



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТВОРЧЕСТВО  
В РОССИИ  
XX ВЕКА

СЛОВАРЬ



Прогресс-Традиция  
МОСКВА

ББК 92  
УДК 03  
Л 93

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Редколлегия: К.Г. Богемская, Н.Ю. Данченкова, М.В. Каманкина,  
Л.П. Солнцева (председатель), Т.Н. Суханова, А.П. Шульпин, М.В. Юнисов

Редактор Т.Н. Суханова

л 93 **Любительское** художественное творчество в России XX века: Словарь. —  
М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 496 с

ISBN 978-5-89826-334-8

Словарь представляет собой научное издание, в котором феномен любительского творчества рассматривается с различных сторон: художественной, историко-культурной, социальной, политической, психологической, функциональной. Круг явлений, представленных в Словаре, расширен за счет привлечения материала последнего десятилетия XX — начала XXI века.

Словарь содержит обобщающие статьи, в которых дан анализ развития отдельных видов искусства (музыка, театр, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, фотография, кино, пантомима, хореография, цирк), понятия и термины, основные жанры и институции, представлены творческие коллективы и главные персоналии отечественного любительства прошедшего столетия.

Статьи написаны на основе архивных материалов, сведений из периодики, личных контактов и воспоминаний самих исследователей, многие из которых были участниками и свидетелями перипетий развития любительства в России.

ББК 92  
УДК 03

**В оформлении использованы фрагменты  
картин Павла Леонова**

ISBN 978-5-89826-334-8

© Коллектив авторов, 2010  
© Ваншенкина Г.К., оформление, 2010  
© Прогресс-Традиция, 2010

## Предисловие

Сфера любительского творчества обширна. В России она представлена многими видами и формами, творческой деятельностью ярких и самобытных художников, музыкантов, артистов и режиссеров. Художественные проявления любительства многообразны и неоднородны и лишь в очень малой своей части стали объектом серьезного изучения и внимания.

Отдел народной художественной культуры Государственного института искусствознания избрал для очередной коллективной работы жанр Словаря, который позволяет с возможной полнотой и свободой — в выборе явлений и их интерпретации — отразить многообразие и специфику этой малоисследованной художественной области.

Принципы Словаря дают возможность выделить особо значимые явления любительского творчества (агитационно-массовое искусство периода революции и Гражданской войны, СТЭМ, авторская песня и пр.), сквозные линии его развития (молодежное студийное движение, метаморфозы наивного искусства и т. п.) и в то же время набросать портреты не только известных коллективов, но и самобытных объединений, художников-самородков из провинциальной глубинки (Е.И. Селиванов из Прокопьевска, Н.А. Комолов из дер. Звенковичи Псковской области, П. Леонов с Орловщины, семейный театр Делей из города Скопина Рязанской обл., школа-студия из г. Губахи Пермского края и мн. др.).

Стремясь соблюсти некоторые основные принципы жанра академического словаря: даты, фактографические данные, четкость определения явления, — мы вместе с тем не связывали себя единообразием изложения. В ряде случаев сам предмет подсказывал форму его подачи: ведь едва ли не основной задачей Словаря было передать то, что редко удастся в сутубо теоретическом тексте, — материю, ткань предмета осмысления, живого и динамичного, связанного со средой. В некоторых случаях авторы сохранили своеобразие речи, лексики, интонации своих героев. В Словаре соседствуют статьи, написанные в жанрах эссе, аналитической справки, исторического очерка, творческого портрета, что отражает многообразие способов исследовательских интерпретаций.

Словарный способ подачи материала неизбежно разворачивает, дифференцирует множество понятий, терминов, наименований, определений, неразрывно связанных с любительством, возникших как в руководящих органах, так и непосредственно в гуще участников, в творческом процессе самопознания и поиска. Благодаря этому становится очевидной условность, ограниченность общепринятых, десятилетиями внедрявшихся «сверху» якобы универсальных **понятий**: «самодетельность», «организованный досуг» и пр. Обнаруживается несостоятельность дихотомии профессиональное–непрофессиональное (самодетельное, любительское) творчество. Тем самым Словарь способствует преодолению застарелых стереотипов (догматизма), неадекватных оценок необъятной сферы любительской художест-

венной культуры, которая частично соприкасается, взаимодействует с системой «большого» искусства (народный театр, самодеятельное изоискусство), частично непосредственно погружена в быт, растворена в повседневности (массовое пение, творчество народных умельцев), в ряде начинаний (инициативах) сопряжена с пластами традиционной народной культуры (молодежное фольклорное движение) или с новейшими средствами коммуникации (интернет-творчество).

Опорой, первоначальной базой для создания Словаря послужил трехтомник «Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории», над которым Отдел работал в 1980–90-е гг. (издан в 1999–2000 гг.). Уже при работе над ним авторский коллектив отказался от сутубо искусствоведческого подхода. В статьях Словаря явления любительского творчества, как правило, рассматриваются с различных сторон: художественной, историко-культурной, социальной, политической, психологической, функциональной... Круг явлений, представленных в Словаре, расширен за счет привлечения материала последнего десятилетия XX — начала XXI в. При этом Словарь не претендует на исчерпывающую полноту изложения. Некоторые явления рассмотрены подробно, другие отражены пунктирно. Многие остались вне поля зрения. Причина этому — в необъятности и труднодоступности соответствующих источников, в значительных затруднениях, препятствующих специалистам, работающим в столичных исследовательских центрах, вести непосредственные наблюдения живой практики любительства. Поэтому в Словаре более полно представлены центральные российские регионы, а материалы необъятной российской «глубинки» отражены точно — характерными явлениями. Создание полного свода данных по отечественному любительству — дело будущего.

Своим трудом авторы Словаря стремились привлечь внимание ученых и практиков к богатейшей, живо развивающейся области любительского художественного творчества.

# А

**АВРААМОВ** Арсений Михайлович (1886–1944) — музыкальный теоретик, композитор, изобретатель, фольклорист.

В 1908–1911 гг. учился в музыкальном училище Московского филармонического общества. Сразу после революции стал комиссаром искусств в Наркомпросе. Был одним из организаторов Пролеткульта.

А. считал, что при надлежащем образовании народа неминуем расцвет пролетарской культуры. Всячески содействуя этому, он организовывал концерты, выступал с лекциями для рабочих.

В 1920-е гг. руководил музыкально-хоровой самодеятельностью в Баку, а также собирал материалы для изучения ладового строения народной музыки. В 1935–1941 гг. жил в Нальчике. Внес большой вклад в развитие музыкальной культуры Кабардино-Балкарии, в частности работал с исполнителями первого национального хора. За это время собрал и обработал множество песен народов Северного Кавказа, на основе которых написал симфонические произведения «Кабардинские танцы», увертюру «Аул Батыр» и др. Оставил также теоретические исследования по этномузыкальному знанию. В 1941–1944 гг. руководил русским народным хором, созданным П. Янковым.

А. — одна из ярких, колоритных фигур русского авангарда 1920-х гг. Его прозвище, Реварсавр (Революционный Арсений Авраамов), действительно отражало сущность этой натуры, жаждущей ниспровергать, экспериментировать, революционно преобразовать все вокруг. Преисполненный оригинальных, парадоксальных, авантюрных идей и замыслов, он чувствовал себя пророком новой эры.

А. хотел отменить темперированный строй и создать новую, универсальную 48-тоновую систему. И.С. Бах представлялся ему несовременным, а рояль — символ равномерной темперации, — с его точки зрения, подлежал уничтожению (в 20-е гг. Реварсавр подал Луначарскому проект сожжения всех роялей в стране). Идеи ультрахроматизма вписывались в футуристическую концепцию нового мирослышания, раскрепощения звука. Многие ранние авангардисты занимались обновлением традиционной темперированной системы (это, например, четвертьтоновое фортепиано и ультрахроматический орган Л. Сабанеева, политемперационный орган И. Вышнеградского). Наряду с эмансипацией звука происходили и поиски новой sonorности. Появляются электроакустический терменвокс, инструменты Обухова «Эфир» и «Кристалл», предвосхищающие французские «волны Мартено» или «Croix sonore». В этот ряд вписывается и изобретенный А. смычковый полихорд с большим спектром возможностей.

А. приветствовал технизацию и связывал с ней будущее музыкального искусства. Он считается одним из изобретателей метода рисованного звука. На

первом электронном синтезаторе, созданном Е.А. Шолпо, графическое изображение переводилось в звук. Описывая эти опыты в статье «Синтетическая музыка», А. стремился показать огромный потенциал электронной музыки.

Самым грандиозным проектом А. стала «Симфония гудков», которая предназначалась для торжественного оформления революционных праздников. К sireнам заводских гудков присоединялись sireны кораблей, авиация, пулеметы и артиллерийская батарея. (М. К.)

**АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ** — жанр, возникший во второй половине 1950-х гг. в среде студенчества и интеллигенции, отмеченный особым вниманием к поэтическому тексту, опорой на традиции городского романса, ориентацией на доверительное камерное общение.

Российская история XX в. вполне может быть описана путем анализа песенной культуры, запечатлевшей как исторические события и социальные сдвиги, так и атмосферу времени, сотканную из множества индивидуальных судеб, настроений, бытописания.

Так, динамика и пестрота картины музыкального быта 1920-х — первой половины 1930-х гг., отразившей энергетику послереволюционного времени, сменились монополией массовой государственной песни. Однако конец сталинской диктатуры сразу же привел к тому, что этот песенный монолит начал размыться глубинными и бурными песенными потоками: блатная и дворовая песня, студенческая, туристская, поэтическая, несколько позже — рок-музыка.

Общепризнано, что рождение авторской песни связано с хрущевской оттепелью. Порыв к свободе, изменивший самоощущение личности, привел к всплеску народного творчества. Жанр А.П. сложился очень быстро. Если 1953–1955 гг. отмечены лишь отдельными робкими попытками песнетворчества, то уже в 1957–1959 гг. песенная эпидемия охватывает целые институты (первые «очаги» распевания А.П. в Москве — МГУ, МГПИ, МЭИ, МИФИ). Появляется плеяда популярных авторов, создавших раннюю песенную классику этого жанра, — М. Анчаров, Ю. Визбор, А. Якушева, А. Городницкий, Ю. Кукин, А. Дулов, В. Берковский, Н. Матвеева и другие. Это было время романтики, простоты и цельности, обаяния дилетантизма, наивной веры в обновление общества — его вспоминают с ностальгией. В ранних песнях еще не было инакомыслия, они вполне вписывались в идеалы советской системы (та же «Гренада» Берковского или образы «комиссаров в пыльных шлемах» Окуджавы). Однако самодеятельные песни, искренние и непосредственные, лишённые декларативности и казенщины официальной песни, все равно воспринимались как эстетическая альтернатива, поэтому их невинные строчки тайно переписывались в блокноты, и был в этом некий оттенок неповиновения.

Наряду с молодежными (студенческими, туристскими) в конце 1950-х гг. появляются песни Окуджавы (или «песенки», как называл свои творения сам поэт). Н. Богомолов, рассматривая первые песни Окуджавы, показывает, как их стилистика разрушала советские песенные каноны на всех уровнях текста. Например, «в “Песенке о Ваньке Морозове” сразу названо имя героя, и не условно-поэтическое, вроде “Вася-Василек”, а вполне бытовое. Московскую топонимику

представляет абсолютно невозможное в официальной песне название ресторана. Внушительная оркестровая музыка заменена двумя аккордами, а возвышенная сложная мелодия — интимным говорком. Вместо мастерских рифм — что-то совсем непристойное: “виноват–виноват”, “полюбил–полюбил”... Песня становится многоплановой, сам механизм ее устройства не давал с ходу воспринять ладно сбитый смысл». Поэтому песенки Окуджавы были встречены столь неоднозначно: восторженное отношение противостояло не только партийному осуждению, но и вполне искреннему негодованию простых советских граждан.

Появление бытовых магнитофонов обеспечило новым песням быстрое распространение по всей стране. Магнитная запись как нельзя лучше соответствовала сущности жанра, сохраняя не только саму песню, но и бытовой звуковой фон и атмосферу дружеской компании, в которой она звучала, перемежаясь с непринужденными разговорами и звоном рюмок.

Генетическая память жанра связана с традициями студенческих песен XIX в., городским романсом, творчеством Вертинского. Как сфера городской культуры, А.П. впитала в себя многие интонационные пласты — это и советская песня (особенно ее лирическая ветвь), лагерная и дворовая песня, кино- и театральная музыка (последняя менее известна, однако именно на сцене драматического театра создавалась та манера подачи песни, которая близка А.П.) и т. д.

У А.П. сразу сложился свой неповторимый звуковой облик, позволяющий безошибочно определить принадлежность произведения к данной сфере. Основа А.П. — распевание стихов под гитарный аккомпанемент. Поэзия — доминанта жанра, наиболее важный компонент песенного синтеза. Но без музыки многие любительские тексты воспринимаются с трудом, они словно нуждаются в мелодической поддержке для своего завершения. Конечный результат этого синтеза подчас даже зависит не от качества отдельных компонентов, а, скорее, от их загадочной химической реакции (стихи могут быть посредственные, мелодия — слабая, а песня — хорошая).

Весьма богатую информацию несет в себе исполнительская интонация — сложная, многогранная и тонкая составная часть песенного текста, почти ускользающая от фиксации и анализа. Именно манера интонирования становится в А.П. одной из основ ее художественной выразительности и индивидуального стиля.

Простота, неброскость, аскетизм — свойство многих самодеятельных песен. Любительская мелодия чаще всего не претендует на оригинальность, она опирается на расхожие музыкальные интонации, пользуясь ими, как словами языка. Создать определенное настроение, стать эмоциональным резонатором стиха — вот ее задача. Здесь песня проявляет себя как вполне демократический жанр, выполняющий не только художественные, но и прикладные задачи. Однако этот эстетический минимализм может быть особым и достаточно выразительным приемом, соответствующим внутреннему смыслу А.П. Соединяя поэта-композитора-исполнителя в одном лице («человек-жанр»), А.П. становится способом самовыражения, отсюда — ее камерность, неэстрадный вокал, тихое гитарное сопровождение (близкое по диапазону, не громче голоса). Цель автора — не понравиться публике, не произвести впечатление, а быть услышанным и понятым в искреннем исповедальном разговоре с близкими людьми, которым смотришь в глаза. Необходимые в этой ситуации доверительность, свобода высказывания



(в стране, где еще недавно почти в каждой компании сидел сексот) сделали А.П. не только культурным, но и социальным явлением.

А.П. существует в бытовом контексте, она неотделима от обстановки, в которой царит атмосфера открытости, раскрепощенности и уюта. Советские кухни и туристические походы актуализируют архетипы дома и тепла: кухня как образ семейного очага, палатка как символ дома на природе, огонь костра, столь созвучный теплу человеческого общения под гитару. Вполне естественно, что именно российская интеллигенция, с ее неуклонной потребностью в задушевном общении, создала столь органичный для нее песенный жанр.

В отличие от массовой песни, мыслящей общими понятиями, тематика А.П., рождаясь в условиях реальной жизни, насыщена конкретикой, живыми деталями, ее сюжеты могут быть посвящены частным ситуациям, поэтому неудивительно, что многие песни бытуют лишь в своей локальной среде.

В процессе эволюции А.П., конечно, изменила свой первоначальный облик, но в недрах движения всегда сохраняется память о его корнях, всегда звучит ранняя классика, в новых направлениях и формах бытования так или иначе удерживаются родовые черты жанра. Например, рост популярности автора приводит к расширению его аудитории — так домашние посиделки перерастают в концерт, который по идее требует совсем других — эстрадных, артистических — качеств. Однако бардовский концерт сохраняет непосредственную атмосферу дружеской компании, ведь основа аудитории — свои (родственники, друзья), а для остальной публики — комментарии между песнями, восполняющие недостающий контекст. Авторский монолог непринужденно переходит в беседу — можно задавать вопросы (вслух или прислать записку), попросить исполнить ту или иную полюбившуюся песню, а после концерта запросто подойти и пообщаться с автором. Поэтому образ популярного барда иначе бытует в общественном сознании, чем образ эстрадной звезды, — он не порождает института фанатов (скорее — ценителей, единомышленников, собеседников), вокруг его имени не складываются легенды, поскольку в исповедальном творчестве не много материала для мифологии.

1960-е — золотой век А.П., время ее расцвета. Она еще целостна, как дерево, растущее из одного корня, уже разнообразна и динамична, но пока лишена противоречий и негативных тенденций, которые появятся в дальнейшем. А.П. как жанр прекрасно вписалась в контекст этого времени, ее самоощущение рождалось в максимальном резонансе с набиравшими силу тенденциями: повышение престижа высшего образования, студенчество как образ жизни, рост самосознания интеллигенции, высокий статус науки и вообще интеллектуальности, бум поэзии...

Однако недолгая оттепель сменилась похолоданием, а период лояльности властям — усилением оппозиционных настроений. Даже вполне аполитичная А.П. вызывала подозрение как область личной свободы, а проявление диссидентства в ее среде, связанное прежде всего с именами А. Галича, Ю. Кима, В. Высоцкого, привело к запретам и гонениям. Уже в конце 1960-х гг. А.П. перешла на полуправильное положение, ее вытеснили из радиоэфира, начали травить в прессе, проведение любых мероприятий было сопряжено с риском.

Яркий пример, передающий атмосферу времени, — новосибирский фестиваль 1968 г. В аэропорту участников встречал двусмысленный плакат: «Барды,

вас ждет Сибирь!» На фестиваль приехал уже опальный тогда А. Галич. Его песню «Памяти Пастернака» зал слушал стоя. И хотя ему был присужден Гран-при, начальство запретило его выступление в финальном концерте. Тогда каждый лауреат помимо собственной спел по одной песне Галича. Скорее всего, кто-то поплатился за это карьерой.

В 1960-е А.П. приобретает вид организационно оформленного движения. В 1962 г. Клуб самодеятельной песни создается в Ленинграде, в 1966 г. — в Москве, а затем и в других городах Советского Союза. Главные функции КСП были связаны с подготовкой массовых мероприятий (концертов, фестивалей, слетов), а также собиранием и хранением фонотеки, архива, оказанием помощи авторам и др.

А.П. 1970–80-х гг. представляет собой многообразную и неоднородную картину. Развиваясь и усложняясь, движение А.П. расслаивается на поколения, на различные направления и модификации (не случайно для обозначения А.П. применяется столько терминов). Внутри жанра существуют своеобразные полюса, между которыми возникает поле напряжения.

Одна из разновидностей А.П. восходит к ранним студенческим и туристским песням, она близка по смыслу и способам бытования к городскому фольклору. Такие песни обычно служат консолидации определенной социальной среды, отражают ценности группового сознания. Для них характерно создание ключевых образов, эпитетов, интонаций, которые становятся знаковыми в данной группе (например, в туристских песнях это образы дороги, костра, тяжелого рюкзака, романтики дальних странствий и т. д.). Однако этот тип песни, выдвинутый на авансцену в 1950-е и 1960-е гг., постепенно утрачивает свою привлекательность и отходит на задний план.

Более актуальной становится песня индивидуализированная, психологичная, сосредоточенная на переживаниях личности, что характерно для творчества В. Долиной, В. Матвеевой, В. Бережкова, В. Луферова и др. Такая песня уже не выполняет функцию объединения единомышленников и предназначена для слушания, а не для группового пения. Важным для развития А.П. этого периода становится творчество авторов, пишущих на чужие стихи, таких, как С. Никитин, А. Суханов, А. Мирзаян (наряду с песнями на собственные стихи) и др. «Литературная» песня вносит новую струю, связанную как с воплощением современной и классической поэзии, так и с развитием музыкально-выразительных средств. Авторы 1970-х гораздо больше внимания, чем их предшественники, уделяли музыкальной привлекательности песен — лучшие произведения этого времени отличаются мелодичностью, усложнением гармонии и песенной формы, хорошее владение гитарой. Это течение привносит в А.П. исполнительский артистизм и даже определенный эстрадный потенциал. Таким образом, границы социокультурного пространства А.П. размываются, а накопление инородных эстрадных генов может приводить к отторжению тех или иных явлений. В А.П. сильны охранительные тенденции и отбор по принципу «свое–чужое». Известный пример — А. Розенбаум, которого сначала восторженно приняли как своего, а затем столь же категорично отвергли (на основании того, что он артист, а не бард). Однако если автор признан своим, то поют любые его песни, даже те, которые далеки от жанра А.П. Это, например, песни Ю. Кима для театральных спектаклей и мюзиклов, которые имеют совсем другую природу и стилистику.

Перестройка и постсоветский период — новая страница А.П. Наступила эпоха гласности и свободы, все запреты и препоны пали, и А.П. была не только реабилитирована, но и вознесена на пьедестал. В этом контексте она потеряла изрядную долю своего бывшего величия, ведь именно благодаря сопротивлению властей движение получало мощный стимул к развитию и питало чувство своей общественной значимости. Выйдя из большой социальной игры, А.П. изменила и свой статус. Вероятно, именно по этой причине многие говорили о смерти А.П., предлагали исторически ограничить историю жанра началом 1990-х гг. (такого мнения придерживался и Окуджава).

Другая черта этого периода — профессионализация бардов. Собственно, этот процесс начался еще в СССР и продолжился в эпоху рынка, когда в жестких условиях шоу-бизнеса целому ряду авторов (как заслуженных, имеющих имя, так и молодых) удалось «выйти в люди». Одни нашли себя в концертной деятельности, другие — на телевидении и радио, третьи — в театре, мюзикле (среди них, например, О. Митяев, А. Иващенко и Г. Васильев, Т. Шаов).

Конечно, весьма немногие оказались конкурентоспособны, и это не всегда зависело от качества их искусства. Сама специфика А.П., с ее камерностью, задушевностью и интеллигентностью, противится законам шоу-рынка. А для того, чтобы иметь свою аудиторию, можно воспользоваться давно отлаженным альтернативным каналом выхода к слушателям, исключая коммерческую раскрутку, — КСП. Естественно, в сознании любителей А.П. авторы делятся на «массовых» и «элитарных», которые почти неизвестны за пределами КСП. Среди последних — представители младшего поколения А.П.: Л. Захарченко, О. Качанова, А. Козловский, Е. Казанцева, Е. Фролова и др.

Еще одно следствие легализации — А.П. начинают активно публиковать и изучать. Выходят диски, кассеты, книги, антологии, справочники, нотные и поэтические сборники; появляются научные исследования (в т. ч. около десяти зарубежных диссертаций), функционирует научная библиотека А.П. при Доме-музее Высоцкого. В последнее время большое значение приобретают интернет-сайты и форумы, посвященные А.П. Если 1990-е гг. были в целом кризисными для движения (особенно это относилось к его организационным структурам), то в настоящее время А.П. вышла из тупика и набирает популярность. Наряду с казепэшной системой концертов появились разнообразные бард-кафе (в Москве самое известное — «Гнездо глухаря»), центры и театры А.П., различные объединения. Один из масштабных проектов последнего времени, имевший огромный успех, — «Песни нашего века», в рамках которого исполнялась классика А.П. разных поколений.

Любопытно, что в нынешней среде А.П. проявляется ностальгия по советским временам (передача об А.П. оказалась вполне уместной именно на телеканале «Ностальгия»), когда и социальная роль А.П. была гораздо значительнее, и душевность советского человека вполне под стать душевности самого жанра. Но главное — были ясные нравственные принципы и цели, связанные с необходимостью отстаивать человеческое достоинство. Сейчас же социальные ориентиры утрачены, нет общепринятых норм и идеалов. В этой ситуации самооценка движения А.П. становится либо необычайно высокой (например, А.П. определяется как «иммунная система нации» или даже предлагается на роль спасительной национальной идеи), либо закомплексованной и уничижительной. Однако есть

современная форма бытования, в которой А.П. развивается в гармоничном соответствии со своей природой, — это ее экспортный вариант. Именно в эмигрантской среде песня выполняет свою естественную роль единения малого социума, становится языком духовного и эмоционального общения. Движение А.П. есть во многих странах ближнего и дальнего зарубежья, но особый размах оно получило в Израиле, Германии, Канаде и США. (М. К.)

Лит.: **Богомолов В.** Булат Окуджава и массовая культура // Вопросы литературы. 2002. № 3; **Андреев Ю.А.** Наша авторская: История, теория и современное состояние самодельной песни. М., 1991; **Аннинский П.** Барды. М., 1999; **Соколова И.А.** Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002; **Сухарев Д.** Антология авторской песни. Екатеринбург, 2004; Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования. Воронеж, 2002; От костра к микрофону: Из истории самодельной песни в Ленинграде в 50–60-х гг. СПб., 1996; **Ничипоров И.Б.** Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М., 2006; **Каманкина М.В.** Самодельная авторская песня 1950–1970-х годов: К проблеме типологии и эволюции жанра. М., 1989. Канд. диссертация; **Клявина И.И.** Авторская песня как феномен молодежной субкультуры в России 1950–60-х гг. Кемерово, 2002. Канд. диссертация; **Жебровска А.И.** Авторская песня в восприятии критики, 1960–1980-е годы. М., 1994. Докт. диссертация.

**АГИТАЦИОННО-МАССОВОЕ ИСКУССТВО.** Агитационное искусство родилось в годы революции и Гражданской войны в обстановке прямых классовых столкновений. В начале 1918 г. Ленин выдвинул план монументальной пропаганды. В том же году вышел «Декрет Совета народных комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции». В нем предлагалось «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции», а также «спешно подготовить декорирование столицы к 1 мая» и «замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России». Идея монументальной пропаганды «получила распространение в самых разнообразных видах профессионального и самодельного творчества, а не только в той форме, которая предусматривалась декретом...» (24, 11). Нарком просвещения Луначарский призывал «распространять революционный образ мыслей, чувствований и действий по всей стране».

Широкое распространение агитискусство получило в красноармейской и рабочей самодельности, породившей разнообразные смешанные (художественно-бытовые, обрядовые, игровые, праздничные) формы: митинги-концерты, агитшествия, клубные театральные и хоровые инсценировки, массовые зрелища, политоперетты, агитсуды, «живые» газеты, трамвайские «диалектические» представления, агитбригадные выступления, политкарнавалы и т. п. Основным их исполнителем и зрителем был «человек с ружьем». Имеются в виду не только непосредственные участники военных сражений. В те времена все орудия, средства

и продукты труда (к примеру, хлеб) оценивались как оружие классовой борьбы. «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», — заявлял Маяковский. Жизнь, борьба на военном, «трудовом и культурном» фронтах требовали решительных действий. «Человек с ружьем» должен был занимать определенную, лишённую всяких колебаний и сомнений позицию. Его ружье было нацелено на врага, и цель эта должна была иметь четкие очертания, вызывать ненависть и отвращение. Рядом с собой «человек с ружьем» должен был ощущать массы людей, объединённых единым порывом.

По окончании Гражданской войны образ врага не исчез ни из сознания, ни из агитискусства. Керзон, Чемберлен, мировая буржуазия... и свой, доморощенный враг — нэпман, поп, «спец», кулак... Стереотипы массового сознания военного времени поддерживались пропагандой и постоянно воспроизводились в формах агитискусства.

Агитационностью были насыщены атмосфера времени и его внешние — вещные — формы. Не случайно 1920-е гг. дали массу словообразований, в состав которых, словно некий универсальный знак эпохи, входит сокращение «агит»: агитимена, агитпробег, агитполет, агитпароход и агитпоезд, агитфарфор, агитспектакль, агитмузыка, агитфильм и т. п. «Наше время превратило прежнюю узкополитическую агитацию чисто интеллектуального воздействия в сложную систему нажимов на психику масс, — писал С. Третьяков. — ...Агитатор — подстрекатель, направитель эмоций. Агитка — всякая вещь, имеющая назначение приковывать напряжённое внимание к тому или другому явлению, толкать на нужное действие, повышая психическое давление на людей, обеспечивая действию нужное количество эмоционального пороха» (2, 117).

В сфере агитискусства активно проявили себя В. Маяковский, Д. Бедный, Вс. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Д. Вертов, А. Давиденко, А. Родченко и др. Маяковский и Мейерхольд уже в первую годовщину Октября создали «Мистерию-Буфф». Особым успехом пользовалась вторая постановка, осуществлённая в 1921 г. по новой редакции пьесы, «которая представляла собой готовый текст злободневного спектакля-обозрения с призывной патетикой прославления революции и грубой балаганной сатиричностью шутовского издевательства над ее врагами» (19, 248). Массовой популярностью пользовались стилизованные под разговорную крестьянскую речь произведения Д. Бедного. Большинство из них представляло собой прямой отклик на события дня (по принципу «утром в газете — вечером в куплете»), многие включали в себя цитаты из газет. Поэмы и басни Д. Бедного неоднократно инсценировались, служили основой для массовых песен.

Агитационность определяла не только образно-содержательные, но и жанрово-стилистические черты самодельного творчества 1920-х гг.

Говоря об изобразительном агитискусстве, Н. Тарабукин в 1925 г. писал: «Плакаты, реклама, афиша, газета создаются ради практического назначения. Это не формы «выражения» творческих устремлений художника, а средства воздействия для достижения определенных целей... Не претендующие на «вечное» значение, они — в полном смысле слова — формы искусства дня: рожденные сегодняшним днем, они умирают с его закатом... Это — не «большое» искусство. Но как «малым» назвать то, что является действенным фактором общественной жизни сегодня?» (5, 5)

Далее перечислялись характерные черты плаката: ударность, «нахальство» («назойливость»), динамизм, лозунговая краткость, общедоступность и т. п.

Аналогичными качествами обладал и массовый самодельный агиттеатр. В период Гражданской войны при малограмотности населения многонациональной (по преимуществу крестьянской) России, сохранившей навыки фольклорной (устной) культуры, резко возросло значение живого слова, языка жестов, эмоционально насыщенной речи. Благодаря этому театрально-игровые формы стали эффективным средством массовой политической пропаганды и агитации.

Конфликт, который лежал в основе агитпредставлений, — открытое столкновение двух противоборствующих сил. Реальная, сложная борьба классов упрощалась, сводилась к столкновению эксплуатируемых и эксплуататоров, пролетариата и буржуазии, революционеров и контрреволюционеров, «белых» и «красных», прошлого и будущего. Классы и их представители выступали носителями полярных интересов. Народ стремился к освобождению, к коммуне, угнетатели жаждали удержать народ в оковах, разгромить революционные отряды, уничтожить вождей. Полярность сознания и чувствования выражалась в акцентируемом сочетании фарсового (сатирического) и возвышенно-героического начал.

Основное действующее лицо агитпредставлений — народ как коллективный герой. Очень часто вначале это разрозненная «темная» масса, толпа; в финале — организованный, охваченный единым порывом и побеждающий революционный отряд. Переход массы из одного состояния в другое лишь обозначался. Достаточно было слова оратора, вождя, появления красного знамени или проявления злобной силы реакции.

Персонажи выступали не как личности, а как олицетворение классовых сил, интересов, черт, оцениваемых однозначно. Представители революционного народа — рабочий, красноармеец, крестьянин-бедняк, вождь — наделялись чертами героизма, самоотверженности, преданности делу революции. Они говорили и действовали так, как думали, а думы их были сосредоточены вокруг одного... Враги революции (буржуй, генерал, поп, кулак, бюрократ, хулиган, «спец»-вредитель), соответственно, обладали жестокостью, кровожадностью, хитростью, корыстолюбием, трусостью, лицемерием, наглостью, двуличием и т. п.

В агитискусстве широко использовалась классовая, сословная атрибутика. Рабочий — фартук и молот (бьющий и звучащий), революционная героическая песня; буржуй — тучность и цилиндр на голове, «цыганский» романс, шимми и фокстрот; поп — тучность, ряса, гнусавое пение псалмов и т. п.

С наглядностью и простодушием родовые черты агитискусства проявляли сочинители и исполнители агиток — небольших по объёму, чаще всего одноактных пьес. Главная цель агиток — мотивировка необходимости определенных политических действий и призыв к ним. Агитки не знали полутонов, психологической разработки характеров. Они исключали из поля зрения «промежуточные» социальные и политические слои, каждый персонаж безоговорочно принадлежал либо к одному, либо к другому лагерю, либо, наконец, без колебаний переходил из одного в другой» (16, 110). Сюжет одной из самых популярных и типичных агиток тех лет — «За Красные Советы» П.А. Арского — таков. Белые занимают деревню. Кулаки выдают им семью коммуниста Русанова, руководителя бедноты. Белогвардейцы убивают его отца, жену и детей. В деревню врывается отряд

красногвардейцев во главе с Русановым. Он над телами своих близких произносит пламенную речь, призывая к мщению, к беспощадной борьбе с врагами революции. И ведет отряд в наступление.

В рабочих театральные студии агитки нередко создавались коллективно, самими студийцами под руководством педагога или режиссера. Так, в Рыбинске студийцы сочинили пьесу на сюжет живописного полотна, которое называлось «Не ходи» и изображало работницу, не пускавшую мужа к забастовавшим рабочим. В программу занятий драматической студии Смоленского пролеткульта кроме традиционных занятий по актерскому мастерству входила дисциплина «коллективная драматургия». Студийцы разрабатывали сюжеты, импровизировали и постепенно создавали агитки «Бойкот», «Под Красное знамя» и др. Практиковались выступления перед публикой с агитками, сочиненными тут же на темы, предложенные зрителями. Именно в жанре агитки пробовали свои силы первые национальные драматурги, любительские и полупрофессиональные коллективы в Средней Азии, Закавказье, Поволжье.

Наряду с «серьезными» агитками актеры-любители охотно играли лубочные комедийные пьески: «Кулак и бедняк» Ф. Киселева, «Скоморохи» и «Два Петра» Л. Субботина, «Красный Петрушка» А. Батаргина, «Петрушка» («О продналоге») Б. Милютина, «Петрушка-крестьянин» А. Арго, Н. Адуева и Ге, «Как Иван-дурак правду искал» М. Рейснера.

Агитки, весьма распространенные в годы Гражданской войны и военного коммунизма, в начале 1920-х потеряли свои позиции, но не исчезли бесследно, а, трансформируясь, вошли как элемент в «синтетические» жанры — инсценировку, живую газету, массовое зрелище.

Для большинства форм самодеятельного агитискусства была характерна многоэпизодность, фрагментарность. Целое чаще всего представляло собою по-разному организованный монтажный ряд (театральные и хоровые инсценировки, живая газета, агитсуд, политкарнавал). Теоретики самодеятельного искусства того времени склонны были к абсолютизации принципа монтажа, видя в нем универсальное качество самодеятельного творчества в целом.

Монтаж в агитискусстве соотносился с некоторыми утопическими концепциями культурного строительства, которые были достаточно распространены в первые послеоктябрьские годы. Ярko и темпераментно идея создания новой культуры путем монтажа и перемонтажа всего имеющегося в наличии предметно-человеческого материала была сформулирована в манифестах-поэмах А.К. Гастева — крупнейшего рабочего поэта, основателя и первого директора Центрального института труда. Выдвинув лозунг «монтажа культуры», призывая «ратников культуры» «наполнить Россию культурным монтажом», Гастев в 1923 г. писал: «Перед нами огромная задача: делать и нести культуру. Культура эта — не грамотность и не словесность: мало ли у нас людей грамотных, ученых людей, но они беспомощны, они созерцательны, они — скептики. Современная культура, та, которую нам надо для переделки нашей страны, это прежде всего сноровка, способность обрабатывать, приспособливать, подбирать одно к другому, приплюсывать, припасовывать, способность монтировать, мастерски собирать рассыпанное и нестройное в механизмы, активные вещи... Не учитель, не миссионер, не оратор, а м о н т е р — вот кто должен быть носителем и агентом культуры в нашей рабоче-крестьянской стране» (17, 203).

Гастевский радикализм в известной степени объяснялся реалиями тех лет. В сфере художественного творчества самодеятельное начало часто проявлялось как «самодельное». «Самодельное» и «самодельное» выступали едва ли не синонимами, что хорошо видно, например, в рабкорской литературе, оформлении праздников, стенгазет, театральных представлений, массовом песнетворчестве, движении «шумовых оркестров» и т. д. «Самодельность» во многом была вызвана разрухой, убожеством быта, нуждой, чрезвычайно слабой материальной базой самодеятельности, дефицитом репертуара, инструментов, материалов, квалифицированных руководителей и массовым характером агитдвижения, вовлеченностью в непосредственное создание агитпродукции творцов «от станка и сохи», не имевших представления о технологии искусства, но обладавших опытом «рукотворного» труда.

В массовом агитискусстве монтаж явился основным инструментом создания ведущего жанра — инсценировки. «Инсценировками» называли представления, смонтированные из отдельных эпизодов, «документально» или символически отражавших революционные события, хронику, лозунги, призывы. Они активно использовали опыт широко известных живых (аллегорических) картин, хоровой декламации, театрализованных литературно-музыкальных композиций и подобных форм любительского театра XIX — начала XX в.

Этот театр развивался быстро — от инсценирования отдельных публицистических стихотворений, революционных песен до развернутых, продолжительных и охватывающих большое пространство зрелищ, смонтированных из разнохарактерных элементов: хорового пения отдельных куплетов и целых песен, музыкальных отрывков, хорового и сольного чтения стихотворных фрагментов, живых картин, пантомимических сцен, марша отряда красноармейцев...

Целостную, выразительную, действенную форму инсценировка приобрела в творчестве Петроградской арены Пролеткульта (рук. А.А. Мгебров), Театрально-драматургической мастерской Красной армии (рук. Н.Г. Виноградов). Агитинсценировка мастерской «Свержение самодержавия» (1918–1919 гг.) в различных вариантах и условиях (в петроградском особняке, красноармейских казармах, в расположении воинских частей непосредственно на фронтах) была сыграна около 250 раз.

