другого для того, чтобы подробнее проанализировать достоинство и красоту каждого фрагмента. Известно, что влияние музыки Прокофьева на творчество *Эйзенштейна* было очень велико, как велико было и чисто человеческое взаимопонимание и взаимовлияние этих гениальных творцов.

Сергей Эйзенштейн скоропостижно скончался 11 февраля 1948 г. на пятидесятом году жизни почти сразу после выхода печально известного Постановления ЦК ВКП(б), в котором *Сергея Прокофьева* обвиняли в формализме.

Дмитрий Шостакович

Принято считать, что *Дмитрий Дмитриевич Шостакович* (1906–1975) не любил работать в кино. Вместе с тем, еще со студенческих лет, он

так или иначе был связан с этим искусством. Вначале работая тапёром в ленинградском кинотеатре «Светлая лента» — это была настоящая трудовая повинность, о которой он писал: «Очень утомляло механическое изображение на рояле “страстей человеческих”»¹. Затем, приняв участие в создании одного из самых известных фильмов конца 20-х гг. — «Новый Вавилон». Этот фильм — результат совместной работы молодых режиссеров *Григория Михайловича Козинцева* и *Леонида Захаровича Трауберга*, создателей легендарного ФЭКСа — Фабрики эксцентрического актёра. В общей сложности Шостаковичем написано такое количество музыки к фильмам, что они составляют едва ли не треть его музыкального наследия — от «Нового Вавилона» (1928) до «Короля Лира» (1970) — всего тридцать шесть партитур.

Евгений Шварц в своих дневниках писал о *Козинцеве*: «Он знает множество вещей и думает много, на множество ладов... По снобической и аристократической натуре своей, сложившейся в 20-х гг. он насмешливо-скрытен. Как Шостакович... Он помесь мимозы и крапивы»². Видимо неслучайно эти два художника встретились — сказались и родство их характеров, и сходные творческие устремления.

Исследователи считают музыку к «Новому Вавилону» самой блистательной и одновременно самой скандальной работой Шостаковича в кино. Сам композитор писал: «Сочиняя музыку к “Вавилону”,

¹ Д. Шостакович о времени и о себе. — М., 1980. — С. 11.

² Ретроспектива к 100-летию со дня рождения Григория Козинцева. <http://www.museum.ru/№22334>

я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил, главным образом, от главного кадра в той или иной серии кадров... Многое построено по принципу контрастности... при наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный симфонический тон. Основная ее цель — быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатляемость. Я стремился дать в музыке, при наличии новизны и необычности (особенно для киномузыки, имевшейся до сих пор), динамику и передать патетику «Нового Вавилона»¹.

Козинцев и Трауберг, приступая к работе над «Новым Вавилоном», фильмом, рассказывающем о событиях Парижской коммуны, о любви и предательстве, вдохновлялись произведениями Э. Золя, картинами французских художников — Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара.

На просмотре Шостакович сам сидел за роялем и играл музыку, впервые специально написанную для определенного фильма, а не составленную из подходящих к случаю фрагментов. В результате был полный триумф, все приглашенные наперебой хвалили картину, а один из них кричал: «Как вы смеете хвалить эту картину! Не хвалить ее надо, а молчать надо. Молчать и плакать от восхищения»². Однако в дальнейшем не все было так лучезарно. У оркестров, сопровождавших показ фильмов, не было практики специального разучивания целой партитуры. Дирижер указывал, где играть, например, польку Чайковского, а где должно звучать тремоло литавр, и все сходилось как надо. В случае же с этой картиной были постоянные расхождения музыкального и зрительного рядов, иногда до такой степени, что в книге отзывов кинотеатра «Аврора» появилась запись: «Дирижер был пьян!»³.

Шостакович писал музыку ко многим советским фильмам, и не всегда эта работа была безоблачной. Часто после просмотра готовой картины композитор возмущался тем, с какой беспардонностью расправлялись с написанной им музыкой. Так, в письме, написанном после просмотра фильма А. П. Довженко «Мичурин», Шостакович писал: «... я услышал лишь 20% своей музыки. Может быть, даже меньше. Остальные 80% музыки я не слышал: они заглушены или разговорами

¹ Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран, 1929. — № 1.

² Мусский И. 100 великих отечественных кинофильмов. http://lib.aldebaran.ru/author/musskii_/igor_musskii

³ Там же.

или дикторским текстом, или шумом бетономешалок... не говоря уже о паровозных гудках и т. п. Я не виню в этом А. П. Довженко. Очевидно, так ему было нужно. Виню себя за то, что я не настаивал на своем. Это свое заключается в следующем: надо, чтобы музыка звучала лишь там, где она крайне необходима... Музыка — мать всех искусств. Поэтому нельзя означенную мать сводить к роли фона или мелодекламации; пусть мелодекламаторами будут даже диктор Хмара или даже народный артист Черкасов, или бетономешалка, все равно нельзя»¹.

В содружестве с Григорием Козинцевым Шостакович работал над многими фильмами — это «Одна» (1931), «Златые горы» (1931), «Юность Максима» (1935), «Пирогов» (1947), «Белинский» (1947) и др. Но главными в этом ряду стали фильмы «Гамлет» и «Король Лир».

Над сценарием к «Гамлету» Козинцев начал работать в 1957 г., а в 1962 г. он пишет в письме: «Шостакович будет писать совершенно новую музыку... Шостакович уже два раза писал музыку к моим шекспировским постановкам в театре, на мой взгляд, совершенно поразительную по силе трагизма. Однако даже эту музыку можно будет использовать лишь частично»².

В партитуре Шостаковича к «Гамлету» подразумевается как бы два оркестра (и в этом режиссер и композитор были едины) — это симфонический оркестр со всей мощью его звучания и разнообразием красок и род стилизованного оркестра, который должен был исполнять «музыку дворца» — например, в сцене переодевания Офелии, когда «милую девушку-полурепенка превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой...»³.

С помощью музыки зритель иногда «видит» в кадре то, о чем ему сообщает только музыка. Ярчайший пример сильного, производящего ошеломляющий эффект лейтмотива — тема Призрака. В ней есть и мистическая тайна, и глубокий трагизм, и смятение героя.

