

теров, режиссеров, писателей, художников и композиторов, чей труд воплощен на сцене.

Об атмосфере спектакля сказано немало (В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, К. С. Станиславский, А. Д. Попов, М. А. Захаров, А. А. Бармак, С. Т. Вайман и др.). Брат известного писателя, прекрасный актер и театральный педагог Михаил Чехов утверждал: «Тот актер, который сохранил чувство атмосферы, хорошо знает, какая неразрывная связь устанавливается между ним и зрителем, если они охвачены одной и той же атмосферой. В ней зритель сам начинает играть вместе с актером. Он посылает ему через рампу волны сочувствия, доверия и любви. Зритель не мог бы сделать этого без атмосферы, идущей со сцены <...> Спектакль возникает из взаимодействия актера и зрителя <...> Дух в произведении искусства это его идея. Душа – атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, – его тело» [3].

Среди зарубежных авторов, исследовавших данный феномен, следует отметить В. Д. Кильнера, Х. Г. Гадамера, П. Брука.

Термины «атмосфера спектакля», «духовная энергия актера» довольно распространены и часто употребляются актерами, режиссерами при работе над спектаклем. Педагогический потенциал театра может сам по себе быть предметом рассуждений о том, как воспитывается чувство эмпатии – сочувствия к окружающим, искреннего и бескорыстного стремления служить добру, а также развитый эстетический вкус (чувство прекрасного, возвышенного).

Выявление перспектив нравственного воспитания средствами искусства невозможно без опоры на теорию и практический опыт, накопленный предшествующими поколениями деятелей культуры и образования. Они помогут педагогам полнее раскрыть перед студентами спектр личностно-формирующих возможностей, заложенных

в средствах художественной выразительности, которыми оперируют представители театрального искусства, в данном случае – авторы и исполнители музыкального театра. Анализируя труды деятелей театрального искусства, занимавшихся изучением понятия «атмосфера спектакля», мы пришли к выводу о том, что проблема недостаточно изучена. Лишь в последние три десятилетия искусствоведы и театроведы стали обращать внимание на данное явление в контексте проблем художественной педагогики и образования. Особенно мало раскрыты аспекты проблемы, существенные для музыкального театра. В частности:

- специфика музыкального и драматического театра (сходство и различие их атмосферы);
- воспитательная роль (практическое значение) этой атмосферы;
- влияние атмосферы спектакля на процесс духовно-нравственного воспитания зрителей музыкального театра.

Обращаясь к разработке этих проблем, следует исходить из предположения о том, что целенаправленное системное духовно-нравственное воспитание артиста музыкального театра (результат создания специальной атмосферы для осуществления профессиональной деятельности) поможет достичь значимых педагогических результатов на нескольких уровнях: личностный уровень артиста; личностный уровень зрителя; уровень нравственного состояния общества.

Литература

1. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. URL: http://dugward.ru/library/gogol/gogol_vybrannnye_mesta.html#gench
2. Душеполезные поучения преподобных оптинских старцев: в 2 т. Т. 2. Козельск, 2009. С. 441.
3. Чехов М. А. О технике актера. М., 2008. С. 380–381.

A. V. GREBTSOVA. MORAL EDUCATION THROUGH THE MUSICAL THEATRE IN THE MODERN EDUCATION

The article is dedicated to the contemporary statement of the question about the potential of moral education through the musical dramatic art.

Key words: moral education, dramatic art, pedagogic potential of musical theatre.

М. С. ЖУРКОВ

РЕЖИССЕРСКИЙ ТЕАТР В УСЛОВИЯХ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Автор статьи прослеживает значимость системы К. С. Станиславского в театральной культуре начала XX века и в контексте эпохи постмодерна.

Ключевые слова: система Станиславского, театральная культура, постмодернизм.

В 2013 году исполняется 150 лет со дня рождения К. С. Станиславского. Родоначальник новой театральной культуры получил признание как великий мастер режиссерского дела, сочетающий неистощимую изобретательность с несомненным художественным вкусом, как писал о нем критик С. Васильев в «Московских ведомостях» 1898 года. Его отзыв сохраняет ак-

туальность до настоящего времени: нет другого столь многостороннего деятеля, чей талант охватил бы все сферы сценического искусства.

Почти столетие живет и его система – метод создания образа, первый в истории опыт комплексного обоснования процесса актерского творчества. Какие бы споры ни кипели вокруг системы Станиславского, нельзя забывать о том, что за всю

известную нам историю театра не было создано ничего хотя бы отдаленно подобного ей. Ведь именно с нее начался процесс формирования театра нового социально-художественного типа, его существенных, коренных отличий от театра предшествующей исторической эпохи.

Свое литературное оформление система получила в 1907 году, когда в журнале «Русский артист» были опубликованы первые отрывки из рукописи Станиславского о работе артиста.