Опыт первых инсценировок, осуществленных силами красноармейских и рабочих самодеятельных театров, был претворен и развит в грандиозных петроградских массовых представлениях 1920 г.: мистерия «Гимн освобождению труда» (майские торжества), «Блокада России» (20 июня), «К мировой коммуны» (19 июля), «Взятие Зимнего дворца» (Октябрьская годовщина), которые, по существу, следует рассматривать как явления профессионального творчества. То, что вызревало в пролеткультовских, красноармейских инсценировках, получило в петроградских зрелищах завершенность, статус определенного стиля: эпизодическое строение, условное понимание сценического времени и пространства (переброска действия из одного времени в другое и обратно без смены декораций, занавеса и антракта); выход за пределы традиционной сцены (игра на нескольких площадках в помещении или в реальных условиях площади и улицы); масса («хор») как главное действующее лицо и «маски» врагов революции.



Петроградские массовые постановки выявили и выдвинули на первый план праздничную сторону инсценировки, прочно связали ее с празднованием революционных дат и событий.

Инсценировки, формируясь как вполне самостоятельный жанр самодеятельного агитационного театра, и ранее проявляли свое тяготение к празднику. Ибо героические, подчас трагические мотивы, призывы к самопожертвованию («на смертный бой кровавый, неизбежный») сочетались с утверждением правоты революционного дела, веры в неизбежность скорой победы. Утверждающее, оптимистическое начало и связывало инсценировку с праздником. Она хорошо вписывалась в праздничное мероприятие потому, что у инсценировки и революционного праздника были общие корни: «митинг, демонстрация, парад и другие формы политической борьбы» (22, 234).

Митинг, манифестация, инсценировка, праздник в условиях 1920-х гг. тесно переплетались, взаимодействовали. Митинг и демонстрация, определяя композиционно-смысловые особенности инсценировки и праздника, кроме этого в чистом виде входили в их структуру. В свою очередь, инсценировка становилась неотъемлемой частью митинга, демонстрации, праздника, внося в них и усиливая элементы художественной агитации. Манифестация и праздник в целом нередко приобретали ясно выраженные черты инсценировки.

Таковым был политкарнавал.

Политкарнавал родился, как и все формы раннесоветской праздничной и театрально-художественной самодеятельности, путем внутреннего преобразования массовых общественно-политических акций, в данном случае — способом театрализации манифестации. Целый ряд праздничных демонстраций 1923–1927 гг. был пронизан духом театрализованной игры. Разумеется, театральность политкарнавалов в незначительной степени имела отношение к сценическому искусству как таковому, она больше тяготела к театральности народно-бытового, обрядового действия, к формам народного балаганного зрелища. Это выражалось в оформлении, костюме, гриме, в стиле актерской игры и, что особенно важно, в характере взаимоотношений непосредственных исполнителей и массы демонстрантов, не входивших в состав «инсценировочных групп».

Кроме создания празднично-веселого настроения политкарнавал преследовал ярко выраженные агитационные цели. Но характер и направленность агитации существенно изменились. «Сценки», живые картины, как правило специально подготавливаемые к каждому празднику-политкарнавалу, были разнообразны по тематике, различны по протяженности, разработанности сюжета, характеру игры и взаимодействия с остальными участниками демонстрации. Постоянно меняющаяся обстановка (узкая улица, площадь, движение, короткие остановки), ограниченность игровой площадки (грузовой или легковой автомобиль, телега, пешая или конная группа в окружении демонстрантов и зрителей, различные комбинации того или другого) не позволяли широко вводить в демонстрацию многолюдное, многоэпизодное, длительное зрелище. Самой распространенной была короткая, максимально сжатая по времени и упрощенная по сюжету «сценка» типа интермедии. (На коленях огромной трехмерной фигуры Капитала сидит «поп», он благословляет толпу, выпивает, разговаривает с деревянной фигурой Капитала. На другом автомобиле исполняется аллегорическая сцена Слона и Моська. Моська — «желтая пресса» — бросается на огромного Слона, прыгает,

тщетно пытаясь выхватить из хобота серп и молот. Рядом с гигантским сапогом — живая эмблема смычки: пролетарий, протянувший руку олицетворению деревни — крестьянке в красном платочке.)

Костюмы, грим участники политкарнавалов подбирали или изготавливали по принципу «маски», условной классовой или сословной атрибутики. «Фашисты, лорды и буржуи — обязательно во фраках, причем самых невозможных по виду. Фраки грязны и изорваны, рубашки и воротнички отсутствуют, все прочее подобрано «по случаю». В качестве грима использовались жженая пробка и жирные румяна. К примеру, поп по традиции — «с большой бородой, длинными усами и шевелюрой; нос и щеки обязательно красные, брови обычно приподняты». Широко использовались характерные атрибуты — бутафорские и реально-бытовые. «Чаще всего встречались ружья, деревянные кинжалы, цепи, плети, веревки, кресты, сабли, револьверы и пр.» (8, 174–175).

На политкарнавалах актеры-любители, как, пожалуй, нигде больше, часто и органично вступали в контакт с демонстрантами. Праздничные манифестации-политкарнавалы тех лет небезосновательно называли огромными инсценировками, поставленными на колеса. В колоннах демонстрантов было множество игровых площадок, движимых реальными и воплощенными в моторы «лошадиными силами». (В ленинградской первомайской демонстрации 1925 г. участвовало 252 автомобиля и повозки.)

В конце 1920-х политкарнавалы превратились в индустриальные производственные «карнавалы». Изменились не только название, тематика праздничных массовых демонстраций, но и их характер. Постепенно сходил на нет театрализация, исчезали инсценировки. Живого актера-лицедея заменили огромные статичные куклы. На автоплатформах провозили станки, макеты, диаграммы.

В начале 1920-х гг. с завершением Гражданской войны и политики военного коммунизма агитационные формы самодеятельного искусства активно внедрялись в рабочие и сельские клубы, сеть которых не только восстанавливалась, но и расширялась за счет приспособления производственных помещений, конфискованных особняков и храмов. Партийные и профсоюзные комитеты всех уровней, методисты культурно-просветительной работы, журналы «Рабочий зритель», «Рабочий и театр» настаивали на том, что самодеятельные коллективы, и особенно драматические, «должны обслуживать только красный календарь и клубные кампании», работать по заданиям «текущего момента и оформлять темы, выдвигаемые сегодняшним днем», для чего требовали сосредоточить работу над такими жанрами, как «инсценировка, живая газета, инсценированные суды». Постановки на клубной сцене по структуре, стилистике, идеологии практически не отличались от уличных инсценировок и массовых зрелищ. При разработке историко-революционной темы создатели клубных инсценировок, как правило, обращались к хронике революционных событий, неизменно приводя ее к единой кульминации — Великой Октябрьской революции, рассматривавшейся как пролог Мирового Октября. Во второй половине 1920-х гг. (и позднее) этот ряд продлевался за счет важнейших эпизодов социалистического строительства — вплоть до года создания инсценируемого «произведения». Такой подход был характерен для грандиозных столичных массовых зрелищ и для скромных инсценировок провинциальных клубов. Производственно-

бытовая тема также оформлялась как последовательность контрастных эпизодов, выстроенных, однако, не по принципу хроники, а путем жизнеподобного чередования событий и фактов («обход» предприятия, «путешествие» по городам и странам, обзор местных и международных новостей и пр.). К их исполнению по самым значимым датам красного календаря привлекались все наличные самодеятельные коллективы клуба. Более того, пятидесятилетие Парижской коммуны (1921 г.) было отмечено в шести районах Петрограда инсценировками, подготовленными объединенными силами клубных кружков каждого района.

Другие широко практиковавшиеся формы агитискусства на клубной сцене — живые газеты, агитсуды — по существу, тоже представляли собой разновидности инсценировки. В одном случае — живая газета — художественно-игровой обработке подвергалась устная газета, которая, в свою очередь, возникла из громкого чтения газеты печатной. Громкое чтение широко практиковалось для распространения информации в условиях ограниченности тиражей газет и малограмотности масс. Устная газета как самостоятельная форма агитационно-пропагандистской работы начала формироваться тогда, когда ею заинтересовались партийные организации, когда «место случайного чтеца занял политический руководитель...», «с того момента, как в чтение вторгается идея преднамеренной обработки текста» (12, 110–111). Тульский, Костромской, Енисейский, Иваново-Вознесенский, Воронежский, Омский и другие губкомы партии издавали специальные руководящие и методические материалы, направляли партийный актив на места для организации устных газет.

Первоначально названия «устная» и «живая» использовались и воспринимались как синонимы. Слово «живая» понималось как «непечатная», излагаемая живым языком, подкрепляемым всякого рода наглядными материалами. С началом театрализации газеты термины «устная» и «живая» разошлись. Вторым стали обозначать особую разновидность клубного самодеятельного агиттеатра.

К середине 1920-х гг. живая газета в обеих столицах, в крупных промышленных центрах стала самым популярным жанром. Периодическая печать тех лет дает пеструю картину «живогазетного» театра. Встречались очень скромные (по набору «статей», их количеству, составу участников) живые газеты, сохранявшие связь с устной. Так, очередной номер «газеты» Центрального клуба деревообделочников (Москва) содержал всего три инсценированные статьи (красный деловой спец и спец антисоветский, болтун; «смычка» в виде веселого лубка; раешник об отпускинике-красноармейце). Четвертая «статья» не была инсценирована: «Один из членов клуба, комсомолец, простым, ясным и хорошим языком рассказал о значении электрификации и о Волховстрое». В это же время, особенно в Ленинграде, стремились объединить вокруг живой газеты все клубные коллективы, т. е. осуществить при помощи этой формы идею Единого художественного кружка.

Самодеятельные исполнители привносили в живую газету все, что они умели, все, что они видели и запомнили из зрелищных форм театра ярмарок и гуляний, бытовые, праздничные и спортивные игры. Создавая очередной выпуск газеты, они шли главным образом от наличия поступившего в газету обработанного материала, от того, какие формы его подачи знакомы и освоены, кого на данный момент из самодеятельных артистов, музыкантов, танцоров можно при-

влекать к выпуску. Если позволяли условия, они могли включить в газету более 30 «страниц» — сводный хор и оркестр (газета «Коммунальник»), мало думая о композиционной стройности и не всегда учитывая возможности зрительского восприятия.

Форма самодеятельной живой газеты была открытой, незавершенной. Живая газета представляла собой «как бы “конгломерат” форм уже существующих и резервуар для имеющих появиться» (12, 131). Автор одной из статей, перечисляя и комментируя формы подачи материала в живых газетах, называл более шестидесяти («далеко, конечно, не исчерпав всех возможностей») крупных, сложных и простых форм: «заголовок» и концовка, оратории, литмонтаж, обозрение, статьи-воспоминания, частушки и куплеты, раешник, петрушка, лубок, комические объявления, «подарки», пожелания и конкурсы, живая реклама, живые диаграммы, живой алфавит, «телефон», «шарманка», «сеанс гипноза», теневой театр, «зверинец» и т. д. и т. п. Из других источников и описаний живых газет мы узнаем о «машинных инсценировках» (имитация работы парового молота, поезда, станка и т. п.), об инсценировках-трюках («рыбки», «карлики»), об инсценировках-мистификациях и т. д.

Востребованность и популярность жанра привели к профессионализации ряда наиболее успешно действовавших коллективов. «Синяя блуза» — самый яркий представитель движения «живогазетного театра» — родилась в Московском институте журналистики осенью 1923 г. Инициатором и создателем коллектива был Б. Южанин — профессиональный журналист и отличный организатор. (На рубеже 1920-х он возглавлял живую газету при Дальневосточном военпуре.) Студенты-журналисты, подобно тысячам других самодеятельных коллективов, выступали со своей «газетой» в сельских, красноармейских и рабочих клубах. На вечере по случаю годовщины института группа в составе трех человек — Б. Южанин, А. Маковец и В. Мрозовский (они впоследствии составили редколлегия журнала «Синяя блуза») — показала «Унигаз» (Универсальную газету). Выпуск состоял из частушек и шуток на местные темы. Московский совет потребительских обществ предложил, писал Б. Южанин, «дать здоровое зрелище в чайных и столовых. Создаем группы в 6–7 исполнителей, преимущественно актеров. Пишу тексты почти один. Монтирую все годное из газет и журналов. МГСПС берет к себе». Через год в Москве уже работало четырнадцать профессиональных коллективов «синей блузы». Из них шесть обслуживали пивные Моссельпрома, четыре — столовые МСПО и четыре — рабочие клубы (23; 93, 95, 96).

Под воздействием «Синей блузы» и подобных ей профессиональных коллективов по клубам пошла новая живогазетная волна.

В отличие от основной массы живых газет профессиональные группы и ориентировавшиеся на них самодеятельные коллективы уделяли особое внимание отбору и совершенствованию выразительных средств, компактности зрелища. Синезеленки изначально стремились к завершенной и совершенной форме. «Синяя блуза» создала тип короткой, сжатой, энергично развивавшейся программы, рассчитанной на час, состоявшей из определенного набора располагаемых в строгой последовательности «номеров». В первом же номере журнала «Синяя блуза» были помещены рекомендации, как построить газету:

1. «...Газета начинается общим выходом — парадом участников (антре). Выходят и уходят под марш».

2. Первый номер — доклад, который «должен носить характер коротких ударных тезисов и продолжаться не более 5 минут. Постановка должна носить характер передовицы на данную тему».

3. «Вторым номером газеты нужно поставить политическое обозрение...»

4. «Следующим номером выходит “Дед Раешник”, который предлагает рифмованную прозу на бытовые темы».

5. «Затем можно пустить “отдел юмора”».

7. «...Заключительный выход сотрудников газеты. Он строится по принципу многоголосой декламации» (3, 9).

В шестом пункте говорилось не о конструкции газеты, а о музыке, сопровождавшей номера: «Мотивы указаны в тексте. Неуказанные можно петь на любой уличный, частушечный мотив».

Революционный пафос, дух борьбы живых газет в «Синей блузе» преобразился в утверждение новых форм жизни, «нового быта», сатира уступала место юмору и шутке. Пресса тех лет в отчетах о постановках синеблузников широко использовала такие эпитеты, как «бодрый», «заразительный», «веселый» и т. п.

В отличие от живых газет агитсуды носили более строгий, назидательно-морализаторский характер. Они по форме представляли собой «игровое воспроизведение утилитарного акта» — суда (11, 398). «Та часть судебного процесса, которая известна под названием “прения сторон” (выступления обвинителя и защитника), как раз и представляет собой диспут, где спорящие между собой стороны высказывают различные точки зрения на один и тот же вопрос, освещают его каждая по-своему». Характер спора имело и столкновение свидетельских показаний. Таким образом, в инсценированном судебном заседании проступали «все черты диспута, с тем лишь отличием, что в судебном процессе “спор” не абстрактен, а вполне конкретен и так же вполне реальной единицей является носитель зла — подсудимый» (12, 93).

Кроме дискуссионности форма суда была привлекательна для самодеятельного театра и предопределенностью своего «сюжета», хода развития «действия», основных «персонажей», их функций и даже отчасти облика. Основными сценами (эпизодами), сменявшими друг друга, были: выход состава суда, обвинителя и защитника и ввод подсудимого; допрос свидетелей; прения сторон — речи обвинителя и защитника; последнее слово подсудимого; выход суда после совещания и объявление приговора. Главными действующими лицами инсценированных судов выступали: председатель, обвинитель (прокурор), защитник, обвиняемый и свидетели.

Строго регламентированная процедура суда служила для самодеятельного театра своеобразным «каркасом», который «держал» спектакль (агитсуд) и который можно было заполнять актуальным материалом. А персонажи суда с присущими им установленными функциями позволяли подбирать и использовать неопытных исполнителей по принципу типажа. Таким образом, в агитсудах могли участвовать как опытные актеры-любители, так и новички, впервые выходившие на сцену, — часто непосредственные участники отражаемых в суде событий. Агитсуды позволяли сочетать документальный и нафантазированный, сочиненный материал, строго фиксированный текст и импровизацию. Так создавалась определенная, но и достаточно подвижная структура из заданных и варьируемых элементов.

С наступлением мирного периода тематика судов значительно расширилась, сценарии разрабатывались на самых разнообразных тематических основах: об-

щественно-политические суды («Суд над Муссолини», «Суд над фашистом», «Суд над убийцами К. Либкнехта» и т. п.); профессиональные («Суд над членом фабзавкома, присвоившим членские взносы», «Суд над пассивным членом профсоюза»); бытовые и культурно-просветительные (литературные) суды («Суд над комсомольцем, венчавшимся по церковному обряду», «Суд над алкоголиком», «Суд над Катюшей Масловой» — по роману Л. Толстого «Воскресение»); суды исторические («Суд над Гапоном», «Суд над народовольцами и террористами»).

Кризис агитискусства наступил к концу 1920-х гг. Исчезла питавшая его основа — открытая политическая борьба. Но «злой агит» (как называли это явление Ильф и Петров) искусственно поддерживался и насаждался властью. Сначала на роль врагов были выдвинуты прогульщики, лодыри, пьяницы и т. п. — фигуры, не имевшие достаточного отрицательного энергopotенциала. А затем, начиная с первых разоблачительных процессов-кампаний конца 1920-х (1928 г. — «шахтинское дело», 1929 г. — процесс «промпартии»), на сцену вышли спецы-вредители, агенты мирового империализма и «кулаки» — первые жертвы ускоренной индустриализации и сплошной коллективизации. Формировался новый пропагандистский жупел — «враг народа». Рожденное в атмосфере Гражданской войны, питавшееся мифологией мировой революции агитискусство подменялось движением «агитпропбригад», проводивших в жизнь мифы коммуно-большевизма, установки крепнувшей административно-командной системы. (А. Ш.)

Лит.: 1. **Керженцев П. М.** Творческий театр. М.; Пг., 1923; 2. **Третьяков С.** Обработка лозунга // Горн. 1923. Кн. 9; 3. Синяя блуза. 1924. № 1 — 1926. № 47–48; 4. **Пиотровский А. И.** За советский театр! Л., 1925; 5. **Тарабукин Н.** Искусство дня. М., 1925; 6. **Корев С.** Живая газета в клубе. М., 1925; 7. Клубные художественные кружки. М., 1925; 8. Массовые празднества. Л., 1926; 9. Пути развития театра. Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М.; Л., 1927; 10. **Рюмин Е.** Массовые празднества. М.; Л., 1927; 11. **Всеволодский (Гернгросс) В.** История русского театра. М., 1929. Т. 2; 12. **Авлон Г.** Клубный самодеятельный театр. Л.; М., 1930; 13. **Апушкин Я.** Живо-газетный театр. М., 1930; 14. **Цехновицер О.** Празднества Революции. Л., 1931; 15. **Гвоздев А. А., Пиотровский А.** Рабочий и крестьянский театр // История советского театра. Л., 1933; 16. **Тамашин П.** Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961; 17. **Гастев А.** Поэзия рабочего удара. М., 1964; 18. История советского драматического театра: В 6 т. М., 1966. Т. 1; 19. **Рудницкий К.** Режиссер Мейерхольд. М., 1969; 20. Советский театр: Документы и материалы. Театр народов СССР. 1917–1921. Л., 1972; 21. **Золотницкий Д.** Зори театрального Октября. Л., 1976; 22. **Мазаев А. И.** Праздник как социально-художественное явление. М., 1978; 23. **Уварова Е. Д.** Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983; 24. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917–1932 // Советское декоративное искусство: Материалы и документы. М., 1984; 25. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932. СПб., 2000.

**АГИТАЦИОННО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БРИГАДА** — форма клубной театрализованной эстрады, возникшая на рубеже 1920–30-х гг., когда



перед самодеятельным агиттеатром выдвинули лозунг «Лицом к производству!». В разгар первой пятилетки и коллективизации кружки «малых форм», названные «агитпропбригадами» (в городе) и «агитационно-художественными бригадами» (на селе), стали обслуживать политические и хозяйственные кампании непосредственно на участках «трудового фронта». В своей работе они использовали рифмованные лозунги дня, цифры сводок, доклады политинформаторов и напоминали скорее устные газеты времен Гражданской войны, нежели живые газеты периода нэпа.

Начиная с Московского смотра агитпропбригад 1931 г. тяготение кружков к агиткабаре подвергалось критике за «схематизм» и «развлекательность». Им было предложено покончить с формализмом «С и н е й б л у з ы» и, главное, стремиться к реалистическим образам, иначе искусство яркой театральности неминуемо привело бы их в тупик. Агитпропбригады в итоге слились с драмкружками либо перешли на концертно-эстрадные формы работы, предложенные сельскими АХБ (песня, танец, художественное чтение, одноактная пьеса в сочетании с политизированным конферансом, раешником или частушками на местную тему). При почти полном забвении театрализованных форм в репертуаре оставались лишь сатирические сценки на местную тему, где исполнители стремились к узнаваемости отрицательных персонажей («врагов»), что в годы террора было равносильно выполнению проскрипционных функций. Сигнализирующими становились частушки («Напишу письмо милому / И в письме признаюсь: / Кулак Зобнов в сельсовет / Лезет, не стесняется!») и даже ряженые, изображавшие на некоторых сельских праздниках доярку, подмешивающую воду в молоко, или бригадира, пропивающего колхозное добро.

Кружки вели непрерывную внесценическую работу: организовывали рейды, проверки, обследования, субботники, соревнования, «лыжные вылазки», проводили акции по реализации займов и т. д. Довоенная статистика зафиксировала большой процент А.-Х.Б., однако это были ситуативно возникавшие, на время кампаний и к датам красного календаря, концертные группы (с участием членов музыкальных, акробатических, танцевальных, драматических кружков и любителей-одиночек), готовившие дивертисменты на «местную тему». Вместе с политэстрадными ревю и сатирическими обзорами ушли в прошлое и синтетический актер клубного самодеятельного театра 1920-х гг., и сама художественная агитация, которая при отсутствии сопротивления объектам ее воздействия (в условиях тотального страха, чувства вины и внешнего единомыслия) становилась чисто номинальным явлением и подменялась пропагандой. Примечательно, что одной из самых известных в первой половине 1930-х гг. была Повенецкая агитбригада на строительстве Беломорско-Балтийского канала — предмет особой гордости наркома внутренних дел Генриха Ягоды, резонно полагавшего, что именно в «антиобщественной» и криминальной среде прежде всего должна быть развернута художественная агитация. Лагерной бригадой руководил репрессированный поэт-футурист и яркий представитель театрального авангарда Игорь Терентьев. Она была составлена из 18 воров и проституток (считавшихся, в противоположность политзаключенным, перевоспитуемыми субъектами), которые после тяжелой дневной работы исполняли в бараках частушки и короткие сценки в сопровождении ансамбля из двух гитар, двух гармошек и мандолины.

В первые же месяцы Великой Отечественной войны число А.-Х.Б. выросло на порядок, что объяснялось повышением удельного веса малых форм в общем потоке искусства, требованием мобильности художественного обслуживания. Вопреки рекомендациям агитпропа возродить живые газеты в программы бригад включались песни и перетекстовки, чечетка, пластические этюды, скетчи, одноактные комедии, дуэты из оперетт, фельетоны, а также солдатские анекдоты, былички и частушки — та полуфольклорная стихия, из которой вышел и в которую вернулся Василий Теркин. Сначала фронтовые конферансье вели концерты в образе бывшего солдата Смыслова, а в конце войны — Теркина, иногда они играли в паре. На селе конферировали в образе «дедов» — Сторожа-всеведа, Щукаря, Нефедя-партизана. Среди агитбригад широко распространилась политсатира на фашистов, «живые лубки» по мотивам карикатур Кукрыниксов, Б. Ефимова, Ю. Ганфа, плакатов Д. Моора и В. Дени.

После Сталинградской битвы, внесшей коренной перелом в ход войны, с восстановлением системы смотров художественной самодеятельности возрос поток регламентирующих постановлений, ужесточивших требования к репертуару художественной самодеятельности. После неудачных попыток в приказном порядке возродить художественную агитацию в виде живых газет агитбригадные программы, тяготевшие к развлекательности и лирике, стали опять подгонять под знакомые пропагандистские стандарты, в результате началось их свертывание.

После войны особые жанровые признаки за А.-Х.Б. не признавались. Клубные дивертисменты считались «агитационными» благодаря одним лишь частушкам и конферансу на местную тему. «Злободневность» агитбригадных выступлений подкреплялась также сатирой на поджигателей войны и политических интриганов Запада, однако эти международные темы были чужды и артистам, и зрителям. Для создания актуального репертуара ДНТ совместно с отделениями Союза писателей РСФСР направляли в агитколлективы профессиональных литераторов.

Пришлось дожидаться очередной масштабной кампании («Догнать и перегнать Америку!»), чтобы вновь были привлечены клубные актеры-агитаторы. В середине 1950-х гг. не существовала А.-Х.Б., которая не пела бы гимны кукурузе, не звала на целину и не объявляла о своих намерениях в отношении США. Была реабилитирована эстетика живых газет, журнал «К л у б» в № 3 за 1957 г. опубликовал воспоминания Б. Южанина о «Синей блузе», в 1956–1959 гг. разные издательства выпустили четыре книги, посвященные агитбригадному движению. Постепенно в жанре открывались новые старые возможности: обзоры вытесняли дивертисменты, разнообразнее становились сюжетные каркасы.

К «услугам» местных лодырей и бюрократов открывались «Бюро добрых услуг», «Химчистки», «Музеи не героев нашего времени», «Поликлиники», где лечат от лени и пьянства; о конкретных людях и делах стали выдавать информацию «Счетно-решающие машины». Однако самыми распространенными были обзоры-путешествия. Среди первых такое обозрение в середине 1950-х гг. подготовила свердловская агитбригада «Веселый паровоз» ДК железнодорожников им. А.А. Андреева. Путешествия имели близкие концы — не дальше проходной родного завода и окраины села, но этот сюжетный ход (разработанный еще в раннем театре миниатюр) позволял передать ощущение обновления, перемен, движения, в которое пришли все пласты советского общества.



Остроумнее и смелее становились перетекстовки массовых песен и даже фольклора. Агитбригада Новодугинского р-на Смоленской обл. в программе «Догоним и перегоним Америку!» представила в виде каламбура знаменитую гиперболу («Колос от колоса — не слышать человеческого голоса») из народного сатирического представления «Барин»: «Вот косили, так косили, / Накосили сотни га, / Только сена накопили / Со ста га по два стога». В первое время агитбригадные «эксперименты» с массовой песней (перепевы) вызывали у методистов опасения: кощунственным считалось использовать песню «Землянка» для рассказа о плохом снабжении дровами общежития или марш Ю. Хайта «Все выше» для сатиры на чиновников, которые для решения пустякового вопроса требовали подниматься по бюрократической лестнице «все выше и выше». Предпочтение отдавалось частушкам и куплетам, и если раньше они имели нейтрально-констатирующий характер, то теперь авторы пытались найти неожиданные «повороты», придать известным рефренам дополнительную «гибкость», двусмысленность и сатирический подтекст.

Обилие вокально-инструментальных номеров объяснялось тем, что агитбригады перетягивали на свою сторону клубных музыкантов и обзаводились своими небольшими ансамблями. С их помощью готовились пародийные оперы (агитбригада ДК ЗИЛа посвятила штурмовщине мини-оперу «Пиковая неделя», а сормовская агитбригада «Спутник» обыграла решение местного комсомольского бюро «Не тлеть, а гореть!» в оперном попури «Погас огонь в моей груди — от нас горения не жди!»), а также фольклорно-ярмарочные агитшоу, изображавшие «Посиделки», «Свадьбы» и «Гулянья». Безусловными новинками агитбригадного творчества 1960-х гг. были программы с использованием материалов местных кинолюбителей (агитбригада столичного ДК Первого подшипникового завода), соревновательной формы КВН («Агитбригада веселых и находчивых» Дубовского РДК Волгоградской обл.), а также пантомимы (что свидетельствовало о влиянии нового направления самодеятельной эстрады — студенческого театра эстрадных миниатюр, и в частности, эстрадной студии «Наш дом»).

Главные же изменения были связаны с тем, что в А.-Х.Б. пришли режиссеры — Е. Собеневский (народный агиттеатр «Спутник» из Сормово), Е. Нисенбаум, Э. Елшанский, Н. Шестернин (эстрадный ансамбль «Огонек» из Астрахани), С. Найхин, И. Тинин из Волгоградской обл., К. Лихачев, — стремившиеся к образному решению местной темы, совершенствованию актерского мастерства, оригинальному изобразительному и музыкальному оформлению. Коллективы именно этих руководителей в 1960-е гг. стали называться агиттеатрами, им присваивалось звание «народный». Сценарии и отрывки из программ перечисленных режиссеров стали публиковаться в журналах «Клуб и художественная самодеятельность», «Культурно-просветительная работа», «Молодежная эстрада»; фрагменты представлений и беседы с руководителями агитбригад демонстрировались по Центральному и местному телевидению. Лидеры выступали в печати с методическими статьями и даже принялись публиковать небольшие монографии. Вместе с консультантами ЦДНТ им. Крупской (В. Кукаретиным, А. Лютером, И. Горбатовой, А. Маркиной) ими были заложены основы методического и репертуарного обеспечения агитбригадного творчества. Кадры для него пытались готовить ЗНУИ, речь даже шла об открытии специальных отделений в институтах культуры, но дело до этого так и не дошло.

Выход был найден в организации семинаров и лабораторий для руководителей и авторов агитбригад в Новгородской и Горьковской обл., Краснодарском крае, Москве.

Организация Всероссийских смотров агитбригад (1962–1963 гг. — 12 тыс. коллективов; 1966–1967 гг. — 30 тыс. коллективов), непременное участие агитбригад в общесамодетельных смотрах, творческих показах на ВДНХ, заключительных концертах в Кремлевском дворце съездов, создание методических и репертуарных пособий, открытие секций и семинаров при ДНТ и ДХС, решение кадровых проблем — все это говорило о том, что за несколько лет агитбригадный жанр был встроен в отлаженную систему организованной самодеятельности.

В агитбригадном творчестве огромная роль отводилась так называемому «позитивному материалу», показу положительных героев времени, что, как и в профессиональной разговорной эстраде, менее всего давалось А.-Х.Б. и что вызывало больше всего нареканий со стороны методистов. В выигрышном положении оказывался лишь один позитивный образ — сама маска агитбригадчика, всегда стремившаяся из рупора власти превратиться в ее фигуру. Об этом свидетельствовало стремление большинства А.-Х.Б. к прокурорствованию.

В 1970–80-е гг. агитбригады по-прежнему получали финансовую и методическую помощь. ЦДНТ им. Крупской совместно с Союзом писателей РСФСР организовал в Малеевке (подмосковном Доме творчества писателей) Всероссийский семинар авторов, пишущих для агитбригад. Ежегодно сюда приезжали 15–20 сценаристов и режиссеров, проходивших «школу мастерства» под руководством эстрадных драматургов, режиссеров и писателей. В разных регионах появляются свои интересные авторы и режиссеры: Г. Андреев, В. Мартынов, В. Гостюхин, П. Волков, М. Банщиков (Бурятия), В. Токман (Горький), Г. Смелницкий (Карелия). Многие коллективы для создания программ начинают приглашать через ДНТ и ДХС авторитетных агитбригадных авторов и режиссеров — В. Тэна, В. Андреева, А. Аксельрода, М. Левинтона, Г. Якерсона, П. Газа, В. Днепрову, И. Елагина и др.

Нередки были случаи механического переноса агитбригадами чужих программ в свой репертуар, причем скрупулезно копировались не только мизансцены, но и исполнительская манера коллег без учета индивидуальных особенностей актеров. Однако руководители подавляющего числа агитбригад и не преследовали цель раскрыть личность участников и уйти от имитации энтузиазма при внутреннем равнодушии. Агитбригады все больше попадали под гнет партийных и комсомольских организаций, все больше заштамповывались, все резче и однообразнее декларировали «свою гражданскую позицию в свете решений партийных съездов».

В годы «перестройки» А.-Х.Б., всегда жившие по принципу «утром в газете, вечером в куплете», не пытались угнаться за публикациями «Огонька» и передачами «Взгляда» и пошли по пути наименьшего сопротивления: плюсы меняли на минусы, «врагов» превращали в «героев», то, что воспевали, стали высмеивать. Но санкционированная смелость разоблачений, карикатуры на коммунистов публику не трогали, а популярный в перестроечных программах мотив самобичевания, пародирования собственных агитбригадных стереотипов, надуманной символики, неоправданной патетики был интересен только коллегам по «боевому

жанру», которые дважды в конце 1980-х собирались в Москве на всероссийские творческие отчеты агитбригад.

Те коллективы, которые не прокурорствовали и, как заметили А. Аксельрод и М. Левинтон, не защищались от критики «агитбригадным мундиром», а больше интересовались законами эстрадной юмористики, сумели без лишних аффектов перейти в новый статус авторского эстрадного театра. Другие попытались найти некие переходные формы, что отразилось в новых самоопределениях: «экспресс-театр», «шоу-театр», «театр малых форм», «театр миниатюр». Часть коллективов, однако, не стала изменять старому названию «агитбригада». Но любителям жанра всегда больше говорили не вывески, а имена интересных авторов, «внештатных режиссеров» и руководителей коллективов: М. Задорнов (народный агиттеатр «Россия» МАИ), А. Докучаев, В. Маслов (г. Касли Челябинской обл.), С. Лукашин (п. Кременкуль Челябинской обл.), Ю. Гурьев (Астрахань), П. Кузнецов (Красноярск), С. Пухлимский (Курган), А. Медведевских (г. Катайск Курганской обл.), С. Колпаченко, В. Борисов (Краснодарский край), В. Шпагин (Рязань), Н. Шумихин (Удмуртия), М. Лапина (Москва), М. Тыгюк и Г. Будников (Карелия). Особняком в этом ряду стоит имя П. Волкова — руководителя курганского агиттеатра «Альтернатива», чье появление на агитбригадных смотрах 1980-х — начала 1990-х гг. было сродни провокациям авангардистов.

В постперестроечные годы большинство А.-Х.Б. и любительских авторских эстрадных театров предпочло развлекательную юмористику, пародию и сатиру. Обозначился интерес к развитию локальных фольклорных, этнокультурных традиций, что особенно показательно для коллективов Кировской области: «Охальники», «Родичи», «Пузыревские девчата», «Вятский диалект» (п. Шабалино, рук. Н. Мочалова). Здесь ежегодно проводится праздник народного юмора «Вятская скоморошина», много делает для развития народной эстрады методист Кировского ДНТ, режиссер и знаток площадного искусства Г.А. Юрлова.

Освободившись от агитбригадных шаблонов, некоторые сельские коллективы («Тары-бары», агиттеатр «Вилежанка» Вилегорского р-на Архангельской обл., рук. О. Шевелева) сумели создать некий театрализованный аналог наивного искусства. Их программы о жителях села отличаются яркостью, нарядностью, нарушением пропорций эстрадного зрелища, непосредственностью восприятия мира.

В 1990-е гг. изжила себя система приурочивания агитбригадных смотров к датам политического календаря; ГРДНТ начинает проводить периодические (раз в два года) Всероссийские фестивали любительских эстрадных авторских театров и агитбригад (Улан-Удэ, Ульяновск, Ижевск, Саратов, Москва, Киров). (**М. Ю.**)

Лит.: Художественные агитбригады: Итоги смотра и пути развития. М.; Л., 1931; **Авлон Г.** Театральные агитпропбригады в клубе. М.; Л., 1931; **Алексеев С.** Искусство в социалистической деревне. М., 1934; **Кукаретин В.** Сельская агитбригада. М., 1956; **Пютер А.** Агитационно-художественная бригада. М., 1957; Идет спектакль агитколлектива. М., 1958; **Бялосинская Н.** Слово с делом подружились. М., 1959; Большой шаг малой эстрады. М., 1965; **Пихачев К.** Мастера острого слова. М., 1965; Эстрадные жанры в агитбригаде. М., 1965; Под открытым небом. М., 1968; **Власова З.** Частушки для клубной сцены. (Заметки

о репертуаре) // Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968. С. 90–121; **Кукаретин В.** Наследники «Синей блузы». М., 1976; **Маркина А.** Всегда в походе. М., 1977; **Рубб А.** Режиссер пришел в агитбригаду. М., 1979; **Аскеров А., Леонов М.** Беседы об агитбригаде. М., 1985; Агитбригадный марафон. М., 1990; **Шпагин В.** Театр эстрадной публицистики. М., 1994; **Юнисов М.** Агитационно-художественные бригады. Литературная эстрада. Цирк. Театр кукол // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг. СПб., 2000. С. 229–279; **Юнисов М.** Агитационно-художественные бригады // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х гг. СПб., 1999. С. 309–332; **Питвинцева Г.** Эстрадные любительские театры: истоки, судьбы, перспективы // Народное творчество России на рубеже веков. М., 2001. С. 117–164.

**АГИТОТДЕЛ МУЗГИЗА** — Агитационно-просветительский отдел Музыкального сектора Госиздата (1921–1933).

«С первых шагов работы Агитотдела, — писал его заведующий Лев Шульгин, — перед нами встала задача собирания разрозненных революционно-музыкальных сил, могущих обслужить потребности нового времени».

Отдел принимал к рассмотрению рукописи, которые вначале шли самотеком, и рекомендовал их к изданию. Постепенно работа приобретала плановый характер. С 1922 г. Шульгин организовал платную систему заказов известным композиторам и поэтам на произведения массовых жанров. Популярные песенлистки и песенники достигали 500-тысячных тиражей. Другим источником пополнения репертуара были конкурсы, которые время от времени по разным поводам проводил Агитотдел. Например, в 1921 г. был объявлен конкурс на создание музыкальных произведений, посвященных борьбе с голодом, а в 1922 г. — конкурс, посвященный Красной армии.

Отдел занимался собиранием и публикацией песен революции и Гражданской войны. В 1925–1926 гг. активно издавал произведения композиторов — членов ПРОКОЛЛа.

Особое внимание уделялось созданию хоровых и других репертуарных сборников для самодеятельности. Руководителям кружков и самодеятельных коллективов рекомендовалось строить работу, опираясь преимущественно на издания Агитотдела Музгиза.

С середины 1920-х гг. Агитотдел расширяет свою орбиту, делая заказы на произведения крупных симфонических жанров. Именно по заказу Агитотдела были созданы «Траурная ода» (к годовщине смерти Ленина) А. Крейна, «Симфонический монумент 1905–1907 гг.» М. Гнесина, 2-я симфония «Посвящение Октябрю» Д. Шостаковича и другие сочинения. Это дало повод издательству заявить о том, что разрыв между агитационной и художественной музыкой якобы ликвидируется.