«Король Лир» потребовал от композитора другой концепции. Здесь все решение музыкальных образов находится в пространстве звучания симфонического оркестра. Темы сначала как бы зарождаются, постепенно проявляются и крепнут по мере развития действия. Здесь нет отдельных номеров, так как это было в театральной постановке «Лира» (песни шута). Здесь все и фрагментарно, и удивительно целостно, слито в единый художественный пласт. Поражает требовательность ком-

¹ Нусинова Н. Актуальные исследования: Шостакович и кино.

² Козинцев Г. М. Письмо к Дж. Лейде от 5 июня 1962 г. — С. 224.

³ Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 7 января 1963 г. — С. 229.

позитора к себе, его признание мнения режиссера, его аскетизм и самоограничение. Именно здесь возникает то гармоничное, совершенное единство музыки и движущегося изображения, которое и есть кино.

Эдуард Артемьев

Эдуард Николаевич Артемьев (род. 1937) — русский советский композитор, президент основанной им же в 1990 г. «Российской ассоциации электроакустической музыки» ICEV при ЮНЕСКО. Автор опер, кантат, ораторий, симфоний, сюит, разнообразной инструментальной музыки. Артемьевым написана музыка к более чем 150 фильмам (художественным, документальным, мультипликационным).

В творческой жизни композитора большую роль сыграла встреча с инженером и математиком *Е. А. Мурзиным* — создателем первого фотоэлектронного синтезатора АНС (Александр Николаевич Скрябин). В 1960 г. АНС был установлен в музее Скрябина: это было началом нового направления — электронной музыки. К электронной музыке обращались многие известные композиторы второй половины XX в. — *А. Волконский, С. Губайдуллина, Э. Денисов, А. Шнитке, В. Мартынов*, но только в творчестве Артемьева она занимает центральное место, композитор последовательно развивает и сохраняет это направление.

Музыку для кино Артемьев начинает писать с 1967 г. (фильм «Арена» режиссера *С. Самсонова*). Среди его партитур, написанных для кино, есть истинные шедевры, особенно это касается произведений, созданных вместе с такими режиссерами, как *Андрей Тарковский* и *Никита Михалков*.

В фильмах Тарковского «Солярис» (1972), «Зеркало» (1975), «Сталкер» (1980) Артемьев в полной мере развернул такие качества своего дарования, как способность создавать пространственные, всеобъемлющие образы-символы. Его музыка магически погружает зрителя-слушателя в выдуманный, но такой реальный мир — мир человеческих чувств, страстей, заблуждений и разочарований, увлеченности и искренней привязанности.

«Артемьев великолепно чувствует экран, — отмечает Вадим Абдрашитов, с которым композитор сотрудничал в фильмах «Охота на лис» и «Остановился поезд», — он никогда не пишет иллюстративной музыки. Его музыка контрапунктирует изображению, дополняет, раскрывает глубинный смысл кадра»¹.

¹ <http://www.peoples.ru/art/music/composer/artemiev>

В фильме «Несколько дней из жизни Обломова» композитор виртуозно объединяет свою музыку с музыкальными цитатами — музыкой из оперы В. Беллини «Норма» и «Всенощной» С. В. Рахманинова. Это придает всему фильму высокий настрой и поэтичность, наполняет глубоким смыслом протяженные пейзажные планы, делает характеры героев объемными и многогранными.

По словам Н. Михалкова Артемьев обладает «поражительными способностями стилиста». Традиции лирико-драматургических симфоний XIX в. слышны в его музыке к «Гобсеку», возвышенный трагизм барокко — в «старинной» музыке для инструментов Страдивари («Визит к Минотавру»), ретро начала XX в. — в картине «Раба любви», музыкальная медитация дзен-буддизма — в «Сталкере»¹.

Сам композитор считает, что наибольшее влияние на его творчество оказала живопись: «Миро, Танги, Клее, Мондриан открыли для меня пространство, иной мир, другое измерение. Для меня пространство — самое могучее средство музыки. Его можно выстроить, электроника дала возможность. Раньше композиторы не задумывались о нем, они зависели от акустики зала. А его можно сочинять, как, куда послать звук, откуда он придет... наблюдать, как он живет, дышит, расцветает. Ведь пространство — один из резервов музыки»².

¹ *Мусский И.* 100 великих отечественных кинофильмов. http://lib.aldebaran.ru/author/muskii_/igor_muskii

² *Катулян М.* Музыка — искусство резонанса /<http://www.electroshock.ru/Edward/interview/katunyan/index.html>

Музыка европейского кино второй половины XX в.

На протяжении второй половины XX в. европейское кино, при всем многообразии направлений и школ, постепенно приобретает черты, отличающие его от всех других кинематографических пространств. Для европейского кино (будь то кино Франции, Италии, Польши или Венгрии) характерным признаком становится ярко выраженная культуроцентричность. Это выражается в следующем. Во-первых, кинообраз несет в себе историческую память, и не только память недавних военных потрясений, но память веков, память «утра европейской культуры» — античную традицию и античный образ красоты. Во-вторых, герои европейского кино, как правило, интеллектуальны и несут груз рефлексии, что не каждому оказывается под силу. В-третьих — европейское кино всегда красиво. Эта красота складывается из всех мельчайших составляющих и самых тонких нюансов режиссерской, операторской и актерской работы. Значительное место в этом процессе принадлежит музыке. Каким бы не был фильм — костюмной мелодрамой (фильмы о приключениях Анжелики — композитор *Мишель Мань*), приключенческим фильмом («Искатели приключений» — композитор *Франсуа де Рубо*) или фильмом, представляющим собой вершину интеллектуальности и стиля («За облаками» *Антониони-Вендерса* — композиторы *Лучио Далла*, *Ван Моррисон*, *Лоран Птиган*; «Ускользающая красота» Бертолуччи — композитор *Ричард Хартли*), везде музыка, обволакивая видимый образ, придает ему глубину, яркость, мерцающую неоднозначность, а действию сообщает драматизм и эмоциональную насыщенность.

