

связывало – стремление к свободному поиску и профессиональному общению, то есть сама неповторимая атмосфера столицы Франции, за которой в начале XX века закрепились репутация всемирной «столицы искусств».

Изобразительное искусство оказывает значительное влияние на современную моду. Коллаборация моды и живописи демонстрирует силу творческого гения, применяемого в качестве идеи в современном костюме. В начале XX века, выйдя за рамки изведенного, художники сумели расширить границы постижения прекрасного. Дизайнеры XXI века наравне с творцами искусства стремятся с помощью достижений художественной культуры создать новое в искусстве костюма. Процесс влияния изобразительного искусства на моду стал всепоглощающим и непрекращающимся. Современный творческий мир стремится к взаимовлиянию, потому что мода так же, как и живопись представляет собой искусство запечатлеть образы.

1. Гейл, К. Мода и текстиль : рождение новых тенденций / К. Гейл, Я. Каур ; пер. с англ. Т. О. Ежов ; науч. ред. Т. В. Кулахметова. – Минск : Гревцов Паблицер, 2009. – 240 с.

2. Мода и стиль / ред. группа : М. Аксенова, Т. Евсеева, А. Чернова. – М. : Мир энциклопедий Аванта+, Астраль, 2008. – 480 с. : ил.

РЕЖИССЕРСКИЕ ИСКАНИЯ Г. ТОВСТОНОГОВА И Р. КУДАШЕВА В ПОСТАНОВКЕ ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ХОЛСТОМЕР»

Мельникова Н. О.

магистр искусствоведения,

аспирант Белорусской государственной академии искусств (г. Минск)

Аннотация. В статье рассматриваются особенности разных режиссерских подходов к постановке повести Л.Н. Толстого «Холстомер» (1860).

Summary. The article discusses the features of the different directors' approaches the story «Strider» (1860) by L. Tolstoy.

Рассматривая спектакли, в которых так или иначе задействованы анималистические образы, невольно происходит сравнение режиссерского подхода и способов актерского воплощения замысла режиссера. Зачастую способы воплощения настолько просты и элементарны, что нет смысла говорить о новшествах в этой сфере. Однако есть и реальные примеры неординарного, интересного для зрителей, критики создания спектаклей, которые могут в полной мере являться образцом для будущих поколений режиссеров и актеров.

Речь пойдет о переносе на театральные подмостки повести Л.Н. Толстого «Холстомер» (1860). «Холстомер» – это «история лошади», рассказанная ею самой. Но сначала о литературной основе. Объект изображения в повести, табун лошадей, людям в ней отведена второстепенная роль [3, с. 9]. «Табун» – это метафора современного общественного организма, и поэтому лошади здесь очеловечены, наделены людскими чувствами: жестокость и жалость, веселье и грусть, зависть и гордость, беспечность молодости и угрюмое сознание своей дряхлой старости. Более всего очеловечен главный персонаж Холстомер, чье жизнеописание занимает почти всю повесть. Л.Н. Толстой стремится создать образ живой, зримый, конкретный. Внешность Холстомера описана обстоятельно и подробно: «мерин был роста

большого – не менее двух аршин и трех вершков, частью он был вороно-пегий, но теперь вороные пятна стали грязно-бурого цвета выражение лица было строго-терпеливое, глубокомысленное и страдальческое». Он искалечен побоями, страшно худ, у него опухлая и гноящаяся болячка и шерсть торчком. Но несмотря на отвратительную старость этой клячи, знаток сразу узнавал, что это была в свое время замечательная лошадь. «Глубоко мысленный» образ Холстомера (он же «Мужик Первый сын Бабы») синоним российского земледельца, сотворен писателем, утверждающим религиозно-нравственную философию бытия. В судьбе Холстомера отражена судьба попрадного, униженного, порабощенного «мужика», участь которого – «унижения, труд, унижения, труд». «Я был пегий, – сообщает о себе Холстомер, – я был мерин, и люди вообразили себе обо мне, что я принадлежал не Богу и себе, как это свойственно всему живому». И только потому, что он пегий, к нему относятся как к вещи, с которой совершают купчие сделки. Пежина – это знак, наглядно разоблачающий условность и порочность деления божьего мира на отдельные сословия, слои, касты, группы с различными правами и типом существования. После случившегося с Холстомером «странного несчастья», ставшего для него «решительным переворотом», он осознал жестокость и нелепость понятий: «мой, моя, мое, которые говорят про различные вещи, существа, предметы, даже про землю, про людей и про лошадей». Драматическая история «одной лошади», сочиненная писателем, – апофеоз конягам, чьи «божьи жизни» были отданы труду, покорному служению людям. Даже после смерти они продолжали служить добру, участвуя в вечном круговороте жизни [2, с. 150].