Агитотдел был упразднен в 1933 г. К этому времени потребность в агитационной музыке образца 1920-х гг., как и само понятие «агитационная музыка», постепенно отмирает. (**М. К.**)

Лит.: **Шульгин Л. В.** Статьи. Воспоминания. М., 1977.

## АГИТТЕАТР УЧИТЕЛЕЙ ЛИЦЕЯ № 17 г. КАЛИНИНГРАДА

создан в 1992 г. завучем Ириной Борисовной Целуевой. Уже первое представление этого чисто женского коллектива о школьных делах и заботах получилось острым и проблемным, эстрадно-агитационным и зрелищным. Молодые учительницы, музыкальные, артистичные, остроумные и интеллигентные, органично соединили местный факт, документ и капустническое озорство, серьезность содержания и легкость формы. Агиттеатр стал лауреатом городских и областных смотров и фестивалей театров малых форм. В творческом росте Целуевой и ее актрис большая заслуга В.О. Андреева, помогавшего молодому коллективу в освоении законов эстрадного зрелища.

Агиттеатр успешно дебютировал на Всероссийском фестивале эстрадных авторских театров и агитбригад в Саратове (1996), с тех пор неизменно становился лауреатом аналогичных фестивалей на рубеже веков. На фестивале в Москве (1998) показал программу «Снимается «Титаник-13»» (автор И. Целуева), где в роли тонущих пассажиров злополучного лайнера показаны учителя, уносящие с собой на дно все ценности образования и воспитания. Благодаря героическим усилиям им (подлинным титанам), конечно, удалось спастись и тем самым вселить в зрителей надежду на сохранение традиций отечественной школы. Характерное для эстрадной публицистики сочетание условности и бытовой достоверности принесло им успех.

В 2000 г. на Всероссийском фестивале эстрадных театров и агитбригад одной из лучших признана программа «Особенности национальной доктрины» Целуевой. В центре буффонно-публицистического представления Доктрина, ее муж (Министерство образования) и их будущий ребенок — 12-летнее обучение. Замыслы и похождения Доктрины приводят в смятение бедных учителей, «что книгой встречают зарю». Сценарий частично опубликован в сборнике «Профили эстрады», изданном ГРДНТ (М., 2002). (Г. П.)

**АГРОСУД** — разновидность агитсуда, которая прижилась в 1920-е гг. в деревне и являлась формой агропропаганды, включавшей также агрочастушки, агролублики, агrostихи, сельскохозяйственные живые газеты.

Впервые А. был устроен осенью 1923 г. на Всероссийской сельскохозяйственной выставке. Обвиняемой была местная корова, однако суд признал, что вина за низкие удои падает не на нее, а на хозяина, который ее плохо кормил, держал в холодном хлеву, не чистил. По окончании выставки суды над коровой стали проводиться во многих деревнях, на осенних выставках и конкурсах, во время праздника урожая. В Сибири в с. Знаменка на осенней районной выставке был проведен «Суд над коровой местной породы». Привлекательность суда над коровой заключалась в обилии комических моментов (глуховатость свидетелей, постоянное переспрашивание, придурковатость хозяина коровы, путавшего в ответах себя со своей скотиной), характерных для народных драм («Барин») и сатирических сказок. Наряду с этим крестьяне получали возможность послушать завуалированную лекцию зоотехника, познакомиться с аргументами в пользу объединения в молочную артель из уст комсомольца и, разумеется, убедиться в «алчности» кулака-скупщика.

После выставки 1923 г. А. проводились на самые разные темы. В Жилейской волости Серпуховского уезда Московской губернии был проведен суд над трехпольем. «Аудитория в 300 человек, — писал очевидец, — в течение 4-х часов внимательно следила за всеми перипетиями судебного процесса... Результатом этого суда явился массовый переход селений на многополье и широкие полосы в названной волости». В разных деревнях проводились суды над местным агрономом, знахарем, головней, общественным быком, семенами, засухой, колхозом и противником колхоза, отсталым сельским хозяйством, вялкой, вредителями полей и сорняками.

В привлечении к суду коровы, быка или грызунов было что-то от западноевропейских средневековых процессов над животными (причинившими ущерб человеку или его имуществу), родственных обрядам экзорцизма — изгнания беса из тела одержимого. В русской истории судебных преследований животных не было, хотя одной из примет славянского мировоззрения издавна была вера в оборотничество; не было и ритуалов, родственных античным буффониям или сибирским медвежьим праздникам, а также обрядам типа «козла отпущения», где вина перебрасывается на отдельное, затем изгоняемое лицо или предмет (нож, топор), которым было убито жертвенное животное. Однако к мировому сказочному сюжету о несправедном суде восходит популярная русская сатирическая «Повесть о Шемякином суде». Театрализованный суд над коровой или грызунами — это, конечно, не «Шемякин», а, по замыслу, суд праведный и образцово-показательный. Но это и суд парадоксальный, ведь тут с бессловесной твари вина переносится на ее владельца. Таким же «козлом отпущения» оказывался нерадивый хозяин коровы, осуждая которого в ходе А. община 1920-х гг. как бы отводила порчу от своего стада и изгоняла оборотня-вредителя. Такими же «очистителями» оказывались истцы и свидетели обвинения, участвовавшие в парадоксальных А., организованных по принципу «от противного»: в избе-читальне «судили» колхоз, а приговор выносился кулаку и самогонщице. В деревнях, где зрители нередко принимали инсценировки за подлинные процессы, случались осечки с запрограммированными исходами судов — и публика требовала оправдательного «приговора» священнику или знахарке, как это случилось в начале 1924 г. в деревне Истомицы Ленинградской обл. Осуждая персонажей А., признавая в них «врагов» советской власти, деревенские зрители как бы изгоняли из своего замкнутого круга оборотней, снимали с помощью актеров-агитаторов «скверну» с власти советов. Но в ходе судебного «процесса» происходило и очищение самих зрителей, которые переносили на героев суда собственные страхи и скорби, что указывает на фольклорные архетипы А.

К концу 1920-х гг. А. полностью исчезли, однако они напоминают о себе во время громких политических процессов 1930-х гг. (М. Ю.)

Лит.: **Инденбом П.** Агросуды. М., 1929; **Субботин П.** Суд над коровой. М., 1925; **Ветров Б., Петров П.** Агитсуд и живая газета. М.; Л., 1926; Советское искусство. 1925. № 2. С. 42; **Юнисов М.** Неподсудная корова. Крестьяне и агитинсценировки 1920-х годов // Живая старина. 1997. № 1. С. 35–37; **Шеглов Д.** У истоков // У истоков: Сб. воспоминаний. М., 1960. С. 166–168.



**АДАСИНСКИЙ** Антон Александрович — актер и режиссер, создатель театра «Дерево» (Санкт-Петербург). Свои первые уроки актерского мастерства А. получил в студии, организованной в начале 1980-х гг. при клоун-мим-театре «Лицедеи». Уже в 1982 г., когда по инициативе «Лицедеев» в Ленинграде проводился «Мим-парад-82», после номеров, показанных А., стало понятно, что он не вписывается в «Асисяй ревю» — спектакль, сделавшийся своеобразным фирменным знаком этого коллектива. Вскоре А. решил не просто расстаться с Полуниным, но организовать собственное дело — театр «Дерево».

Как новый театральный организм «Дерево» впервые заявило о себе 15 апреля 1988 г. — в день рождения его лидера, А. И в своих первых интервью, и своим первым спектаклем («Область красного цвета») А. декларировал уникальность принципов, ставших исходными для театра «Дерево»: 1) отказ от работы с литературным материалом; 2) игра не только в традиционном, но и в нетрадиционном театральном пространстве, в репертуаре — и версии уличных хэппенингов; 3) компактность актерской группы (не более 5–6 человек), чтобы можно было поддерживать здоровый психологический климат малой референтной группы, основанный на доверительных отношениях. Актеры «Дерева» неоднократно принимали участие в лабораторных проектах Ежи Гротовского.

Спектакли «Дерева» всегда были похожи на «лоскутное одеяло». Они состояли из небольших новелл, которые каждый из актеров придумывает самостоятельно. Общей была только тема, которая бралась не извне, а, по словам А., созревала у них в душе. Из этих импровизаций на заданную тему и рождался спектакль. Общение между актерами строилось на невербальном уровне. При этом использовались весьма разнообразные средства выразительности. Здесь были элементы и пантомимы, и клоунады, и различных форм современного танца (одно время наблюдалось сильное увлечение «буто»), и акробатики, и т. п. За 15 лет существования коллектива (т. е. к 2003 г.) было создано шесть спектаклей: «Область красного цвета», «Всадник», «Фата Моргана», «Однажды», «Острова в океане», «Суицид». Все они организованы в технике клипа и шоу, однако спектакли «Дерева» не имеют ничего общего с эстрадными или мюзик-холльными представлениями. Их всегда отличала романтическая направленность, средоточие драматического напряжения гнездились здесь в невозможности совместить желаемое и действительное. Отсюда и бесконечная фантазмагоричность спектаклей А., в которых на равных правах материализовались два мира, отражающих либо душу человеческую, расколотую надвое, либо душу мятущуюся, лишенную возможности обрести покой в мире, ее окружающем. И хотя по сюжету герой проигрывает свой поединок, театр «Дерево» всегда оставляет зрителю ощущение возможной победы. Именно так и происходило в программном спектакле «Однажды» («Once»), где престарелый оборванец влюбился в очаровательную молоденькую официантку маленького кафе, а она в свою очередь пленилась лощеным манекенообразным щеголем. Мечты каждого из любящих развиваются параллельно, лишь изредка пересекаясь, чтобы взорваться фейерверком сказочных видений или каскадом будничных обид и потасовок. Но в финале спектакля театр приводит нас вовсе не к положенному по традиции хеппи-энду, не к свадьбе героини с тем или иным претендентом на ее руку и сердце, а к изящно изложенному ощущению того, что, может быть, самым главным в жизни человека является мерцание его души, подобное мерцанию маячка, вставленного в находящуюся на портале сцены большую

картинную раму, окаймляющую морской простор. «Дерево» не привязывалось к стационарному помещению, а его репертуар не определялся принципами «обслуживания» населения. Спектакли игрались только до тех пор, пока они были интересны самим его создателям.

Почти с первых дней своего существования «Дерево» стало колесить по всему миру: сначала это были разовые выступления на международных фестивалях, затем и гастрольные поездки. К 1990 г., вскоре после перестроечных перемен, театр оказался беспризорным, хотя имел мировую известность среди всевозможных молодежных движений. «Дерево» никогда не было государственным театром. Испытывая массу материальных затруднений, актеры в конце концов оказались «вынужденными переселенцами», обретя репетиционную базу сначала в Чехии, а позже — в Германии. Однако все последующие годы на афишах «Дерева» обязательно значится — «театр Санкт-Петербурга». Между тем на гастроли в родной город «Дерево» впервые приехало спустя 10 лет после своего переселения в Европу. Случилось это не только благодаря тому, что за это время они обрели всемирную известность, но и потому, что А. был приглашен в Мариинский театр в качестве исполнителя Дроссельмейера в балете Чайковского «Щелкунчик», сценографию которого осуществлял художник М. Шемякин.

Начиная с 2000 г. А. ведет активную деятельность по организации в Санкт-Петербурге Центра пластических театров, где предполагается проводить фестивали различных уровней, создать постоянно действующую школу по подготовке актеров различных пластических направлений и, разумеется, показывать спектакли театра «Дерево». **(Е. М.)**

**АЛЕКСАНДРОВА** Нина Георгиевна (1885–1964) — русская «ритмистка», последовательница и ученица Э. Жака-Далькроза, пропагандировавшая в России его ритмическую гимнастику.

Окончила Институт музыки и ритма в Хеллерау под руководством Жака-Далькроза. Была одной из его любимых учениц.

Вернувшись в Россию в середине 1910-х гг., стала работать в Москве преподавателем ритмики в Доме Поленова и детских музыкальных школах сестер Гнесиных, Л. Конюса, М. Галактионовой. В 1914 г. А. открыла частные «курсы музыки и ритмики по системе Жака-Далькроза» для взрослых.

В 1918 г. возглавила организованный в Москве по указу Наркомпроса Институт ритмического воспитания, где систему Жака-Далькроза осваивали в ее полном объеме: ритмика, пластика, сольфеджио, музыкальная импровизация. Первыми педагогами института стали ученицы А., выпускницы курсов Н.И. Егина, Е.И. Конорова, Е.В. Чаянова. Институт под ее руководством стремился творчески разрабатывать систему Жака-Далькроза, применяя ее и к запросам времени (в частности, тема ритма в производственных процессах, ритм как средство воспитания, ритмическая организация народных праздников и торжеств с разработкой массовых плясок и др.).

Наряду с другими сотрудниками Института ритма А. много ставила для пролеткультовских коллективов и сборных массовых выступлений: «трудовые этюды» (которые она начала создавать еще до Института ритма, работая со школьниками),



сюжетные ритмические пантомимы («Вождь» на сборную музыку и др.), крупные ритмические композиции (на финал одной из симфоний Гайдна) и др.

В то же время А. не забывала и о «классике» и воспроизводила для массовых концертов-показов далькрозовские постановки, в частности осуществленную им в Хеллерау ритмопластическую интерпретацию по опере Глюка «Орфей в аду».

В 1922 г. вышла ее статья «Система Далькроза» (в журнале «Зрелища»).

В 1924 г., в результате реорганизации и закрытия в приказном порядке большинства частных школ и пластических студий, был закрыт и Институт ритма. Пристанищем для части коллективов стала Хореологическая лаборатория ГАХН, созданная еще в 1923 г. и носившая экспериментальный характер, изучающая искусство движения во всей его многоаспектности. Группа А. вошла в ХЛ как Ассоциация ритмистов, занимающаяся здесь, в частности, опытами графической фиксации движения (где, например, каждое движение вписывалось в треугольник). Вынужденная оправдывать свое право на существование в рамках ХЛ, А. стала обосновывать далькрозовское направление как «естественную здоровую физкультуру». В конце 1920-х была закрыта Академия художественных наук, а следовательно, и Хореологическая лаборатория.

А. продолжала работу в качестве постановщика парадов, создавая для них массовую гимнастическую хореографию. Ее Московская ассоциация ритмистов сконцентрировалась на создании новых массовых, коллективных танцев взамен устаревшим, как они декларировали, народным и бальным танцам. В 1931 г. А. в соавторстве с Н. Бурцевой издала методический сборник «Массовые агит-пляски» (с танцами «Колхозная», «Швейная», «Ликбезная» и т. п.), где движения далькрозовской ритмической гимнастики камуфлировались под простейшие элементы русской народной хореографии (шаг, переменный шаг, хлопки, при топы и пр.). **(А. Ч.)**

Лит.: **Беликова А.Н., Пуртова Т.В.** Бальный танец в системе художественной самодеятельности. Народное творчество России на рубеже веков. М., 2001; **Сокольская А.П.** Пластика и танец в самодеятельном творчестве: Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917–1932; Московское действо. М., 2005; Человек пластический. М., 2000.

**АЛЕКСЕЕВА** Людмила Николаевна (1890–1964) — хореограф, создатель собственного пластического стиля и системы гармонической гимнастики.

Художественное становление А. и ее пластический стиль возникли в начале XX в. — в ощущении кризиса классической хореографической эстетики, как казалось не отвечающей духу времени, и увлечения «свободной» пластикой; в эпоху поисков нового пластического алгоритма, который бы отвечал идеям гармонического развития человека, освобождения человеческого духа через раскрепощение тела.

А., стремясь создать «новый танец», пришла к необходимости разработать для него специальную технику движений, отличную и от классического экзерсиса, и от спортивных тренировок. В определенном смысле она предвосхитила

популярные в 1920-е гг. идеи реорганизации танца (как производного от культуры тела, «физической культуры»). А. Сидоров, авторитетный исследователь и теоретик танца, писал в 1923 г.: «Танец есть по существу не что иное, как художественная организация физкультуры»; его поддерживал Э. Бескин: новый танец должен «представлять собой художественную организацию физической культуры».

Для тренировки тела А. разработала систему упражнений, которые назвала гармонической гимнастикой. Она считала важным, что ее упражнения основываются на чередовании напряжения — расслабления мышц, что позволяет создавать особый рисунок движения.

В создании своей танцевальной «гимнастики» А. опиралась на современные ей пластические школы (Дельсарт, Демени) и свободный танец А. Дункан. В начале своего творческого пути А. сама была «дунканисткой». В 1911–1913 гг. она занималась в «Московских классах пластики» у последовательницы Дункан Э. Книппер-Рабенек, где исполняла даже сольные партии (Фавн и Вестник Весны в «Большом блестящем вальсе» Шопена, Арлекин в «Les petites riens» Моцарта, Корифей в «Празднике хмеля» Сен-Санса, Царь Гномов в «Пещере горного короля» Грига). В 1913 г. А. покинула школу Рабенек и начала самостоятельную творческую деятельность. Тем не менее в ее самобытной гармонической гимнастике и постановочных номерах ощущалась «дункановская родословная» — как в идеале гармонического развития человека посредством пластического искусства, так и в свободной пластике «естественного движения». Однако А. отказалась от свойственной дункановской школе импровизационности, отдавая предпочтение постановочным композициям с фиксированным рисунком. Отвергла она и субъективизм дункановского танца — как способа актерского самовыражения. В композициях А. артист точно воспроизводил уже поставленный пластический образ, который можно и должно было эмоционально наполненно пережить (это была внутренняя импровизация каждый раз заново открываемого для себя и проживаемого музыкально-пластического образа). Обязательным являлось завершение любого движения «точкой» — статической фиксацией, пластически-«скульптурной»/барельефной выразительной позой. Здесь возможно влияние многолетней дружбы А. с выдающимся скульптором А. Голубкиной; ей она посвятила свою лучшую композицию — «Гибнущие птицы» на музыку Шопена; творчество Голубкиной вдохновляло А. на создание собственных произведений. Так, при постановке своего последнего в жизни номера, «Микеланджело», она отталкивалась от пластических образов кариатид для камина работы Голубкиной.

Совершенно особая роль в «гармонической гимнастике» А. принадлежала музыке, воспринимаемой не в служебно-подчиненной роли, как простой аккомпанемент к движению, а своего рода «первостихией», порождающей движение; движение мыслилось материализованной музыкой. Движение и музыка, таким образом, должны были являть собой нерасторжимое целое. «Звук рождает жест — простой, естественный и, кажется, единственно возможный». Значительное влияние на музыкальную культуру А. оказала в начале ее творческого пути М.А. Оленина-д'Альгейм, основательница московского Дома песни. Пластически-музыкальный синкретизм алексеевской гимнастики достигался не в последнюю очередь благодаря сотрудничеству с пианистом, композитором А.В. Родионовым,

который являлся ее бессменным концертмейстером с 1927 г. А. создавала свои этюды искусства движения, используя ту трактовку музыкального произведения, которую давал Родионов, очень точно и тонко чувствовавший «пластическую выразительность» звука.

Гармонизация человеческого тела и духа — цель занятий алексеевской гимнастикой. Синкретизм музыки-движения, тела-духа порождал проживание человеком собственной целостности как радостного открытия, как обретаемого гармоничного состояния, выражающегося через «естественные», органичные для тела движения, доставляющие огромную радость исполнителю, сродни некой эйфории. Получая колоссальное удовольствие от самого процесса занятий гармонической гимнастикой, ученики стали называть алексеевскую студию «островом радости», где преподаватель, по словам А., выступал «режиссером радости».

В выступлениях А. и ее воспитанников искомая и часто обретаемая естественность и органичность движений порождали у зрителей ощущение чего-то очень простого и одновременно завораживающего. Композиции А. действительно были в техническом и художественном отношении несложные, но пластически достаточно выразительные и экспрессивные по духу. А. отдавала предпочтение трагическим и героическим номерам, считая их наиболее «равноценными» настоящей музыке по значительности и глубине.

Критика и художественная общественность благосклонно воспринимали опыты А., хотя упреки по адресу ее школы все же звучали, в основном от коллег по «пластическому цеху», развивавших собственные направления: И. Чернецкая критиковала А. за «деревянность техники», Н. Позняков, напротив, — за «слащавую и распушенную пластику», излишне женственную. Хотя это была, скорее, женственность «девушки с веслом», от которой веяла мощь богатырская.

Критика 1920-х гг. обращала внимание прежде всего на внеэстетические развивающие функции ее гимнастики. «Есть что-то освежающее и оздоравливающее в простых упражнениях и несложных композициях». А. «развивает и освобождает человеческое тело», чтобы сформировать «как можно больше людей, умеющих управлять собой, двигаться и свободно держаться в жизни. Вместо излома и эротического вывиха балетных эксцентриков — бодрая и четкая компоновка пластических форм, вместо неорганизованной эмоциональности — уверенная и сознательная работа над телом» (В. Масс).

На первых порах пластическое направление А. поддерживалось Пролеткультом. На публичных вечерах Московского пролеткульта в ноябре 1918 г. особым успехом пользовались три композиции, поставленные А. со своими студийцами, — «Мрак», «Порыв» и «Марсельеза» (пластическая трилогия). Эти музыкально-пластические композиции получили высокую оценку в прессе и неоднократно исполнялись, особенно «Марсельеза», на протяжении 1918–1922 гг., встречая всегда горячий прием у публики. Центральная студия Московского пролеткульта выступала с этими алексеевскими номерами в рабочих районах столицы, выезжала на гастроли в части Красной армии во время Гражданской войны. Эти постановки А. стали столь популярны, что тиражировались другими студиями по всей стране (в разных городах и даже деревнях).

После закрытия большинства и реорганизации немногих оставшихся танцевальных и пластических студий по постановлению Московского отдела народ-

ного образования от 1924 г. Школа гармонической гимнастики А. была включена в Хореологическую лабораторию ГАХН (Государственная академия художественных наук), где она стала называться Мастерской искусства движений. «Гармоническая гимнастика» смогла выжить под крылом лаборатории, которая комплексно изучала и теоретически анализировала все разновидности и новые проявления «искусства движения» (здесь специально изучали постановку А. «Гибнущие птицы» на музыку 12-го этюда Ф. Шопена, ныне ставшую классикой).

Новые веяния советской жизни с культом физкультуры и спорта вытеснили пластические школы на обочину. Казавшаяся революционной и прогрессивной в начале века, гимнастика А. к 30-м гг. уже представлялась устаревшей, неактуальной, почти музейным реликтом, буржуазным пережитком.

ГАХН была закрыта в 1930 г. В 1934 г. «гармоническая гимнастика» А. «обосновывается» в Доме ученых, единственном месте, где она сумела сохраниться (благодаря личному участию жены М. Горького М.Ф. Андреевой, тогдашнего директора Дома ученых).

Несмотря на тяжесть жизненных и творческих обстоятельств (непризнание, социальную неустроенность, отсутствие нормальных условий для работы), А. создает много талантливых композиций (в т. ч. номер «Гаванская гитара», музыкальная аранжировка Г. Шнеерсона, 1928; миниатюра «Интермеццо» на музыку Шумана из «Венского карнавала», с посвящением В.Ф. Комиссаржевской, 1938; «Ната-вальс» на музыку Чайковского, 1939; пластические сцены к опере Глюка «Орфей» для театра И.С. Козловского, 1940 (постановка не осуществилась из-за начала войны); номера на музыку Рахманинова — прелюд соль минор ор. 23, № 5; Черни — ор. 740, № 26; Шитте — ор. 68, № 23 («Этюд с прыжками и шарфами») и др.). А. создала более 300 этюдов. Последней ее постановкой (1964) стал этюд «Микеланджело» на музыку Баха, посвященный 400-летию со дня смерти художника. Через студию А. прошли крупные мастера (Александр Румнев, Анна Редель, М. Геворкян, впоследствии постановщики танцев Московской эстрады; китайская танцовщица Сильвия Чен, французский танцовщик И. Дусс и мн. др.).

А. воспитала группу талантливых исполнительниц (Н.М. Алексахина, И.Е. Десяткова, И.Б. Тарасова), которые после ее смерти продолжили ее дело. Сейчас руководителями студий по системе А. являются представительницы «второго поколения» ее учениц, прошедшие свои «университеты» в студии Дома ученых. Одна из них — И. Кулагина, занимавшаяся здесь с 1964 г. Вместе с легендарным концертмейстером А.А. Родионовым она в 1971 г. возглавила алексеевскую Студию художественного движения ЦД ученых. В студии существуют группы для разных возрастных категорий (от детей до людей пожилого возраста); каждый год студия выступает с отчетными концертами, принимает участие в фестивалях и юбилейных концертах в России и за рубежом. И. Кулагина проводила мастер-классы в Будапеште и Париже, сотрудничала как хореограф с Театром Российской армии.

Л. Миллер с 1969 г. изучает гармоническую гимнастику, с 1980 г. начинает ее преподавать в руководимой ею «Студии алексеевской гимнастики», автор многих статей, посвященных творчеству А. (**А. Ч.**)

Лит.: **Бескин Э.** Стоит Истомина // Жизнь искусства. 1926. № 323;

**Масс В.** Хореостудии и школы. Мастерская Л. Алексеевой // Зрелища. 1923. № 43; **Мислер Н.** Вначале было тело // Человек пластический. М., 2000. С. 9–10; **Сидоров А.** Новый танец // Красная нива. 1923. № 52; **Сокольская А.** Пластика и танец в самодеятельном творчестве // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000. С. 365; **Улицкая М.** По хореографическим концертам // Советское искусство. 1926. № 8–9. С. 50.

**АНДРЕЕВ** Вениамин Олегович (род. в 1938 г.) — режиссер, драматург, заслуженный деятель искусств РФ, автор нескольких пьес и множества сценариев праздников, агитбригадных и эстрадных представлений. Выпускник режиссерского отделения ГИТИСа, А. в 1970–1980-е гг. работал режиссером-постановщиком в Курганской филармонии, с 1990 г. — режиссер Калининградской филармонии, председатель Калининградского отделения Союза концертных деятелей РФ. Он ставил спектакли в профессиональных драматических театрах Кургана, Шадринска, Орла, автор сценариев и режиссер многих театрализованных праздников, юбилейных мероприятий, корпоративных шоу в городах России, Белоруссии, Эстонии.

Более 30 лет А. тесно связан с художественной самодеятельностью, но главным объектом его искренней заинтересованности являются агитбригады. Тяготая к просветительско-педагогической деятельности, он один из немногих профессионалов театра, который увидел свое предназначение в привитии клубной эстраде прежде всего режиссерского мышления. В Кургане вокруг А. объединились способные поэты, музыканты, художники, выпускники режиссерского отделения института культуры и КПУ, сложилась благоприятная атмосфера для творческих экспериментов молодых. Они нашли поддержку в ДНТ и горкоме комсомола. Вскоре сложилась своеобразная «курганско-андреевская агитбригадная школа», из которой вышли руководители нестереотипных, открывших новые возможности агиттеатров: П. Волков, В. Гостюхин, С. Пухлимский, А. Медведевских, С. Медведев. В 1980-е гг. Курган стал центром едва ли не авангардного (во всяком случае, решительно порывающего со многими штампами художественной пропаганды) агитбригадного творчества. Постановки самого А. привлекали зрителей и специалистов нетрадиционностью образного решения общеупотребимых тем, новизной подачи фактов и явлений современности, яркостью формы и богатством интонаций — авторских и, соответственно, актерских.

Сценарии А. получили всесоюзную известность, их печатали в специальных сборниках и в журналах, приобретала Репертуарно-редакционная коллегия МК РСФСР. Он начал активно сотрудничать с ВНМЦ им. Н.К. Крупской, возглавил Всероссийскую творческую секцию агитбригад, стал одним из педагогов Всероссийской творческой лаборатории авторов, пишущих для агитбригад, которая регулярно проводилась в писательском Доме творчества в Малеевке. В 1979 г. его деятельность отмечена званием «Заслуженный работник культуры РСФСР». В качестве внештатного консультанта ВНМЦ им. Н.К. Крупской А. много ездил по стране: возглавлял семинары руководителей агитбригад, писал по заказу сценарии, ставил агитпредставления и праздничные мероприятия (всего около 150 программ). В 90-е гг. — бессменный председатель жюри всероссийских фестива-

лей эстрадных авторских любительских театров и агитбригад в Москве, Саратове, Ижевске, Кирове и главный режиссер российских фестивалей и конкурсов «Поет село родное», «Поющее мужское братство» и др. (**Г. П.**)

Соч.: **Андреев В.** Народная эстрада // Народное творчество и социокультурная ситуация. М., 1997. № 1; **Он же.** У фестиваля — свой сюжет // Клуб. 1997. № 6. С. 26–27.

Лит.: **Жерпыгина С.** Стилистика «левого марша» // Клуб и художественная самодеятельность. 1986. № 3. С. 7–9.

**АНДРЕЕВ** Василий Васильевич (1861–1918) — исполнитель-виртуоз на балалайке, дирижер, композитор, создатель оркестра русских народных инструментов.

Родился в городе Бежецке Тверской губернии в семье купца первой гильдии. Рано потерял отца, получил домашнее воспитание под руководством одаренной и образованной матери. В молодые годы принимал участие в любительских спектаклях, проявил себя как талантливый комический актер, чтец-декламатор, великолепный танцор, пианист-импровизатор. Самоучкой играл на 12 инструментах.

Важным этапом его становления как музыканта были занятия по классу скрипки с профессором Петербургской консерватории Н.П. Галкиным. Однако он прозанимался всего три года и, к изумлению своего педагога, весьма довольного его успехами, бросил скрипку ради балалайки.

В своих воспоминаниях А. подробно описывает момент, когда он впервые услышал от своего работника Антипа столь впечатлившую его игру на балалайке. Этот Антип и стал его первым учителем. «...Я помню, что тогда же, как каленым железом, выжглась в мозгу мысль: играть самому и довести игру на балалайке до совершенства!» (1,74) Романтический склад души сочетался у А. с практической хваткой, предприимчивостью и поразительной целеустремленностью. Столь редкий характер словно специально был дарован ему для осуществления важной культурной миссии.

А. начинал свой путь в атмосфере презрительного отношения к балалайке как инструменту примитивному, плебейскому и антимузыкальному: просьба к мастеру о создании балалайки воспринималась как личное оскорбление, любой артист считал за унижение выступать в одном концерте с балалаечниками, нелегко было даже снять концертный зал, ибо никто не хотел портить свое реноме и «поганить» благородное помещение.

Для продвижения своего дела А. решил переехать в Петербург. В светских салонах 1880-х гг. была мода на исконно русское. А. удачно попал в эту волну и быстро приобрел успех, о нем заговорили.

Сохранилось много свидетельств его изумительного исполнительского дарования. Его игра на балалайке, исполненная оригинальности, блестящей виртуозности, звукового совершенства, не имела ничего общего с заурядным бытовым музицированием. Пресса 1880-х гг. полна восторгами по поводу открытия как исполнителя, так и самого инструмента: «В руках А. простой инструмент со-

вершенно заставляет забыть свое низменное происхождение...» (Петербургская газета, 1886); «В русской музыке предвидится крупный переворот. Балалайка перестанет быть принадлежностью “черни непросвещенной” и с надлежащей помпой будет перенесена из дворницкой в гостиную...» (Будильник, 1888)

Приобретенная известность помогла А. договориться с одним из лучших мастеров струнных инструментов Ф.С. Пасербским, который изготовил тесситурный комплект балалаек с фиксированной хроматической темперацией, что в дальнейшем позволило балалайке стать не только любительским, но и академическим инструментом.

В 1887 г. был создан Кружок любителей игры на балалайках, и весной 1888 г. с успехом состоялось его первое выступление.

Хотя ансамбль был однородным и небольшим по составу (всего 8 человек), в его основу сразу был положен не ансамблевый, а оркестровый принцип — дублирование партий при четком функциональном разделении на группы. А. понимал необходимость темброво разнообразить звучание. При помощи Н.И. Привалова, П.П. Каркина и других была проведена большая работа по разысканию, реконструкции и усовершенствованию старинных народных инструментов. Вопросами инструментария занимались серьезно, сохранились записи собраний и дискуссий, в которых принимали участие известные музыканты, художники, этнографы. В результате ансамбль пополнился группой домр, были введены жалейки, рожки, гусли, накры (глиняные литавры).

В 1896 г. А. реорганизовал свой балалаечный кружок в Великоорусский оркестр.

Новое дело требовало многогранной работы: необходимо было налаживать производство инструментов, создавать систему обучения игре на них, находить и привлекать людей, организовывать концерты, заниматься изданием нотной и методической литературы.

Особое значение имело создание репертуара. Главной репертуарной задачей А. считал «сохранение в народе его старинных прелестных песен». Народная песня — стихия великорусского оркестра, в ней он неподражаем. Как композитор А. создал более 40 произведений для своего оркестра. Помимо переложений и обработок народных песен он писал марши, салонные танцы, создавал попури из опер и оперетт. Популярность приобрели его вальсы «Impromptu», «Бабочка», «Фавн», «Воспоминания о Вене», вариации на тему русских народных песен «Как под яблонькой», «Светит месяц» и др.

В 1908 г. Великоорусский оркестр выехал в зарубежное турне. Его гастроли во Франции, Германии, Великобритании, США и Канаде сопровождал блестящий успех и восторженная пресса. В Англии и Америке русские народные инструменты даже стали распространяться в быту. А в войсках английской королевской гвардии был создан свой балалаечный оркестр, который просуществовал до Второй мировой войны.

Для А. гастроли были своеобразной акцией национального самоутверждения, отчасти им двигала национальная обида. Он считал, что, в то время как в Западной Европе музыкальные инструменты, созданные народом, постепенно совершенствовались и приобрели мировое гражданство, в России они почти исчезли из обихода, вызывая презрение в собственном отечестве. А. преподавал свой коллектив как исконно русский, в котором ничего не было заимствован-

но с Запада. Именно с этого времени балалайка стала одним из символов русской культуры.

А. возвратился на родину в 1911 г. Эта дата знаменовала завершение важного этапа его творческой биографии, результатом которого явилось создание, в сущности, новой сферы музыкальной культуры России, национально-самобытной и профессионально оформленной, получившей международное признание.

Однако для А. это не было самоцелью. Свою главную миссию он видел в возвращении усовершенствованной балалайки в русский народный быт и приобщении народа к коллективному музицированию. «Я работаю для идеи, которая наполняет особым светом мою жизнь, сопряженную подчас с непосильными трудностями и даже страданиями, — писал А. — Но все это искупается сознанием той пользы, которую должна принести такая работа множеству людей» (1, 76).

С самого начала своей артистической карьеры А. всячески содействовал распространению балалайки как любительского инструмента. «После первого моего концерта в 1888 году, — вспоминал музыкант, — появилось множество желающих играть на этих инструментах. Я охотно посвящал все мое время на безвозмездные занятия с учениками» (1, 77). Однако подобное увлечение могло быть недолговечным, так как опиралось на моду. А. понимал, что нужно подвести под свое дело более прочный фундамент. Он развернул широкую кампанию по пропаганде русских народных инструментов. Все мероприятия, проводимые им, были тщательно продуманы и взаимосвязаны.

Так, например, после зарубежных гастролей А. решил организовать концертную поездку по России. Транспортная дороговизна побудила его обратиться в Министерство путей сообщения с просьбой предоставить Великоорусскому оркестру льготные условия проезда по железной дороге. Взамен А. обязался организовывать и консультировать самодеятельные коллективы народных инструментов в железнодорожных учреждениях. В результате этой договоренности только за 1912 г. Великоорусский оркестр дал концерты в 40 городах России. В то же время А. удавалось опекать более 30 технических железнодорожных училищ, и эта культурно-просветительская акция принесла прекрасные плоды.

Самым масштабным проектом А. была его педагогическая деятельность в гвардейских войсках Петербурга. Основная идея состояла в том, что демобилизованные солдаты, из года в год возвращаясь в родные города и деревни, будут пропагандировать балалайку и инструмент широко распространится по всей России. С 1891 по 1897 г. А. по несколько часов в день безвозмездно обучал солдат. Ему приходилось преодолевать сопротивление военного начальства, множество трудностей. Но постепенно его усилия стали давать результаты. Солдаты увлеченно и старательно занимались на народных инструментах, и А. был доволен успехами своих подопечных. Особенно впечатляющими были ежегодные концерты в пользу инвалидов, к которым А. готовил программу со сводным оркестром балалаечников в 80–100 человек.

Постоянно возрастающий объем работы требовал помощи, А. мечтал учредить в войсках штат преподавателей. Однако к этому времени немалое наследство, оставленное ему отцом, почти полностью ушло на содержание Великоорусского оркестра. А. подал в правительство прошение о выделении денег. Дело тянулось довольно долго. Первый отказ привел его в такое отчаяние, что он находился на грани самоубийства. А. посодействовал его друг, Т.И. Филиппов, который удачно совмещал



в своем лице любителя народного творчества и высокопоставленного чиновника. Государственное финансирование позволило А. расширить педагогическую работу в войсках, нанять преподавателей; сам он впервые стал получать жалованье.

Таковыми же перспективными пропагандистами балалайки, как и солдаты, должны были стать, по мнению А., сельские учителя. В силу просветительского характера своей деятельности и авторитета в деревне они могли способствовать развитию местного народного творчества. Музыкальные курсы для сельских учителей, учрежденные А. в 1915 г., считаются одним из наиболее успешных его мероприятий.

Помимо описанных проектов А. на протяжении своей жизни был инициатором, организатором, руководителем, консультантом множества кружков и курсов, преимущественно бесплатных, единственной целью которых было распространение игры на народных инструментах, подготовка преподавателей и инструкторов для провинции.

Результаты этой колоссальной работы можно ощутить, обратившись к статистике: если в середине 1890-х гг. Пасербский отправлял в провинцию примерно по 100 инструментов в год, то к 1908 г. (т. е. через 20 лет после первого выступления андреевского Кружка) ежегодное производство домр и балалаек в России составило 200 000 штук (1, 287).