Именно в европейском кинематографе возник шедевр *Мишеля Леграна* — музыка к фильму «Шербурские зонтики», которая остается локальным феноменом мирового кинематографа именно в силу полноты выражения собственного стиля. Даже там, где в фильме звучат давно известные шедевры, созданные композиторами прошлого, само присутствие этой музыки в кадре трактуется режиссером таким образом, что она становится ключом ко всему замыслу фильма. Так, в «Осенней сонате» *Ингмара Бергмана*¹ дважды звучит одна из самых

¹ *Ингмар Бергман* (род. 1918) — один из самых глубоких интеллектуальных европейских режиссеров. Автор многих фильмов, ставших классикой мирового кинематографа. Среди них — «Земляничная поляна» (1957), «Седьмая печать» (1957), «Девичий источник» (1959), «Молчание» (1963), «Час волка» (1968), «Прикосновение» (1970), «Фанни

трагических мазурок Ф. Шопена — первый раз в исполнении любителя, дилетанта, а второй раз — в исполнении замечательной пианистки — героини фильма (возможно, что невероятная глубина чувств возникает здесь также оттого, что актриса, исполнявшая главную роль, — *Ингрид Бергман*¹ — уже знает о своей смертельной болезни). В этих кадрах собирается все, что было рассказано на протяжении фильма — все чувства героев, их метания, чувство вины и скрытые слезы — а над всем этим парит прекрасная всепрощающая музыка.

В журналистской практике последних лет «прочно закрепилось выражение “наднациональная Европа” ...культурологи и историки серьезно задумались над вопросом, существуют ли соответствия этому понятию в жизнеощущении, в духовной практике европейцев. Есть ли у европейского единства иные основания, кроме экономических?.. Фильмы о европейском идеале представили эмоциональную составляющую концепта “Европа” со всей свойственной этому виду искусства чувственной конкретностью. Более того, представили ее на самом подходящем в данном случае общедоступном уровне. Все фильмы являются подлинно авторскими произведениями, но в то же время они вполне пригодны для широкой публики»².

Все эти отличительные особенности европейского кино распространяются и на киномузыку. Одним из таких истинно «европейских» авторов, пишущих для кинематографа, является *Нино Рота* (1911–1979) — крупнейший композитор, создавший множество выдающихся произведений в содружестве с самыми интересными режиссерами: *Р. Кастеллани*, *Л. Висконти*, *Ф. Дзеффирелли*, *Э. де Филиппо*.

Наиболее плодотворным было сотрудничество композитора с классиком итальянского кино — *Федерико Феллини*. Незабываемая музыка фильма «Ночи Кабирии» (1957) стала символом итальянского кино 1950-х гг., поразительна изобретательность и красота музыки к фильму «Сладкая жизнь» (1960), а музыка шедевра кинематографа — фильма «8 1/2» (1963) вобрала в себя всю безграничную фантазию этого «кино о кино».

и Александр» (1982). Начал свой творческий путь как театральный режиссер. Ставил пьесы У. Шекспира, Г. Ибсена, А. Чехова, А. Стриндберга и др.

¹ *Ингрид Бергман* (1915–1982) — в 2002 г. по версии немецкого журнала «*Funk Uhr*» возглавила список величайших актрис всех времен. Снималась в главных ролях в фильмах «Цветок кактуса» (1969, режиссер Джин Сакс), «Елена и мужчины» (1956, режиссер Жан Ренуар), «Триумфальная арка» (1948, режиссер Льюис Майлстоун), «Жанна д'Арк» (1948, режиссер Виктор Флеминг), «Газовый свет» (1944, режиссер Джерард Кьюкор), «Касабланка» (1942, режиссер Майкл Кертиц) и др.

² <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu1.htm>

Музыка Нино Рота отличается редчайшей мелодичностью. «В киномузыке, которая больше, чем музыка других жанров, склонна к экспериментам... и в дальнейшем будут развиваться два направления: одно — связанное с техническими звуковыми эффектами и другое — идущее от традиций музыки чаплиновских фильмов, в основе которых лежат простые, понятные миллионам мелодии. Кинотехника может претерпевать любые изменения, но основа музыки — мелодия — во все времена остается: мелодии Чаплина и Нино Рота по своему языку едины»¹.

Феллини придавал музыке в кино большое значение. Так, в фильме «Сладкая жизнь» оригинальная музыка Нино Рота, сопровождавшая титры (в остальном музыкальное сопровождение фильма состоит из уже известных к моменту создания фильма популярных мелодий, которые стали как бы свидетелями эпохи), отталкиваясь от первоначального посыла режиссера, говорившего композитору о том, что ему хотелось бы, «чтобы музыкальная тема порождала представление о богатом и в то же время жалком, медленно бредущем караване... или же о пышном и в то же время нищем, качающемся на волнах корабле... рождает ощущение и мысль о восточной упадочной роскоши»².

Нино Рота создал также музыку к фильму Ф. Копполы «Крестный отец» (премия киноакадемии «Оскар», 1974), Ф. Дзеффирелли «Ромео и Джульетта», «Ватерлоо» С. Бондарчука.

Эннио Морриконе (род. 1928) — сын музыканта, серьезно начал заниматься музыкой в консерватории святой Цецилии по классу трубы, и лишь в 1943 г. начал изучать гармонию и композицию. Поначалу композитор пишет музыку для театра и для радио, занимается аранжировкой музыки для телешоу. В 1961 г. выходит на экраны первый фильм, музыку к которому создает Морриконе, — «*Il Federale*», с 1964 г. он начинает сотрудничать с С. Леоне и Б. Бертолуччи, а с 1966 г. — с П. П. Пазолини. Морриконе написал музыку почти к 450 фильмам, среди которых «За пригоршню долларов», «Хороший, плохой, злой», «Двадцатый век», «Однажды в Америке», «Декамерон», «Неприкасаемые», «Профессионал», «Гамлет», «Убить Билла» и др.

Успех музыки Морриконе — в высочайшем профессионализме. Его музыкальные пристрастия — это произведения Монтеверди и Стравинского, и неисчерпаемые возможности фольклора. «Его новаторство проявилось в создании самых необычных, томительно чарующих

¹ Петров А. П., Колесникова Н. А. Диалог о киномузыке. — М., 1982. — С. 167.

² Федерико Феллини. — М., 1968. — С. 188.

звучаний, он вводит в партитуру то церковные колокола, то треск выстрелов, то банальный свист, то флейту Пана или уличные колокольчики, соединяет симфонический оркестр с гармоникой или гитарой»¹.

В европейской киномузыке конца XX в. одним из самых заметных стал *Майкл Найман* (род. 1944) — британский композитор, музыкальный критик, один из главных создателей (наряду с Ф. Глассом и Т. Райли) направления минимализма в музыке. Свое кредо он сформулировал в книге «Экспериментальная музыка: Джон Кейдж и после него» (1974).