Образу Холстомера противопоставлен бесшабашный, беззаботный, веселый гусар Серпуховский, превратившийся в ничемного барина-паразита, жившего за счет работяг, таких, как Холстомер. Л.Н. Толстой использовал наивное, отстраненное, незамутненное предубеждениями и ложными постулатами сознание Холстомера, чтобы обнажить абсурдность и противоестественность социального порядка, признающего право собственности, насилие, произвол, угнетение.

Повесть Л.Н. Толстого была инсценирована режисером Г.А. Товстоноговым (спектакль «История лошади», БДТ, 1975). Роль Холстомера сыграл Е.А. Лебедев.

Театральная критика почти единодушна в том, что спектакль «История лошади», поставленный в 1975 году в Большом драматическом театре Г.А. Товстоноговым, стал откровением не только для поколения 70-х, но также и для 80-х и 90-х XX в. Блестящая идея Марка Розовского – дать сценическую жизнь повести Л.Н. Толстого «Холстомер» в музыкальной форме была им воплощена совместно с автором стихов Юрием Ряшенцевым. Г.А. Товстоногов оценил новаторство М. Розовского и предложил поставить спектакль на малой сцене. При постановке возникли трудности. Г.А. Товстоногов решил делать спектакль на большой сцене сам, М. Розовский оставался режиссером спектакля. Тогда критики и зрители восприняли спектакль скорее на интуитивном уровне, нежели на нравственно-философском.

На дворе стояли «безбожные годы». Между тем, повесть, задуманная Л.Н. Толстым в 1856 году, была закончена в середине 1880-х гг. и впервые опубликована в 1886 году, когда писатель был погружен в религиозно-нравственные искания и его вдохновляли заповеди Нагорной проповеди [1, с. 96]. Сделав героем повести благородного коня по кличке Мужик, Л.Н. Толстой проследил его глубоко драматичную судьбу от рождения до смерти. Его жизнь начинается в табуне, воплощающем все хорошие и плохие стороны человеческого общества. На долю

героя выпало много страданий, начиная с того, что его охолостили, а за великолепный шаг дали имя Холстомер. После перенесенной трагедии Холстомер становится мыслителем, покорно и терпеливо несущим бремя своей несчастливой жизни, иллюстрируя идею Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилем, сформулированному им близко к Нагорной проповеди: «Будь добрым и не противодействуй злу насилем». Эта идея Л.Н. Толстого была воплощена Г.А. Товстоноговым и его актерами.

Большой драматический театр отличался превосходным ансамблем, но в «Истории лошади» ансамблевость особенно поражает. Холстомер – блистательный Евгений Лебедев, обладающий поразительной пластикой и неподражаемой мимикой, проживал жизнь своего героя от начала до конца. Жеребенок-младенец, только что покинувший утробу матери и с удивлением смотрящий на Божий свет, затем шаловливый подросток и гордый красавец, перед которым не устояла первая красавица табуна кобыла Вязопуриха. Е. Лебедев с первых минут жизни Холстомера давал понять, что его персонаж не только умен, но чувствителен и раним [5, с. 158]. С первых часов своей жизни он стал чужим: он родился пегим, и это определило его судьбу. Чуждость табуну была предопределена его рождением, но его красота, сила заставляли им любоваться, и он знал это. Эту гордость Е. Лебедев передавал не только пластическими средствами, но и показывал превосходство ума и души Холстомера. Когда же Холстомера настигла старость, Е. Лебедев с поразительным искусством с еще большей интенсивностью показывал внутреннюю жизнь Холстомера, точно следуя Л.Н. Толстому: «Выражение его лица было строго терпеливое, глубокомысленное и страдальческое». Высшим мигом его жизни, именно мигом, который длился несколько лет, но для Холстомера пролетел мгновенно, было его пребывание у красавца, богача, мота и кутилы князя Серпуховского (Олег Басилашвили). Актер проживал красивую и бессмысленную жизнь человека, никого не любившего, кроме себя, загубившего верного Холстомера в погоне за сбежавшей любовницей, и дожившего до «грязной старости». Актер показывал падение своего героя, преображаясь из красавца-гусара в жалкого, неопрятного старика. От прежнего Серпуховского остался только его безмерный эгоизм. Его кучер Феофан (Юзеф Мироненко) такой же красавец и эгоист, как и его барин, повторяет его привычки и его жизнь на низшем, лакейском уровне.