В 1917 г. А. без колебаний принял новую власть. Он написал письмо Луначарскому с просьбой поддержать его оркестр в трудное время. Вскоре оркестр был взят на государственное обеспечение. Во время Гражданской войны коллектив выезжал на фронты для выступления перед частями Красной армии. В одной из таких поездок А. сильно простудился и уже не смог подняться. Он умер в декабре 1918 г. от гриппа, осложненного воспалением легких.

Пример А. весьма показателен как тип самодеятельного русского человека, которому недостаточно иметь любимое занятие, но необходимо высокое служение народу. Осознание собственной миссии пришло к А. не в результате размышлений, а словно мгновенное озарение. Как подлинный исторический деятель, А. не мучился рефлексией и сомнениями, он твердо был уверен в своей правоте и точно знал, что надо делать. Служение это сродни религиозному: понимание, ниспосланное свыше как откровение, абсолютная вера, дающая неограниченные силы и огромную духовную энергию, способную заражать и воодушевлять других. Это поле притяжения привлекало к А. множество талантливых людей, которые вращались вокруг него, как планеты вокруг Солнца, образуя новую галактику. (М. К.)

Лит.: 1. **Андреев В.В.** Материалы и документы. М., 1986; 2. **Соколов В.Ф.** В.В. Андреев и его оркестр. Л., 1967; 3. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975; 4. **Ипюхин А.С.** В.В. Андреев: Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах. Вып. 1. М., 1969; 5. **Максимов Е.И.** Василий Васильевич Андреев // **Максимов Е.И.** Российские музыканты-самородки. М., 1987. С. 12–94; 6. **Баранов Ю.** Василий Андреев. Тверь, 2001.

**АНДРЕЕВ** Геннадий Александрович (род. в 1940 г.) — сценарист, режиссер, руководитель театра эстрадных миниатюр в г. Кропоткине Краснодарского

края. В 1960-е гг. работал с агитбригадами Ростовской обл., где поставил одно из самых образных и динамичных агитбригадных представлений — «Тачанка-ростовчанка» (позже его пытались копировать многие коллективы), которое сразу же принесло ему известность. Его постановки в разных городах и коллективах по собственным сценариям неизменно отмечались жюри всероссийских и всесоюзных конкурсов и смотров агитбригад 1970–80-х гг., приглашавшие его коллективы становились лауреатами и дипломантами. А. проводил семинары для агитбригадчиков, его сценарии публиковались в журналах, он писал по заказу Репертуарно-редакционной коллегии Минкульта РСФСР.

В 1970-е гг. А. создал собственный коллектив в Кропоткине, который во времена единственно узаконенного «боевого жанра» упорно называл не агитбригадой, а театром эстрадных миниатюр. Артисты выступают не в униформе, а в повседневных костюмах, в программе представлены все жанры разговорной эстрады (скетчи, монологи, репризы, фельетоны, парный конференс), а также театрализованные песни. Эпизоды спектакля редко были связаны между собой сюжетно, А. было важно показать самоценность эстрадного номера — драматургически выстроенного и мастерски исполненного. Доминанта всех спектаклей А. — борьба за освобождение личности, сатирическое обличение всего, что подавляет, оглушает, унифицирует человека. Таков собирательный образ военрука («Военизированный урок»), организатора-вожатого («Устами младенца»), обывателей колхоза «Путь к феодализму» — из одноименного спектакля о притеснении фермеров.

А. — главный режиссер всех праздничных и других социально значимых мероприятий в Кропоткине. (Г. П.)

**«АНДРЕЕВЩИНА».** Термин родился в 1920-е гг. и отразил борьбу, которая развернулась вокруг наследия В.В. Андреева.

Никто из критиков не отрицал принципиальных заслуг Андреева в деле возрождения народных инструментов, однако его обвиняли во всех грехах — в отсутствии музыкального образования и непрофессиональном дирижировании, в искаженной гармонизации народной песни и погоне за внешними дешевыми эстрадными эффектами. Но главной мишенью был «пошлый» «мещанский» репертуар Великорусского оркестра.

Недостаток репертуара и поиск своей ниши в сложившейся системе музыкального искусства провоцировал критику русского оркестра с первых дней его существования: если оркестр придерживался этнического материала, его упрекали в ограниченности; если он включал переложения классической музыки, этим возмущались знатоки последней; городской романс и салонные танцы вызывали обвинение в потакании низменным вкусам публики, а более строгий репертуар — нарекание в утрате демократизма и академизации жанра.

Хотя Андреев старался опираться на традиционную песенную культуру, его искусство было городским, а его слушатели принадлежали к демократическим слоям населения. Этим определялось использование любимых народом интонаций бытового романса и танцевальных жанров с их простотой, доступностью, яркой мелодичностью и искренностью. Именно эта часть репертуара, имевшая

большую популярность и привлекавшая множество людей к новой народно-оркестровой культуре, подвергалась нападкам в прессе 1920–30-х гг., что естественно встраивалось в русло идеологической борьбы того времени.

Одним из главных критиков Андреева был Г.П. Любимов. Он резко выступает против Андреева, находя, что « всю его 30-летнюю деятельность приходится учесть как большой вред, так как преподносимое им народу искусство имело опошляющее значение и, к сожалению, пустило глубокие корни ». Критикуя Андреева прежде всего за репертуар, Любимов повел борьбу с наследием своего предшественника на другой почве: он отказался от балалайки и организовал оркестр из одних домр, которые усовершенствовал, снабдив четырьмя струнами вместо трех и квинтовым строем вместо квартового. Этот тип домры не был новым, ранее сам Андреев сконструировал подобный, однако отказался от него, считая слишком далеким от народного образца.

Руководители русских оркестров разделились на два лагеря и в течение нескольких лет были втянуты в борьбу, стараясь доказать друг другу, чьи инструменты народнее и ценнее (в самодеятельных оркестрах, однако, нередко использовались оба типа инструментов — и андреевские, и любимовские). Мелочность обвинений, недостаток доказательств, агрессивность тона — все это свидетельствует не столько о принципиальности полемики, направленной против Андреева, сколько о преднамеренном желании очернить его. Особенно эффективным в этом отношении оказался пущенный в оборот термин « андреевщина ». Создать подобный ярлык — значит почти наверняка достигнуть успеха, потому что штамп не предполагает ни понимания, ни размышления и не нуждается в доказательствах своей правоты, он просто ставит знак отрицания, клеймо на всем, к чему прикасается, и в первую очередь, конечно, на самом Андрееве.

Можно предположить, что отзвуки антиандреевской кампании отразились в « Собаьем сердце » Булгакова: писатель награждает Шарикова балалайкой, и тот играет одно из наиболее репертуарных сочинений Андреева — вариации на тему « Светит месяц »: « Очень настойчиво, с залихватской ловкостью играли на балалайке, и звуки хитрой вариации “ Светит месяц ” смешивались в голове Филиппа Филипповича со словами заметки в ненавистную кашу... “ Тьфу, прицепилась... вот окаянная мелодия!...” » (М. К.)

Лит.: **Любимов Г.П.** Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс // Горн. 1919. Кн. 2–3.

**АРКАДЬЕВ** Иван Петрович (1872–1946) — русский советский дирижер, скрипач, педагог, музыкально-общественный деятель.

Родился в семье музыкантов, окончил Петербургскую консерваторию у Л.С. Ауэра (скрипка) и А.К. Лядова (композиция). Творческую карьеру, которая была связана в основном с оперным дирижированием, начал в 1896 г. в петербургском оперном театре Кононова. В 1910 г. был приглашен для организации оперы в Народном доме, где проработал в течение 15 лет; здесь в сопровождении его оркестра, выступали Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, Г. Пирогов.

В 1917–1919 гг. был музыкальным руководителем оперно-драматического Союза артистов в Пятигорске; в 1920–1923 гг. дирижировал оперными спектаклями в театре Сибирякова в Одессе; в этот период также состоял преподавателем и ректором Одесской консерватории.

Возвратившись в Ленинград в 1923 г., А. решил посвятить себя работе с художественной самодеятельностью. Он возглавил хоровой кружок завода « Красный треугольник ». С самоотдачей и терпением воспитывал он своих кружковцев, занимаясь с ними основами вокальной культуры, постановкой голоса и дыхания, элементарной теорией музыки. Хористы посещали оперный театр, прослушав предварительно лекцию А. Быстро росли мастерство и популярность хора, готовились большие тематические программы, например « История русской песни ». Хор стал базой оперно-хореографической студии, которая под руководством А. превратилась в один из самых успешных рабочих художественных коллективов страны. Первой постановкой стала в 1925 г. опера « Русалка », затем последовали « Руслан и Людмила », « Кармен », осуществленная совместно со студентами Ленинградской консерватории, « Князь Игорь », « Тихий Дон » и др.

В годы Великой Отечественной войны А. занимался организацией музыкального образования. В частности, он принимал участие в возрождении музыкальной школы Петроградского района, в которой затем преподавал до конца своих дней. (М. К.)

« **АРЛЕКИН** » — театр-студия Пермского политехнического университета, один из ярких представителей движения студенческих театров эстрадных миниатюр (в конце 1970-х — начале 1980-х гг., лауреат Всесоюзного фестиваля СТЭМов 1981 г.), а затем и студийного движения.

« А. » создал Игорь Тарнавский, который после армии поступил в Пермский политехнический институт, где в середине 1960-х гг. основал СТЭМ, быстро завоевавший популярность в Уральском регионе. Огромное влияние на молодого руководителя, которому не чуждо было понятие гражданского мужества, оказал Всесоюзный фестиваль СТЭМов в Москве (1966). После того как в 1968 г. — на фоне событий в Польше и Чехословакии — по партийному распоряжению слишком независимый СТЭМ закрыли, Тарнавский стал художественным руководителем эстрадного ансамбля « Здравствуйте » (1969–1973). В 1972 г. создал во Дворце культуры им. Дзержинского театр-студию « Арлекин ». Первый спектакль, « 12 стульев », по материалам 16-й страницы « Литературной газеты », состоялся 29 декабря 1973 г. Позже театр работал при ДК им. Гагарина, а с 1976 г. — в родном для создателя политехническом институте. В труппе выделялись актеры Евгений Глядинский, Владимир Штефан, Валерий Стариков, будущие режиссеры Лев Катаев, Борис Мильграм и Валерий Стариков, директор Пермского театра оперы и балета Анатолий Пичкалев.

Не оставляя театр-студию, Тарнавский с 1976 г. работал главным режиссером Пермского цирка. Десять лет репетиции в театре-студии и постановки в цирке, где самым известным спектаклем стал « Бумбараш » по А. Гайдару, шли параллельно. Часто два коллектива смешивались; актеры « А. » выходили на манеж цирка, подкрепляя цирковую труппу своим эстрадно-драматическим мастер-

ством. Режиссура И. Тарнавского принесла мировую известность аттракциону «Горская легенда» Тамерлана Нугзарова. С Тарнавским сотрудничали Игорь Кио, Александр Херц, Юрий Никулин. Однако социально заостренные, искрометные, со множеством трюков и остроумных реприз постановки «А.» раздражали партийных чиновников. В конце концов в 1986 г., когда Тарнавский организовал еще и «Новый молодежный театр» (НМТ), с формулировкой «...считать невозможным использовать в качестве руководителя» Тарнавский был выдворен из Перми. Он оставил руководство «А.» и НМТ на своих учеников, выпускников химико-технологического факультета, Катаева и Мильграма. Несколько лет И.Н. Тарнавский работал в Краснодарском цирке (до 1993 г.), вернувшись в родной город, с 1995 г. руководит Пермским театром кукол.

Под руководством Льва Катаева «А.» обратился к «большой» драматургии и литературе, а также к опыту пластического театра. В 1993 г. Катаев со спектаклем «Нос», по Гоголю, пригласив Владимира Шульгу из ТЮЗа, впервые в истории Перми участвовал в международном театральном фестивале в Авиньоне (Б. Мильграм со знаменитым спектаклем НМТ «Случай в зоопарке» объехал полмира). В 2002 г. «А.» отметил свое 30-летие. В 2005 г. театр-студия Политехнического университета получил 1-ю премию на VII фестивале европейских студенческих театров во французском городе Альби за пластический спектакль «Нелинейная эволюция» (режиссер Л. Катаев, музыка Виктора Архангельского, художник Вячеслав Смирнов), рассказывающий о различных ипостасях театра, о его развитии. **(М. Ю.)**

## Б

**Б.У. КАШКИН** (Малахин Евгений Михайлович, 1938–2005) — художник-любитель, фотограф, поэт, музыкант, создатель рок-группы. Жил в Екатеринбурге, был связан с андерграундом, учредитель общества «Картинник», которое называло себя «содружеством дворовых (улицевых), за СТЕНчивых художников, занимающихся стенковой Доброписью, под началом народного старика Б.У.Кашкина». К нему в подвал приходили желающие, разрисовывали досочки с его стихами («Если ты рабочий класс, пей газводу, сок и квас»), а в выходные раздаривали их на улице прохожим, откликавшимся на юмор стихов и провокационные вопросы («кто здесь дурак?», «кто здесь рабочий класс?»).

Начинал в 1970-е с экспериментов над фотоматериалами: фотографируя ню, сексуальные акты, кипятил негативы или поливал их кислотой. Первоначально имел более эпатажный псевдоним К.А. Кашкин. Делал разнообразные объекты, иллюстрации, инвайронмент. Выпустил более 20 самиздатовских книг. **(К. Б.)**

Персональные выставки: Выставка общества «Картинник»; «Народный дворник России, старик Б.У. Кашкин». Библиотека им. В. Белинского. Екатеринбург, 1999.

Соч.: Всеобщее общество «Картинник» в текстах старика Б.У. Кашкина // Азбука и стены. Екатеринбург, 1999.

Лит.: **Тишков П.** Букашкины книжки. Книги-объекты художника Евгения Малахина // НГ Exlibris. 2001. № 5.

**БАБАКОВ** Егор Михайлович (1906–1987, Владимирская обл.) — живописец.

Родился в крестьянской семье, работал в колхозе. Рисовать начал, выйдя на пенсию. Работы были найдены сотрудниками Суздальского музея самодеятельного искусства. В основном это небольшие пейзажи и жанровые сцены на фанере с изображением сельской природы, церквей, исполненные в манере наивного реализма. **(К. Б.)**

Выставки: «Naifs sovietiques», 1988 (Франция); «Наивное искусство России», 1997; «И увидел я...», 2001.

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

**БАЗЛОВ** Григорий Николаевич — один из основателей и современных лидеров российского движения «кулачников», объединяющего любителей и ис-

следователей традиционного русского рукопашного боя. Руководитель тверского историко-этнографического клуба «Белый волк», историк-этнолог, кандидат исторических наук, преподаватель Тверского государственного университета, член Российского фольклорного союза.

Б. закончил аспирантуру МГУ, защитил диссертацию, посвященную русской традиционной мужской культуре, и является великолепным знатоком русских мужских (не только боевых, но и пластическо-хореографических, бытовых, обрядовых и прочих) традиций. Как и многие другие лидеры отечественного фольклорного движения, Б. объединяет в себе талантливого практика-исполнителя, продуктивного исследователя, педагога, организатора и авторитетного общественного деятеля. Руководимое им общественно-культурное движение «Буза» тесно связано по содержанию и формам своей деятельности с российским фольклорным движением и представляет собой комплексную форму освоения русской традиционной культуры в ее мужской части.

Б. — автор многих печатных работ, посвященных русским мужским традициям. (**Н. Ж.**)

Соч.: **Базлов Г.** О боевом народном танце // Вестник РФС. 2004. № 31. С. 68–70; [www.buza.ru](http://www.buza.ru)

**БЕЛГОРОДСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС** любительских театров на соискание премии им. М.С. Щепкина. Фестиваль родился в начале 1990-х гг. Его учредители и организаторы: Управление культуры Белгородской обл.; Белгородский государственный центр народного творчества (БГЦНТ); региональное отделение Союза театральных деятелей России.

По данным БГЦНТ, в клубных учреждениях области действует более пятисот театральных коллективов. Это очень разные образования: группы, собирающиеся по знаменательным датам, — исполнители сценок, интермедий, капустников; более или менее стабильно работающие коллективы, имеющие постоянных руководителей; наконец, 28 народных театров, творческая история которых насчитывает не одно десятилетие и во главе которых, как правило, стоят специалисты с режиссерским образованием (см.: Народные театры). К примеру, Прохоровский народный театр (звание присуждено в 1969 г.) был участником I Всесоюзного фестиваля народного творчества (1976–1977 гг.) со спектаклем по пьесе А. и П. Тур «Лунная соната» (диплом II степени). В репертуаре театра тех лет: «Платон Кречет» А. Корнейчука, «На бойком месте» А. Островского, «Трибунал» А. Макаенка, «Беда от нежного сердца» В. Сологуба.

Имя М.С. Щепкина, родившегося в с. Красное (первоначально Курской губернии, а ныне Белгородской обл.), внимание областных организаций, призы и денежные премии, соревновательный дух, праздничная атмосфера — все это повысило статус фестиваля, проходившего ранее в режиме обычного отчетного смотра самодеятельности.

Разумеется, и в высшем эшелоне любительского движения области есть свои лидеры и аутсайдеры, в коллективах происходят естественные спады и подъемы. Так, в приказе директора БГЦНТ об итогах областного фестиваля-конкурса 2002 г.

отмечалось, что в конкурсе на протяжении десяти лет не принимали участия любительские театры Вейделевского, Грайворонского, Корочанского, Красненского, Краснотуржского, Ракитянского, Ровеньского р-нов, а также любительские театры, имеющие звание «народный» Чернянского РДК, Скороднянского СДК Губкинского р-на, Незнамовского СДК Старооскольского р-на. В то же время в конкурсе 2002 г. впервые приняли участие театральные коллективы Беленихинского СДК Прохоровского р-на, Тавровского СДК Белгородского р-на, Борисовского РДК, Троицкого РДК Губкинского р-на.

Каждый фестиваль подводил итоги работы театров за год. На фестивальную сцену попадали лучшие премьеры сезона (с 2002 г. периодичность фестиваля — раз в два года). Учитывая интересы коллективов, организаторы фестиваля-конкурса в 2004 г. передвинули сроки его проведения с осени на весну, что положительно сказалось на уровне выступлений, исключило необходимость спешных восстановительных работ после летнего перерыва, замен выбывших исполнителей и т.п. потерь, неизбежных в жизни любителей.

Почти каждый фестиваль-конкурс выявляет новых победителей, причем не только из крупных центров, но и из сельской местности, не только из среды «народных», но и начинающих.

В 1993 г. на первом фестивале-конкурсе победителем стал молодежный театр г. Белгорода со спектаклем «Самоубийца» Н. Эрдмана (реж. Петр Харлов). А уже в следующем году победу праздновал коллектив Алексеевского СДК Яковлевского р-на. Театр под руководством Лидии Хомченко представил «Пир во время чумы» А. Пушкина. Лауреатами становились также коллективы из Старого Оскола, пос. Октябрьский и др.

В 1996 и 1997 гг. вперед выходили коллективы из г. Губкина. Сначала театр-студия «Катарсис» ДК строителей (спектакль «Золушка» Е. Шварца; реж. Евг. Кустов), затем народный театр «Гротеск» ДК горняков (спектакль «Мы идем смотреть “Чапаева”!..» О. Данилова; реж. Юрий Бежин). Отметим, что «Гротеск» еще дважды завоевывал первые призы: в 2000-м — с «Сократом» (композиция по произведениям С. Алешина), а в 2004-м — с «Марией Стюарт» Ф. Шиллера (Гран-при).

Примечательно, что начиная с 2000 г. коллективы, имеющие звание «народный», стали именоваться «народные коллективы» — любительские театры, что более адекватно отражало их статус, не отделяло от коллективов, не уступавших театрам со званием. (Далее в тексте: «н. к.» — л. т.)

В 2006 г. на тринадцатом областном фестивале-конкурсе любительских театров премию им. М.С. Щепкина оспаривали одиннадцать коллективов.

Репертуар был разнолик, жанрово и стилистически разнороден. Если учесть прежние годы, а главное, оценить реальную театральную практику, вчитаться в сценический «текст», а не в литературный материал, становится ясно, в каких направлениях идет движение коллективов, на чем сосредоточена мысль постановщиков.

Популярны драматургии, в том или ином ключе (лучше комедийном) отражающие житейские проблемы, семейно-бытовые отношения обитателей провинциальных городков, поселков, сел. Последний фестиваль открывался спектаклем С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним». События пьесы игрались взаправду, подробно, неторопливо. Декорации представляли собой копию трех-



комнатной квартиры: с перегородками, дверями, занавесками, соответствующей мебелью и реквизитом. Режиссер Галина Ильинична Кондратьева — «ветеран педагогического труда и почетный житель Красногвардейского района» (так сказано в характеристике) — создала коллектив при Казацком СДК в 1970 г. и с тех пор им руководит. Программка спектакля сообщала о следующих профессиях актеров: учителя (трое), предприниматель, механизатор. Зав. постановочной частью Е.Ю. Травкин — преподаватель французского языка. Звание «народный» присвоено театру в 1995 г.

В том же стиле, правда с большей актерской выразительностью и пониманием жанра, сыграна комедия Е. Унгарда «Аделаида» — «н. к.» — л. т. Ивнянского РДК, реж. Анна Клименко.

Другая грань традиционного любительского театра — неистребимая потребность выйти за рамки привычного «образа жизни», норм и форм поведения, окунуться в сферу экзотических сюжетов. Отсюда «Кин IV» Г. Горина и «Цилиндр» Эдуардо де Филиппо, непритязательная комедия положений М. Мартнье «Любо-дорого». Нет сомнения, что названные постановки на своей сцене, у своего зрителя пользуются успехом. Актеры талантливы, внешне и по внутреннему дару соответствуют персонажам. Но фестивальная сцена обнаруживает не столько профессиональную, сколько психологическую неготовность любителей играть подобные произведения. Там, где профессиональные лицедеи не боятся игры на грани телесного и душевного «обнажения», любители-провинциалы робеют перед экстравагантностью ситуаций, положенных в основу комедий, подобных «Цилиндру» и «Любо-дорого». Действие теряет остроту и пикантность, а вместе с тем и неожиданность поворота сюжета в финале, благодаря которому мы, зрители, должны «понять» героев (наши собственные человеческие слабости) и обрести равновесие.

С наступлением нового века театр любителей все более уверенно и целенаправленно выступает как пропагандист и носитель традиционных ценностей, таких свойств российского менталитета, как чувство солидарности, надежды, веры в преобразующие возможности искусства. Сам театр воспринимается и ценится как мощная объединяющая сила, как общее коллективное действо, способное раскрыть творческий и духовный потенциал человека, лучшие стороны его натуры. Именно эти качества выдвинули на первые места два коллектива: «н. к.» — л. т. «Окно» Тавровского СДК Белгородского р-на (рук. Галина Еремееenkova) и «н. к.» — л. т. Алексеевского РДК (рук. Евгений Ливада), представивших спектакли по произведениям, созданным в советские времена, — повести Б. Васильева «Завтра была война» и драмы В. Балашова «Бабы».

Казалось бы, чем может быть интересен для современного молодого человека спектакль по повести Б. Васильева, написанной в 1972 г., а событийно уходящей в отдаленное — предвоенное — время. Однако постановка Евгения Ливады и игра его актеров впечатляют многомерностью, важнейшим качеством серьезного искусства. Здесь точно схвачены знаки, символы, атмосфера, конфликты и события «того» времени, они же несут в себе вполне современные, актуальные для молодежной среды смыслы — переживание первой любви и первого предательства, осмысление основ, на которых строятся отношения с миром взрослых, родителями, домом, коллективом, страной; страстное желание жить и нежелание существовать, подчиняясь фетишам, а не чувству долга, товарищества, совести;

готовность умереть, защищая не только родину, но и честь родного человека. И в какие-то моменты (вспомним финал) спектакль поднимался до обобщений вневременно го, архетипического уровня.

О том же — сложном, драматичном формировании чувства солидарности, взаимопонимания, взаимоподдержки, возникающего между душевно и физически надломленными людьми, случайно войной собранными вместе в подвале разрушенного дома — спектакль «Бабы».

Смыслы не новые. На каждом повороте российской истории двадцатого столетия они приобретали особые черты и связи с господствовавшими в обществе настроениями. В 20-е гг. искренняя вера в коммунистическую перспективу, братскую солидарность трудящихся вдохновляла искусство синемистов и трамвцев (ТРАМ). В 1960–80-е гг. молодежные, студенческие театральные объединения сознательно противопоставляли себя советскому коллективизму, партийно-комсомольскому «демократическому централизму», бессмысленности насаждавшихся понятий «коллектив предприятия» (вуза, шахты, школы), «бригада (цех, завод) коммунистического труда». Именно в эти годы любительский театр «вспомнил» о студии как особой форме организации театрального объединения, стиле жизни и творчества (Студийное движение).

С конца прошлого — начала нового века многие любительские театры осознанно и целенаправленно противопоставляют свое творчество идеологии индивидуализма, великодержавности, национализма, корпоративного квази-коллективизма, продажному искусству, когда-то прикрывавшемуся принципами «партийности» и «народности», а ныне откровенно обслуживающему «новых русских», финансово-олигархическую элиту.

Театры, работающие по студийным принципам, — капля в море массовой культуры с ее мощным масс-медийным ресурсом. Однако заинтересованный, внимательный взгляд и добрая поддержка служителей культуры, не потерявших интереса к народному творчеству, сценическому искусству любителей (таковых немало среди работников Домов народного, Центров детского и юношеского творчества), помогают любителям преодолеть состояние внутренней эмиграции в стране дикого рынка и экспансии бюрократии, найти свою — пусть небольшую — нишу. В этом плане Белгородская обл. существенно отличается от многих регионов России. В очень сложное для низовой, провинциальной самостоятельной культуры время, культуры, не обремененной щедротами меценатов и спонсоров, в Белгороде произошло поистине выдающееся событие: Щепкинский фестиваль удвоился! Традиционный фестиваль-конкурс народных коллективов в 2006 г. предварял Первый международный фестиваль детского и юношеского театрального творчества «На свет Щепкинской звезды».

Организаторы нового форума (Областное управление культуры, Белгородский государственный институт культуры с его кафедрой театрального творчества) таким образом более чем вдвое увеличили количество коллективов, показавших свое искусство на престижной сцене, перед глазами коллег и специалистов. Новый фестиваль — своевременный отклик на бурный рост, творческую инициативу и зрелость детских и юношеских коллективов (Детский и юношеский театр).

Картина получилась крайне пестрая. Зато она отразила реальное состояние детского и юношеского театра в России, со всеми его художественными, стилевы-

ми, педагогическими и прагматическими проблемами. По первому впечатлению вызывало недоумение обилие повторяющихся названий, не сходящих с детской и молодежной сцены. Однако это обстоятельство вполне закономерно. Ведь юные исполнители (да во многих случаях и постановщики) впервые встречаются с произведениями, к которым по праву относятся как к классике. Проблема в другом — в современной, актуальной трактовке и сценической реализации известных текстов, в их соотносительности с внутренним миром современных молодых людей. «Тринадцатая звезда» Ольшанского в постановке студенческого театра БелГУ (реж. Петр Харлов), мюзикл «Новые приключения Колобка» — коллективный труд педагогов музыкального центра г. Белгорода, «Бемби» Ф. Залтена в постановке театра-студии «Окно» Тавровского СДК (реж. Галина Еремеевкова) — прекрасный итог совместной творческой работы профессионалов и любителей самых разных возрастов. В «Бемби» — наивном, мудром сказании-притче — основную смысловую нагрузку несли не столько слова, сколько пластика, жест, динамика, ритм общего движения группы исполнителей — от десятилетних Антона Божедарова (Бемби-малыш), Оли Кузнецовой (юная Фалина) и других до двадцатилетнего Дмитрия Батраченко (Вожак) и тридцатипятилетней Ольги Шмелевой (мать Бемби).

«Окно» — характерное явление театральной организации нового времени. Состав театра для удобства занятий делится на три группы: младшая — от 9 до 12 лет (10 человек), средняя — от 15 до 17 лет (11 человек), старшая — от 18 до 60 лет (14 человек). К спектаклям привлекаются все возрасты по мере необходимости. Напомним, театр выступил на обоих фестивалях: с «Бемби» — на молодежном, с «Бабами» — на фестивале-конкурсе народных коллективов. Факт не случайный. Это символ органичной связи двух белгородских фестивалей.

Даже при скромном «международном» пополнении программы нового, только что родившегося фестиваля (два коллектива из Украины и Латвийской Республики) гости обогатили представление о сценических формах и возможностях детского театра. Латвийский театр представил молодежную версию брехтовской «Трехгрошовой оперы». Коллектив из Харькова показал красочное поэтическое представление «Дикий» (инсценировка В. Синакевича по сказке Андерсена «Гадкий утенок»). Еще один «иностранец» — театр-студия «Синий краб» из Нижнего Новгорода — показал удивительно свежий, темпераментный, остроумный и одновременно «задевающий за живое», проникновенный спектакль «Бременские музыканты, или Свободу детям». Название спектакля передает его программу — утверждение театра как ни с чем не сравнимой стихии игрового молодежного общения — импровизационного, заводного, «прикольного» и в то же время открытого для выражения самых потаенных, идеальных, благородных чувств и поступков. «Свободу детям!» — это и освобождение от омертвевших догм воспитания, и свобода в обращении с набившим оскомину сюжетом, который можно повернуть неожиданным образом, это освобождение от детского эгоцентризма. Это и возможность свободной самоорганизации, которая в конце концов и приводит героев к счастливому воссоединению.

Завершая этим спектаклем Первый международный фестиваль детского и юношеского театрального творчества «На свет Щепкинской звезды», его организаторы вольно или невольно заявили о своих приоритетах, о вере в успех начатого предприятия. (А. Ш.)

Лит: **Истомина О.** Да здравствует искусство Мельпомены и Талии! // Белгородские известия. 2004. 27 марта; **Шульпин А.** Здесь Щепкин начинал любителем // Клуб. 2006. № 8; **Он же.** На свет Щепкинской звезды // Клуб. 2006. № 9.

«БЕЛЫЙ ВОЛК» — историко-этнографический клуб, созданный в 1993 г. в Твери. Руководитель клуба — авторитетный этнограф-исследователь, практический знаток традиций русского рукопашного боя, выпускник аспирантуры МГУ Григорий Базлов.

В традиционной культуре многие народные календарные праздники включали в себя так называемую «драку» — ритуальную, строго регламентируемую развернутой системой правил демонстрацию мужского боевого искусства. Стремление восстановить эту неотъемлемую часть русской народной, в т. ч. праздничной, жизни, включить ее в состав современных фольклорных праздников — одна из задач русских кулачников, и в т. ч. членов тверского клуба «Б. В.».

Историко-этнографические исследования Г. Базлова — как архивные, так и полевые — легли в основу деятельности клуба. На занятиях юноши изучают традиционные мужскую культуру восточных славян, мужской костюм, практически осваивают различные виды традиционного русского воинского искусства, мужские обряды, пляски и песни. Особое внимание уделяется такой неотъемлемой стороне русской мужской традиционной культуры, как традиционная система подготовки бойцов, и в связи с этим — боевым играм и упражнениям. Вместе с тем собственно борцовские навыки рассматриваются лидерами клуба в обязательной связи с контекстом традиционной культуры, с народным мировоззрением и православной этикой.

С первых дней своего существования клуб поддерживает тесные контакты с Российским фольклорным союзом, постоянно участвует в фольклорных фестивалях и праздниках, семинарах и Всероссийских творческих мастерских, организованных РФС. Члены клуба и сами проводят праздники, в том числе ежегодный фестиваль-праздник в музее-усадьбе деревянного зодчества Василёво под Торжком и праздник «Юлей» в Твери, а также концерты фольклорных коллективов, семинары и конференции, посвященные русскому боевому искусству. Благодаря активной деятельности клуба «Б. В.» Тверь стала одним из центров изучения русских мужских, и в т. ч. боевых, традиций. (Н. Ж.)

**БОБКОВ** Юрий Иванович (род. в 1951 г.) — актер (с 1970), режиссер (с 1980), художественный руководитель (с 1992) челябинского театра «Манекен». В творческой судьбе этого человека переплелись и ярко выразились две характерные для театра его времени тенденции. Б. приобрел профессию режиссера в зрелом возрасте, отказавшись от первой, инженерной, специальности и успешно развивавшейся карьеры. Более того, он инициировал, возглавил и успешно провел преобразование любительского, студийного по природе коллектива (где сам вырос и сформировался) в репертуарный профессиональный театр, сохранив при этом ядро труппы и многие принципы творческой деятельности.

Б. пришел в театр, будучи первокурсником Челябинского политехнического института. Он играл в лучших постановках создателя и художественного руководителя «Манекена» А.А. Морозова, сначала в массовках, потом исполнял ответственные роли в спектаклях «После сказки» по повести Ч. Айтматова «Белый пароход», «Две стрелы» А. Володина; в конце 70-х стал одним из ведущих актеров театра: Говоруха-Отрок в «Сорок первом» Б. Лавренева, Громов в «Моей жизни» по А. Чехову. К тому времени сцена превратилась для Б. из «второй профессии» (как было принято определять серьезное отношение любителей к сценическим играм) в основную. Инженер и актер, Б. понял, что его истинное призвание — режиссура. В 1980-м он перешел на работу в «Манекен» на должность режиссера и поступил на заочное отделение Московского театрального училища им. Щукина. В 1981 г. Б. поставил в «Манекене» первый самостоятельный спектакль на основе собственной инсценировки, объединив под названием «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» эпизоды одноименной повести Ричарда Баха и радиопьесы Макса Фриша «Рип ван Винкл». Тема — драматическая судьба человека, выламывающегося из среды, преодолевающего ее сопротивление во имя самоосуществления, — выражала одну из главных идеологем молодежной шестидесятнической субкультуры и личную установку автора спектакля. В середине 80-х Б. сделал еще один решительный шаг на пути освоения новой профессии — на пути к самому себе. Спектакль, которым надо было защищать диплом режиссера, он поставил не в «Манекене», что было бы логичнее и проще, а в областном театре кукол. Рискованное предприятие завершилось успешно. Спектакль-фантазмагория «Из жизни насекомых» по прозе К. и Й. Чапеков, в котором режиссер эффектно использовал выразительные возможности открытой игры актера с куклой, удостоился чести начать юбилейный сезон театра и продержался в его репертуаре двенадцать лет. Б. поставил еще несколько спектаклей в «Манекене», возглавляя студию театра. Но главное дело жизни определил так: перевести «Манекен» на иные — профессиональные основы деятельности. Только так, считал Б., можно спасти театр от неизбежного краха, существования-увядания в новых социокультурных условиях. Уход из театра А.А. Морозова (1987), который для старшего актерского поколения «Манекена» был не просто худруком, а и учителем, поставил театр на грань развала. «Свой среди своих», Б. должен был завоевывать театр, созданный другим человеком и пропитанный его духом. Вопреки предписаниям институтского и городского руководства, невзирая на сопротивление коллег, уверенный в том, что действует ради спасения театра, Б. начал исподволь и последовательно реформировывать «Манекен». В новом худруке обнаружился не только режиссерский, но и незаурядный организаторский талант. Б. убеждал своих коллег не словесно, а эффективными и эффектными действиями. Хорошо усвоив истину «Нет пророка в своем отечестве», он завоевывал театр и город окольным путем.

В 1990 г. поставленный им с группой сторонников спектакль «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия получил призы за лучшую режиссуру, лучший аудиовизуальный ряд и лучшую актерскую работу на Всемирной театральной олимпиаде в Детройте (США), был приглашен на фестивали в Италию и Германию. Группа Б. успешно гастролировала по России («Черный человек...» и «Пеппи»). В том же 1990 г. при поддержке СТД России Б. организовал второй фестиваль «Театральные опыты», сделав серьезную заявку на регулярные

съезды в Челябинске молодых театров страны. (Первые «Опыты» были проведены в 1988 г. в честь 25-летия «Манекена».) Все это время Б. искал и находил сторонников и меценатов в среде молодых предпринимателей, в новых управленческих структурах. В 1992 г. городской совет и администрация Челябинска приняли решение о присвоении «Манекену» статуса муниципального театра. В репертуаре коллектива к тому времени было пять спектаклей, в которых «любители» и «профессионалы» работали бок о бок.

В 1995–2000 гг. преобразившийся «Манекен» наращивал репертуар, закреплял творческие позиции. Фестиваль «Театральные опыты» приобрел всероссийский авторитет, укоренился в культурном пространстве Челябинска. «Дон Жуан» Мольера в постановке Б. (1994) с успехом прошел на фестивале в Турции. С ним театр совершил турне по городам Австрии, Чехии и Словакии. Спектакль «Ромео и Джульетта» Шекспира, поставленный Б. в 1996-м, завоевал Гран-при на Международном фестивале муниципальных театров в США (1998). Постепенно все актеры перешли на положение профессионалов, работая в штате «Манекена» либо заключив договор о «разовых» выступлениях.

Новый «Манекен» и его руководителя признала профессиональная среда. Спектакль «Ю» по пьесе Оли Мухиной получил приз за лучшую режиссуру на фестивале театров Челябинской области «Сцена — 99». В следующем году «Манекен» был удостоен Гран-при за спектакль «Долгое счастливое Рождество» по Т. Уайлдеру.

В ситуации, когда в искусстве агрессивно навязываются две крайности — элитарность и дикий рынок, — «Манекен» идет на встречу с теми, кто ищет в художнике благожелательного, способного на диалог (а значит на соразмышление и сопереживание) человека.

Б. — сторонник открытого выявления игровой лицедейской природы сцены. Он полагает, что каждый спектакль должен являть «нечто из ряда вон выходящее», что и пространство, в которое входит зритель, и игра актеров должны удивлять. Но речь идет не о фокусах, экстравагантностях и эпатаже. «Из ряда» — то есть череды повседневных, бытовых, житейских забот и отношений. Из потока банальностей и стереотипов масскульта. Установка «Манекена» — на создание впечатляющего действия, восприятие которого переживалось бы зрителями как событие личной жизни. Событие и как выдающееся явление, и как со-бытие (по Далю: событие — происшествие, совместно случившееся).