Найман — автор опер, балетов, концертов для солирующих инструментов (в том числе, для саксофона и виолончели (1997), струнных квартетов, саундтреков для компьютерных игр, поп- и рок-композиций. В 1976 г. композитор создал камерный оркестр «Майкл Найман бэнд» (первоначальное название «Кэмпиелло-бэнд»), в котором звучат и средневековые, и современные музыкальные инструменты.

Наибольшую известность Найман получил как автор музыки к фильмам *Путера Гринуэя* (род. 1942), в том числе «Отсчет утопленников», «Книги Просперо», «Повар, вор, его жена и ее любовник», «Интимный дневник» и др.

Заостренный интерес Гринуэя к музыке нашел отражение во всем его творчестве — так, в 1983 г. он создает документальный фильм «Четыре американских композитора» (Роберт Эшли, Джон Кейдж, Филипп Гласс и Мередит Монк), в 1991 — фильм «М — это мужчина, музыка, Моцарт», а в 1999 г. — «Смерть композиторов», в котором пытается анализировать сходные черты событий, сопровождавших гибель десяти известных композиторов (от Антона Веберна до Джона Леннона). Режиссер находит повторяющиеся факты — все эти композиторы были застрелены в темное время тремя пулями, были в момент убийства в шляпе и очках и т. п. Эта склонность к нумерологии, системности на основе простых звеньев-событий-тем сблизила Гринуэя и Наймана, и их совместная работа над фильмами была отмечена серьезными достижениями в этой области творчества.

Музыка Наймана — одна из главных составляющих художественного образа будоражащих, увлекающих и нередко шокирующих фильмов Гринуэя. Она может быть навязчиво-монотонной, напряженной до исступления, сумрачной или лирически светлой, но всегда гипнотически увлекательной для слушателя-зрителя фильма.

¹ Шилова И. Музыка в кино. Э. Морриконе: «Я реалист» // Искусство в школе. Тематический выпуск «Музыка в кино». — М., 2005. — С. 73.

Найман сотрудничает и с другими кинорежиссерами — Эндрю Никкола («Гаттака»), Джейн Кэмпбелл («Пианино») и др. В музыке к фильму «Пианино», отмеченной многочисленными премиями, Найман раскрылся как тонкий лирик, создатель замечательных романтических мелодий, что явилось новым и даже несколько неожиданным качеством композитора.

В каждом новом сочинении Найман исследует различные культурные пространства. Так, в фильме «Записки у изголовья» («Интимный дневник», 1996) он погружается в стилистику средневековой Японии (фильм снят по мотивам сочинений японской поэтессы X в. Сэй Сёнагон), в других его саундтреках слышны отзвуки музыки Пёрселла, Моцарта, Рамо и Куперена.

Музыка в анимационном кино

Анимационное кино открыло для музыки фантастические, невиданные ранее выразительные возможности. Крупнейшей фигурой в этой области остается *Уолт Дисней* (1901–1966) — создатель целого направления в этом виде киноискусства. В 1929 г. он снимает один из самых необычных своих фильмов — «Пляска скелетов», который стал первым музыкальным мультфильмом в полном смысле этого слова. Основой для создания этого фильма стала симфоническая поэма *К. Сен-Санса* «Пляска смерти», программой к которой послужило произведение *И. В. Гете* «Пляска мертвецов». В кульминации фильма музыка Сен-Санса сменяется фрагментами из произведений *Э. Грига* и других композиторов, а потом возвращается вновь и завершает всю эту фантазмагорическую картину.

В самой музыке Сен-Санса содержится, безусловно, элемент иронического скептицизма, но Дисней доводит это качество художественного образа до его предельной степени, вызывая неудержимый хохот у зрителя. Движения скелетов буквально соответствуют каждой ноте произведения Сен-Санса — они самозабвенно пляшут, веселятся, перебрасываются черепами и играют костями на ребрах как на ксилофоне.

Передаче в движениях персонажей мультфильма классического музыкального произведения (увертюры к опере *Дж. Россини* «Вильгельм Телль») посвящен также фильм Диснея «Концерт оркестра» («Микки-дирижер»). Однако здесь автора фильма увлекает не содержание самой музыки, а то, как ее исполняют музыканты — их движения, мимика, жесты. В действия оркестра врываются силы природы — разразившаяся буря срывает весь оркестр с места и поднимает его в воздух.

Фантазия Диснея неисчерпаема — движения персонажей, соответствуя музыке, в то же время невообразимо комичны. Эффект усиливается сопоставлением основного музыкального материала с мелодией популярной американской песенки «Янки дудль», которую наигрывает на дудке утенок *Дональд*, вызывая справедливый гнев дирижера *Микки*.

Сейчас это кажется невероятным, но не всем понравились первые музыкальные фильмы Диснея. Это стало очевидным сразу после того, как прокатчики посмотрели «Пляску скелетов». Нью-Йоркский «независимый» делец телеграфировал: «Скелеты не пошли точка давайте больше мышей». Владельцы кинотеатров говорили: «Смешно, но

жутко!»¹ Тем не менее, эти произведения Диснея нашли признание и стали любимы во всем мире. С. М. Эйзенштейн писал: «Дисней — поразительный мастер и непревзойденный гений в создании звукозрительных эквивалентов музыке через самостоятельное движение линий и графической интерпретации внутреннего хода музыки... никто другой не достигал того, чтобы движение контуров рисунка шло в соответствии с мелодией... интонационный жест в музыке он чувствует, как никто, и этот жест он умеет вплести в контуры своих фигурок. Это у Диснея гениально»².

Созданный Диснеем в 1940 г. фильм «Фантазия» представляет собой совершенно новый взгляд на сочетание музыки и движения в рисованном кино. Несоответствие информационной и эмоциональной насыщенности звукового и движущегося зрительного образа в единицу времени обусловило собрание в одном фильме нескольких больших фрагментов симфонической музыки. В фильме — девять независимых номеров, каждый из которых совершенно самостоятелен и по сюжету, и по стилистике. Дисней остроумно объединил эти фрагменты фигурами дирижера — Леопольда Стоковского, который дирижирует симфоническим оркестром, и Микки-Мауса, общающегося с музыкантом, задающего ему вопросы, и т. п. «Фантазия» широко и обстоятельно излагает в рисунке и красках восприятие музыки самим Диснеем. «Это моя собственная, произвольная реакция на музыку, впечатления, которые она у меня вызывает, — сказал он. — Может быть, это искусство? Не знаю!..»³.