Нравственные контрасты, Холстомер – Серпуховский и его зеркальное отражение в Феофане, в спектакле были акцентированы образом Вязопурихи (она же – любовница князя Матье) в исполнении Валентины Ковель. Актриса «раздваивалась»: легкомысленная, очаровательная Вязопуриха и жесткая, корыстлюбивая Матье. Обе женские ипостаси актриса рисовала выразительно, точно, иронично. Людской «табун» дополняли вальяжный, равнодушный Генерал (Всеволод Кузнецов, игравший эту роль после ухода из жизни Павла Панкова); сочный, себе на уме Конюший (Михаил Данилов) и конюх Васька (Георгий Штиль). Штиль создал истинно толстовский образ – хитроватый и одновременно простодушный мужичок, в меру добрый, но и выгоду свою не упускающий. На долю Михаила Волкова выпало три роли. В его жеребце Милом, обаятельном покорителе сердец женской части конюшни, сполна ощущающем радость жизни, чувствовалась порода. Л.Н. Толстой это подчеркивает фразой «впоследствии на нем ездил император». Царственная порода, предчувствие своего будущего назначения чувствовалось уже тогда, когда Милый – Волков распевал любовные романсы.

Целостность спектакля во многом зависела от музыкального руководителя

Семена Розенцвейга, работавшего с оркестром и с актерами. Вокальные партии исполнялись выразительно и в образе. Заслуга С. Розенцвейга состояла и в том, что в спектакле, представляющем синтез драматического и музыкального действия, не был нарушен ритм. Сценография Эдуарда Кочергина, функциональная и одновременно символическая, в спектакле достигла предельного минимализма. Художник использовал любимую фактуру – дерево и холст. «Табун», одетый в холст, с кожаными уздечками и людской «табун» в костюмах конца XIX века представляли резкий контраст естественного, природного и мишурного, подчеркивая замысел спектакля, как и деревянные перегородки стойл в конюшне и коновязь. За сценографию к спектаклю «Истории лошади» в 1978 году Э. Кочергин был удостоен Золотой медали Международного триеннале в Нови-Саде (Югославия).

В спектакле режиссер Г.А. Товстоногов воплотил философские идеи Л.Н. Толстого во всей их глубине. Автобиографическая книга М. Розовского «Дело о конокрадстве», в котором известный режиссер рассказывает ему известную правду о том, как рождался спектакль, – есть глубочайшее заблуждение М. Розовского.