Весной 2000 г. Б. завершил еще одну эпопею — руководимый им театр переехал в новое, специально реконструированное, с двумя зрительными залами здание в центре Челябинска. Так физически и символически закончился переход «Манекена» в новое социокультурное пространство. **(А. Ш.)**

Лит.: **Афанасьев Н.** Зоны зонгов // Театральная жизнь. 1986. № 6; **Дмитревская М.** Ты // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19; **Шульпин А.** «Манекен» от А до Ю // Автограф. Челябинск-арт. 1999. № 3(6). 24–26; **Шульпин А.П.** Театральные опыты «Манекена». Челябинск, 2001.

«БОНИФАС» — старожил движения студенческих театров эстрадных миниатюр в Сибири. Возник в 1974 г. на историческом факультете Томского



государственного университета, с 2000 г. работает при Доме ученых г. Томска. В коллективе сменилось четыре поколения авторов и артистов; создатель и бессменный руководитель театра — преподаватель Сергей Константинович Браславец.

Театр назван в честь героя песни Гийома дю Вентре «Казнь шевалье Бонифаса де ла Моля», с улыбкой поднимавшегося на плаху. В своем противостоянии политическому режиму студенты-историки середины 1970-х гг., конечно, так далеко заходить не собирались, ограничивая свое «диссидентство» оттачиванием техники сценического иносказания. Первая программа, «Посвящение в студенты» (1975), традиционно тяготела к студенческому капустнику: здесь упоминается курсовая работа «Муму как прообраз собаки Баскервильей»; в виде живой картины «Иван Грозный убивает своего сына» изображено последствие несданного экзамена, и т.д. Затем Б. переключился на проблемы общественной жизни; рассматривал эстрадную миниатюру как способ самовыражения и испытывал радость от удачного преодоления цензурных барьеров, всегда разделяемую зрительным залом: спектакли «Улыбнитесь, пожалуйста» (1982–1986), «Беглецы из паноптикума» (1987). В миниатюрах второй половины 1980-х гг. («Микрофоны», «Очередь», «Явный сон») события «перестройки» театр удачно пытался осмыслить в эстетике абсурда и стёба; наиболее запоминающимися были актерские работы Григория Мошкина и Олега Мутовкина. В 1986 г. коллективу было присвоено звание «народный театр».

В программе «Контрольное захоронение» (1995) Б. обратился к черному юмору, хотя и ранее пытался разговаривать с публикой в духе детских садистских стишков. В конце 1990-х новое поколение актеров (Константин Маласаев, Алексей Бурковский и др.) стало работать в жанрах пластических юмористических зарисовок и сценок-буффонад (длящихся несколько секунд), удачно дополнивших пародийные коллажи и лучшие миниатюры прошлых лет, которые по традиции в этом коллективе удерживаются в репертуаре несколько сезонов.

Другая особенность этого театра — страсть к творческим соревнованиям; с 1975 по 2001 г. театр участвовал в 43 фестивалях и конкурсах СТЭМов разного уровня, неоднократно становясь лауреатом и победителем в разных номинациях. По мнению его руководителя, соперничество в конкурсах и фестивалях является важнейшим фактором творческого роста. С. Браславец вместе с лидером СТЭМа Томского политехнического института «ТССС» («Тихо сегодня студент смеется») Валерием Сорокиным является инициатором проведения в Томске в 1975 г. конкурса (позже — регионального фестиваля) СТЭМов «Юморина», ставшего ежегодным. Юбилейный, XXX фестиваль прошел в 2003 г., на пяти «Юморидах» «Бонифас» получал Гран-при. **(М. Ю.)**

**БОРИСОГЛЕБСКИЙ** Константин Дмитриевич (1908–1995, Москва) — самодеятельный художник, по специальности шофер. С 1974 г. учился в ЗНУИ.

Автор глубоко прочувствованных, экспрессивных произведений на историческую и жанровую тематику. Особенно интересна его картина «Хатынь», для написания которой он трижды посетил мемориальный комплекс жертвам фашизма, погибшим в белорусской деревне Хатынь. В картине «Возвращение

с фронта» (1975) дан панорамный пейзаж с изображением далеких гор, дымящихся заводских труб, развалин домов, а на первом плане стоит на коленях солдат, вернувшийся с фронта. «Заседание ставки Верховного главнокомандующего» — примечательный групповой портрет И. Сталина с генералами. **(К. Б.)**

Выставки: «Самодеятельные художники — Родине!», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Сон золотой», 1992; «И увидел я...», 2001.

Коллекции: ГРДНТ; «Царицыно»; Художественный музей, г. Кологрив.

**БОРЗЯТОВ** Михаил Васильевич — художник. По профессии печатник. Член Общества художников-самоучек. Сохранилось воспроизведение его картины «Синие автобусы» (рубеж 1920–30-х гг.), запечатлевшей первые выпущенные в СССР автобусы. Произведение написано в духе наивного реализма и пронизано детской радостью восприятия жизни. «Подготовка к севу колхоза и единоличника» построена на агитационном противопоставлении. В картине «Победа рикши» художник в духе лубочного перевертыwania изобразил богача, везущего мальчика с развевающимся красным флагом. Интересовался сюжетами интернациональной классовой борьбы. **(К. Б.)**

«**БРАВО**» — театр Центра эстетического воспитания детей и юношества, г. Королев Московской обл. Организован в 1993 г. Художественный руководитель — Н. Меркулова. Специальная подготовка: семинары и курсы при СТД России и ИПК работников образования.

Театр состоит из воспитанников четырех возрастных групп: студия дошкольного театрального образования «Первый шаг» (4–7 лет); младшая группа (7–11 лет); средняя (11–15 лет); старшая (15–25 лет).

В штате театра: худрук — режиссер; преподаватель актерского мастерства; преподаватель сценической речи и художественного слова; педагог-репетитор; преподаватель пластики и сценического движения; педагог-хореограф; костюмер.

Постановки последних лет: «Король-Олень» по мотивам сказки К. Гоцци; «Синяя птица» по мотивам пьесы М. Метерлинка; «Щелкунчик» по мотивам сказки Э.Т.А. Гофмана; литературно-музыкальные композиции «Славный Пушкинский лицей», «Времена не выбирают» и др.

Театр «Браво» тяготеет к массовым, костюмным, зрелищным «синтетическим» постановкам, включающим диалогические сцены, вокально-хоровые, хореографические номера, шествия, проходы через зрительный зал и подобные эффекты. Так, в спектакле «Синяя птица» (фестиваль «Веснушки-2001») было задействовано более 30 актеров всех (кроме дошкольной) возрастных групп — от 10 до 25 лет, со стажем занятий в театре от 2 до 7 лет.

Деятельность театра финансирует Городской комитет образования г. Королева. Театр был лауреатом, заводилой и душой Всероссийского фестиваля «Волшебный мир сказки», заключительного праздника под г. Сочи, в бывшем пионерском лагере «Орленок» (2003 г.). **(А. Ш.)**



**БРОНФИН** Филипп Маркович (1879–1935) — композитор, педагог, деятель музыкального просвещения.

Окончил Петербургскую консерваторию в 1909 г. как композитор. Учился у Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Глазунова. В 1912–1917 гг. преподавал музыкально-теоретические предметы.

Еще в период первой русской революции Б. увлекся коммунистическими идеями и с советской властью стал сотрудничать с первых дней ее существования. В 1918 г. работал в МУЗО Наркомпроса, а с 1919 г. возглавил МУЗО ПУБАЛТа.

На этом посту он занимался многогранной музыкально-просветительской деятельностью: руководил оперно-симфонической труппой Балтфлота, составлял концертные программы, был лектором на многочисленных концертах, создал сеть морских музыкальных школ.

В записке «Положение о музыкальном отделении ПУБАЛТа» (личный архив Б., принадлежит его дочери, известному музыковеду Елене Бронфин) им разработана концепция трех типов концертов, отвечающих задачам разных этапов народного музыкального просвещения:

— Первый тип, условно названный «концерт-митинг», состоял из разнообразных по жанру и небольшим по объему произведений, исполнение которых перемежалось с пояснениями, агитационными фрагментами, балетными номерами. Это помогало переключать внимание и облегчало восприятие простому слушателю, не привыкшему к серьезной музыке. Именно этот тип концерта пользовался наибольшей популярностью.

— «Тематический концерт» считался более сложным и требовал достаточно подготовленной аудитории. В нем исполнялись развернутые симфонические или оперные сочинения. Программа составлялась с определенной просветительской задачей — например, знакомство с национальной школой, каким-либо жанром или творчеством известного композитора — и сопровождалась комментариями лектора.

— Самыми сложными для восприятия считались сольные концерты. Все типы концертов последовательно применялись в музыкально-просветительской работе на Балтфлоте. Всего за четыре года Б. удалось достичь впечатляющих результатов. По невыясненным причинам он покинул эту должность в 1922 г.

В 1923 г. он возвратился к педагогической деятельности, а также работал лектором в Гос. объединении музыки, эстрады и цирка. (**М. К.**)

Лит.: Музыкальная жизнь Ленинграда за 50 лет. М., 1961. С. 428–443; В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959. С. 194–204.

**БРЮСОВА** Надежда Яковлевна (1881–1951) — музыковед, педагог, деятель музыкального просвещения.

Сестра поэта Валерия Брюсова. Закончила Московскую консерваторию по классу фортепиано (у К.Н. Игумнова) и теории музыки (у С.И. Танеева). С 1906 г. и до конца жизни — преподаватель консерватории. Была проректором по учебной части (1922–1928), деканом педагогического факультета (1924–1927), деканом научно-композиторского факультета (1929–1930). В 1940 г. создала в консерватории кафедру фольклора, которой заведовала четыре года.

Б. была близка идея служения народу, еще до революции она приобрела богатый опыт работы на ниве народного просвещения. В 1906 г. она вошла в группу преподавателей и профессоров, организовавших Московскую народную консерваторию, и проработала в ней до 1916 г. Возможно, именно этот опыт объясняет ее лояльность коммунистической власти: в 1918 г. она возглавила «Фракцию красной профессуры», участвовала в перестройке учебных планов и программ в соответствии с новой идеологией, была секретарем партийной организации консерватории.

С 1918 по 1929 г. Б. возглавляла подотдел Общего музыкального образования (ОМО) МУЗО Наркомпроса. На этом посту она занималась всем комплексом организационных проблем, связанных с задачами советского музыкального просвещения и образования. В статьях этого периода Б. развивает свою концепцию музыкального просвещения, которое она понимала как единство музыкальной грамотности, исполнительской деятельности и восприятия. Особенно акцентировалась важность с л у ш а н и я м у з ы к и, которую Б. считала одной из творческих форм музыкальной активности.

Работу в Наркомпросе Б. совмещала с педагогической деятельностью в Академии социального воспитания и Московской консерватории. Она с энтузиазмом участвовала в работе ПРОКОЛЛа, и одно время заседания этого коллектива проходили у нее дома. Помимо этого Б. читала многочисленные популярные лекции по истории музыки для рабочих, была редактором музыкального отдела журнала «Народное творчество», выезжала на места для знакомства с музыкальным бытом (эти поездки послужили материалом для цикла живых и ярких очерков).

С начала 1930-х гг. в сферу интересов Б. вошла художественная самодеятельность — она принимала участие в жюри музыкальных олимпиад, стала инициатором создания учебного пособия для самодеятельных музыкантов. В последнее десятилетие своей жизни Б. много ездила в фольклорные экспедиции, записывала и исследовала народное песенное творчество. (**М. К.**)

Соч.: Задачи народного музыкального образования. М., 1919; Массовая музыкально-просветительская работа в первые годы после Октября // Советская музыка. 1947. № 6; Музыкальное просвещение и образование за годы революции // Музыка и революция. 1926. № 1.

Лит.: **Белый В.** Выдающийся деятель музыкального просвещения // Советская музыка. 1951. № 9; **Келдыш Ю.В.** Мои встречи с Н.Я. Брюсовой // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.

**БУЛЫЧЕВ** Вячеслав Александрович (1872–1959) — хоровой дирижер, педагог, организатор и руководитель любительских хоров.

Родился в семье нижегородского купца. Учился на юридическом факультете Московского университета. Одновременно был вольнослушателем Московской консерватории. Занимался по контрапункту у С.И. Танеева, с которым сохранил дружеские отношения.

Деятельность хормейстера начал в стенах Московского университета как помощник регента студенческого хора. В 1901 г. Б. создал любительский хор «Сим-

фоническая капелла» (по его мнению, звуковые комбинации хоровой партитуры подобны инструментальной или органной оркестровке, отсюда — название хора). Основой репертуара были произведения итальянских и франко-фламандских полифонистов XV–XVI вв., а также произведения Баха, Генделя, мессы Моцарта и Бетховена, оратории Мендельсона и Шумана. Творческие успехи капеллы основывались на тщательной подготовительной работе с хористами, которых обучали пению, музыкально-теоретическим дисциплинам, игре на фортепиано, иностранным языкам. К преподаванию и консультациям были привлечены такие крупные музыканты, как А. Метнер, М. Иванов-Борецкий, Р. Глиэр, С. Танеев.

Другой коллектив, которым руководил в течение 1904–1913 гг. Б., — хор Пречистенских рабочих курсов — представляет значительное явление любительского хорового творчества. «С появлением на курсах такого известного в Москве музыкально-хорового руководителя, как Б., любительский характер кружка исчез. В результате длительной работы из него выросла настоящая капелла. Богатство молодых, свежих голосов и серьезная работа дали возможность хору публично выступать с таким ответственным репертуаром, как классическая оратория Гайдна «Времена года» (3, 38). Танеев посвятил хору свой цикл из 12 хоров а capella на стихи Я. Полонского.

В 1918 г. Б. переехал в Молдавию. В 1919 г. возвратился к своему любимому делу и создал любительский хор, вновь назвав его «Симфонической капеллой». Этот коллектив выступал с классическим полифоническим репертуаром в 1920–30-х гг. Параллельно Б. занимался лекторской деятельностью и преподавал в Кишиневской консерватории.

Б. создал несколько трудов, в которых изложил свои взгляды на хоровое воспитание.

Последние годы жизни провел в Бухаресте. **(М. К.)**

Соч.: Музыка строгого стиля классического периода как предмет деятельности Московской симфонической капеллы. М., 1909; Хоровое пение как искусство. Вып. 1, 2. М., 1910.

Лит.: 1. **Покшин Д.** Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., 1963. С. 80–86; 2. Рукописный отдел Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. Глинки, фонд № 46; 3. **Чемоданов Е.М.** За 20 лет // Пречистенские рабочие курсы. М., 1948; 4. **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967.

## В

**ВАРФОЛОМЕЕВА** Ефимия (Нина) Ивановна (1919, дер. Александровка, Красноярский край — 1994, г. Асбест) — художница. Родилась в крестьянской семье. С 1951 г. жила в г. Асбесте на Урале, работала маляром. Начала рисовать в 1973 г. Участвовала в выставках самодеятельных художников, у нее были две персональные выставки.

Все свои работы В. делала на небольших листах бумаги акварелью и гуашью. Они посвящены детским воспоминаниям: вечер в деревенской избе, сельский праздник, поездка в лес за дровами, пасущееся стадо, танцующие пары, всадники. У художницы была прекрасная зрительная память, благодаря которой она восстанавливала многие детали прошлого. Она обладала даром рисовальщицы, живо схватывая характерные движения фигур, хорошо изображая животных. Цвет в ее работах не всегда удачен, лучше удаются композиции со сдержанной цветовой гаммой, в других краски бывают пестрыми или даже излишне кричащими, свидетельствуя о влиянии «кича» на ее художественный вкус.

Произведения В. при кажущейся скромности ее вклада в русское наивное искусство наряду с работами И.М. Никифорова — редкий образец бытописательства, они могут рассматриваться и как документальные свидетельства ушедшего быта. **(К. Б.)**

Выставки: «Самодеятельные художники — Родине!», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Сон золотой», 1992; ИНСИТА-94, Братислава; «Фестнаив-04».

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник; ГРДНТ; «Царицыно».

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art, London, 1984. P. 588.

**ВАСИЛЬЕВ-БУТЛАЙ** Дмитрий Степанович (1888–1956) — композитор, хоровой дирижер, организатор и руководитель самодеятельных хоров. Родился в Москве в многодетной семье железнодорожного рабочего. В детстве пел в церковных хорах. С восьмилетнего возраста обучался в Московском Синодальном училище, где в период директорства А.Д. Кастальского наряду с другими предметами давали уроки композиции. По окончании училища с 1906 г. странствовал по России, работая с хоровыми коллективами в Тамбове, городах Закавказья, Средней Азии, Сибири.

В.-Б. с энтузиазмом воспринял революцию. С 1918 г. возглавил работу музыкального отдела Тамбовского Пролеткульта. Участвовал в издававшихся в Тамбове «Сборниках революционных хоров», где опубликовал свои хоровые обработки революционных песен и гимнов, в т. ч. «Интернационала», «Варшавянки»,

«Марсельезы». Работал в концертном любительском хоре, созданном учителем пения П. Поздняковым. Организовал также собственный любительский хор из 150 человек, с которым до 1921 г. разъезжал по фронтам Красной армии с агитационным репертуаром.

По окончании Гражданской войны переехал в Москву. В 1923–1925 гг. входил в РАПМ, в 1925–1930 гг. — в ОРКиМД. С 1932 г. — член Союза композиторов.

С 1931 по 1933 г. работал в Удмуртии в фольклорных экспедициях. Им было собрано более 500 песен, из них 30 обработано для фортепиано.

Как композитор В.-Б. обладал самобытным складом музыкального мышления. Свою главную творческую задачу он формулировал как «создание музыки распевного слова». Склонность к народно-песенному мелосу проявлялась как в его собственных сочинениях, так и в удивительно органичных обработках народных песен. Даже в его агитационных произведениях чувствовалась мелодико-поэтическая, лирическая струя. Он любил поэзию с яркими, сочными простонародными образами. Его натура, прямая и искренняя, проявлялась в непосредственности творческого высказывания. Именно это во многом обеспечило популярность его песням. Одним из первых произведений, создавших известность В.-Б., стала песня «Проводы» («Как родная меня мать провожала»). Ее мелодия является вариантом шуточной украинской народной песни. В.-Б. соединил ее со стихами Демьяна Бедного. Эта песня стала поистине массовой в 1920–1930-е гг., ее пели на праздниках, демонстрациях, в быту.

Работа в клубах с самодеятельными хорами была неотъемлемой частью деятельности композитора. Свои песни он обязательно проверял на клубном хоре, учитывая те поправки, которые вносят кружковцы. Некоторые песни, подвергшиеся «народной» критике, уничтожал.

Помимо песен В.-Б. писал для самодеятельности крупные хоровые сочинения и оперы. Так, например, его опера «Про землю, про волю, про рабочую долю» была одним из первых образцов специфически клубной агитационной оперы. Она была поставлена в 1923 г. в клубе ВЦИК им. Свердлова. Композитор также сочинил оперу «Родина зовет» (1937) для колхозной самодеятельности и оперу «Колобок» (1941) для детской самодеятельности. (**М. К.**)

Лит.: **Брюсова Н.Я.** Д.С. Васильев-Буглай // СМ. 1948. № 2. С. 97–99; **Покшин Д.** Д.С. Васильев-Буглай. М., 1958.

**ВЕЛИКОРУССКИЙ ОРКЕСТР** — оркестр, в состав которого входят инструменты русского народного происхождения, бытующие в средней и северной полосе России.

Первый оркестр подобного типа был создан В.В. Андреевым в 1887 г.

В его основу легли усовершенствованные Андреевым народные инструменты, при этом он стремился сохранить сущность фольклорных прототипов.

Основу оркестра составляют балалайки и домры — струнные щипковые инструменты, близкие по характеру звучания, а также гусли, группы духовых — рожок, свирель и жалейка (другое название — брёлка) — и ударных: бубен, тарелки,

ложки, накры. В целом звуковая палитра была довольно однообразной и бедной. Не хватало, например, струнной кантилены, однако попытки ввести в состав оркестра старинный смычковый инструмент гудок не увенчались успехом. Не раз обнаруживались намерения добавить в народный оркестр те или иные инструменты симфонического оркестра. Однако в этом крылась опасность встать на путь подражания последнему, утратить своеобразие, простоту и доступность. Русский оркестр имеет собственную оригинальную красоту, связанную с нежностью, воздушностью тембров, легкостью и прозрачностью фактуры. Андреев сравнивал звучание своего оркестра с хором или ансамблями однородных инструментов, которые есть почти у всякого народа.

Большой вклад в создание В.О. внесли сподвижники Андреева. Николай Петрович Фомин (ученик Н.А. Римского-Корсакова, правнук композитора Евстигнея Фомина) считается родоначальником репертуара — ему принадлежат прекрасные обработки русских песен, аранжировки оперной и симфонической музыки, собственные оригинальные сочинения, ставшие классикой жанра. Фомин разработал формы письма партитуры, приемы оркестровки, им был установлен единый квартовый строй для всей группы струнных. Н.И. Привалов занимался разысканием и введением в состав оркестра новых инструментов. Федор Августович Ниман был профессиональным дирижером, после смерти Андреева он возглавлял оркестр до 1933 г. Владимир Трифонович Насонов заложил методические принципы обучения игре на народных инструментах. Петр Петрович Каркин стал родоначальником игры на домре, он разработал все основные приемы звукоизвлечения на этом инструменте. Семена Ивановича Налимова называли «балалаечный Страдивари», он изготовил непревзойденные по сей день образцы русских щипковых инструментов.

В В.О. Андреева соединились народные и академические принципы, чем определились два направления дальнейшего развития: профессиональный и любительский.

Свой В.О. Андреев мыслил как образцовый, призванный стать вдохновляющим примером для народа (такое положение вещей невольно подвигало самодеятельные коллективы на путь подражания профессиональным, эта схема затем была положена в основу советской самодеятельности).

Андреев считал, что главное назначение балалайки — быть любительским инструментом. По легкости освоения, доступности и дешевизне этот инструмент не знал себе равных, а усовершенствованные хроматические балалайки обладали также большими художественными возможностями. В конце XIX и начале XX в. реконструированные андреевские инструменты действительно стали одними из самых излюбленных и распространенных в бытовом музицировании.

В период становления советской самодеятельности пропаганда народных инструментов была возведена в ранг государственной политики. В 1920–30-е гг. великорусские и балалаечные оркестры повсеместно насаждались в рабочих клубах.

В. Киприянов в своих статьях, публиковавшихся в журнальной периодике 1920–30-х гг., ярко обрисовывает ситуацию в народно-оркестровой клубной самодеятельности. Перед руководителями оркестров ставилась задача за несколько уроков «обтесать» кружковцев, чтобы они могли выступать на клубных вечерах. Занятия велись нерегулярно, инструментов не хватало, т. к. отсутствовало

необходимое финансирование, большинство участников разочаровывались и покидали кружок. Проблемы возникали во всем — например, самодеятельные артисты не могли самостоятельно по слуху настроить свои инструменты, поэтому существовал долгий и кропотливый порядок настройки по группам. Во время репетиций оркестрантов учили отбивать такт ногой, это входило в привычку и переносилось на эстраду — выступления сопровождалось громким топотом, словно маршировал полк солдат.

Хотя общий уровень массовой самодеятельности был низким, мастера-профессионалы из числа артистов оркестра Андреева способствовали сохранению преемственности и традиций. Среди них были В.П. Киприянов, руководивший в 1920–30-е гг. русским оркестром при Доме Красной армии; сподвижник Андреева В.Е. Авксентьев, который в 1940-е гг. создал один из лучших самодеятельных оркестров русских народных инструментов на Челябинском тракторном заводе; Н.И. Привалов, участвовавший в самодеятельности ленинградского завода «Красный треугольник»; Г.П. Любимов и другие. **(М. К.)**

«ВЕРА» — камерный хор ДМШ им. В.Я. Шебалина. Лауреат международных конкурсов камерный хор «В.» создан дирижером-хормейстером Татьяной Коваленко в 1993 г. в ДМШ № 48 им. В.Я. Шебалина (директор школы — А.А. Кабанов). В хоре поют около 30 человек, в основном девочки от 10 до 17 лет. «В.» — один из немногих детско-юношеских хоровых коллективов, пользующихся международной известностью; хор поет как в православных храмах России, так и в кафедральных соборах Западной Европы. Хор гастролировал в США и ЮАР, Франции и Японии, Италии, Испании и Австрии.

«В.» — активный участник культурных программ Правительства Москвы, Российского фонда культуры, Международной ассоциации «Классическое наследие». Хор выступал во всех трех залах Московской государственной консерватории, Московском международном Доме музыки, Оперном доме музея-заповедника «Царицыно», Органном зале Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки; он пел с университетскими хорами США (Принстон) и ЮАР, с Капеллой под управлением Геннадия Дмитриева.

Название хора не случайно: русская и западноевропейская духовная музыка составляет ядро его репертуара. Уже в 1995 г. «В.» завоевала право участия в первом рождественском богослужении на открытии храма Христа Спасителя. Хор выступал в Зале церковных соборов, он стал лауреатом Всероссийского фестиваля «Звезда Вифлеема», посвященного 2000-летию Рождества Христова; детям было доверено петь на клиросе во время праздничных богослужений на Патриаршем подворье (храм Живоначальной Троицы в Борисове). В первые годы существования коллектива его духовным окормлением занимались священнослужители московских храмов протоиереи Георгий Нефёдов, Георгий Бреев и иерей Андрей Речицкий. Хористы получают духовное образование в воскресной школе при Патриаршем подворье.

В 1997 г. во время Первой Венской хоровой ассамблеи хор получил персональное приглашение президента Международной ассоциации детских и юношеских хоров Pueri Cantores Вильгельма Байса принять участие в 29-м и 30-м

Всемирных хоровых конгрессах: в 1998 г. «В.» пела в Барселоне, а в 1999 г. — в Риме, где в составе шести лучших хоров ребята выступали в заключительном гала-концерте в ватиканском «Конгресс-холле». В промежутке между конгрессами хор представлял Россию на 39-м Международном фестивале духовной музыки в Лорето (Италия), оказавшись в числе 14 коллективов, выбранных из 80 на отборочном туре.

В последние годы хор стал частым гостем на студиях звукозаписи. В исполнении «В.» (вместе с заслуженным артистом России Феликсом Царикати) записан «Гимн Южного округа»; на студии «Мосфильм» сделаны записи песен для детского новогоднего праздника в Лужниках, телесериалов «День рождения Буржуя» и «Дракоша и К», международного музыкального проекта Андрона Кончаловского (с Элтоном Джоном), японского мультфильма «Алхимики».

Еще одной недавно освоенной территорией стали для «В.» театральные концерты. Пожалуй, самым ярким из них было представление «Воздушные замки Вольфганга, или 12 музыкальных эпизодов из жизни Моцарта» в Центре им. Вс. Мейерхольда, в котором дети участвовали наравне с известными драматическими и оперными артистами, оркестрами и хорами (они исполнили «Ave verum» Моцарта).

Репертуар хора широк и разнообразен. Помимо духовной музыки «В.» исполняет произведения русских и зарубежных композиторов-классиков, песни советских композиторов, современную отечественную и зарубежную хоровую музыку, народные песни.

После окончания ДМШ многие хористы продолжают образование в музыкальных вузах, становясь вокалистами и хоровыми дирижерами. **(С. Г.)**

Лит.: **Галаганова С.Г.** О «Вере» с надеждой и любовью // Человек. Культура. Город. 2006. № 5.

«ВЕРЕТЕНЦЕ» (Москва) — детский фольклорный ансамбль, образованный в октябре 1982 г. на базе ДК им. III Интернационала Московской железной дороги (Восточный административный округ г. Москвы). Бессменным руководителем коллектива является Елена Алексеевна Краснопевцева — талантливый педагог-новатор, яркая личность, знающий фольклорист и хормейстер.

«В.» — один из самых первых в России детских фольклорных ансамблей аутентичного направления, яркий и самобытный коллектив, осваивающий музыкальную и хореографическую традицию южнорусских сел (главным образом Курской обл.). В репертуаре коллектива — песни различных жанров, танцы, игры, наигрыши на музыкальных инструментах (балалайке, скрипке, гармонии, рожке, дудке, кугиклах).

В ансамбле занимаются дети и молодежь от 4 до 18 лет. В течение нескольких лет занятий они постепенно, от простого к сложному, осваивают все жанры музыкального фольклора. Е. Краснопевцева разработала собственную систему обучения детей певческой импровизации. Большое внимание уделяется традиционной инструментальной музыке (в разные годы музыкально-инструментальной частью



руководили Ольга Величкина, Марина Крюкова и Борис Ефремов). Педагогический процесс в ансамбле отличается большой интенсивностью и продуманностью, и он построен на сочетании групповых и индивидуальных занятий.

Кроме вокальных и инструментальных занятий, дети изучают русский народный театр (в т. ч. кукольный «Вертеп»), делают инсценировки русских народных сказок. Участники ансамбля осваивают многие виды традиционного прикладного творчества: роспись по дереву, плетение бисерных украшений, вышивку и изготовление костюмов, головных уборов, тряпичных кукол, глиняных игрушек, музыкальных инструментов.

Жизнь ансамбля строится согласно народному календарю: совместно празднуются Рождество, Масленица, другие традиционные праздники. С десятилетнего возраста участники ансамбля выезжают в фольклорно-этнографические экспедиции.

Костюмы, в которых выступают участники ансамбля, по большей части подлинные, они подарены жителями Курской обл. или приобретены в экспедициях.

Важной частью жизни коллектива является его концертная деятельность. Ансамбль подготовил множество концертных программ, активно гастролировал и продолжает гастролировать как в России, так и за рубежом, стал лауреатом и дипломантом десятков всероссийских и международных фестивалей, смотров и конкурсов, приобрел широкую и заслуженную известность в России и за ее пределами.

В 1994 г. на базе ансамбля создана Школа традиционной культуры. Суть педагогической концепции школы, как сказано в ее программе, — в «обучении не столько образцам — произведениям народного искусства (песням, танцам, наигрышам и т. п.), сколько самому процессу творчества в устной традиции, причем на основе конкретной локальной фольклорной традиции», с применением новых методик обучения, с опорой на импровизацию. «Основная цель школы — обеспечить живую, а не музейную передачу фольклорной традиции». В школе работают классы музыкальных занятий с индивидуальной и групповой формой обучения, классы народного театра, прикладного творчества.

Педагогический опыт Е. Краснопевцевой и других преподавателей школы «В.» имеет большую научно-практическую ценность. Он обобщен в книге «Мир детства в традиционной культуре» (совместно с А. Ивановым и О. Величкиной). Ансамбль оказывает большую методическую помощь детским фольклорным ансамблям, воспитателям детских садов. В результате постоянной работы в селе Плехове Суджанского р-на Курской обл. там возник и успешно действует детский сельский фольклорный коллектив. **(Н. Ж.)**

«ВЕЧОРА» (Пермь) — один из лучших любительских фольклорных коллективов пермского региона, существует с 1987 г. на базе Областного центра художественного творчества учащихся «Росток». Основательница ансамбля и его бессменная руководитель — Светлана Захарова, выпускница Пермского музыкального училища (класс народного творчества Ж.Г. Никулиной)

и стажер Фольклорно-этнографического центра МК РФ (под руководством А.М. Мехнецова).

Коллектив серьезно занимается освоением локальных традиций нескольких районов центральной части Пермского края — Оханского, Осинского, Нытвенского. Постоянные фольклорные экспедиции являются для участников «Вечоры» главной школой. Они не просто записывают песни, которые тотчас же входят в их репертуар, в деревне ребята учатся общаться со старшим поколением, уважать его, перенимать его жизненный и культурный опыт.

«Для нас пение, пляска — не главное. Это отдых. А самое главное — сохранение традиционного мировоззрения, сохранение фольклора как целостной художественно-философской системы. Мы стараемся воспитать хорошего, нравственно здорового человека», — говорит руководитель коллектива, умница и красавица Светлана Захарова. При этом в реальной жизни коллектива не заметно назидательности или морализаторства. Сразу подкупает по-особому непринужденная, веселая, дружеская обстановка, здоровая атмосфера игры и доброго юмора, из которой не хочется уходить и в которой исподволь и в охотку воспитываются хорошие ребята.

Коллектив много выступает в самой разной аудитории, но свои выступления мыслит не как концерты, а как встречи с людьми, с которыми ребята делятся тем, что знают и умеют. Особая забота — чтобы не было ни малейшего налета эстрадности и чтобы ничего «не придумывать» (на языке фольклористов это означает похвальное стремление к подлинности и достоверности — коренное свойство участников российского фольклорного движения).

В составе коллектива, довольно большого по своему составу, — дети и молодежь самых разных возрастов. Нередко к собраниям «В.» присоединяются бывшие, уже повзрослевшие ее выпускники и их дети, родители, бабушки и друзья. Такая большая, славная, дружная семья — эта пермская «В.». **(Н. Ж.)**

Лит.: **Мальцева О.** «Для нас фольклор — это жизнь...» (о пермском фольклорном коллективе «Вечора») // Вестник Российского фольклорного союза. 2002. № 1. С. 32–33; **Захарова С., Мальцева О.** Старая «Репка» на новый лад // **Там же.** С. 34–35.

«ВИНЕГРЕТ» — СТЭМ Сибирской государственной академии физической культуры, образован в 1988 г. на базе агитбригады Омского института физической культуры. Хотя название указывает на разножанровость программ, в них, учитывая профиль вуза, преобладают номера акробатической направленности с элементами эстрадно-цирковой клоунады (пирамиды, сальто и пр.). Соединение сложных трюков и цирковой эксцентрики с музыкальными пародиями, спортивными зарисовками и сценками потребовало от руководителя театра, Игоря Владимировича Абраменко, освоения сложнейшей профессии режиссера эстрадного представления. В каждом новом спортивно-эстрадном шоу «В.» добивался все большей зрелищности и ритмичности.

Первый успех пришел в 1996 г., когда в родном Омске на стэмовском фестивале «Бум» театр получил Гран-при. Затем были удачные выступления на томской «Юморине», многочисленные призы за лучшую режиссуру и самый зрелищный

театр; в 2000 г. коллектив победил на международном фестивале СТЭМов «Икар-ады» в Казани. С 1999 г. «В.» пробует себя в КВН, выступает в лиге «КВН-Сибирь». Однако каждый сезон неизменно готовится новая программа, иногда цельный спектакль. Наиболее удачными были «Спасатели Малибу» (2002) — смешная пародия на штампы американских телевизионных «бикини-сериалов», которая перемежалась эффектными номерами и репризами обитателей дельфинария (полеты касаток, дрессированные тюлени и пр.). (М. Ю.)

**ВОЛКОВ** Павел Леонидович (род. в 1949 г.) — сценарист, режиссер, руководитель народного агиттеатра «Альтернатива» Курганского машиностроительного института. Окончил исторический факультет Курганского университета и Высшие режиссерские курсы в Москве. Вместе со своими земляками, В. Гостюхиным и А. Медведевских, участвовал в работе Всероссийской творческой лаборатории авторов, пишущих для агитбригад, ежегодно проводившейся ВНМЦ им. Н.К. Крупской и Союзом писателей РСФСР в Доме творчества писателей в подмосковной Малеевке.

Первые программы В. строились на «местном материале», были не лишены должной агитационности. Вскоре историческое образование, аналитический и критический склад ума взяли свое: В. отошел от конкретного факта и иллюстрации статистических показателей и заинтересовался общественно-политическими событиями, причинами и следствиями, которые привели страну к тоталитаризму. В названии молодежного агиттеатра заявлена альтернативность шаблонной агитбригаде с ее ограниченными возможностями. Для В. характерны парадоксальность мышления, скрытая ирония, неожиданные сюжетные повороты, контрастный монтаж эпизодов. Ему близки мотивы трагического балагана, маскарада жизни на краю гибели. Он хотел подняться к философскому осознанию смысла наступивших в обществе перемен, стремился охватить вершины и провалы истории, которая легко трансформируется в балаган в духе сатирической поэмы А.К. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», остроумно инсценированной в середине 1980-х гг. в «Альтернативе».

Спектакли В. сложны и неоднозначны, метафоричны и ассоциативны. Владение эзоповым языком давало возможность показывать эти работы на фестивалях и смотрах, неизменно вызывая ожесточенные споры жюри и зрителей. Строились представления, непохожие на агитбригадные и другие эстрадные обозрения, по одинаковой схеме: задавалась некая тема и разыгрывались ее вариации. Никаких конкретных типов и «отдельных недостатков», все показанное укрупнено до исторического явления, судьбы страны. Действие бессюжетно, иногда коллажно, с рваным ритмом, держащим в напряжении исполнителей и зрителей. В представлениях «Но продолжение — есть!», «Патология ядерного Марса», «Геракла вызывали?» переплетаются реально-бытовые, социальные, исторические и мифологические пласты.

В спектакле «Внутренние эмигранты» на сцене некое сборище людей в ярких, нарочито грубых и в то же время жалких одеяниях. Звучит музыка молодого курганского композитора В. Баскина, песни В. Токарева. В звуках, жестах, спосо-

бе существования актеров обнаруживается жуткая реальность и в то же время ирреальность, трагедийно-маскарадная жизнь. Спектакль о борьбе за гражданские права был еще и иллюстрацией разрушения личности в безумном мире. В представлении «Скажи, Сенека...» В. проводил параллель между нашей жизнью и культурой Рима периода его упадка. Высшие слои римского общества погружены в пьянство и разврат, а плебс довольствуется подачками и низкопробными зрелищами. Контраст заложен в самой сценической ситуации, когда трагедийные события (гибель государства) происходят в бане, и в противостоянии мудрого Сенеки всем остальным шаржированным персонажам — увязшим в распрях депутатам, не замечающим хаоса и смуты партийным боссам, нервным разномастным «митингиантам», свободным собственникам, экстрасенсам, танцовщицам и гетерам. Каждый из них, легко узнаваемый российской публикой рубежа

1980–90-х гг., демонстрировал те или иные пороки, приведшие к распаду цивилизации.