В создании этого фильма Леопольд Стоковский принимал самое деятельное участие. Он не только делился своими впечатлениями о музыке с Диснеем, но и внимательно просматривал снятый материал, вносил коррективы, и «теперь трудно судить, кто на чем настоял и что изменил... Стоковский впоследствии говорил об этом и приводил очень интересные примеры чисто музыкальных эффектов, достигнутых в «Фантазии». В «Грозе» — пасторальной симфонии Бетховена — встречаются краткие, но выразительные, полные волнения и тревоги звучания фагота, кларнета, гобоя. Но в концертном зале их не удастся услышать, так как весь оркестр в это время играет фортиссимо. Стоковский пришел в восторг, когда в «Фантазии» при помощи

¹ Арнольди Е. Жизнь и сказки Уолта Диснея. — Киев, 1994. — С. 49–50.

² Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / Избранные соч., т. III. — М., 1976. — С. 425, 609.

³ Арнольди Е. Жизнь и сказки Уолта Диснея. — Киев, 1994. — С. 134.

техники записи удалось эти три инструмента сделать хорошо слышимыми. Но самым удивительным при этом было то, что бурный натиск всего остального оркестра совсем не ослаблялся»¹. В этом фильме впервые был применен стереозвук, тот его вариант, который получил название «*Fantasound*».

«Фантазия» — фильм чрезвычайно новаторский. В нем множество находок, которые впоследствии были развиты и самим Диснеем, и другими авторами. Это и орнаментальное соединение звуковых и зрительных образов (И. С. Бах, «Токката и fuga», фрагменты из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик»), и невероятно смешная пародийная передача манер и движений балетных танцовщиц (фрагмент из оперы А. Понкиелли «Джоконда»), и сюжетно завершенная часть, в основе которой стихотворение Гете (П. Дюка, «Ученик Чародея»).

По замыслу Диснея, его «Фантазия» должна была поднять кинематограф в целом (в техническом и художественном плане) на новую ступень. Кроме стереофонического звука им планировался также и широкий экран. Диснеем для демонстрации этого фильма была разработана специальная проекционная аппаратура. Однако в то время широко осуществить все задуманное было невозможно. Необходимое техническое оборудование было установлено только в четырех кинотеатрах (в Нью-Йорке, Бостоне, Сан-Франциско и Лос-Анджелесе). Идея широкого экрана получила признание только с середины 1950-х гг.

Уолт Дисней — один из самых изобретательных создателей фильмов, в которых музыка занимает центральное место. «С. М. Эйзенштейн в лекциях о музыке и цвете в «Иване Грозном» рассказывал: «У Диснея есть баркарола из «Сказок Гофмана». Там изображен павлин около озера. Озеро, павлин, хвост. И все его движения повторяются. Сложный ход музыки замечательно уловлен в перекатываемом хвосте, который вертится и отражается внизу, в воде. На такие вещи у Диснея неисчерпаемая изобретательность»².

Изобретательность, фантастика — отличительные черты творчества современного японского мастера Хаяо Миядзаки (род. 1941). Его великолепные полнометражные анимации стали классикой жанра. Это такие фильмы, как «Навсикая из Долины ветров» (1983), «Небесный замок Лапута» (1986), «Наш сосед Тоторо» (1988), «Принцесса Мононоке» (1997) и др. Особую роль в создании фильмов Миядза-

¹ Там же. С. 136–137.

² Там же. С. 157.

ки играет музыка композитора и пианиста *Джо Хисаиши* (род. 1950). Наиболее последовательно поэтический взгляд на мир раскрывается в фильме «Наш сосед Тоторо», где зритель получает возможность увидеть окружающую действительность глазами ребенка. Все в фильме пронизано музыкой, но она не выходит на первый план, а растворяется в целостном поэтическом образе. Это, впрочем, не исключает наличия в фильме запоминающихся хитов — таких, как открывающая фильм «*Sampo*» и финальная песня «*Tonari no Tonoro*».

Волшебство здесь — буквально на каждом шагу, как в кэрроловской «Алисе»: побежал за кем-то ушастым, провалился в дупло — и вот вам, пожалуйста, лесной дух — толстый, огромный Тоторо — спит себе безмятежно, но быстро появляется в нужную минуту. Здесь и волшебное камфарное дерево, и потрясающий Котобус (он и Автобус, он же и Кот с глазами-фарами, мчащийся сквозь дождь по лесу или летящий среди облаков).

Анимация дает возможность предельного насыщения звуком каждой секунды экранного времени. В этом она сближается с музыкой в отличие от игрового кино, которое стремится к динамике событий. «Медленное кино» — как правило, маргинальная область киноискусства. Крайне редко зритель испытывает желание взглянуть в почти неподвижную картинку на экране в игровом кино, тогда как в мультипликации — сколько угодно! Лучшие анимационные фильмы и есть именно такое «зазеркалье», где очень много чего происходит при видимой «задумчивости» кадра.

Композиторы, работающие в кино, очень точно чувствуют эти возможности смыслового и эмоционального наполнения и поднимаются в своей работе над такой малостью, как мультик, до настоящих философских обобщений. Замечательный композитор *Альфред Гариевич Шнитке* (1934–1998) пишет об этом: «Хотя и там, и здесь работа строится по хронометражу, но в игровом кино акценты не столь часты, что ли, то есть совпадения звука и изображения не столько регламентированы..., а в мультипликации получаешь, как правило, некую графическую партитуру будущей музыки, поскольку режиссерская экспликация и есть музыка, то есть, глядя на нее, уже можно иллюзорно представить себе эту музыку, записанную как бы графически, и остается только ее расшифровать... перенести на нотную бумагу все эти временные пропорции в виде тактов, скажем, секунды разместить тактами, четвертями или еще как-то. И потом все это заполнить нотами. Очень просто... Работа в мультипликации напоминает, скорее, какую-то точную музыкальную технику, — то ли серийную технику, то

ли сочинение фуги, где более или менее заранее ясна конструкция, ее надо только заполнить и оживить, что весьма важно»¹.