Несомненно, у великого постановщика были предшественники, например, основатель Свободного театра во Франции А. Антуан или режиссер мейнингенской труппы в Германии К. Кронек. Он их упоминает в своей книге «Моя жизнь в искусстве», однако их реформаторская деятельность была ограниченной, затрагивала только отдельные составляющие структуры театра. На долю Станиславского выпало создание новой художественной системы, представляющей собой «не справочник, а целую культуру, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены» [1].

Роль Станиславского-реформатора поистине неопределима: он не только создал театр нового типа, но и воспитал ряд последователей, которым, надо справедливо заметить, не удалось превзойти своего учителя (так, Вс. Мейерхольд признавал, что, при всей эстетической исключительности, его собственное творчество не выходило за пределы предложенной общей режиссерской системы Станиславского). Другие театральные режиссеры – М. Чехов, Е. Гротовский, Д. Стрелер, П. Брук, А. Арто, – искавшие радикальные пути перемен в развитии сценического искусства и новые связи с вечно меняющейся жизнью, также «оказались в тени Станиславского».

Театральных деятелей того времени всегда интересовал вопрос: сможет ли существовать такая школа, такая система, если гений Станиславского не будет направлять ее?

Очень интересно проследить за тем, какое значение имеет она в современном театральном искусстве в эпоху постмодернизма.

Известно, что система оказала огромное влияние не только на отечественный, но и на зарубежный театр: оценивая гастрольные спектакли МХАТа, иностранные критики называли русского художника сцены величайшим режиссером современности. Мы обнаружили в «Театральном альманахе» за 1947 год любопытную статью критика И. Куликовой о проблемах американской сцены 20-х годов, рассмотренных в соотношении с методами работы МХАТ – непосредственно с системой К. С. Станиславского [2]. По мнению автора, американские постановки отличались механистичностью – при всей той красочности, хорошем техническом оформлении и насыщенности действия трюками, – что давало возможность представить зрителю красивый, в достаточно короткий срок подготовленный продукт. В том же состояло, по мнению

Станиславского, и несчастье европейских режиссеров: «Они стремятся достичь зрительных эффектов, игнорируя актеров. Великий актер мог бы создать иллюзию без совершенных механизмов» [3].

Впрочем, американские режиссеры и сами не скрывали, что для достижения быстрых успехов используют определенные формулы – сумму методов, которая нарабатана в результате многолетнего опыта и превращена в штампы. Одни и те же приемы, трюки, образы и сюжеты повторялись из спектакля в спектакль. Зрителей такие представления вполне устраивали: они получали именно те впечатления, на которые рассчитывали, не больше и не меньше.

Еще один принцип американского театра – привлечение «звезд», от которых зависит успех будущего спектакля. Охотно пользуясь своим положением, звезды не только выбирали роли, но и диктовали свои условия постановщикам и, как правило, по-своему трактовали произведение. Отсюда мы можем сделать вывод: работа режиссера становилась не творческой, а административной и сводилась к помощи при первоначальном разборе выбранного образа, подготовке эффектов и оформлении спектакля. Создание какого-либо ансамбля на площадке становилось невозможным, поскольку все внимание зрителя намеренно фокусировалось на ведущих исполнителях, а остальные артисты только создавали фон для них. Это дало повод охарактеризовать участников пьес следующим образом: «Один актер талант – остальные посредственность» [4].

Для подобных представлений с установкой на коммерческий успех методы Станиславского были неприемлемы, однако к ним начали проявлять неподдельный интерес. В чем же причина такого внимания? Во время гастролей МХАТа жители США, знакомые с ним только по рецензиям, книгам и рассказам, т. е. исключительно теоретически, увидели спектакли, которые кардинально отличались от продукции, предлагаемой Бродвеем. Иные методы работы позволяли продемонстрировать совершенно естественную тонкую игру, наполненную душой, способность к перевоплощению и созданию новых образов. Совсем не случайно иностранная критика того времени сравнивала русские спектакли с букетом живых цветов, а американские – с букетом искусственных.

Данную картину зарубежной театральной культуры начала XX века, как мы считаем, можно соотнести с современной ситуацией в отечественном сценическом искусстве. Вниманию российского зрителя в основном предлагаются спектакли-антрепризы исключительно развлекательного характера со слабой драматургией и обязательным участием «звезд». В расчете на получение прибыли режиссеры используют различные технические средства, трюки, большое число дорогих декораций и костюмов, различных световых эффектов и видеопроекций, превращая постановку в шоу и снижая роль актера. Одним словом, и нашу сцену заполнило именно то, от чего так мечтали избавиться за рубежом в начале прошлого века...