С конца 1990-х гг. В. живет в США. (Г. П.)

Лит.: **Питвинцева Г.** Сценарное мастерство: Методическое пособие. М., 1989. С. 98–102; **Она же.** Эстрадные любительские театры // Народное творчество на рубеже веков. М., 2001. С. 139–141.

**ВОЛКОВА** Елена Андреевна (род. в 1915 г., г. Чугуев) — наивный художник. Родилась в большой дружной семье, где было восемнадцать детей, отец был героем-спасателем на воде. Семья жила на островке Северского Донца, поэтому тема воды и всего, что с ней связано, впоследствии стала одной из главных в ее творчестве. Детство было главным источником радостных и порой сказочных образов живописи художницы, о чем она сама неоднократно свидетельствовала.

Ее художественное видение с ранних лет складывалось в атмосфере маленького казачьего городка, где в 1920-е гг. еще сохранялись черты старого бытового уклада (церковные праздники, ежегодные ярмарки). Развивались и новые традиции советского быта — клубы, самодеятельность, просмотр кинофильмов (муж В. был киномехаником).

С детства В. любила рисовать самодельными красками, лепить из прибрежной глины. Болезнь ног помешала ей ходить в школу, училась дома, любила шить, вышивать, но особенно петь. Впоследствии художница самый живописный колорит своих картин уподобляла по гармонии хору поющих голосов, стремясь подобрать такой цвет, который «спелся бы со всей картиной». Часто изображала она и музыкантов.

В 1947 г. у В. родился сын Валентин, который стал учиться живописи. Именно тогда, взяв краски сына, В. сама обратилась к творчеству (1961 г.). Первыми ее работами были натюрморты на картоне, потом появились и сюжетные композиции.

Многие из них можно было бы отнести к анималистическому жанру, но, зная биографию художницы и круг ее друзей, их стоит рассматривать и как по-своему замаскированные образы близких. Так, много картин в сказочной форме повествуют о детстве, о радости материнства. Конечно, в них выражались чувства

самой художницы. Это «День рождения птенца» (1974), «Поросенок спрятался» (1975–1980). Сравнение самых ранних натюрмортов В. с теми произведениями, что были созданы в 1970-е гг., многое рассказывает о художественной психологии наивного творчества. В ранних картинах, по признанию самой художницы, она боялась изображать один предмет, заслоненный другим, фрагментарно, каждую вещь ей хотелось показать целой, в полноте ее бытия. Потом у нее появляется понятие условности изображения, но эта условность трактуется как декоративная стилизация. Картины плоскостные, цвет локален. Наиболее выразительны в произведениях, особенно в изображениях животных, глаза.

Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что именно в творчестве В. раскрывается такая важная особенность наивного творчества, как стремление запечатлеть образы праздника, своего рода рая на земле. Эта типологическая черта любительского творчества в годы господства советской идеологии выдавалась за наивный реализм, простодушное свидетельство радостной жизни народа при социализме. В действительности дело обстояло сложнее, и большинство «райских» образов следует рассматривать как компенсацию за те испытания, нищету, убогость существования, которые выпали на долю художников из народа. В большой мере это относится и к праздничной тематике произведений В.

В центре картины «Народное гулянье на берегу Иртыша» (1976) изображен огромный натюрморт — скатерть-самобранка воображаемого пикника. Здесь и рыба, и яблоки, и помидоры, и свежие перья зеленого лука, ломти алого арбуза, желтая тыква, грибочки в голубой миске, пара кувшинов и целая бочка, видимо, с вином. Изобилие угощения подчеркнуто размерами плодов и фруктов в композиции. В. вспоминает: «Мне Господь помогает, подсказывает, что писать и как писать. С чего я начинаю, я никогда сама не знаю. Наверно, чаще всего с центра. В “Народном гулянье” я вначале на чистом белом холсте написала яблоки в зеленой вазе, потом хлеб, рядом увидела рыбу, огурцы, поросенка, окорок...»

Величественный образ «даров природы» представлен как средоточие смысла всей композиции. В окружающих пиршественный «стол» сценах можно усмотреть немало символических моментов, за которыми, возможно, скрывались мысли и чувства художницы. Участники пикника, рассыпавшиеся вокруг этого великолепного натюрморта, написаны несоразмерно маленькими, но каждый из них воплощает важные стороны человеческой жизни.

На первом плане юноша сидит в лодке, а за борт ее схватила купальщица в розовом костюме. Это, конечно, образ любви. В нем можно рассмотреть множество значений, напоминающих о русалках, воде как стихии женского, лодке как символе жизни человека, и проч. Позади лодки на берегу сама художница сидит перед чистым холстом. Это, конечно, образ искусства.

Слева рыбак вытаскивает огромную рыбу, что может напомнить о целом ряде евангельских образов — «Чудесного улова», рыбы как символа Христа. Глубоко религиозной В., посещавшей церковь и почитавшей иконы, эти сюжеты не могли быть неизвестны.

Две женщины позади рыбака, вооружившись большими ножами, чистят рыбу — в этом можно усмотреть весьма тревожный намек: они посягают на чью-то души? А впрочем, просто готовят угощение.

Огромная кастрюля, подобная тем, в каких в аду мучат души грешников, стоит сзади, приготовленная для варки рыбы.

Молодая пара выходит из леса с сухой веткой, готовясь разводить костер под этой кастрюлей. Под ветвями могучего дерева (можно предположить, что это само древо жизни) в центре картины музыкант играет на скрипке: какое же гулянье может быть без музыки... В глубине справа из леса появляются грибники с огромными грибами — знаток иконографии вспомнит, что гриб — это распространенный фаллический символ.

Эта картина, написанная в очень сложный и драматически напряженный момент жизни художницы в Омске, несет в себе в зашифрованном виде всю гамму ее чувств и настроений того периода. Она появилась как развитие более ранних сюжетных композиций.

В 1969 г. была написана небольшая картина «Золотой век». Здесь так же на первом плане река с рыбами, утятами и всякой живностью. Так же справа на берегу сидит у своего холста художница. На втором плане — красный шатер и диванчик, а в глубине большое здание с фронтоном и белыми колоннами, перед которым стоит молодая пара. Здание кажется воплощающим собой образ сельского клуба, Большого театра и сталинского ампира. А шатер напоминает о ярмарочных балаганах и цыганских палатках. В картине можно разглядеть также маленькую девочку, собирающую плоды с дерева, и мать, играющую с ребенком. В картине «Цыганский табор» 1972 г. избрана необычная для художницы точка зрения сверху. В центре вокруг костра с большим котлом сидят ярко одетые цыганки. Слева — их шатер. Справа — лодка, вытасченная на берег, и что-то вроде залива или излучины реки. На берегу танцует цыганка с бубном и ей аккомпанирует цыган с гитарой. Картина темная, дело происходит вечером или ночью. Персонажи не индивидуализированы, а, скорее, романтически обобщены. В. комментирует картину как воспоминание: «Там, где я жила в детстве, всегда останавливались около реки цыгане, а мы, дети, интересовались. Сидят, бывало, они вокруг костра, все такие нарядные, песни веселые поют, а я наблюдаю...» Работая над картиной, художница не делала никаких предварительных рисунков, эскизов, поправляла, изменяла, пока не получалось так, как хотелось.

Если рассматривать эти картины сквозь призму биографии художницы, то можно увидеть в «Золотом веке» воспоминание о счастливом детстве и молодости (вот он — образ клуба с колоннами), а «Цыганский табор», возможно, подсознательно ассоциировался с собственными переездами и кочевым житьем между Чугуевом и Москвой. В обоих случаях так же, как и в «Гулянье», весь арсенал мотивов почерпнут из впечатлений чугуевского периода, и во всех картинах есть стремление упорядочить, соотнести друг с другом отдельные мотивы, но только в последней достигается стройность и гармония частей. Как будто от перебирания воспоминаний, любования своим прошлым, смутных надежд художница переходит к ясной картине мира, где ее отношение к жизни, взгляд на прошлое и настоящее предстают в последовательно развитом и четком выражении.

Название картины «Народное гулянье» указывает жанр события: в представлении художницы это праздник, наподобие тех гуляний, что она помнит с детства. В «Народном гулянье» присутствует определенная праздничная ритуальность, поэтому картину и возможно читать символически, а не просто разглядывать как жанровую сценку.



Картина «Пастушок» (1978) с первого взгляда воспринимается зрителем как образ рая, первобытного сказочного Эдема. На берегу реки сидит мальчик в круглой желтой шляпе и играет на дудочке. По воде к нему подплывают гуси. Позади пастушка прилегла отдохнуть корова, справа, в углу картины, стоит веселая хрюшка, поглядывая на зрителя. Слева видим лошадку, тоже подошедшую к берегу. Коза забралась на дерево — пощипать растущие там красные ягоды. Чуть дальше две девушки сидят под тенью деревьев, вдали гуляет петух с роскошным красным оперением хвоста. В. комментирует: «Пастушок так весело играет, что каждое животное, затаив дыхание, слушает его музыку». Здесь можно разглядеть и грибы с разноцветными шляпками, и цветы, и красную смородину необыкновенных размеров, и пышные кусты, и камыши у берега. Своей наивной идиллическостью этот сюжет может напомнить то, как в росписях церквей (обычно не основного помещения, а прилегающей галереи) изображали библейскую сцену наречения первым человеком имен животных.

В картине «Пастушок» собрана вся домашняя живность, которая была когда-то в семье Пастуховых в Чугуеве. Не случайно, что животные здесь не просто пасутся на травке, а завороченно слушают льющуюся мелодию, они, как люди, наделены музыкальным слухом. В отличие от предыдущих идиллических композиций, ориентированных фронтально на зрителя, где на первом плане или в центре была вода и структурно-смысловую роль играл центр картины, в «Пастушке» сделана попытка развить пространство в глубину. Пастушок изображен в профиль, сидящим на берегу реки в правой части картины. Отдельные фрагменты с животными, растениями и фигурами пастушка и девушек собраны по «лоскутному» принципу. Это несколько не умаляет художественного впечатления от работы, лирической, нежной и мягкой.

В этой картине можно видеть сложившуюся живописную манеру В. — все выписано, раскрашено мелким мазком, с тщательностью рукодельницы, работающей над вышивкой.

Сама В. склонна свой метод работы мифологизировать, подчеркивая, что она не знает, как и что у нее получается. «Пишу чистыми красками прямо из тюбиков. Какие краски я беру во время работы из тюбиков, не ведаю, названия их не знаю. Делаю так, как подсказывает картина. Часто долго ищу нужный цвет на холсте, множество перепробую красок, убираю те, которые не подходят. Не получается! А через некоторое время посмотрю — все цвета на своем месте. А как это получилось, сама не знаю. Думаю, что краски сами способны смешиваться на холсте, пока они не просохли, и получается такое, о чем художник и не мечтает. Картина сама себя рисует.

Знаю ли я заранее, какой получится картина? Нет. Я только стараюсь, чтобы она получилась такой, какой я ее представила».

В ее рассуждениях и правда, и легенда. Конечно, она освоила многие технические навыки мастерства и вполне сознательно пользуется ими. И вместе с тем она подчинена процессу творчества, погружена в него, бессознательно руководствуется внутренним чутьем.

С начала 1980-х гг. стиль В. меняется. Появилась возможность писать на больших холстах, и изображения плодов, животных становятся более крупными, в них исчезают детали, обобщается живописный мазок, большее значение приобретает гладкое цветовое пятно.

Несомненно, что работы нового типа появились потому, что художница стала готовить их для выставок. Картины создавались с учетом того, что их увидят в большом помещении много посторонних людей. Художница уже начала мыслить свою задачу как профессионал, а не просто запечатлевая то, что мечталось, «проплывало перед глазами».

Лучшей из работ нового типа был «Натюрморт с рыбой» (1981). На столе, покрытом голубой скатертью, лежит рыба, кусок арбуза и дыня, а сверху изображена ветка с яблоками и две птички. Но В., работая по-иному, продолжает выражать свое, затаенное. Теперь это происходит благодаря переданной чисто живописными средствами игре предметов между собой. Присмотревшись, можно заметить, что рыба и «скибочка» арбуза явно улыбаются друг другу, а ветка с яблоками прислушивается к их немому разговору.

От сказочного мира прошлых картин осталась тяга оживить, очеловечить все изображенное в картинах. «Голубь мира» ведет свою иконографию от традиционного плакатного изображения, но у В. превращается в нежную голубку, летящую к своему гнезду, такую же живую и непосредственную, как были гуси и курочки в ранних картинах. (К. Б.)

Персональные выставки: Омск, выставочный зал Союза художников, 1975; Дом художника на Кузнецком мосту, Москва, 1980; ЗНУИ, 1981; Музей самодельного творчества народов РСФСР (Спасо-Ефимиев монастырь), Суздаль, 1985; Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва (на Делегатской ул.), 1988; «Рыбы, птицы и звери. Живопись Е. Волковой», Москва, Галерея «Дар», 1995; Музей современного искусства, Москва, 2001; Третьяковская галерея, 2005–2006.

Выставки: «Слава труду», Москва, 1974; «Самодельные художники — Родине!», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987;

Всесоюзная выставка самодельных художников. Москва, Центральный дом художника, 1985; Всесоюзная выставка самодельных художников, Москва (ВДНХ, «Монреальский» павильон), 1988; «Naifs sovietiques», 1988 (Франция); «Сон золотой», 1992; «Наивное искусство России», Всероссийский дом народного творчества (в Сверчковом переулке), Москва, 1993; ИНСИТА-94; «Русский деликатес». Натюрморт в творчестве наивных художников, куратор К. Богемская, Москва, Галерея «ДАР», 1995; «Проект “Москва–Берлин”». Выставка картин наивных художников Германии и России в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве (на Делегатской ул.), 1996; «Мудрость с наивными глазами, Киров», 1997; «Наивное искусство в коллекции К. Богемской и А. Турчина». Выставочный зал «Ковчег», Москва, 1998; «Erste Begegnung...», (Германия), 1999; «Russische Naieven...» (Голландия), 2000; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Райские яблоки», 2000; «И увидел я...», 2001; «Образ мира в наивном искусстве». 2002–2003.

Коллекции: «Царицыно», Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art, London, 1984. P. 601; **Bożemskaya K., Turchin A.** Die Naive Kunst Russlands // Erste Begegnung mit der Russische Naive, / Katalog / Museum Charlotte Zander (Deutschland), 1999; **Волкова Е.** Жизнь и творчество Елены Волковой, рассказанные ею самой. М., 1999; **Богемская К.** Самодельное изобразительное искусство // Самодельное художественное творчество: Очерки истории. 1960–1990-е.



СПб., 1999; **Волков В.** Рядом и наблюдая // Философия наивности. М., 2001; **Богемская К.** Наивное искусство. Елена Волкова. СПб., 2001.

## ВОЛОГОДСКОГО ПЕДУНИВЕРСИТЕТА

### ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ.

В 1981 г. при кафедре пения и методики музыкального воспитания музыкально-педагогического факультета Вологодского государственного педагогического института (в настоящее время педагогический университет) была создана Лаборатория народного музыкального творчества. Ее руководителем стала преподаватель кафедры, выпускница Ленинградской консерватории (ученица А.М. Мехнецова) Галина Петровна Парадовская.

Одним из важнейших направлений деятельности лаборатории стало освоение, пропаганда и внедрение в современную художественную практику фольклорно-этнографических материалов, полученных в ходе экспедиционного обследования различных районов Вологодской обл. Эту работу осуществляет фольклорный ансамбль лаборатории. В составе ансамбля — студенты и выпускники музыкально-педагогического, филологического и исторического факультетов ВПИ.

Основу деятельности коллектива составляет реконструкция и освоение музыкально-поэтического фольклора, местных обрядовых традиций (свадебные песни и причитания, календарные заклички, частушки, лирические, плясовые и хороводные песни, детский фольклор, инструментальная музыка). Одновременно участники ансамбля приобретают навыки трудовых занятий (изготовление традиционной одежды, вышивка, ткачество, плетение поясов).

Важным направлением работы коллектива является просветительская деятельность. С 1984 г. в Вологде проводятся тематические циклы концертов народной музыки с участием фольклорных коллективов и этнографических исполнителей. С успехом прошли такие абонементные концерты, как «Песни Вологодской земли» (1986), «Музыка обрядов и праздников» (1987), «Народная песня. Памятники отечественной культуры» (1989), «Песни Русского Севера», «Страницы народного календаря» и др. Большой популярностью пользуются концерты детского лектория «Народная песня — детям».

Ансамбль — постоянный участник и один из организаторов областных фольклорных фестивалей и праздников. Он неоднократно принимал участие в абонементных концертах народной музыки Ленинградской консерватории, Всероссийского музыкального общества в г. Москве, выступал с концертами в Свердловске, Сыктывкаре, Новгороде, Калуге, Архангельске, Сольвычегодске, Нижнем Новгороде. Выступления ансамбля неоднократно демонстрировались по республиканскому и местному телевидению и радио.

Ансамблем Вологодского педуниверситета проводится большая работа по восстановлению народных обрядов и праздников и их адаптации в городской среде. Традиционными для жителей Вологды стали проводимые по традиционному сценарию Святки, Масленица, Пасха, Троица, Покров. При непосредственном участии ансамбля в городе постепенно оживают и свадебные традиции.

Одним из важнейших направлений деятельности ансамбля является внедрение фольклорного наследия в систему детского воспитания. В Вологде создана Школа традиционной народной культуры, где обучается более 200 детей (от 6 до 18 лет). Участники фольклорного ансамбля преподают в этой школе и совместно с детьми участвуют во всей ее жизнедеятельности.

Коллектив поддерживает тесные связи с народными исполнителями, работниками культуры сельских клубов, помогает им в организации деревенских праздников, готовит передачи для местного радио и телевидения. **(Н. Ж.)**

**ГАЙГЕРОВ** Адриан Николаевич (1875–1948) — певец, хормейстер, организатор хоровой самодеятельности.

Учился вокалу в музыкальном училище Московского филармонического общества. После его окончания уехал в город Орехово-Зуево, где преподавал пение. Любительская культура этого текстильного центра до революции находилась под покровительством Саввы Морозова. В городе существовал большой любительский хор. С 1901 г. его возглавил Г. и 35 лет оставался бессменным руководителем этого коллектива. Основой репертуара хора была церковная музыка, народные песни и хоры из русских опер, после революции этот репертуар претерпел соответствующие изменения.

В 1920-х гг. Г. организовал при хоре музыкальную школу. Ему помогала талантливая дочь Варя, которая впоследствии стала композитором. Преподавалось сольфеджио, постановка голоса, теория музыки, общее фортепиано. Читались публичные лекции по истории музыкальной культуры.

В 1930-е гг. Г. увлекся постановкой опер. Под его руководством силами хора были исполнены «Аскольдова могила», «Царская невеста», «Чародейка», «Евгений Онегин», «Демон».

Творческая и организаторская инициатива Г. была незаменима. Во время его тяжелой болезни в 1925–1926 гг. работа хора была парализована и затем с трудом налаживалась вновь. Коллектив прекратил свое существование после кончины Г. (**М. К.**)

Лит.: **Поляновский Г.** 70 лет в мире музыки. М., 1981. С. 234–250.

**«ГАУДЕАМУС»** — камерный хор МГТУ им. Н.Э. Баумана. Создан выпускником Московской государственной консерватории Владимиром Леонидовичем Живовым в 1968 г. Сегодня в хоре поет уже второе поколение «бауманцев» — студенты, молодые преподаватели, сотрудники МГТУ. Многолетняя дружба, творческое взаимопонимание, верность созданным традициям превратили коллектив в единую семью.

В названии хора — начальное слово старинного студенческого гимна: «Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus!» — «Так будем же радоваться, пока мы молоды!» Этим гимном хор завершает все свои концерты.

За время многолетнего существования «Гаудеамус» неоднократно становился лауреатом всероссийских, всесоюзных и международных конкурсов и фестивалей. Уже в 1977 г. хор удостоился звания «Народный коллектив»; в 1982 г. — зва-

ния лауреата премии Ленинского комсомола. В 1983 г. всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила диск-гигант «Gaudeamus»; к настоящему времени записаны еще два компакт-диска.

Ежегодно хор дает около 10 концертов, в т. ч. в лучших филармонических залах Москвы (Малом и Рахманиновском залах консерватории, Оперном доме музея-заповедника «Царицыно», Органном зале Музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки). С его искусством хорошо знакомы не только москвичи, но и жители многих других городов страны. Коллектив гастролировал в Болгарии, Польше, Венгрии, Словакии, Германии, Нидерландах, Италии, Франции, странах Балтии. О хоре неоднократно писали газеты и журналы, его выступления транслировались по радио и показывались по телевидению.

Слово «камерный» означает в данном случае не только относительно небольшой численный состав коллектива (чуть более 30 человек), но и специфику исполнительской манеры — присущие камерному музицированию тонкость, гибкость, выразительность, отточенность деталей, штрихов. Не сила звука, а богатство его оттенков, абсолютное единство манеры звуковедения — таково творческое кредо «Гаудеамуса».

В репертуаре хора — отечественная и западноевропейская духовная классика, лирические миниатюры на стихи классических поэтов — от Пушкина до Бродского, латиноамериканские хоры в ритмах самбы и танго, французский шансон, советские и народные песни. Ежегодно репертуар «Гаудеамуса» пополняют 5–7 новых произведений.

Для профессора Живова его хор — это еще и своеобразная лаборатория, творческая мастерская. Здесь он проверяет свои научные гипотезы, реализует педагогические концепции, отрабатывает методические приемы. Методологический подход маэстро к хоровому исполнительству основывается на нейропсихологической теории образования певческого голоса. В отличие от традиционной, механистическо-физиологической, теории она исходит из опережающего воздействия образа звука по отношению к звуку как таковому. Это образный, «иконописный» подход; речь идет о живописи («писании живого») в музыке, их органичном синтезе. Главный художник — дирижер. Но и хористы не просто послушные его воле подмастерья: их индивидуальные, самостоятельные звуковые «мазки» создают общую цветовую гамму исполняемого произведения.

В.Л. Живов — достойный наследник и продолжатель российских музыкально-просветительских традиций. Он главный организатор и вдохновитель массового хорового движения столицы. Вот уже более 40 лет через руки Владимира Леонидовича проходит вся московская хоровая самодеятельность. Он руководил сводными хорами на Всемирной студенческой универсиаде (1973) и Всемирном фестивале молодежи и студентов (1985), организовывал «Московскую хоровую весну» и работу хоровой номинации студенческого «Фестоса». (**С. Г.**)

Лит.: **Живов В.Л.** Теория хорового исполнительства. М.: Изд-во МГТУ им. Н.Э. Баумана, 1998; **Он же.** Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. М.: ВЛАД-ОС, 2003; **Он же.** Вокально-хоровая музыка Георгия Свиридова. Заметки хорового дирижера. М.: Изд-во МГТУ им. Н.Э. Баумана, 2005; **Гапаганова С.Г.** Маэстро Живов // Человек. Культура. Город. 2005. № 1.

**ГЛАЗКОВА** Зоя Ивановна (1924, дер. Палашкино Нестеровского района Владимирской обл. — 2004, Москва) — танцжонглер, ассистент режиссера, заслуженный работник культуры РСФСР. Училась в Государственном училище циркового искусства (ГУЦИ), которое окончила с номером в жанре жонглирования (режиссер-педагог В.А. Жанто).

Профессионально владела школой классического танца, которым занималась в детской студии и в ГУЦИ у педагога хореографии К.И. Филатовой. Мечтала о создании нового номера, где жонглирование органично сочеталось бы с классической хореографией. С целью осуществления своей мечты поступила во Всесоюзную студию эстрадного искусства (ВСЭИ) и в 1948 г. в содружестве с талантливыми артистами эстрады С.Г. Савельевым и С.А. Русановым, балетмейстером ГАБТа Г.П. Добрыниной и композитором С.Л. Кагановичем (псевдоним Л.Л. Солин) подготовила номер «Весна» (другое название — «Летним утром»). В номере рисунок классического танца на пуантах гармонично сплетался с жонглированием теннисной ракеткой, пятью шарами и кольцами и тремя булавами, которые скрывались в цветах, служивших декоративным оформлением сцены. В композиционно завершенной структуре номера, в виртуозной технике и красивых рисунках жонглирования и танца раскрывалось обаяние и эмоциональность артистки, которая изящно переходила от лиричности и мягкости в медленных частях до бурных всплесков восторженности в быстрых комбинациях. С этим произведением выступала во всех регионах СССР. Г. — единственная женщина среди солистов-жонглеров Московской эстрады с конца 1940-х и до середины 1950-х гг.

Завершив артистическую деятельность, с 1971 по 1993 г. работала старшим методистом по цирковым жанрам в Межсоюзном доме самодеятельного творчества в Москве. В эти годы Г. приложила немало усилий для повышения квалификации руководителей цирковых коллективов. Она установила прочные контакты с ГУЦЭИ, организовывала командировки режиссеров-педагогов училища в самодеятельные цирковые коллективы для оказания методической и режиссерской помощи, проводила на базе училища постоянно действующий семинар для руководителей коллективов. Здесь ведущие практики и теории циркового и эстрадного искусства регулярно читают лекции, знакомят с учебными методиками и дают мастер-классы. Г. организовывала ежегодные смотры-конкурсы московских коллективов, приглашала в жюри самых опытных специалистов, которые определяют лучшие коллективы, номера и лучших исполнителей, подробно анализируют работу и дают творческие и учебно-методические рекомендации. Для постановки заключительных концертов лауреатов и дипломантов конкурсов она приглашала известных режиссеров-постановщиков. Все это положительно отразилось на улучшении качества подготовки участников коллективов, их трюковой оснащенности, на художественном уровне номеров и программ. Любительское цирковое искусство Москвы поднялось на очень высокий технический и художественный уровень, а в некоторых жанрах и номерах могло соперничать с профессиональным цирковым искусством. Это наглядно проявилось в период Первого Всесоюзного и особенно Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества. Союзгосцирк приглашал лучших артистов из самодеятельности для профессиональной работы.

Г. оказывала помощь коллективам не только Москвы и Московской области, но и всей страны.

Лучшие воспитанники коллективов заканчивали ГУЦЭИ, становились высокопрофессиональными артистами циркового искусства, завоевывали призы на престижных международных цирковых фестивалях и конкурсах. Так, например, воспитанник Народного циркового коллектива «Юность» ДК «Красный октябрь» МЭЗ «Памяти революции 1905 года» Юрий Куклачев, выпускник ГУЦЭИ 1971 г. (режиссер-педагог Н.А. Кисс), стал народным артистом РСФСР, обладателем многих международных наград. Воспитанники Образцового циркового коллектива ДК «Меридиан», выпускники ГУЦЭИ 1995 и 1997 гг. (режиссер-педагог — заслуженный работник культуры РСФСР Б.Н. Белохвостов) силовые акробаты Игорь и Сергей Команковы завоевали Главный приз на Международном фестивале циркового искусства в Бельгии (1995).

Некоторые из выпускников, окончив училище или завершив профессиональную артистическую деятельность, становились руководителями и педагогами любительских коллективов и цирковых школ в разных городах страны и за рубежом.

В 1970–90-е гг. Г. являлась членом оргкомитетов, председателем и членом жюри различных фестивалей и конкурсов, оказывала не только большую организаторскую, но и творческую помощь в проведении и становлении многих фестивалей циркового и хореографического искусства в Москве, в разных регионах России и за рубежом.

Г. помогала в организации на базе студии оригинального жанра ДК пос. Черноголовка Ногинского р-на Московской обл. первых Всесоюзных фестивалей самодеятельных и профессиональных фокусников (1987, 1988).

В 1992 г. Г. возглавляла жюри Международного конкурса любительских коллективов и цирковых школ (г. Верхний Уфалей Челябинской обл.).

В 1980–90-е гг. Г. плодотворно работала в качестве ассистента с режиссером-постановщиком А.А. Аниютенковым. Она помогала ему осуществить крупномасштабные постановки в Московском городском празднике самодеятельного творчества, состоявшегося в рамках Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества.

С 1993 г., когда перестал существовать МДСТ как структура МГСПС, Г. продолжала давать творческие консультации цирковым коллективам и школам, а также организаторам различных фестивалей и конкурсов.

Творческой и умелой организаторской деятельностью Г. внесла большой вклад в развитие эстрадного и циркового искусства России и зарубежных стран. **(А. А.)**

Соч.: Разноцветная радуга цирка // Информационный бюллетень МДСТ. 1990. № 5. С. 13; «Яунибе» — молодости // Информационный бюллетень МДСТ. 1991. № 12. С. 9.

Лит.: **Аниютенков А.А.** Разве не чудо... // Советская эстрада и цирк. 1991. № 4. С. 15; **Белякова Г.В.** На фестивале «Латвия-90» // Советская эстрада и цирк. 1990. № 7. С. 2; **Петкер Б.Я.** Это мой мир. М.: Искусство, 1968, С. 156; газета «Вечерний Ленинград», 25 января 1956 г.; газета «Искра» Курганской обл., 24 июля 1965 г.; газета «Заветы Ленина» Московской обл., 25 марта 1966 г.; газета «Вперед» г. Красноуфимска, 29 мая 1968 г.; газета «Гайская ночь» Оренбургской обл., 20 августа 1970 г.

«ГОЛОС» — театр-студия МГТУ им. Н.Э. Баумана, Москва. Создан на базе студии художественного слова ее руководителем Татьяной Юрьевной Лисицкой. Годом рождения театра принято считать 1981 г., когда был поставлен первый спектакль «Про это» — перевод на язык сцены любовной лирики начала XX в. Затем последовал «Смертный грех» (по поэме Г. Шерговой), окончательно закрепивший за «Г.» репутацию литературно-поэтического театра. Изначальная поэтическая направленность постановок студии была связана как с интересом режиссера к хорошему, в то время еще не открытому театральной публике поэтическим текстам, так и с ее богатым личным сценическим опытом в разговорном жанре в качестве солистки Московской областной государственной филармонии. Литературно-поэтические композиции занимают прочное место в репертуаре театра. Часовой спектакль «Любви старинные туманы» (по стихотворениям М. Цветаевой) в 1991 г. был записан на ТВ и впоследствии показан семь раз. Постановлена литературно-поэтическая композиция по произведениям Ф. Гарсии Лорки и Ж. Превьера, где тексты частично звучали на языках оригиналов.

В репертуаре театра-студии «Г.» — «Смарагд» (по рассказам И. Бунина), «О людях и мышах» (по роману Дж. Стейнбека), «Господа обыватели» (по рассказам А. Чехова), «Двадцать минут с ангелом» (А. Вампилов), «Беда от нежного сердца» (В. Сологуб), «Антигона» (Ж. Ануй), «Винни-Пух» (по произведениям А. Милна), «Снежная королева» (И. Шварц), «Теремок» и «Кошкин дом» (С. Маршак). Свое 25-летие театр отметил, еще раз показав один из лучших своих спектаклей — «Пьяные вишни в шоколаде» (по рассказам Тэффи и А. Аверченко), в котором вместе с «ветеранами» играли представители нового поколения студийцев.

Татьяна Лисицкая продолжает лучшие традиции русского реалистического театра. Постановки «Г.» отличаются гармоничной сбалансированностью актерского и режиссерского начал, сосредоточенностью на внутреннем мире персонажей, искренней и достоверной манерой игры. Один из главных принципов режиссера — строгость в выборе литературной основы и максимально бережное отношение к авторскому тексту (первое объясняет закрытость «Г.» для так называемой новой драмы, последнее — частое присутствие в спектаклях ведущего). В основе спектаклей — не просто добротные тексты, это всегда belles-lettres — «прекрасная», изящная словесность. Безупречный литературный вкус не позволяет Лисицкой произвольно актуализировать текст, она лишь «интонирует» его, оставляя в неприкосновенности «несущие конструкции» драматического действия — сюжетные коллизии, характеры героев, их взаимоотношения.

Все спектакли «Г.» сориентированы на камерную сцену. Минимум реквизита, пустой задник, отсутствие массовок, сложных постановочных эффектов усиливают эффект изысканных мизансцен и удивительного сценического обаяния каждого актера.

За 25 лет «Г.» сумел сохранить «чистоту звучания», ни разу не среагировав ни на одну театральную моду. Здесь никогда не было никакой эпатажности, никакой провокационности (при том, что состав труппы в основном молодежный). Возможно, причина в том, что традиционность этого театра — живая, наполненная эстетикой и психологией сегодняшнего дня, позволяющая говорить с современным зрителем одновременно умно и просто, талантливо и доступно.

С учебной группой театра сегодня работает ассистент Татьяны Лисицкой, молодой педагог Алексей Наумов — актер студии «Г.», окончивший Школу-студию при Московском государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова. (С. Г.)

**ГОЛОСОВ** Николай Николаевич (1887–193?) — исполнитель на гусях, организатор и руководитель самодеятельных ансамблей гусяров.

Родился в дер. Лигово Санкт-Петербургской губернии в семье учителей хорового пения. Профессионального музыкального образования не имел. В юности увлекся русскими народными инструментами и самостоятельно освоил гармонию, домру и балалайку. Играл в Великорусском оркестре Н.И. Привалова. В этот период познакомился с гусями, которые стали его любимым инструментом. Был учеником О. Смоленского. В начале 1910-х гг. Г. организовал свой хор гусяров, состоявший из 6 исполнителей. В годы Первой мировой войны этот ансамбль давал многочисленные концерты в лазаретах для раненых.

После Октябрьской революции служил в Красной армии, где также пропагандировал гусли. В 1920–1930-е гг. организовывал любительские оркестры и ансамбли в разных городах России. В последние годы жил в Ленинграде. Одним из наиболее известных коллективов, которым руководил Г., был Хор гусяров клуба завода «Красный треугольник». (М. К.)

Лит.: **Максимов Е.И.** Российские музыканты-самородки. М., 1987. С. 143.

**ГОРОДЦОВ** Александр Дмитриевич (1857–1918) — деятель русской хоровой культуры, музыкальный просветитель и организатор любительского хорового движения.

Образование получил на юридическом факультете Московского университета. Параллельно брал частные уроки вокала у профессора Московской консерватории В.Н. Кашперова. С 1888 г. в течение нескольких лет выступал на любительских оперных сценах Казани, Петербурга, Саратова, Киева.

В 1896 г. Г. представил в Пермский попечительский совет по трезвости свой проект организации хоровой работы с населением. Будучи принят на службу в попечительский совет и используя его финансовые возможности, Г. начинает масштабную деятельность по реформированию хорового дела на Урале. Деятельность Г. базировалась на продуманной системе. Главным он считал подготовку хормейстеров и распространение музыкальной грамоты в народе. Для этого в Перми и Екатеринбурге в 1896–1897 гг. им были созданы курсы по воспитанию руководителей хоров. За время существования (до 1917 г.) их окончило несколько тысяч человек. Одновременно работали народные классы, обучающие хоровых певцов.

Важным звеном своей системы Г. считал работу над репертуаром. Проводимые им ревизии хоров часто показывали весьма неудовлетворительное состояние репертуара. Г. наладил снабжение хоров нотами, организовал в Перми



музыкальную библиотеку, которой сам заведовал, неукоснительно заботясь о пополнении ее фондов.

Занимался Г. и издательской деятельностью. С 1903 по 1917 г. он выпустил несколько сборников для народных хоров. Наряду с нотным материалом сборники включали теоретические руководства, упражнения для развития голоса, нотную азбуку. Основу сборников составляли церковные песнопения и крестьянские народные песни для трех-, четырехголосного смешанного хора.

Г. сам контролировал огромное поле своей «попечительской» деятельности. Он постоянно разъезжал и работал с хорами на местах, охватывая от 30 до 50 коллективов в год. Благодаря его практической и методической помощи сотни народных хоров могли вести полноценную творческую жизнь. В 1910–1916 гг. в Перми по инициативе Г. еженедельно проходили концерты народных хоров.

В 1910-х гг. Г. был увлечен осуществлением своей оригинальной идеи: организовать оперный спектакль «Жизнь за царя» М. Глинки в натуральных условиях русской деревни, без декораций и в исполнении самих крестьян. Вместе со своим сыном Андреем он сделал переложение партитуры Глинки, заменив оркестровое сопровождение хоровым. В таком виде опера была поставлена как частично, так и полностью в тринадцати деревнях Пермской губернии. Исполнители — простые крестьяне и школьники, участники сельских хоров — с огромным интересом и увлечением разучивали свои партии. Многочисленные репетиции и спевки продолжались по несколько месяцев.

Успехи культурно-просветительской деятельности Г. имели широкий резонанс в России и оказали большое влияние на музыкальное любительство начала XX в. (**М. К.**)

Соч.: **Глинка М.И.** Сцены из оперы «Жизнь за царя». Приспособлено для постановки на сельских сценах без сопровожд. муз. инструментов А. Городцовым. М.: Пермск. губ. комитет попечительства о нар. трезвости, 1912; Сборник церковных песнопений для народнопевческих хоров. М., 1901–1903. Вып. 1, 2; Народнопевческие хоры. М., 1906... — шесть выпусков (все указанные сочинения Городцова есть в музыкально-нотном отделе Российской государственной библиотеки).

Лит.: **Ефремов И.В.** Подвижник народной культуры АД. Городцов. Пермь, 1983; **Майбурова Е.** Музыкальная жизнь дореволюционной Перми (о Городцове) // Из музыкального прошлого. Вып. 1. М., 1960. С. 103–113; **Лебедев В.** Городцов — пионер музыкально-народного образования // РМГ. 1909. № 16, 18–21; **Ильин В.** Искусство миллионов. Л., 1967.