По своему значению и глубине музыка, специально написанная для мультфильма, нисколько не уступает «настоящей» музыке — музыке концертных залов. Работая с режиссером Андреем Хржановским над фильмом «Стеклянная гармоника», Альфред Шнитке размышлял как бы в двух направлениях, «сопоставлялись два ряда: один — диссонантно-хаотическая, импульсивная музыка, иногда сведенная на некий биологически-импульсивный уровень; другой — это музыка, стилизованная как бы под Баха, но с несколько большими возможностями в смысле инструментовки»². Результат этого сопоставления — основная тема мультфильма «Стеклянная гармоника» становится со временем одной из тем Второй скрипичной сонаты.

Шедеврами мирового искусства стали анимационные фильмы *Юрия Борисовича Норштейна* (род. 1941) «Цапля и журавль», «Ежик в тумане» и «Сказка сказок». Музыка к ним написал композитор *Михаил Александрович Меерович* (1920–1993)³. Здесь произошло абсолютное слияние музыки и движения в поэтически бесконечную жизнь в кадре. Все объединяется ритмом и ассоциацией, которые создают особое «пространство воспоминания». В «Цапле и журавле» — это «уходящая натура, ностальгия по “прошлой жизни”... Голос Иннокентия Смоктуновского за кадром — воистину “голос эпохи”, образ печали и достоинства... В “Ежике в тумане” — пространство воспоминания, время сна... остаться наедине с собой, наедине с природой. Войти в ее храм подобно тому, как Ежик со свечкой-светлячком входит в готический собор погруженного в дымку леса... В конце пути — обещание счастья: самовар, можжевельные веточки, чай с малиновым вареньем»⁴.

Фильм «Сказка сказок» в 1984 г. в Лос-Анджелесе был назван «лучшим анимационным фильмом всех времен». Пространство воспоминания здесь углубляется, становясь личным и, одновременно,

¹ Шнитке А. Г. Сотворение фильма / Искусство в школе. Тематический выпуск. — М., 2004. — С. 40.

² Там же. С. 39.

³ М. А. Меерович создал музыку к целому ряду фильмов, таких, как «Ананси (сказка джунглей)» (режиссеры В. Севрюгов, Н. Александрович, 1970–1973), «Самый большой друг» (режиссер П. Носов, 1968), «Котенок по имени Гав» (режиссер Л. Атаманов), «38 попугаев» (режиссер И. Уфимцев), «Следствие ведут колобки» (режиссер А. Татарский, 1986–1987) и др.

⁴ Тарасова А. <http://hedgehoginmist.narod.ru/norsht.html>

расширяется до философского обобщения. В музыке, которая буквально царит в фильме, слышны знакомые фрагменты: Бах, Моцарт, колыбельный напев, танго «Утомленные солнцем». Все это объединяется, сплавляется композитором в единую музыкальную ткань, которая придает фильму в целом характер «потока сознания». Эстетика, созданная Норштейном — Мееровичем, базируется на эстетике «семидесятых». «Это строгий, протестантский канон, провозглашенный в “Зеркале” — Бах и Брейгель. Это жесткий моральный кодекс, непроданность — политическая и коммерческая. Ну нельзя же, в самом деле, все время держать зрителя в напряжении, он тоже хочет отдохнуть, развлечься. И “семидесятник” пришелся не ко двору... Сделайте нам красиво и не слишком серьезно — хотим игры, адреналина и легкого юмора. Но как только возникает желание подлинности и неспешности, вспоминается Ежик, Медвежонок, а еще — Лошадь. Как она там, в тумане?...»¹.

¹ Тарасова А. <http://hedgehoginmist.narod.ru/norsht.html>

Литература

1. Делёз Ж. Кино. — М., 2004.
2. Из переписки С. Прокофьева и С. Эйзенштейна // Советская музыка, 1961. — № 4.
3. Изолов Н. Феномен кино. — М., 2005.
4. Иоффе И., Музыка советского кино. — Л., 1938.
5. Козлов Л. Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы. — М., 2005.
6. Корганов Г., Фролов И. — Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. — М., 1964.
7. Петрова И. Ф. Музыка советского кино. — М., 1964.
8. Лисса З. Эстетика киномузыки. — М., 1971.
9. Лондон К. Музыка фильма, пер. с нем. — М.; Л., 1937.
10. Перов А. П., Колесникова Н. А. Диалог о киномузыке. М., 1982.
11. Рейсц К. Техника киномонтажа. — М., 1960.
12. Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. — М., 1972.
13. Фрид Э. Музыка советского кино. — Л., 1967.
14. Эйзенштейн С. М. Будущее звуковой фильма / Избранные произведения. Т. 2. — М., 1964.
15. Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 1–2. — М., 1997.
16. Эйзенштейн С. М. Монтаж. — М., 2000.
17. Эйзенштейн С. М. Режиссер и композитор // Советская музыка, 1964. — № 8.
18. Darby W., Du Bois J. American Film Music McFarland Classics. 1999.
19. Riley Jon. Dmitri Shostakovich: A life in film. — London; N. Y.: I. B. Tauris. 2004.

Содержание CD

На диске представлен разнообразный иллюстративный материал и фрагменты музыкальных произведений следующих композиторов XX в.:

- ✦ Б. Бартока,
 - ✦ Л. Берио,
 - ✦ Э. Вареза,
 - ✦ А. Веберна,
 - ✦ С. А. Губайдуллиной,
 - ✦ Г. Ш. Канчели,
 - ✦ Дж. Кейджа,
 - ✦ Я. Ксенакиса,
 - ✦ Х. Лахенманна,
 - ✦ В. И. Мартынова,
 - ✦ О. Мессиана,
 - ✦ Т. Мюрая,
 - ✦ Ф. Пуленка,
 - ✦ В. Сильвестрова,
 - ✦ И. Ф. Стравинского,
 - ✦ Г. И. Уствольской,
 - ✦ П. Хиндемита,
 - ✦ Р. Щедрина,
 - ✦ А. Шёнберга,
 - ✦ А. Г Шнитке,
 - ✦ Д. Д. Шостаковича,
 - ✦ К. Штокхаузена
- и др. авторов.

Баженова Л. М., Некрасова Л. М., Курчан Н. Н., Рубинштейн И. Б.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка (+CD)

Заведующая редакцией (Москва)
Руководитель проекта
Ведущий редактор
Выпускающий редактор
Художник
Корректор
Верстка

*Т. Калинина
Е. Паникаровская
Н. Кулагина
Н. Лукьянова
К. Радзевич
М. Котова
И. Смаришева*

Подписано в печать 06.08.07. Формат 60 x 90/16. Усл. п. л. 27. Тираж 3500. Заказ № 3494.