На белорусской сцене спектакль «Холстомер» поставил Р. Кудашев. Руслан Кудашов – режиссер театра кукол, пришел в профессию в то время, когда страсти вокруг кукольного искусства уже давно были списаны в архив. В условиях отсутствия полноценной конкуренции во взрослом камерном театре кукол быть замеченным оказалось нетрудно. Но в Р. Кудашове изначально было заложено гораздо большее. В первую очередь, профессиональная интеллигентность – в своем отношении к кукольной режиссуре Р. Кудашов неизменно проявляет стопроцентную серьезность и осведомленность. Во-вторых, врожденная «правильность»: театр Р. Кудашова – театр точной и актуальной установки. Это театр большой классики в малом пространстве, одновременно элитарный и общедоступный. Любая труппа была бы не прочь иметь такие спектакли в своем репертуаре. Главная же сила режисера кроется в его «слабости» – он абсолютно неконъюнктурен, то есть «несвоевременен». Его главное достоинство – немодная теперь в искусстве искренность. У него напрочь отсутствуют комплексы большинства кукольников, которые работают с явной или скрытой оглядкой на драматический театр, постоянно извиняясь за свое участие в кукольных играх. Р. Кудашову подобные переживания незнакомы – он действительно именно в куклах хочет ставить то, что ставит – Гоголя, Пушкина, Толстого, Хармса, – не адаптируя кукол к сюжету, но изначально читая материал особыми профессиональными глазами. Р. Кудашов не боится сложных задач, сам задает себе провокационные вопросы и смело смотрит в лицо опасностям, которые на каждом шагу подстерегают режиссера-кукольника. И классика перед ним охотно – и иногда парадоксальным образом – раскрывается. А те ловушки, в которые он иногда попадает, расставлены им самим.

«Холстомер», поставленный в Брестском театре кукол, – наиболее удачный тому пример. Невероятно, что это первое обращение кукольного театра к рассказу Л.Н. Толстого. Материал – и кони, и люди – прямо просятся на кукольную сцену. Так что вопрос правомерности его в куклах не стоял. Вслед за Л.Н. Толстым, Р. Кудашов выбирает «животную» точку зрения. Но парадокс спектакля заключается в том, что лошади-то в нем как раз и нет. Холстомер, безусловно, есть, но представлен он (как и все остальные лошади и люди) в каждой сцене по-новому – настолько разнообразно, разнофактурно и разномасштабно, что его и идентифицировать-то порой бывает трудно. Такое решение (как всегда у Р. Кудашова, стильное и культурное), безусловно, добавляет «интересности», спасает

от скуки, но «пегость» («иноходность», «меринность») – «инаковость» Холстомера в нем полностью исчезает. В силу разнообразия режиссерский ракурс выходит размытым, и надо признать: то, что сам режиссер считает свойством спектакля, на самом деле является его недостатком. Нам представлены не люди глазами лошадей, а лошади глазами людей – но не героев, а авторов. Иногда даже кажется, что брестский «Холстомер» поставлен не столько по Л.Н. Толстому, сколько по Ю.М. Лотману («Куклы в системе культуры») или Р.О. Якобсону («Статуя в поэтической мифологии Пушкина»). Вместо «оживления» лошади, переживающей вполне человеческие страсти, Кудашов выбирает другой путь: лошадь увидена им как сумма ипостасей понятия «лошадь».

Спектакль заполнен игрушками, миниатюрными статуями, шахматными фигурами, карусельными лошадками, «конскими» деталями интерьера и т.д. Люди в спектакле также решены суммарно – набором визуальных ребусов. Они изображаются то «безголовыми тантамаресками», то отдельными частями тела, то деталями костюма, использованными как куклы. На сцене постоянно присутствуют актеры (иногда как «невидимые» кукловоды, а порой и в ролях – то ли персонифицированные души коней, то ли конюхи). Во время спектакля зрителю приходится разгадывать образные загадки, сквозь которые трагическая исповедь Холстомера довольно скоро, несмотря на по-кудашовски подробное следование авторскому тексту, перестает слышаться вообще. Самое ценное качество искренности Р. Кудашова – чувственность.

Спектакль Р. Кудашова «Холстомер» отличается необычайно привлекательным обещанием чувства. Но режиссер, все еще сам, видимо, числящий себя в «начинающих», будто продолжает «учебу» – освоение набора профессиональных инструментов, – и это мешает ему с их помощью строить если не содержание, то эмоциональный сюжет. В этом освоении он неизбежно обращается за поддержкой к «постановочной команде театра Потудань» – звукорежиссеру Владимиру Бычковскому, художникам Андрею Запорожскому, Алевтине Торик. Профессиональная страховка предохраняет Р. Кудашова от «слишком личного» – это всегда заметно по излишне функциональному использованию сценической конструкции и по предсказуемому появлению музыкальных тем, приходящих на помощь в нужный момент. Получается слаженно, но чуть слишком блаженно – нет парадоксальных сбоев в повествовании, ритме, эмоции, которые придали бы спектаклю неповторимость [4].