**ГОСТЮХИН** Виталий Георгиевич (род. в 1952 г.) — эстрадный сценарист и режиссер, заслуженный работник культуры РФ. В 1974 г. окончил Курганский пединститут, работал учителем математики в с. Половинное. Дальнейшую жизнь связал с художественной самодеятельностью. 10 лет руководил народной агитбригадой «Радуга» Целинского РДК Курганской обл. Вместе с другими курганцами, П. Волковым и А. Медведевских, участвовал в работе Всероссийской творческой лаборатории авторов, пишущих для агитбригад, проводившейся ВНМЦ им. Н.К. Крупской и Союзом писателей РСФСР в Доме творчества писате-

лей в подмосковной Малеевке. Переехав в Курган, с 1987 г. руководил народным агиттеатром «Гротеск» Дворца культуры и техники, преподавал в Курганском областном училище культуры, писал сценарии и ставил эстрадные программы, КВН, театрализованные праздники народного творчества. Г. — лауреат Всероссийских конкурсов авторских эстрадных театров и агитбригад, один из самых известных агитбригадчиков России 1980–90-х гг.

В спектаклях Г. всегда была ощутима тяга к театру и эстраде, что не соответствовало агитбригадному стереотипу, «нарушало чистоту боевого жанра», в чем автора и постановщика упрекали на смотрах и конкурсах 1970–80-х гг. Его излюбленный жанр — трагикомедия и трагифарс. Г. умеет видеть комическое, смешное в жизни, его отличает гротескное мышление и своеобразный юмор, иногда грубоватый, как это и свойственно фарсу, но не черный юмор, уверенно обосновавшийся на любительской эстраде и в КВН с конца 1980-х гг. Представления Г. зрелищны, остры и современны. Обычно в некий сквозной сюжет втянуты обобщенные образы-типы. Взаимоотношения персонажей, их пересечения и столкновения и создают действенную линию. Главная идея спектакля, его ключевая мысль не декларируется, к чему десятилетиями приучали агитбригадного зрителя, — она запечатлена в художественной ткани пьесы (сценария). Режиссер умеет и любит работать с актерами, что тоже довольно редко встречается в самодеятельном эстрадном театре. В своих лучших работах Г. добивался ансамблевости, цельности и идейно-художественной завершенности представлений.

В программе 1987 г. «МЖК» («молодежный жилищный комплекс») все происходит как в загоне, где деформируется и деградирует личность. За предметно-бытовыми деталями автор умеет увидеть нечто большее — драматизм человека, тратящего силы на борьбу за обыкновенные условия жизни. В эстрадном представлении «Ну, бал-л-луй!» о тяжелой доле крестьян при тоталитарном режиме, решенном в жанре трагифарса, органично соединяются условность и натурализм, лирика и каламбур, пластическая выразительность и трюкачество, гротеск и драматизм.

В 1990-е гг. Г. остался верен жанру амбивалентных представлений, которые можно определить как трагифарс («Дьявольский стриптиз»), «печальный фарс» («А у нас в квартире газ»), «эстрадная комическая драма» («Акулы двора»). Для него всегда характерны интерес к общечеловеческим проблемам, мастерское вскрытие драматизма и комизма нашей повседневной жизни, противостояние системе, беспощадно обезличивающей человека.

Став заведующим отделом культуры в Кургане, Г. соединяет административную работу с творческой: по-прежнему пишет и ставит спектакли в эстрадных театрах Курганской и Тюменской обл., является режиссером городских праздников и фестивалей. (**Г. П.**)

«ГРАММОФОН» — СТЭМ Томского института автоматизированных систем управления и радиоэлектроники, создан в 1975 г. как эстрадно-музыкальный коллектив с участием ВИА (первый руководитель Илья Львович Побережский). У названия, как его понимали участники, было два ассоциативных ряда:

это нечто уютное и домашнее, а с другой стороны, пока у граммофона «взведена пружина, то игла остра». Через два года создатели покинули «Г.», из первого призыва остался только Михаил Натанзон, который вместе с новыми актерами и авторами, Михаилом Туником, Сергеем Ильиным, Еленой Малышевой, в конце 1970-х гг. подготовил рок-оперу «Муму и Каштанка» и пародийную программу «У афишной тумбы». Миниатюры «Страшная, страшная сказка» (история молодого специалиста, присланного к Трехголовому Змею), «Боевик» (с «Жан-Полем Беспальго в черном ботинке») и «Сильва» (оперетка про влюбленных студентов) разошлись в студенческой среде на поговорки. С этой программой театр участвовал во Всесоюзном фестивале СТЭМов (Донецк, 1981), где был отмечен призом «За оригинальность и творческое своеобразие».

Как и многие томские СТЭМы, «Г.» к городскому, ставшему затем региональным, конкурсу «Юморина» ежегодно готовил несколько новых миниатюр либо цельный спектакль. В 1982 г., когда театр возглавил Сергей Павлович Ильин, был показан спектакль «Ковчег», где, к неудовольствию местного партийного руководства, изобразил нашу страну в виде ковчега, севшего на мель под руководством капитана Ноя. В 1986–1987 гг. «Г.» в статусе «народного коллектива» стал лауреатом Всесоюзного фестиваля СТЭМов (Алма-Ата, 1987) с миниатюрой «Стройка», «идиллией» о деревенском парне, сосватанном за институтскую науку, а также пародиями на кинобоевики «На Диком Западе без перемен» и телепередачу «Очевидное невероятное» (авторы А. Паршуков, С. Черновал, А. Рюмин). В 1987 г. «Г.» в последний раз выступил на «Юморине». Он неоднократно становился лучшим на этом конкурсе, запомнился зрителям благодаря актерским удачам Вадима и Ирины Френкель, Михаила Брусиловского, Александра Бердичевского, Натальи Ильиной, Льва Будмана. Последнее поколение участников в тот год закончило учебу в вузе, после чего этот яркий представитель сибирских СТЭМов перестал существовать. (**М. Ю.**)

**ГРИГОРЬЕВ** Василий Васильевич (1914, Киржач Владимирской обл. — 1994, Пушкино, Московская обл.) — наивный художник.

С детства любил рисовать, копировал с открыток. Жил в Москве, подрабатывал, продавая картинки своего изготовления на уличном рынке — знаменитом московском «блошином» рынке — Сухаревке. Работал инженером в металлургической промышленности, после выхода на пенсию в 1980-е гг. вновь обратился к рисованию. В 1988–1989 гг. стал продавать свои картины на уличном рынке в Москве на Арбате. Здесь привлек внимание коллекционеров. В дальнейшем работал по заказам коллекционеров. Первая персональная выставка — Москва, 1994.

Творчество Г. — уникальный в русском искусстве пример перерастания народной картинки (в народной терминологии — коврика) в авторские произведения наивного искусства. Излюбленные сюжеты Григорьева — «Ярмарка в Киржаче», «Ночка», «Пейзаж с прудом» — были повторены им в десятках вариантов. Все они по-своему интерпретируют мотивы, бывшие в ходу у производителей «ковриков»: пруд с лебедями, русалка, домик под лунным небом в заснеженном лесу, охотничьи сценки и пр. Но Григорьев никогда не повторял

механически свои работы, в каждой есть разнообразие деталей, масштаба составляющих частей. Он начинал писать на клеенке и фанере — традиционных материалах народной картинки, затем перешел к работе по бумаге и холстам. Картины Григорьева — это праздник цвета, краски в них тонко сгармонированы. Благодаря многократным повторениям рисунок отточен и изыскан, будь то рыба в натюрморте, собака или березки в русском пейзаже. Во второй половине 1980-х — начале 1990-х гг., когда его картины уже стали появляться на выставках в Москве, Григорьев, когда по подсказке любителей его искусства, а когда и сам, придумывал новые сюжеты: «Чудовище», «Новогодняя елка», «Пасхальный натюрморт», «Натюрморт с попугаями» (у него в крошечной квартире действительно жили попугайчики). (**К. Б.**)

Персональные выставки: Галерея «Дар», 1994, 2000.

Выставки: «От наивного искусства до кича», 1990; «Сон золотой», 1992; ИНСИТА-94, Братислава; Проект «Москва–Берлин». Выставка картин наивных художников Германии и России в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве (на Делегатской ул.), 1996; Ярмарка «Арт-Москва» 1997; «Наивное искусство России», 1997; «Мудрость с наивными глазами», Киров, 1997; «Пушкинские образы», 1999; «Райские яблоки», 2000; «И увидел я...», 2001.

Коллекции: ГРДНТ; «Царицыно»; Музей наивного искусства.

Лит.: **Богемская К.** Наивное, но мудрое // Юный художник. 1994. № 11–12. С. 11; Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 50-х — начало 90-х гг. СПб., 1999; Василий Григорьев. М., 2000.

«ГУБЕРНСКИЕ ПОДМОСТКИ» (Рязань) — один из лучших по организации, представительности, творческой состоятельности фестивалей любительского сценического творчества. Проходит один раз в два года в помещении Областного научно-методического центра народного творчества — деревянном особняке, обильно украшенном резьбой, — бывшем летнем клубе Дворянского собрания. Кроме ОНМЦ учредителями и организаторами фестиваля в его афише значатся Управление культуры и массовых коммуникаций, Управление по делам образования, науки и молодежной политики Рязанской обл. Высокий творческий уровень и организация «Г.П.» обусловлены многими обстоятельствами. Три фактора надо выделить особо.

Во-первых, фестиваль опирается на широкое основание, органично вырастает из активной деятельности множества разнообразных театральных начинаний. В 1970–1980-х гг. для развития любительской сцены, становления фестиваля «Театральная весна» (предшественника «Г.П.») много сделали народные театры из Шилова (рук. В. Дейниченко), с. Инякино Шиловского района (рук. В. Уваров), из Спасска (рук. А. Романенко), из Шацка (рук. А. Фомина), театральная студия из Рязани (рук. М. Черно-Иваненко). И в постсоветское время в Рязани, районных центрах, городах, поселках, селах области стабильно работают театральные коллективы, востребованные местным населением, знающие себе цену. Для них фестиваль не обуза, не навязанный высшими инстанциями «смотр достижений», а выражение естественной потребности любителей показать свою новую работу,

в которую вложено много сил — физических и духовных, в общении, в празднике, в новых впечатлениях.

Афиша фестиваля всякий раз складывается по-разному, более или менее впечатляюще. Однако каждый раз находятся два-три коллектива, которые задают тон празднику. В числе лидеров (лауреатов) в разные годы оказывались «народные» театры из Касимова (реж. Ф. Романов), из Кораблина (Т. Кочеткова), Новомичуринска (Т. Честных), с. Мурмино (Т. Родина), Рязанского госуниверситета (Т. Кириллов), Дворца детского творчества г. Рязани (Т. Коробкова), Клепиков (Л. Степашкина), театр-студия с. Поляны (С. Рахманова) и др.

Неоспоримо сильное воздействие на атмосферу «Г.П.», энергетику фестиваля, движение творческой мысли, рождение духа соревновательности оказывает многолетний лидер студийного движения молодежный театр «Предел» из города Скопина, его талантливый создатель и руководитель Владимир Дель. Выступления этого коллектива всякий раз ждут с особым интересом. Привлекает оригинальная трактовка современных текстов и классики, неприятие стереотипных «правил игры», способность объединить в ансамбле опытных исполнителей и новичков, взрослых и детей. Споры, разделение аудитории на ярых сторонников и не менее категоричных противников — обычное состояние публики и специалистов после спектаклей «Предела», таких, как «Чудная баба» Н. Садур, «Моцарт и Сальери» А. Пушкина, «Девушка Снегурочка» по пьесе А. Островского, «Диаволонь водевиль» по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание», «Детектор лжи» В. Сигарева.

Наконец, огромную роль в становлении фестиваля играет коллектив ОНМЦ народного творчества, возглавляемый В.В. Коростылевым, непосредственный куратор «Г.П.» — зав. творческим отделом В.А. Макарова. Их опыт (работают в Центре более 25 лет), профессионализм, понимание природы традиционного народного и любительского творчества, внимание к каждому проявлению инициативы, талантливому человеку во многом определили судьбу «Г.П.» как фестиваля, который, с одной стороны, является зеркалом, с другой — мотором любительского театрального движения области. Интерес любительских коллективов, театралов, прессы к «Г.П.» с каждым разом возрастает. Фестиваль 2006 г. — двенадцатый по счету — собрал самое большое количество театров и поставил жюри в сложное положение. Таков был уровень и жанровое разнообразие постановок, что в числе спектаклей, оставшихся за пределами высших наград, оказались не какие-то неудачные, а вполне добротные постановки («Антигона» Ж. Ануя — Новомичуринский народный театр, «Одержимые морем» П. Элиаса — Касимовский ТЮЗ). Семь из пятнадцати коллективов, выступивших на «Г.П.», получили лауреатские дипломы. Лучшие спектакли фестиваля отчетливо выявили полюса тяготения. Одних потянуло вспять, к текстам, сценическая популярность которых пала на вторую — советскую — половину прошлого века («Тревожное время» — композиция по пьесе В. Розова «Вечно живые», стихам и песням Б. Окуджавы в народном театре Госуниверситета; «Фантазии Фарятьева» А. Соколовой — в театре Рязанского Дворца молодежи). Других увлекла молодая постсоветская драматургия («Сказки женщин» М. Рыбкиной — Кораблинский народный театр; «Марьино поле» О. Богаева — театр-студия «Осколки», Рязань; «Запах счастья» по пьесе Д. Гурьянова «Запах легкого загара» — Шиловский народный театр; «Детектор лжи» В. Сигарева — «Предел»; «Как я съел собаку» Е. Гришковца — Касимовский народный театр).

Зрители с нарастающим интересом наблюдали, как, передаваясь от спектакля к спектаклю, множа грани и смыслы, покидая пределы быта и «берега реализма», сцену захватывала извечная тема — Он и Она — с ее неизменными мотивами притяжения-отталкивания, взлета на хрупких крыльях мечты о настоящей любви-взаимности и падения, отчаянных попыток собрать осколки былого.

Драматическое, возвышенное, лирико-поэтическое звучание темы в спектаклях по В. Розову и Б. Окуджаве, А. Соколовой менялось в постановках по пьесам современных драматургов на комедийное (Д. Гурьянов, М. Рыбкина), трагифарсовое (О. Богаев, В. Сигарев). Каждый ракурс находил адекватное сценическое решение и отклик в зрительном зале. (**А. Ш.**)

Лит.: **Крапивина Н.** Апрель: расцветают театры // Рязанские ведомости. 1997. 18 апр.; **Артамонова Л.** «Губернские подмостки» // Встреча. 1998. № 7; **Розенталь Л.** Любительский — от слова «любить» // Рязанские ведомости. 2000. 14 апр.; **Шульпин А.** Губернские подмостки // Клуб. 2004. № 10; **Романова Г.** Весь мир — театр: Послесловие к событию // Рязанские ведомости. 2006. 21 апр.

# Д

**ДАВИДЕНКО** Александр Александрович (1899–1934) — композитор, дирижер-хоровик, организатор хоровой самодеятельности. Родился в Одессе. Рано потерял родителей, поэтому детство было полно нужды и лишений. Учился в духовном училище. С 9 лет пел в хоре, с 13 лет — первые опыты работы хор-мейстером.

Профессиональное образование начал в Одесской консерватории. В 1919 г. как красноармеец участвовал в Гражданской войне. С 1922 г. Д. учился в Московской консерватории и Хоровой академии в классе А.Д. Кастальского, который оказал на него большое влияние. В период учебы в консерватории организовал объединение студентов-композиторов ПРОКОЛЛ и был вдохновителем всех его творческих начинаний. В 1925 г. предпринял поездку на Кавказ с целью соби- рания чеченского фольклора. В 1929 г. стал членом РАПМ.

Д. неразрывно связан с эпохой 1920-х гг., он впитал в себя ее наивный ро- мантизм, фанатичную прямолинейность, увлеченность идеей своего участия в преобразовании мира. Энтузиазм и стремление быть инициатором общест- венных начинаний более всего проявились в работе Д. с самодеятельностью. Еще в ранней молодости, в Одессе, он начал создавать свои первые рабочие хоровые кружки, и с тех пор это стало его потребностью. В Москве работа Д. приобрела целеустремленность и необыкновенный размах: он организовывал все новые и новые хоровые коллективы, постоянно бывал в клубах, на заводах, в армии. Во многих местах его любили и принимали как близкого человека. Д. обладал прекрасными организаторскими способностями, был заводилой и душой любой компании, его огромная внутренняя энергия и творческая воля заражали окружающих. Мастерство работы Д. с хорами было общепризнано, на репетиции его самодеятельных коллективов ходили студенты консерватории. Ему удавалось добиваться самого трудного — чистоты строя и слаженного ансамбля. Кружки Д. использовал как свою творческую лабораторию — многие его произведения впервые исполнялись именно самодеятельными хорами. В одном из руководи- мых им коллективов — хоре Клуба им. Ногина — Д. осуществил новаторскую постановку оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», названную современниками «Салтан дыбом».

Д. был одним из первых организаторов массового пения. Свои самодея- тельные концерты он часто заканчивал общим пением, вовлекая в него весь зал. Особенно удачными были его опыты по разучиванию массовых песен во время демонстраций. Он разделял колонну на группы и, репетируя разные голоса, соз- давал мощное и впечатляющее многоголосное звучание.

Кроме Москвы Д. был связан с самодеятельностью Ленинграда. В 1932– 1933 гг. он работал с хорами на флоте в Севастополе.

Свое композиторское творчество Д. также связывал с идеей служения на- роду. Его привлекали более доступные для восприятия демократические жан- ры — песня, оратория, опера. Он старался опираться на интонации музыкального быта — русские и украинские народные песни, рабочий фольклор, революцион- ные гимны, частушки. Однако этот материал он облагораживал и усложнял сред- ствами современного музыкального языка, поэтому его произведения, особенно хоры, достаточно сложны для непрофессиональных исполнителей. Д. считал, что нельзя потакать упрощенному вкусу публики, необходимо добиваться высоких художественных результатов как в академических, так и в массовых жанрах. Это несомненно относится к благородному мелосу песен самого Д., очень популяр- ных в его время.

Смерть Д. была странно-символичной — он умер неожиданно, придя домой после первомайской демонстрации, где так прославился как вдохновенный ди- рижер и организатор. На его похоронах пели хором его песни, и их веселый, жизнеутверждающий характер контрастировал с мрачным смыслом похоронной процессии. (**М. К.**)

Лит.: **Александр Давиденко**. Воспоминания. Статьи. Материалы. Л., 1968; Музыкальная самодеятельность. 1934. № 7 (номер полностью посвящен Давиденко); **Лебединский П. А.** Давиденко : Материалы для творческой биографии // Советская музыка. 1935. № 4; **Рязов С.** Воспоминания о ПРОКОЛЛе // Советская музыка. 1949. № 7. С. 54–59; **Белый В.** Творчество Александра Давиденко // Советская музыка. 1952. № 9; **Дмитриевская К.** Массовая песня Александра Давиденко // Вопросы современной музыки. Л., 1963.

**ДЕРЕВЕНСКОЕ ТРИО** — такое название в 1920–30-е гг. получил распространенный вариант любительского ансамбля.

Развитие деревенской самодеятельности 1920–30-х гг. было отмечено стрем- лением к созданию инструментальных ансамблей и небольших оркестров, ко- торые участвовали в музыкальном оформлении клубных мероприятий и новых советских праздников. Организация великорусских или неаполитанских орке- стров была сложна для сельского клуба — не хватало средств на приобретение инструментов и нот, не было профессиональных руководителей. Приходилось довольствоваться теми инструментами, которые были у кружковцев. Составы возникали под влиянием обстоятельств и были самые разные. Чаще всего у де- ревенских музыкантов-любителей встречались балалайка, гитара и мандолина. Ансамбль из этих инструментов, названный Д.Т., распространился и стал попу- лярным, а с середины 1920-х гг. для него даже начали выходить специальные нотные сборники.

Представление об этом роде ансамбля можно получить из книг В.В. Дасмано- ва, видного организатора ранней советской самодеятельности. Его книги задумы- вались прежде всего как практическое руководство для музыкантов-любителей, в них доходчиво объяснялось устройство инструментов, способы их настройки, приемы звукоизвлечения, нотная и цифровая системы записи.

Обычно в Д.Т. мандолина вела первый голос, балалайка — второй, а гитара была аккомпанирующим инструментом. В зависимости от числа участников ка-



ждая партия могла быть удвоена, утроена и т. д. При неравномерном количестве инструментов (обычно не хватало мандолин) часть балалаечников пересаживалась на первую партию. Гитаристы также могли разделяться: одни исполняли медиатором басовую партию на низких струнах, другие — партию альтов на высоких, восполняя таким образом недостаток гармонического полнозвучия.

Все же возможности деревенского оркестра были скромные — его звуковой объем был меньше, чем у великорусского, партия гитарного баса была элементарная, поэтому пьесы с многозвучными аккордами или сложным голосоведением были ему не под силу.

Небольшой стабильный репертуар составлялся из песенных и танцевальных мелодий, хорошо знакомых всем. Чаще всего играли по слуху. Иногда такие оркестрики имели художественного руководителя — им мог стать кто-то из кружковцев, лучше других владевший инструментом и знавший ноты. Он заботился о пополнении репертуара. Обычно делались переложения пьес, изданных для великорусского оркестра; единственную трудность при этом представляла партия гитары, так как партии балалайки и домры просто переписывались.

Деревенский оркестр был очень удобен на танцевальных вечеринках и праздниках, вечерах и концертах самодеятельности. Он сопровождал хоровому кружку, живой газете, массовому пению.

Так как в оркестре было только три партии, большой состав всегда можно было поделить на несколько маленьких, если возникала необходимость участия сразу в нескольких мероприятиях. Обслуживая деревенские вечеринки, музыканты могли играть попеременно, чередуясь между собой, чтобы можно было участвовать в танцах. (М. К.)

Лит.: **Дасманов В.** Струнный кружок в деревне. М., 1930; **Он же.** Деревенский оркестр из мандолин, балалаек и гитар. М., 1928.

**ДЕТСКИЙ И ЮНОШЕСКИЙ ТЕАТР** (рубежа XX–XXI столетий). История детского — школьного — театра насчитывает не одно столетие. К середине 1920-х гг. взаимоотношения «дети и театр» было осознано как актуальная проблема искусствознания, психологии и педагогики, как сфера практической деятельности мастеров театра самых разных направлений. Методы театральной игры стали внедряться в общеобразовательную школу, появились профессиональные театры для детей и собственно детские, юношеские, молодежные коллективы, выступавшие перед сверстниками. Однако в 1930-х гг. многообразные формы театральной работы с детьми, учитывавшие своеобразие путей и форм детского творчества, были свернуты. Процесс унификации, сведения всей сферы художественного творчества к общему знаменателю — социалистическому реализму — привел к созданию строго выверенной вертикали с четкими горизонтальными границами. Наверху МХАТ им. Горького — «театр образцовых приемов актерского мастерства», ниже — все другие профтеатры, еще ниже — «образцовые» самодеятельные коллективы, наконец — все остальные «самодеятельные кружки». Детские театральные объединения относились к общему потоку низовой самодеятельности. Детский театр преимущественно понимался как театр

для детей — профессиональные и самодеятельные ТЮЗы. Собственно детские коллективы десятилетия существовали в их тени, оценивались как явление прикладное, сугубо образовательно-воспитательное.

Редкие, исключительные проявления своеобразного, яркого детского творчества, такие, как Театральная студия ДК Автозавода им. Сталина или Театр юношеского творчества при Ленинградском дворце пионеров, лишь подчеркивали повсеместное скромное существование кружков. В школах кружками руководили преимущественно учителя-словесники, в домах пионеров — профессиональные актеры, обычно не имевшие представления о специфике работы с детьми. Репертуар состоял из отрывков произведений школьной программы и пьес тюзовского репертуара.

В 90-х гг. прошлого столетия картина резко изменилась. Система государственных и профсоюзных культпросветучреждений рухнула со всеми вытекающими для «художественной самодеятельности», особенно театральной, последствиями. Обнищавшие Дворцы и Дома культуры были вынуждены закрывать народные театры, требовавшие больших расходов, а у взрослых любителей исчезло свободное время. Детские же «сектора» ДК во многих случаях сохранились. И главное, продолжали действовать Дворцы и Дома пионеров, переименованные в Центры детского и юношеского творчества (ЦДЮТы). Именно сюда и начали переходить освободившиеся режиссеры народных театров, направляться выпускники вузов культуры и искусства, создавая все новые и новые коллективы. Парадокс, но расцвет детского и юношеского театра во многом результат экономического и социального кризиса 1990-х гг.

Детский театр в основном сохранил места базирования. Около 25 % его составляют коллективы школ и гимназий, примерно такое же количество представлено театрами Центров детского и юношеского творчества. Так что половина коллективов принадлежит системе образования. Остальные работают при ДК и клубах, принадлежащих государственным органам культуры, промышленным и сельскохозяйственным предприятиям. О масштабах детского театра свидетельствуют такие факты. На одиннадцати всероссийских фестивалях «Калужские театральные каникулы» (1995–2005) выступило около двухсот коллективов из Москвы, Подмосковья, Санкт-Петербурга и Ленинградской обл., Республик Коми, Марий Эл, Удмуртии, Саха (Якутия), Ханты-Мансийского а. о., Красноярского края, Мурманской, Иркутской, Вологодской, Саратовской, Свердловской, Ростовской, Тюменской, Пермской, Волгоградской, Воронежской обл. и конечно же из многих населенных пунктов центра России. Что характерно, большинство театров не из столиц, краевых и областных центров, а из глубинки — небольших городов, поселков, сел.

Превратившись в массовое движение, детский театр потребовал решения множества теоретических проблем, организационных, материальных, кадровых вопросов. Театральное любительство, возродившись в новой среде, стало активно развивать систему коммуникации: семинары, лаборатории, фестивали, издания. Как и прежде, изрядная часть управленцев смотрела на детский театр сквозь призму элементарного практицизма, который часто и без обиняков выражается в старой как мир формуле: основная задача детского театра — отвлекать от «улицы», «подворотни», дворовых компаний, т. е. источников антисоциального поведения. Появились новые определения задач ДЮТа в духе современного праг-

матизма: «учить детей не играть роль, а находить свою роль в любом коллективе, презентовать, подавать себя». Утилитарный взгляд на детский театр выступал и в «научном» оформлении (средство «социокультурной адаптации личности», форма «эстетизации жизнедеятельности» и т. п.).

Господствовала, как и прежде, ориентация детского искусства на сферу ценностей высшего порядка — когда духовность, нравственность выступают как ценности-цели, а творчество, в т. ч. и детское театральное, — как ценности-средства.

Актуализировалось характерное для российского менталитета представление о некоем идеальном, основанном на христианско-православных заветах светлом прошлом России, которому противопоставлялось бездуховное, безнравственное настоящее.

Официальные, исходившие из государственных органов документы, как правило, трактовали высшие ценности-цели в либерально-демократическом ключе: «способствовать развитию духовного потенциала детей и юношества, формированию ценностных мировоззренческих основ, к которым в первую очередь относятся нравственные нормы, гражданственность, патриотизм, установка на саморазвитие, толерантность, экологическое сознание».

Разрыв между провозглашаемыми целями и реально решаемыми задачами, как всегда, был велик. ДЮТ развивался не столько за счет целенаправленных действий вышестоящих органов, сколько под воздействием стихийно складывавшихся экономических, социальных, культурных условий. Развивался в разных направлениях и формах, охватывая все более широкое пространство, становясь существенным и неотъемлемым элементом современной культуры и общетеатрального процесса.

Прежде всего надо отметить, что слова «детский», «школьный» лишь отчасти определяют истинное состояние театра, к которому они «прилагаются», его положение в культуре, его значимость и художественно-творческий потенциал. Новое, активно внедряемое название — «театр, где играют дети» — тоже не отражает реальности, оно подчеркивает отличие от профессионального театра «для детей», не более. Современные старшеклассники, составляющие ядро многих «детских» театров, по физическим, физиологическим, психическим параметрам не совсем дети. Они идентифицируют себя со взрослыми. И общество склонно это обстоятельство учитывать: рамки молодежного возраста сегодня определены в диапазоне 14–30 лет. Характерно, что только четвертая часть коллективов — участников фестивалей именуют себя «детскими». Популярнее самонаименование — театральная студия, театр-студия с непременно добавленным звучного персонального названия: «Диалог», «Код», «Шанс», «Зеркало», «Исток», «Ника», «Предел».

Еще одна причина, по которой определение «детский» лучше брать в кавычки: на его поле активно играют взрослые. И играют в прямом смысле — как актеры, режиссеры-постановщики, сценографы, хореографы и т. п. Как организаторы процесса, методисты, штатные и нештатные консультанты, члены жюри и прочее.

Взросление «детского» театра становится очевидной закономерностью, инициируется снизу и поддерживается сверху дальновидными управленцами, ибо способствует формированию стабилизирующего ядра в естественно текущем составе коллективов. Заканчивая школы, поступая в вузы или начиная трудовой

путь, выпускники часто остаются в родных коллективах. Сеть «взрослых» любительских театров резко сократилась, их авторитет упал. (Наиболее продвинутые в той или иной форме профессионализировались. Остальные либо распались, либо не представляют особого интереса для молодых дарований.) Часто бывшие актеры-школьники, заканчивая творческие вузы, возвращаются в родные театры в качестве педагогов.

В 1990-е гг. коренным образом изменился состав руководителей «детских» коллективов. Вместо учителей-предметников (филологов, историков) и актеров-совместителей даже обыкновенными драматическими кружками школ в основном руководят режиссеры, получившие специальное образование в институтах культуры и искусства, работающие на ставках так называемых педагогов дополнительного образования. Они корректируют полученные навыки, осваивают новую профессию, учитывая особенности возрастной психологии, молодежной субкультуры (см.: «Пролог»).

В современном детском и юношеском театре сохранились традиционные драматические кружки, действуют ТЮЗы с разновозрастным актерским составом (от младших школьников до любителей-пенсионеров), которые ориентируются на традиционный тюзовский репертуар и регулярно выступают перед публикой. Однако в «детском» театре рубежа веков произошли кардинальные структурные изменения.

Основная примета времени: в Центрах детского и юношеского творчества, спецшколах с гуманитарным «уклоном» образуются многоступенчатые разновозрастные образования с развернутой системой театрально-игровых классов и студий.

Так, в городе Губаха Пермского края (50 тыс. жителей) постепенное развертывание драмкружка при Доме пионеров привело к созданию учебно-творческого театрального комплекса (худ. рук. Л.Ф. Зайцева), включающего в себя студию, в которой занимается около 150 школьников в возрасте от 7 до 18 лет под руководством 11 педагогов (данные на конец 2002 г.), и Муниципального театра, в котором на актерских ставках работают выпускники и педагоги Студии. (Студия действует при ЦДЮТе и финансируется по ведомству образования; театр содержится за счет городского бюджета.)

Подобные симбиозы не исключительное явление. В тех или иных структурных вариантах они реализованы во многих областных и районных центрах (Театр-студия «Код», г. Пермь, рук. М. Оленёва; театр-студия «Браво», г. Королев Московской обл., рук. Н. Меркулова, и др.). Более того, образуются самостоятельные (муниципальные) театральные комплексы: Муниципальный лицейский театр в Омске, рук. В. Решетников; Муниципальный детский музыкальный театр в г. Реутове Московской обл., рук. И. Тульчинская; Новый Арт-театр в Москве, рук. Д. Калинин, и др. Подобные коллективы заняли нишу, освободившуюся после того, как в конце 1980-х сошло на нет молодежное студийное движение шестидесятилетней формации.

Если ранее активность детских театров была направлена вовнутрь, на решение собственных (коллектива, его участников и их ближайшего окружения) интересов, то теперь многие «детские» театры — открытые сообщества. Их активность распределена между внутренним и внешним миром. Работа для широкого зрителя, публики — обязанность, нужда, потребность. Театр, где играют

сами «дети», изрядно потеснил профессиональные ТЮЗы, забрав значительную часть их аудитории.

Немаловажный фактор, влияющий на самосознание руководителей и актеров «детского» театра, на определение их статуса, — активная деятельность на арт-рынке: необходимость и возможность (ранее ее практически не было) своими спектаклями, концертами, новогодними представлениями зарабатывать деньги. Бюджетные ассигнования, спонсорская поддержка, родительские «взносы» не покрывают всех расходов: на декорации и костюмы, оплату педагогов, зарплату штатным актерам и премиальные «любителям», поездки на фестивали (с нашими-то российскими расстояниями). То, что в коллективе делается для «кассы» и «для души», для выступления на престижном фестивале, часто не совпадает.

«Театр, где играют дети» находится под сильнейшим влиянием шоу-бизнеса, поп-культуры. Причем многие дети, их родители, руководители не столько жертвы экспансии масскульта, как это часто изображается, сколько сами активные, убежденные создатели всевозможных «шоу».

Сложность проблемы развития детского «синтетического» театра заключается в противоречивости ситуации. Несомненна и естественна тяга детей к комплексному сценическому выявлению — в танце, музыке, слове, пластике. К тому же в школах искусств, в центрах детского творчества работают профессионалы разного профиля — хореографы, режиссеры драматического театра, художники, которые не прочь объединиться, чтобы эффектнее показать результаты своего труда. Но нет (за редким исключением, к примеру Ирина Тульчинская из г. Реутова Московской обл.) специалистов, способных к «синтезу» и органичному объединению муз в одном действии. Профессиональный театр тоже делает пока первые, часто неудачные шаги в этом направлении. Зато на телевидении и эстраде море разливанное броских, цвето-свето-костюмно упакованных шоу-представлений. Отсюда и черпаются приемы, музыкальный, хореографический, пластический язык (Ульяновский музыкальный театр, театр «Премьера» из Владикавказа, театр из Колпашева Томской обл.). То, что этим языком невозможно выразить суть «Пеппи», «Маугли» и других неординарных по эстетике и «философии» произведений, понимают немногие. Кто-то из руководителей искренне верит, что работает в синтетическом жанре «мюзикла», кто-то прикрывает лозунгом «синтеза искусств» профессиональную неподготовленность, а иногда и нравственную глухоту, эстетическую неразборчивость.

Никогда за всю историю «школьного», «детского» театра фестивали не играли в его жизни такой значительной роли, не имели такого влияния на его судьбу, как теперь. Именно «детский» театр возродил фестивальную практику после экономических реформ начала 1990-х, причем на принципиально иной, чем в пору Всесоюзных фестивалей народного творчества 1970–80-х гг., основе. Последние, хотя и именовались «фестивалями», на самом деле носили характер идеологически выдержанных, многоступенчатых «смотров».

Специальных фестивалей «детских» театров или с их активным участием начиная с середины 1990-х гг. проводится множество: «Синяя птица», «Русская драма», «Веснушки», «Пролог-Весна» и др. в Москве; «Калужские театральные каникулы», «Ладушки» в Глазове, «На свет Щепкинской звезды» в Белгороде, «Рождественские встречи», фестиваль имени Брянцева, «Время летать» в Санкт-Петербурге и т. д. В 2000–2003 гг. проходил Всероссийский фестиваль детских и юноше-

ских театров «Волшебный мир сказки» (Самара, Иваново, Вологда, Улан-Удэ, Тобольск, Геленджик, с заключительным показом спектаклей-лауреатов в бывшем «Орленке»).

Фестивали хотя и события в деятельности каждого коллектива, но не исключительные, как это было ранее. Они неотъемлемая и значительная (по времени и значимости) часть текущей жизни. Именно в этом пункте сошлись и пересеклись интересы практически всех «действующих лиц» «детского» театра: актеров, педагогов, режиссеров, методистов, работников учреждений культуры и «дополнительного образования», искусствоведов, журналистов...

Успешная работа руководителя «детского» театра, ее одобрение управляющими инстанциями практически невозможны без создания (на определенном этапе) такого продукта деятельности, как спектакль, без показа его на авторитетном фестивале. А хороший спектакль (дипломант, лауреат) немислим без соответствующей (возрасту, литературному материалу, избранному стилю игры и т. п.) подготовки исполнителей. Дети, что приходят в театральные студии, в большинстве своем открыто или тайно мечтают выйти на сцену. Они не все заглядывают на годы вперед и думают о профессиональной сценической карьере, но сыграть Роль, заслужить одобрение — Аплодисменты — публики большинство из них страстно хочет именно сейчас, в данном возрасте (в 8–10 или 12–18 лет). Таким образом, вольно или невольно в подавляющем большинстве детских, юношеских театров сызмальства воспитывают актеров. Не будущих мастеров профессионального театра, а актеров именно детского, юношеского возраста.

Фестивали во многом определяют лицо современного «детского» театра, задают параметры, формируют целевые установки, репертуар. Редко какой активно работающий детский коллектив не «фестивалит» ежегодно. Немалое число театров успевает выступить за сезон на двух, а то и трех театральных форумах (областном, региональном, всероссийском).

На рубеже веков произошли существенные изменения в репертуаре «детского» театра, в жанровых предпочтениях, в стилистике представлений. Уже отмечалась мода на различные шоу, броские вокально-хореографические композиции, в море которых возникают действительно яркие и целостные синтетические представления — подлинны мюзиклы («Ковбойская история» и «Волшебный лук» — реж. И. Тульчинская, г. Реутов; «Пеппи» — реж. Н. Меркулова, г. Королев Московской обл.; «Эники-Бэники» и «Ромео и Джульетта» — реж. С. Казарновский, г. Москва, «Поллианна» — реж. Л. Герасимович, г. Сургут Тюменской обл.).

Основу репертуара детских театров до 1990-х гг. составляли апробированные на профессиональной тюзовской сцене названия: «Зайка-заячка» С. Михалкова, «Золотой ключик» А. Толстого, «Шел по городу волшебник» Ю. Томина, «Золушка» Е. Шварца, «Муха-Цокотуха» К. Чуковского и т. п. Постепенно, не изменяя «классике», руководители детских и юношеских театров освобождались от тюзовских постановочных стереотипов, по-новому интерпретировали известные пьесы, шире смотрели на литературно-драматургический материал, подвластный детскому восприятию и игровому воспроизведению. Подлинный прорыв произошел в год юбилея А.С. Пушкина (1999). Разумеется, тогда ставили и «Сказку о попе...», «О спящей красавице», «О царе Салтане», «О рыбаке и рыбке». Но, во-первых, известные произведения часто получали оригинальное игровое решение, а главное, именно с Пушкина «детский» театр начал активно расширять свой

репертуар за счет вовлечения произведений, ранее казавшихся недоступными и недопустимыми. Лауреатами юбилейных фестивалей становились спектакли «Моцарт и Сальери» (театр-студия «Предел», г. Скопин Рязанской обл., реж. В. Дель), «Пиковая дама» (театр-студия «Зеркало», г. Калининград, реж. Е. и В. Слипко), «Граф Нулин» (театр-студия «Диалог», г. Губаха Пермской обл., реж. Л. Зайцева).