ООО «Питер Пресс», 198206, Санкт-Петербург, Петергофское шоссе, д. 73, лит. А29.

Налоговая льгота – общероссийский классификатор продукции ОК 005-93, том 2;
95 3005 – литература учебная.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типография Правда 1906».
195299, Санкт-Петербург, Киришская ул., д. 2.
Тел.: (812) 531-20-00, (812) 531-25-55

Основанный Издательским домом «Питер» в 1997 году, книжный клуб «Профессионал» собирает в своих рядах знатоков своего дела, которых объединяет тяга к знаниям и любовь к книгам. Для членов клуба проводятся различные мероприятия и, разумеется, предусмотрены привилегии.

Привилегии для членов клуба:

- карта члена «Клуба Профессионал»;
- бесплатное получение клубного издания — журнала «Клуб Профессионал»;
- дисконтная скидка на всю приобретаемую литературу в размере 10% или 15%;
- бесплатная курьерская доставка заказов по Москве и Санкт-Петербургу;
- участие во всех акциях Издательского дома «Питер» в розничной сети на льготных условиях.

Как вступить в клуб?

Для вступления в «Клуб Профессионал» вам необходимо:

- совершить покупку на сайте www.piter.com или в фирменном магазине Издательского дома «Питер» на сумму от **800** рублей без учета почтовых расходов или стоимости курьерской доставки;
- ознакомиться с условиями получения карты и сохранения скидок;
- выразить свое согласие вступить в дисконтный клуб, отправив письмо на адрес: postbook@piter.com;
- заполнить анкету члена клуба (зарегистрированным на нашем сайте этого делать не надо).

Правила для членов «Клуба Профессионал»:

- для продления членства в клубе и получения **скидки 10%**, в течение каждых **шести месяцев** нужно совершать покупки на общую сумму от **800 до 1500** рублей, без учета почтовых расходов или стоимости курьерской доставки;
- Если же за указанный период вы выкупите товара на сумму от **1501** рублей, скидка будет увеличена до **15%** от розничной цены издательства.

Заказать наши книги вы можете любым удобным для вас способом:

- по телефону: (812) 703-73-74;
- по электронной почте: postbook@piter.com;
- на нашем сайте: www.piter.com;
- по почте: 197198, Санкт-Петербург, а/я 619 ЗАО «Питер Пост».

При оформлении заказа укажите:

- ваш регистрационный номер (если вы являетесь членом клуба), фамилию, имя, отчество, телефон, факс, e-mail;
- почтовый индекс, регион, район, населенный пункт, улицу, дом, корпус, квартиру;
- название книги, автора, количество заказываемых экземпляров.

Нет времени ходить по магазинам?

наберите:

www.piter.com

Здесь вы найдете:

Все книги издательства сразу
Новые книги — в момент выхода из типографии
Информацию о книге — отзывы, рецензии, отрывки
Старые книги — в библиотеке и на CD

**И наконец, вы нигде не купите
наши книги дешевле!**

КНИГА-ПОЧТОЙ



ЗАКАЗАТЬ КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА «ПИТЕР»
МОЖНО ЛЮБЫМ УДОБНЫМ ДЛЯ ВАС СПОСОБОМ:

- по телефону: (812) 703-73-74;
- по электронному адресу: postbook@piter.com;
- на нашем сервере: www.piter.com;
- по почте: 197198, Санкт-Петербург, а/я 619,
ЗАО «Питер Пост».

**ВЫ МОЖЕТЕ ВЫБРАТЬ ОДИН ИЗ ДВУХ СПОСОБОВ
ДОСТАВКИ И ОПЛАТЫ ИЗДАНИЙ:**

- ☞ Наложным платежом с оплатой заказа при получении посылки на ближайшем почтовом отделении. Цены на издания приведены ориентировочно и включают в себя стоимость пересылки по почте (но без учета авиатарифа). Книги будут высланы нашей службой «Книга-почтой» в течение двух недель после получения заказа или выхода книги из печати.
- ☞ Оплата наличными при курьерской доставке (для жителей Санкт-Петербурга и Москвы). Курьер доставит заказ по указанному адресу в удобное для вас время в течение трех дней.

ПРИ ОФОРМЛЕНИИ ЗАКАЗА УКАЖИТЕ:

- фамилию, имя, отчество, телефон, факс, e-mail;
- почтовый индекс, регион, район, населенный пункт, улицу, дом, корпус, квартиру;
- название книги, автора, код, количество заказы-ваемых экземпляров.

Вы можете заказать бесплатный журнал «Клуб Профессионал»

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ПИТЕР
WWW.PITER.COM

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ПИТЕР
WWW.PITER.COM

СПЕЦИАЛИСТАМ
КНИЖНОГО БИЗНЕСА!

ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА «ПИТЕР»
предлагают эксклюзивный ассортимент компьютерной, медицинской,
психологической, экономической и популярной литературы

РОССИЯ

Москва м. «Электrozаводская», Семеновская наб., д. 2/1, корп. 1, 6-й этаж;
тел./факс: (495) 234-3815, 974-3450; e-mail: sales@piter.msk.ru

Санкт-Петербург м. «Выборгская», Б. Сампсониевский пр., д. 29а;
тел./факс (812) 703-73-73, 703-73-72; e-mail: sales@piter.com

Воронеж Ленинский пр., д. 169; тел./факс (4732) 39-43-62, 39-61-70;
e-mail: pitervm@comch.ru

Екатеринбург ул. 8 Марта, д. 2676, офис 202;
тел./факс (343) 256-34-37, 256-34-28; e-mail: piter-ural@isnet.ru

Нижний Новгород ул. Совхозная, д. 13; тел. (8312) 41-27-31;
e-mail: office@nnov.piter.com

Новосибирск ул. Немировича-Данченко, д. 104, офис 502;
тел./факс (383) 211-93-18, 211-27-18, 314-23-89; e-mail: office@nsk.piter.com

Ростов-на-Дону ул. Ульяновская, д. 26; тел. (8632) 69-91-22, 69-91-30;
e-mail: piter-ug@rostov.piter.com

Самара ул. Молодогвардейская, д. 33, литер А2, офис 225; тел. (846) 277-89-79;
e-mail: pitvolga@samtel.ru

УКРАИНА

Харьков ул. Суздальские ряды, д. 12, офис 10-11; тел./факс (1038067) 545-55-64,
(1038057) 751-10-02; e-mail: piter@kharkov.piter.com

Киев пр. Московский, д. 6, кор. 1, офис 33; тел./факс (1038044) 490-35-68, 490-35-69;
e-mail: office@kiev.piter.com

БЕЛАРУСЬ

Минск ул. Притыцкого, д. 34, офис 2; тел./факс (1037517) 201-48-79, 201-48-81;
e-mail: office@minsk.piter.com

☞ Ищем зарубежных партнеров или посредников, имеющих выход на зарубежный рынок.
Телефон для связи: (812) 703-73-73.
E-mail: fuganov@piter.com

☞ Издательский дом «Питер» приглашает к сотрудничеству авторов.
Обращайтесь по телефонам: Санкт-Петербург — (812) 703-73-72,
Москва — (495) 974-34-50.