Между тем возможности, использованные не до конца, явлены нам на сцене. В двух местах – в эпизоде из детства, где крохотный жеребенок, как котенок, тычется в огромную морду матери – выплывающей из мрака лошадиной головы; и в сцене последнего свидания с барином, где Холстомер вдруг запекает «Отцвели уж давно...», – нас подводят особенно близко к эмоциональному прозрению, но... Но недооживлены куклы, отстранены голоса, глушит тишина между важными репликами. Режиссер сам себя будто одернул за рукав и остановил на полпути. Как всякое выпадание из родного гнезда, «Холстомер» со всей очевидностью обнажает уязвимость «вышедшего в свет» постановщика. Равно как и перспективы, ему данные, его потенциал. Потенциал у Р. Кудашова, безусловно, многообещающий. Для того чтобы его реализовать, как явствует из «Холстомера», ему осталось совсем немного: освободиться от ложно понятой «ответственности» – перед классикой, перед профессией, перед чем угодно – и наконец довериться – актерам (кем и откуда бы они ни были) и, главное, самому себе [4].

1. Аникст, А. А. История учений о драме. – Т. 1–5. – М., 1967–1988.
2. Дмитриев, В. А. О художественной условности у Толстого на примере «Холстомера» / В. А. Дмитриев // Реализм и художественная условность. – М.: Сов. писатель, 1974. – С. 137–154.
3. Луков, Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. – 6-е изд., стереотип. – М.: Академия, 2009. – 512 с.
4. Сам себе режисер «Холстомер» Р. Кудашева в Брестском театре кукол Ноябрь 2005 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ptj.spb.ru/archive/42/nora-42/sam-sebe-gezhisser>. – Дата доступа: 12.09.2016./
5. Эйхенбаум, Б. Замысел «Истории лошади». Тема лошади в 40-50-х годах. Воспоминания современников о сюжете «Холстомера» / Б. Эйхенбаум // Лев Толстой. – Л.; М., 1931. – С. 154–176.

ВЛИЯНИЕ ФУТТИТА НА ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ЦИРКОВОГО КЛОУНА

Мощёнок А. И.

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

***Аннотация.** В статье рассматривается влияние клоуна Футтита на формирование художественного образа циркового клоуна. Автор исследует влияние Футтита на формирование художественного образа в таких аспектах клоунского образа как ампула, костюм, грим и репертуар.*

***Summary.** The article discusses the influence of the clown Foottit on the formation of the artistic image of the circus clown. The author explores the impact of Foottit on the formation of the artistic image in such aspects of the clown's image as his role, costume, makeup and repertoire.*

Появление клоуна на манеже цирка датируют 80-ми годами XVIII века. Первые цирковые комики не создают определенного художественного образа. Это клоуны-наездники, клоуны-дрессировщики, клоуны-акробаты и клоуны-музыканты, развлекающие зрителей своей неуклюжестью и неловкостью.

Формирование художественного образа циркового клоуна начинается в 30-е годы XIX века, с момента утверждения Жаном Батистом Ориолем на арене цирка клоунского образа-маски. Ж.-Б. Ориоль создает определенный типаж говорящего клоуна в ярком костюме и шутовском колпаке. Дальнейшее развитие клоунский образ находит в типаже «солнечного клоуна» – добродушного клоуна-толстяка с флегматичными манерами, утвержденным Гугу Луайялем. Традицию Г. Луайяля на цирковом манеже продолжают: Медрано, Билли-Гайден, Тони-Грайс, Томас Кемп и Уильям Уил. К середине XIX века художественный образ циркового клоуна представляет собой образ-маску доброго, флегматичного и смешного говорящего клоуна, выступающего в жанре пародия.

Результатом творческих поисков 1870–1880-х годов явился новый клоунский образ – образ рыжего или Огюста. Первыми Огюстами стали – Том Беллинг, Джемс Гюйон, Уильям Бридж. Новый персонаж появляется на цирковой арене эпизодически, основной его функцией является заполнение пауз между номерами.