Нельзя не отметить, что в Америке этого так

и не произошло, несмотря на появление новых театров, которые старались подражать МХАТу: Бродвей, став технически совершеннее, продолжает процветать, причем киноиндустрия Голливуда переняла его методы работы.

И у нас сейчас происходит то же самое. А не означает ли это, что, перейдя на методы работы «коммерческого театра Бродвея» и потеряв то ценное, чем богата наша театральная культура, мы больше никогда не сможем найти дорогу обратно? Посмотрев очередную современную театральную постановку, которая насквозь механистична и похожа на букет искусственных цветов, видишь, чего действительно не хватает, что утеряно модерниста-

ми. За мельканием эффектов, декораций, костюмов и «звезд» – запах денег, а не запах живых цветов, которыми благоухал русский театр.

Как никогда ранее важно вернуться к ценностям русской театральной культуры, способствовать их возрождению.

Литература

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М., 1955. С. 310.
2. Театральный альманах. М., 1947. С. 36–47.
3. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 262.
4. Там же. С. 148.

M. S. ZHURKOV. DIRECTOR'S THEATER IN CONDITIONS OF POSTMODERNISM

The author of the article considers the value of K. S. Stanislavsky's system in theatrical culture at the beginning of the XX century and in the context of postmodernism epoch.

Key words: Stanislavsky's system, theatre culture, postmodernism.

К. А. СЕМУШИНА

ТРАДИЦИИ НАБΟКОВСКОГО МИФА О ПУШКИНЕ В ПОВЕСТИ А. Г. БИТОВА «ФОТОГРАФИЯ ПУШКИНА»

В статье рассматривается развитие пушкинского мифа в текстах В. В. Набокова и А. Г. Битова.

Ключевые слова: В. В. Набоков, А. Г. Битов, пушкинский миф, знак, демифологизация, архетип.

Посредством готовых мифологических систем литература творит мифы изнутри собственных текстов. Мифическая оболочка, созданная вокруг имени А. С. Пушкина, присвоенный ему ярлык «культурного героя» повлияли на дальнейшее развитие тем и образов «пушкинских» текстов в русской литературе.

В 1937 году В. В. Набоков пишет эссе «Пушкин: правда или правдоподобие». В нем предпринята попытка прорваться в эпоху поэта, чтобы увидеть его настоящего, живого, потому что сто лет со дня его смерти не прошли бесследно – создали множество мифов, которые сделали образ поэта смутным и неясным.

«А какое наслаждение для мечты русского проникнуть в мир Пушкина!» [1] – и вот Набоков отправляется в прошлое с целью восстановить облик поэта, в первую очередь, но также с мыслью: а что сказал бы живой Пушкин о нас? Отодвигаясь в эпоху Пушкина, мы обретаем возможность взглянуть на себя его глазами. В функции приема отразился характерный для критической рефлексии писателя ретроспективно-проекционный взгляд (по его словам, – «прожектор обратного освещения»: чтобы увидеть настоящее в его действительном значении, надо отойти в прошлое), примененный для оценки литературных явлений. Среди проводников в мир прошлого – память и воображение; для Набокова значима созидательная роль памяти в процессе творчества.

Мифологический подтекст набоковской версии проглядывает в библейском возрасте его героя («совершенно неправдоподобного возраста»), который по мере прогрессирования болезни, отда-

лялся «все быстрее и быстрее по склону времени» во все более глубокое прошлое, где время и пространство совпадают. Дистанцируясь от автора беллетризированной биографии, который переходит в далекое прошлое так же легко, как переходит бульвар, Набоков называет своего повествователя «украшением сумасшедшего дома» [2].

Вспомнить живого поэта невозможно. Задав целью проникнуть в эпоху Пушкина, Владимир Набоков использовал в качестве ведущей туда двери сознание душевнобольного человека, обратил повествование в «бред» того, кто заблудился во времени и путешествует по истории человечества, проникая все дальше и дальше в ее тайны. «Бред» выступает как эстетическая категория, непререкаемый атрибут творчества, его бессознательно-иррационального начала. Вдохновенное некими потусторонними силами несвязное бормотание включает в себе знание некой высшей правды. Достаточно вспомнить трактуемое как творческий прием в статье Б. М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» и в книге В. В. Набокова «Николай Гоголь» «гениальное бормотание» Гоголя или прием «драматизации бреда» у Достоевского, отмеченный А. Л. Бемом.

Вслед за своим заблудившимся во времени героем Набоков попадает в пушкинскую эпоху. Перед ним оживший Пушкин, тот, каким мы его себе и представляли: цилиндр, тросточка, развевающийся плащ. Все это «правдоподобно» и автора устраивает («я плачу актеру, играющему эту роль»). В этом как раз и реализуется основная задача мифа – «оживление» героя, но Набоков разочарован: ему нужна «правда», а не «правдоподобие». Стре-