☞ Заказ книг для вузов и библиотек: (812) 703-73-73.
Специальное предложение — e-mail: kozin@piter.com

Дальний Восток

Владивосток, «Приморский торговый дом книги»,
тел./факс (4232) 23-82-12.
E-mail: bookbase@mail.primorye.ru

Хабаровск, «Деловая книга»,
ул. Путевая, д. 1а,
тел. (4212) 36-06-65, 33-95-31
E-mail: dkniga@mail.kht.ru

Хабаровск, «Книжный мир»,
тел. (4212) 32-85-51, факс 32-82-50.
E-mail: postmaster@worldbooks.kht.ru

Хабаровск, «Мирс»,
тел. (4212) 39-49-60.
E-mail: zakaz@booksmirs.ru

Европейские регионы России

Архангельск, «Дом книги»,
пл. Ленина, д. 3
тел. (8182) 65-41-34, 65-38-79.
E-mail: marketing@avfkniga.ru

Воронеж, «Амиталь»,
пл. Ленина, д. 4,
тел. (4732) 26-77-77.
<http://www.amital.ru>

Калининград, «Вестер»,
сеть магазинов «Книги и книжечки»,
тел./факс (4012) 21-56-28, 65-65-68.
E-mail: nshibkova@vester.ru
<http://www.vester.ru>

Самара, «Чакона», ТЦ «Фрегат»,
Московское шоссе, д.15,
тел. (846) 331-22-33.
E-mail: chaconne@chaccone.ru

Саратов, «Читающий Саратов»,
пр. Революции, д. 58,
тел. (4732) 51-28-93, 47-00-81.
E-mail: manager@kmsvrn.ru

Северный Кавказ

Ессентуки, «Россы»,
ул. Октябрьская, 424,
тел./факс (87934) 6-93-09.
E-mail: rossy@kpw.ru

Сибирь

Иркутск, «Продалитъ»,
тел. (3952) 20-09-17, 24-17-77.
E-mail: prodalit@irk.ru
<http://www.prodalit.irk.ru>

Иркутск, «Светлана»,
тел./факс (3952) 25-25-90.
E-mail: kkcbooks@bk.ru
<http://www.kkcbooks.ru>

Красноярск, «Книжный мир»,
пр. Мира, д. 86,
тел./факс (3912) 27-39-71.
E-mail: book-world@public.krasnet.ru

Новосибирск, «Топ-книга»,
тел. (383) 336-10-26, факс 336-10-27.
E-mail: office@top-kniga.ru
<http://www.top-kniga.ru>

Татарстан

Казань, «Тайс»,
сеть магазинов «Дом книги»,
тел. (843) 272-34-55.
E-mail: tais@bancorp.ru

Урал

Екатеринбург, магазин № 14,
ул. Челюскинцев, д. 23,
тел./факс (343) 358-24-89.
E-mail: gvardia@mail.ur.ru

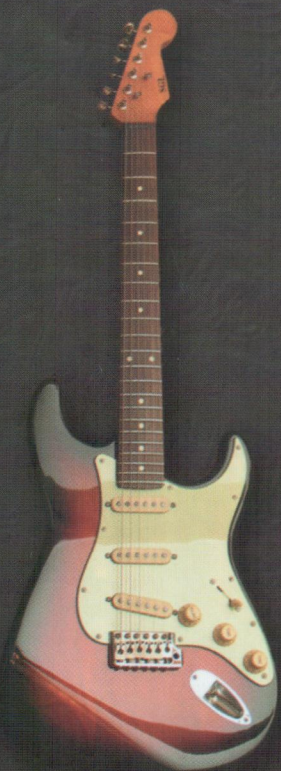
Екатеринбург, ОАО «Уралкнига»
ул. К. Либкнехта, д. 16,
тел. (343) 371-16-64.

А. М. Баженова, А. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

XX век

Кино, театр, музыка



Эта книга написана коллективом ученых Института художественного образования Российской академии образования и музыковедом — исследователями искусства XX века с учетом запросов и потребностей преподавателей мировой художественной культуры в полном и широком представлении содержания данного учебного предмета в едином издании.

Авторы: Л. М. Баженова — кандидат педагогических наук, Л. М. Некрасова — кандидат педагогических наук, театровед, Н. Н. Курчан — музыковед, И. Б. Рубинштейн — артист Национального филармонического оркестра России.

В книге собраны материалы, освещающие процесс развития кино, театра и музыки в XX веке в странах Европы, в США и России. Авторами привлекаются разнообразные современные материалы, способствующие формированию представления о развитии этих видов искусства в XX веке.



CD-ROM

К изданию прилагается CD, содержащий обширный иллюстративный материал и фрагменты музыкальных произведений XX века.

Для учителей мировой художественной культуры, старшекласников, студентов гуманитарных факультетов средних специальных и высших учебных заведений, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей культуры.

ПИТЕР®

Заказ книг:

197198, Санкт-Петербург, а/я 619
тел.: (812) 703-73-74, postbook@piter.com

61093, Харьков-93, а/я 9130
тел.: (057) 712-27-05, piter@kharkov.piter.com

www.piter.com — вся информация о книгах и веб-магазин

"Амгитэль" №28
МИРОВАЯ ХУДОЖ. КУЛЬТУРА XX ВЕК. КИНО
ТЕАТР МУЗЫКА +CD ПИТЕР

733

291-50

990408
19211
1



2 000865 606018

9 780591 1807184