Дальнейшие события показали, что внутри детского и юношеского театра рядом с традиционными успешно работающими коллективами, которые составляют, как правило, основу фестивальных афиш, образуется достаточно представительная группа ищущих, экспериментирующих коллективов. Поскольку состав «детских» театров постоянно меняется, здесь идет интенсивная студийная работа, выявляются и ограничиваются таланты. Здесь ищут необычный, способный увлечь современных молодых людей литературно-драматургический материал. Здесь предлагают острые игровые, фарсовые и гротесковые формы. Или, напротив, увлекают в мечту, лирическую стихию, наивность и мудрость притчи. В «детском» театре сейчас играют Ф. Достоевского («Дядюшкин сон», «Преступление и наказание»), Л. Толстого («Живой труп»), У. Шекспира, М. Цветаеву, Н. Гумилева, композиции по народному эпосу («Олонхо», коми-пермяцкие сказы). В «детском» театре любят сочинять свои инсценировки на материале современных и подзабытых прозаических, стихотворных текстов («Дневник фокса Микки» С. Черного, «Как нарисовать птицу...» по произведениям Ж. Превера, М. Эме, П. Элюара, Ж. Кокто, Э. Золя, «Моя собака любит джаз» М. Москвиной, «Ваня Датский» Б. Шергина).

Конечно, современный «детский» театр проявляет себя как средство воспитания «подрастающего поколения», как область подготовки детей и молодежи к будущей взрослой деятельности. Но это еще и сфера полноценной, полноценной текущей детской жизни. Со всеми ее красками, проблемами, драмами, радостями, мечтами, ожиданиями, разочарованиями, минутами тревог и согласия с самим собой и окружающим миром. Девизом современного «детского» театра вполне могут быть слова П.А. Флоренского: «Каждый возраст сам по себе, а не только в отношении завтрашнего дня выражает... полноту личности, и выражает по-своему: как бы ни был выразителен другой возраст, ему не выразить того, что дано этому». (А. Ш.)

Лит.: Театр-студия «ДАЛИ»: Образовательные программы. Игровые уроки. Репертуар. М., 1997; Театр, где играют дети: Учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов / Под ред. А.Б. Никитиной. М., 2001; **Никитина А.Б.** Ребенок на сцене. М., 2004; **Шульпин А.** Театр, где играют дети... и взрослые; Как вытянуть репку // Театральные каникулы: Проблемы развития детского и юношеского театра: Сб. статей и материалов / Сост. А.П. Шульпин. М., 2004.

**ДИКАРСКАЯ** Анна Петровна (1893–1982, Нижний Новгород) –художница. Училась в медицинском институте, не закончив его, ушла на фронт Первой мировой, а затем Гражданской войны. Всю жизнь работала медсестрой. Выйдя на пенсию, поселилась в Дзержинске Нижегородской обл. Начала писать картины с 1962 г. С 1973 г. участвовала в выставках самодеятельных художников.

Живописное наследие поражает размахом творческих устремлений. Она писала на исторические темы, пейзажи, натюрморты. Картины ее, как правило, большого размера, написаны в сумрачной, но эмоционально насыщенной красочной гамме. Рисунок подобен детскому, пространство трактовано плоскостно. Такие произведения, как «За власть Советов» (1971), представляют собой попытку выполнить стереотипную для самодеятельных художников советского периода задачу — написать произведение на революционную тему. Художница развивает замысел в мифологическом ключе: картина разделена надвое рекой, в верхней ее части — кабак и фабрика — здания, несущие эти надписи, символизируют прошлое; вдоль реки — народные массы, люди с лозунгом «За власть Советов»; наконец, на другом берегу реки, ближе к нижнему краю рамы, домики с надписями: «клуб», «совхоз», «ясли», символизирующие то новое, что принесла власть советов. Советская и политически актуальная тематика развивается в картинах: «Ленин на трибуне» (ок. 1970 г.), «Свободу Луису Корвалану» (ок. 1970 г.). Полотна «Детство Ивана Грозного», «Здесь будет город заложен» (Петр I, 1970-е гг.), «Княжна Волконская среди декабристов» (ок. 1970 г.) представляют собой оригинальные фантазии на темы русской истории, что было в 1970–80-е гг. редким явлением. Выделяют Д. среди прочих и совсем уж нетипичные для советского периода произведения на религиозные сюжеты: «Воскрешение дочери Иаира» (1975), «Иисус Христос и добрый самаритянин» (1976). (**К. Б.**)

Персональные выставки: Горький, 1973; Музей наивного искусства, 1998.

Выставки: «Слава труду», 1974; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs sovietiques», Франция, 1988; «Наивные художники мира», 1990; ИНСИТА-94; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; ИНСИТА-2000; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: «Царицыно», ГРДНТ, Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

Лит.: **Помыткина П.** «Я рисую то, что видела и пережила в жизни» // ДИ. 2000. № 1–2; World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 206.

**ДОКУЧАЕВ** Александр Августович (род. в 1953 г. в пос. Ардашевский Кирово-Чепецкого р-на Кировской обл.) — сценарист, частушечник, артист, режиссер народной агитбригады «Жаворонок» Коршиковского СДК Оричевского района Кировской области (1975–1999), заслуженный работник культуры РФ, закончил Московский институт культуры. Созданную им агитбригаду отличало безразличие к пафосу и патетике, рифмованным лозунгам и обличению своих односельчан. Для Д. и его актеров характерны исконно народный взгляд на жизнь, искристый, задорный смех, балагурство, озорство, пересмешничество, идущие от скоморошества и площадных зрелищ. Об этом говорят и названия программ: «Коршикская вечерка», «Даешь частушку», «Вятская свистопляска», «Народные приметы». Д. прошел Малеевскую творческую лабораторию авторов, пишущих для агитбригад. В 1980-е гг. его сценарии и пьесы «Сибирь. Суббота. Баня» публиковались в издательстве «Советская Россия», журналах «Культурно-просветительная работа» и «Клуб». Агитбригада «Жаворонок» — лауреат многих Всероссийских фестивалей и конкурсов.



Особую популярность Д. принес созданный им комический дуэт «Охальники» (его партнер — Михаил Ерасев, баянист, житель Кировской области). Премьера программы «И смех, и грех» (автор Д.) состоялась в 1991 г. в с. Коршик. «Охальники» — это необычное искрометное действо, скомороший стих, хлесткая частушка, мгновенное переодевание и перевоплощение, «провокация» зрителей, розыгрыш под звуки баяна, бубна и неумолкающий хохот публики. «Охальники» стали дипломантами Международного конкурса артистов массового жанра (1991), участвовали в Фестивале гармонистов и частушечников (Иваново, 1992) и конкурсе «Осень улыбается» в Ялте, получили Гран-при на Всероссийском конкурсе юмористов в Северодвинске (1994) и на Всероссийском фестивале эстрадных авторских театров (Ижевск, 1994). Частушки Д. записало Всероссийское радио, дуэт выступал по Центральному телевидению в программе «Играй, гармонь».

В 1994 г. к дуэту примкнул еще один гармонист — житель Кирова кубинец Рохелио Родригес, с этого момента «Охальники» стали «комикс-группой». Артистизм и «экзотика» Рохелио, его обаяние и акцент вносят дополнительные яркие краски в выступления коллектива, много гастролирующего по городам Урала, Сибири, Поволжья.

В 1997 г. Д. создал с Александром Кислицыным, концертмейстером агитбригады «Жаворонок», новый эстрадный комический дуэт «Шурики». В основе их репертуара музыкальные шаржи и пародии, песни, куплеты, а также сценки, интермедии, конферанс. «Шурики» — лауреаты Всероссийского фестиваля эстрадных авторских театров в Москве, участники концертной программы на Всемирной юношеской олимпиаде.

С 1999 г. Д. работает в Областном Кировском Доме народного творчества ведущим методистом по устному народному творчеству. Регулярно публикует свои частушки, пишет сценарии и эстрадные номера, выступает на сцене, режиссирует театрализованные праздники и концерты в Кирове и области. (Г. П.)

Соч.: **Докучаев А.А.** «Шундель-мундель»: Куплеты, частушки, песни из репертуара комикс-группы «Охальники». Вятка, 2002.

Лит.: **Фридман Ф.С.** У каждого свой жаворонок // Огни сельского клуба: Очерки. Киров, 1982; **Говорухин Ю.** Мужики подались в артисты // Сельская новь. 1997. № 11. С. 30–33; **Заволокин Г.Д.** Эх, рванем! // Играй, гармонь! 1999. № 2. С. 58–60; **Питвинцев Г.** Расступись, народ, скоморох идет! // Встреча. 2000. № 11–12. С. 16–18.

**ДОРОХОВА** Екатерина Анатольевна (род. в 1953 г.) — российский музыковед-фольклорист, один из ярких деятелей современного фольклорного движения. Выпускница ГМПИ (ныне РАМ) им. Гнесиных, ученица Е.В. Гиппиуса, в течение многих лет работала научным консультантом Фольклорной комиссии Союза композиторов России (Москва), в настоящее время научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Вклад Д. в российское фольклорное движение многообразен. С 1982 по 1998 г. она была научным консультантом и участницей московского фольклорного ансамбля «Народный праздник». Под ее руководством и при ее непосредственном участии были выработаны и апробированы новаторские для того времени прин-

ципы работы фольклорного ансамбля, которые впоследствии были переняты и другими фольклорными коллективами, а сам коллектив добился впечатляющих успехов. В последние несколько лет Д. руководит ансамблем «Русская музыка».

Д. — бессменный комментатор и ведущая фольклорно-этнографических концертов, проводимых в 1970–90-е гг. в Москве фольклорными комиссиями Союзов композиторов РСФСР и СССР. Эти концерты, проходившие, как правило, во Всесоюзном Доме композиторов на улице Неждановой, имели колоссальное, до сих пор не оцененное в полной мере влияние на современное фольклорное движение, и немалую роль в этом сыграло компетентное и артистичное комментирование Д.

С 1996 по 1999 г. Д. была председателем правления Российского фольклорного союза, участвовала в качестве лектора в семинарах и творческих мастерских РФС, разрабатывала творческие концепции различных фольклорных фестивалей и концертов. (Н. Ж.)

«ДРЕВО» (Самара) — фольклорный ансамбль, образован в 1984 г. Он объединил любителей народной песни разных профессий, но примерно одного возраста. Руководитель ансамбля — Лариса Сергеевна Березина.

Идея петь песни своей области пришла не сразу, однако с 1987 г. именно эта идея определяет творческое лицо ансамбля. Постоянные экспедиционные выезды в села Самарской области позволяют ансамблю «Д.» найти свой репертуар и свой стиль, основанный на местных певческих традициях (в первую очередь деревень Парфеновка и М. Малышевка Кинельского р-на, Екатериновка и Давыдовка Приволжского р-на, Федоровка Богатовского р-на, Языково Борского р-на, Комаровка Шигонского р-на).

В репертуаре ансамбля — более 100 песен, игр, танцев, наигрышей на гармонии. Коллектив воссоздает на сцене и в жизни традиционные праздники и обряды (Троица, Духов день, Масленица, Покров, свадьба), восстанавливает народные костюмы по этнографическим образцам. В деятельность «Д.» вовлечены члены семей его участников, при ансамбле действует детская студия.

«Д.» — член Российского фольклорного союза, участник многих фольклорных фестивалей. (Н. Ж.)

**ДУНКАНИЗМ** — массовое увлечение в России искусством А. Дункан, выдающейся американской танцовщицы и новатора танца, наметившееся уже после ее неоднократных гастролей (с 1905 по 1913 г.) и особенно популярное после Октябрьской революции. Танец Дункан, ознаменовавший революцию в хореографическом искусстве, воспринимался как адекватный революционной эпохе, освобождению от «старого мира» и «старого искусства», «сам танец Дункан был идеей свободы».

Востребованность новым, социалистическим обществом, в т. ч. и Пролеткультом, «свободного танца» Дункан, характеризующегося демонстративным отказом от академической школы классического танца, обосновывалась отрицанием

классической хореографии как устаревшей, «насквозь пропахшей нафталином», не отвечающей вкусам времени.

Дункан же предлагала «танец будущего», которое ею мыслилось как новый «золотой век» человечества, воскрешающий идеализированную гармонию греческой античности.

Приехав в Россию, в 1921 г. А. Дункан открыла свою школу в Москве. В первые послереволюционные годы на школу Дункан возлагались большие надежды. В условиях раскрепощения творческой энергии масс, стремления народа к самореализации и саморазвитию в рамках художественной самостоятельности принцип Дункан об общедоступности танцевального искусства открывал большие возможности по «приобщению народа к искусству».

Критик В. Ивинг, описывая ситуацию 1920-х гг., задавался риторическим вопросом: «Почему в наши дни поголовное увлечение танцем? Танцуют все. Конторщицы, переписчицы, аптекарши, барышни из булочных, барышни из кафе, служащие в советских учреждениях и нигде не служащие... Развелось столько девушек с чемоданчиками, что производство чемоданов, по слухам, значительно повысилось...» Особенно популярным среди хореографических предпочтений являлся «дунканизм», породивший по всей стране множество студий и частных школ танца, бесчисленных «дунканисток», «босоножек» и «пластичек».

Помимо идеологических причин (новое время — новые танцы) привлекательность этого стиля объяснялась внешней простотой его танцевальной техники, которую несложно было симитировать.

Проповедуемое Дункан «естественное движение», отвергнув условные жесты и позы классики, сковывающие движение пачки и пуанты (взамен — босоноготь и свободные туники), включало в себя простой шаг, бег на полупальцах, повороты тела вокруг своей оси. Главным была пластика корпуса и рук — выразительные позы и жесты, эмоциональная мимика. При декларации органической связи танца с музыкой на деле художественной целью становилось исключительно раскрытие своих душевных переживаний, импрессионистическая передача настроения. Сущностью же стиля Дункан была импровизация: движения должны рождаться исключительно от «внутреннего импульса» и не могут быть заучены или спланированы заранее.

К сожалению, чаще всего самостоятельные апологеты дунканизма, воспроизводя формально «естественные движения», не отличались талантом самой Дункан, ее импровизационным даром. В итоге в критике сложилось даже убеждение, что искусство Дункан столь индивидуально-неповторимо, что не может породить ни традиции, ни школы: «...бывают гениальности, удел которых лишь расчищать поприще для эпигонов. Они намечают пути, которые под сапогами других превращаются в проселочные дороги». У самой Дункан была база классического танца, уже разработанное тело, из которого она могла лепить «новые формы»; у ее последователей — нет, тело нетренированно и неразработано — отчего могла страдать выразительность.

К концу 1920-х гг. наметился кризис дункановского стиля, не только из-за профанирующего искусство дилетантизма его последователей, но и по причине изменившегося в обществе отношения к характеру данной пластики. Дункановский танец, с его опорой на реконструированную и стилизованную античную

пластику, начал аттестоваться уже не как «танец будущего», а как реставрация прошлого, как явление, чуждое новой эпохе, — танец

слишком женственный, медлительный, плавный, даже жеманный, не передающий нерва и ритма времени. Он стал сближаться в восприятии и негативной оценке с классическим хореографическим искусством. В лучшем случае ему отводилось место «музейного экспоната». Как писал А. Ардов, «дунканизм — реформа, пришедшая к нам поздно: жизнь обогнала ее достижения».

В 1920–30-х гг. как реакция на дунканизм на эстраде стали популярны пародии на танцы «босоножек».

Специалисты по хореографии и критики (А. Сидоров, А.Ф. Лопухов, И. Чернецкая) стали чаще указывать на недостатки танца Дункан, особенно очевидные у ее эпигонов: «танцовщица выходит на сцену и становится в позу какой-нибудь античной скульптуры, потом, сделав несколько движений, становится в позу другой статуи», т. е. преобладание статики — танец как чередование поз; слабые и неоригинальные композиционные решения; весьма ограниченные средства танцевальной выразительности («отсутствует техника спины, ног, нет прыжка, элевации, бедер», хореографическое мастерство подменяется демонстрацией т. н. «настроения» и пр.). К концу 1930-х гг. массовое увлечение дунканизмом сходило на нет.

У свободного танца А. Дункан были не только эпигоны, но и одаренные и верные последователи — преподававшие в школах и студиях Ирма Дункан, Ада Корвин, Э. Рабенек, студийцы Гептахора в Ленинграде. Ада Корвин работала с Петроградской студией Пролеткульта (например, пластические барельефы «Нас расстреливали», «Мы победили», исполненный А. Корвин с группой студийцев).

Влияние пластического стиля А. Дункан нельзя недооценивать — оно важно для развития не только профессиональной сцены (К. Голейзовский, Л. Якобсон), но и самостоятельности. Танец Дункан дал толчок для формирования новых художественных идей и методик «работы с телом». Стиль Дункан модернизировали и развили мастера пластического искусства В. Майя, Л. Алексеева, создав свои оригинальные системы и самостоятельные студии. (**А. Ч.**)

Лит.: Айседора: Сборник статей. М., 1992; **Ивинг В.** (Иванов) О Пифагоре, Чингизхане, звездах и чемоданчиках // Театр и музыка. 1923. № 28; **Марков П.** Балет музыкального театра / О театре, Т. 4. С. 179–180; **Сидоров А.** Современный танец. М., 1922; **Сокольская А.** Пластика и танец в самостоятельном творчестве // Самостоятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000; **Улицкая М.** По хореографическим концертам // Советское искусство. 1926. № 8–9; **Мислер Н.** Вначале было тело // Человек пластический. М., 2000. С. 4.

# Е

**ЕДИНЫЙ ПЕТРОГРАДСКИЙ РАБОЧИЙ ХОР** — создан И. Немцевым в 1918–1919 гг., вел активную концертную деятельность на протяжении 1920–30-х гг.

Это был грандиозный коллектив, численность которого колебалась от 700 до 3000 человек. Хор выступал совместно с объединенными оркестрами — духовым и народным.

Больших творческих успехов хор достиг благодаря руководству И. Немцева. В репертуаре хора были произведения Глинки, Даргомыжского, Серова, Шуберта, Моцарта. К достижениям хора можно отнести исполнение «Орфея и Эвридики» Глюка в 1934 г. совместно с симфоническим оркестром Ленинградской филармонии, хоров из «Леди Макбет» Шостаковича в 1935 г., кантаты Моцарта «Песнь солнцу» в 1936 г.

Хор играл также заметную агитационно-политическую роль, исполняя революционный песенный репертуар и участвуя в коммунистических демонстрациях и праздниках.

14 декабря 1923 г. на концерте в честь 5-летия хора в консерватории частью программы дирижировал А. Глазунов.

Высоко оценивал творческие успехи хора Б. Асафьев: «Впечатление от исполнения объединенным рабочим хором концертной программы было необычайно сильным и волнующим — не только от величественного полнозвучия, но и от гибкости нюансировки и соритмичности групповых движений. Этот грандиозный хор — не инертная косная масса, а объединенный одним дыханием организм, могуче спаянный и в то же время свободно интонирующий». (**М. К.**)

Лит.: **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967. С. 54–55, 93–95; **Глебов И.** Культурно-просветительская работа МУЗО Ленинградского Губполитпросвета // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 8; **Немцев И.** Музыкальная самодеятельность на подъеме // Рабочий и театр. 1937. № 7. С. 42.

**ЕЛЕНОК** Татьяна Дмитриевна (род. в 1930 г.) — художница. Родилась и выросла на хуторе Марьянский в Краснодарском крае, отец был председателем колхоза. После смерти родителей попала в детский дом, окончила семилетку. С 1943 по 1948 г. училась в спецшколе связи, потом работала техником на телеграфе в Москве. Первая персональная выставка в Москве в 1972 г.

Любимая тема творчества Е. в начале ее художественного пути — электрификация и все, что с ней связано. Первая электрическая лампочка появилась в их

колхозе, когда девочке было восемь лет. С тех пор электричество стало для нее символом прогресса и успехов советской власти. Е. копирует картину «Ленин у карты с планом ГОЭЛРО», а затем создает ряд композиций фантастического мира, где основа всего — волшебная электрическая сила. Электролампа — Жар-птица, гидроэлектростанция — Чудо-юдо-рыба-кит, пропускающая сквозь могучие челюсти водяные потоки. Лампа-вертолет, лампа-звездолет, а также атомная энергетика, космические полеты, посадка советского летательного аппарата на Луне и стыковка в космосе кораблей «Союз» и «Аполлон», строительство БАМа — все это в произведениях Е. переходило из картины в картину. По своей работе связиста она была близка к некоторым техническим видам деятельности и даже вносила предложения по нововведениям и усовершенствованиям. По мере того как пафос советской идеологии угасал, в картинах Е. все большее место занимали сказочные и декоративные мотивы.

В целом ее стиль можно охарактеризовать как преломление плакатно-оформительских приемов и традиционных украинских и южнорусских мотивов декоративных росписей, вышивок. Последнее особенно заметно в ее графике, где она в основном изображает птиц, цветы, растения. Картины Е. красочны, но цвет для нее — это раскраска предметов и плоскостей, в результате в работах больше пестроты, чем цветового единства. Художнице, несомненно, присуще чувство юмора и изобретательность в умении комбинировать мотивы, почерпнутые из самых разных источников.

Ее всегда отличала любознательность, желание как можно больше увидеть, во всем принять участие. Ее картины демонстрировались на десятках выставок, часто вместе с произведениями профессиональных художников. (**К. Б.**)

Выставки: «Самодеятельные художники — Родине!», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; *Naifs sovietiques*, 1988, Франция; «В каждой картинке — домик», Москва, 1994; ИНСИТА-94, Братислава; «Наивное искусство России», 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Фестнаив-04»; «Дары вождям», Малый Манеж, Москва, 2006.

Лит.: *World Encyclopedia of Naive Art*. Lnd, 1984. P. 221; **Богемская К.** Память поколений // Искусство. 1987. № 9.

**ЕЛШАНСКИЙ** Эдуард Николаевич (род. в 1928 г.) — сценарист, руководитель народного агиттеатра «Алый парус» Балашовского РДК Саратовской обл., заслуженный работник культуры РФ. Окончил театральное отделение Саратовского КПУ и факультет русского языка и литературы Балашовского пединститута. В 1958 г. он организовал «Алый парус», в 1960-е гг. приезжал в Москву на семинар агитбригадчиков при ЦДНТ им. Н.К. Крупской, воспитавший других лидеров «боевого жанра» (Е. Нисенбаума).

Е. считается создателем эталона сельской агитбригады — бодрого и задорного пропагандиста решений КПСС в области сельского хозяйства, от внимания которого не ускользнут ни местные недостатки, ни трудовые достижения. Агитационный настрой в его программах всегда соединялся с сатирой, лозунговость — с буффонадой, частушка — с лирическими номерами. Сценарии Е. («Арифметика», «Бюро экономического анализа», «По прямому проводу», «Земное

притяжение», «Сказочки-рассказочки», «Пять километров по пути в коммунизм», «Именем урожая», «Надо делать чудеса» и др.) были тесно связаны с конкретной экономической жизнью, буднями и праздниками села. Эта приверженность «местному факту» всячески поощрялась и пропагандировалась кураторами самодеятельности, хотя конкретная информация не всегда переводилась «на театральный язык действия и занимательности» (В. Маяковский). Недостаток художественности компенсировался злободневностью и узнаваемостью событий и героев.

В 1960–80-е гг. сценарии Е. (полностью или фрагментами) регулярно печатались отраслевыми журналами, включались в репертуарные сборники и тиражировались отдельными изданиями Репертуарно-редакционной коллегией МК РСФСР. Е. — неизменный победитель всесоюзных и всероссийских конкурсов на лучший сценарий для сельской агитбригады, а «Алый парус» — лауреат множества смотров и фестивалей. Коллектив совершал агитрейды на комсомольские стройки страны, в составе агитпоездов выступал во многих уголках Саратовской обл. В год артисты давали более ста выступлений.

Е. известен и как автор публикаций по проблемам агитбригадного творчества. В 1982 г. он получил диплом ВДНХ за серию статей в журнале «Культурно-просветительная работа». Заслуживает внимания педагогическая и просветительская деятельность Е., долгие годы проводившего семинары для агитбригадчиков в Астрахани, Петрозаводске, Ульяновске и других городах.

В 1992 г. «Алый парус» преобразован в Театр малых форм, который продолжает успешно работать. (**Г. П.**)

Соч.: **Елшанский Э., Гудкова П.** Выступает агитбригада. М., 1977; **Елшанский Э.** Открываем БЭА! // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 6. С. 12–14.

**ЕФРЕМОВА** Елена Михайловна (Омск) — одна из региональных лидеров современного российского фольклорного движения. Член Российского фольклорного союза (с 1992 г.), ведущий специалист Сибирского культурного центра главного управления культуры и искусства и администрации Омской области (с 1996 г.), председатель правления Омской областной общественной организации «Центр славянских традиций» (с 1998 г.). Закончила филологический факультет Омского государственного университета (1993), работала в Омском государственном историко-краеведческом музее, а также в студии народного творчества «Сибирячки» при городском Дворце творчества детей и юношества.

Е. успешно сочетает деятельность регионального организатора и фольклориста-полевика, педагога-практика и исследователя, мастера народно-прикладного творчества и участницы фольклорного ансамбля. (**Н. Ж.**)

**ЕХК** — Единый художественный кружок — форма организации и функционирования клубной художественной самодеятельности, разработанная теоретиками культурно-массовой работы (1920–1925 гг.). Популярная в кругах методистов и политработников концепция ЕХК в основной массе практиков ху-

дожественной самодеятельности воспринималась скептически, скрыто-оппозиционно по причине ее неосуществимости, отсутствия социальных, материальных и кадровых основ для реализации.

Мысль вдохновителей ЕХК разрывалась между утопической идеей создания синтетических зрелищных форм и крайне утилитарной задачей объединить и направить работу всех клубных коллективов на оформление общественно-политических акций. С одной стороны, провозглашалось: «Самым совершенным видом ЕХК надо считать слияние всех художественных кружков (сюда входят драмкружок, литкружок, хоровой, оркестровый, изо, спорт; возглавляющим все эти кружки должен быть кружок политический) в одно целое (так сказать, химическое соединение кружков), где не видно разницы между одним и другим, где все участники занимаются всеми видами художественно-творческой работы» (1, 16–17). С другой стороны, утверждалось: «Содержанием работы ЕХК должно быть не то, что случайно подвернулось под руку данному руководителю, а то, что является в каждый момент наиболее актуальным для жизни Советской Республики (вопросы международной и текущей политики, революционные празднества, производства, профсоюза, наконец, данного клуба)» (1, 18). Политические и хозяйственные кампании, которые в чрезвычайных условиях тех лет следовали одна за другой, в конечном счете и были положены в основу работы ЕХК, что в итоге не могло не сказаться на уровне художественно-творческой деятельности коллективов, их привлекательности для участников.

Результаты работы ЕХК по «организации революционных, профессиональных, партийных и т. д. празднеств», «оформлению революционных обрядов (красные крестины, свадьбы, чествование героев труда, поднесение знамен и т. п.)» неминуемо свелись к созданию «инсценировок-однодневок».

Теория ЕХК потеряла актуальность уже к 1925 г. Однако необходимо отметить, что объединение коллективов для создания инсценировок к знаменательным датам осуществлялось всегда и повсеместно (продолжается и по сию пору). Эта практика является предметом непрекращающейся борьбы администрации учреждений культуры и руководителей художественных коллективов. Противоречие интересов было неразрешимо в рамках сложившейся в СССР системы культурно-массово-просветительской работы. (**А. Ш.**)

Лит.: 1. Единый художественный кружок: Методы клубной работы. Л., 1924; 2. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000.



# Ж

**ЖАРКИХ** Роза (род. в 1930 г.) — художница. Закончила техническое училище, работала на фабрике. Начала рисовать в возрасте 46 лет после тяжелой операции. Создает не только рисунки, но и вышивки, фантастические расшитые платья, объемные композиции («Мадонна», 1995–1996). Интересна ее идея сделать вышитую обложку Библии. Цветы, волны, спутанный орнамент линий и нитей создают мистическую, волнующую атмосферу ее творчества. В рисунках, часто выполненных шариковой ручкой по бумаге, она стремится заполнить всю плоскость графическими линиями, изображениями, наплывающими одно на другое («Мираж», 1978). Странно спутанными нитями, создающими неповторимую фактуру ее вышивок, художница будто одевает себя (свое «я») в одежды своего искусства, создает пограничную среду между своими видениями и окружающим миром. Сама художница говорит, что ее творчество — это средство борьбы за духовную чистоту. Вплоть до 2001–2002 гг. Ж. не считала себя художницей, а свои работы — произведениями искусства. Ее искусство получило признание благодаря поддержке Музея творчества аутсайдеров. **(К. Б.)**

Персональная выставка: Музей творчества аутсайдеров, 2002.

Выставки: ИНСИТА-97; ИНСИТА-2000; Биеннале — Ягодина, 2001; Outsider Art Fair, 2003; ИНСИТА-2004; «Фестнаив-04»; «Иные и новые возможности», Музей творчества аутсайдеров, 2001, 2002, 2003, 2004.

Коллекции: Музей творчества аутсайдеров.

Лит.: Искусство посторонних. М.: Музей творчества аутсайдеров, б.г.; Искусство посторонних. М.: Музей творчества аутсайдеров, 2003.

**ЖИВОТОВ** Борис Иванович (1940, Грязовец, Вологодская обл. — 2002, Моносеино, Московская обл.) — художник, скульптор. Выходец из зажиточной крестьянской семьи, переехавшей в город. Учился в педучилище в Грязовце (с 1954), в 1956 г. перевелся в Вологду. В 1958 г. был направлен на работу методом производственной гимнастики в лесопильно-деревобделочный комбинат в г. Сокол. В 1959 г. призван в армию, после армии работал в Вологде инструктором Добровольного спортивного общества «Труд». В 1962 г. вместе с матерью переехал в Московскую область, где жил в квартире при школе, работал учителем физкультуры в школе и заочно учился в Вологодском педагогическом институте на историческом отделении.

По признанию Ж., его потряс полет на Луну, а также чрезвычайно волновало исследование биографии Пушкина.

Немногочисленные живописные работы Ж. («Оплакивание поэта», «Свят Иван (Лермонтов)» — обе на фанере) были сразу отмечены специалистами, как только появились на выставках. Им было присуще чисто наивное, близкое к детскому восприятие мира, острый, выразительный рисунок лиц и фигур.

Ж. был человеком необычайно разносторонним, он писал стихи, прозу, вел самостоятельные этнографические исследования. Его художественное сознание вполне может быть описано как аутсайдерское. У него много рисунков, интересны его скульптуры из арматуры, бетона, смешанных материалов («Марина Цветаева»). **(К. Б.)**

Персональная выставка: ГРДНТ, 1997.

Выставки: «Наивное искусство Московской области», Балашиха, 1996; ИНСИТА-97; «Наивное искусство России», 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999.

Коллекции: ГРДНТ.

**ЖИЛЬЦОВ** Фёдор Александрович (1894–1981, Ярославская обл.) — резчик по дереву. Работал ветеринаром в колхозе, к творчеству обратился, выйдя на пенсию. Вначале он сделал ветряки, чтобы отпугнуть птиц со своего огорода, потом продолжал делать их для соседей, гостей. Эти ветряки изображали солдат, среди них были «трубач», «гармонист», «матрос». Ремень, пуговицы делались из фольги, жести. Вместо рук — крутящиеся лопасти. **(К. Б.)**

Выставки: Народная деревянная скульптура, 1987; Наивное искусство России, 1997.

Коллекции: «Царицыно»; Ростовский архитектурно-художественный музей-заповедник.

**ЗАЗНОБИН** Владимир Николаевич (1900–1981, Ярославская обл.) — резчик по дереву. Родился в крестьянской семье, участник Первой и Второй мировых войн. Работал плотником и столяром, строил крестьянские дома. Первые деревянные игрушки начал делать в 1940 г. С 1979 г. начал делать разнообразную деревянную скульптуру. Вместе с Ф.А. Жильцовым З. продолжал традицию народной скульптуры — подвижной, иногда производящей звуки. Многие произведения антропоморфны и функциональны одновременно: улы, скворечники, ветряки. У него были и библейские сюжеты (традиционные для народной деревянной скульптуры «Адам и Ева»), и сказочные сюжеты («Рыбак и золотая рыбка»), и карусели, и фигуры большого (почти в натуральную величину) размера. Скульптуры З. были очень популярны в Москве в 1970–80-е гг. Его имя было известно, работы встречались в коллекциях профессиональных художников, которых привлекала выразительная сила примитива в его творчестве. **(К. Б.)**

Персональная выставка: Музей в Переславле-Залесском, 1981.

Выставки: Всероссийские и всесоюзные выставки 1970–80-х гг.; «Народная деревянная скульптура», 1987; «От наивного искусства...», Москва, 1991; ИНСИТА-94; Наивное искусство России, 1997; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Райские яблоки», 2000; «Russische Naieven ...» (Голландия), 2000.

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Русский музей, Санкт-Петербург; «Царицыно»; ВМДПНИ; Переславль-Залесский историко-художественный музей.

Лит.: **Гамзатова П.** Декоративно-прикладное искусство // Самодеятельное художественное творчество: Очерки истории 1960–1990 гг. СПб., 1999; World Encyclopedia of Naive Art. Lnd, 1984. P. 629.

**ЗАЙЦЕВА** Любовь Федоровна (род. в 1962 г.) — режиссер, педагог, художественный руководитель студии «Диалог» и Молодежного театра «Доминанта», г. Губаха Пермского края.

Историк по первоначальному образованию, театрал по призванию, Л. Зайцева — яркий представитель характерной для России формации деятелей, посвящающих свою жизнь служению театру. З. добивается поставленной цели благодаря интенсивному, непрерывному самообразованию и творчеству, непоколебимой вере в высокое призвание театра, в его укорененность в русской культуре.

Театральное дело З. развивалось постепенно и естественно. Приехав в Губаху в начале 1980-х, после окончания вуза (сюда направили на работу мужа), она

возглавила драматический кружок городского Дома пионеров и поступила на заочное режиссерское отделение Пермского института искусств. К концу 1990-х З. уже возглавляла студию, в которой занималось более ста детей от 6 до 17 лет под руководством одиннадцати педагогов. Студия функционирует вполне самостоятельно (формально оставаясь подразделением бывшего Дома пионеров — ныне Дома детского и юношеского творчества), в отдельном помещении — специально переоборудованном детском садике. Здесь есть классы, бутафорский и костюмерный цех, зрительный зал на 70 мест. Программа занятий включает три (как их называет сама З.) ступени.

Первая ступень — «Развивающие театральные игры». По этой программе занимаются младшие школьники.

Вторая ступень — двухгодичная «Театральная школа».

«Труппа» — так называется третья ступень — это группа 15–17-летних юношей и девушек, прошедших «Театральную школу». В разные годы до этой ступени добиралось от 7 до 15 студийцев. Здесь продолжают занятия (актерский и речевой тренинг), но вся работа сосредоточена уже вокруг подготовки спектаклей, предназначенных для зрителей, гастролей, поездок на фестивали. Короче говоря, «Труппа» представляет собой модель настоящего театра. Ее состав, как и всей студии, текуч, полностью обновляется каждые 2–3 года. Молодые люди, завершая среднее образование, покидают родные места, разъезжаются по большим городам, где есть специальные учебные заведения (в Губахе — только медицинское училище), где можно приобрести профессию и найти достойную работу. Часть воспитанников студии поступают в Пермский институт искусства и культуры, московские, Санкт-Петербургские, свердловский театральные высшие учебные заведения. Кто-то устраивается в других городах. Кто-то не прочь вернуться в Губаху, в родной дом, в родной коллектив. 2000-й год — начало реализации еще одного естественно возникшего проекта З.: распоряжением главы городской администрации создано самостоятельное учреждение культуры — Молодежный театр «Доминанта» (десять штатных единиц). Молодежный театр, по существу, четвертая «ступень» театрального комплекса, развернутого З. В спектаклях, которые играют в помещении кинотеатра, заняты не только штатные актеры, но и педагоги студии «Диалог», старшие студийцы. В свою очередь, актеры Молодежного театра занимаются со студийцами.

В студии и театре З. осуществила более 50 постановок, тематических инсценировок и программ (среди них «Голый король» Шварца, «Снегурочка» Островского, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Граф Нулин» Пушкина, «Червонный валет» Цветаевой, «Бэла» Лермонтова, музыкально-пластическая композиция «Шахматная фантазия», ежегодный праздник «День рождения театра» — на который приглашаются родители актеров, друзья, почитатели театра, — фестивали, выпускные вечера, карнавалы, шествия по городу в праздничные дни). Театр З. во всех его проявлениях и ответвлениях врос в жизнь небольшого (50 тыс. жителей) города и составляет едва ли не самую значительную часть его культурного пространства. Его хорошо знают за пределами города. Он частый гость в Перми. Каждый год его приглашают на фестивали в Москву, другие города России (Калуга, Глазов, Саратов, Псков, Щелыково), где театр непременно оказывается в центре событий и дискуссий, становится лауреатом, обладателем престижных наград.

Родители охотно ведут детей к З. Причина не только в ее театральнo-педагогической одаренности. З. — цельная натура, человек незаурядной жизненной силы, энергии, притягательности. Она сама мать троих детей: двух сыновей и дочери. Дети с малых лет увлеченно занимаются в Студии. Старший сын — студент театрального училища им. Щепкина при Малом театре, средний — Пермского института искусства и культуры. Дочь-школьница тоже пробует себя на сцене. Муж, руководитель монтажной фирмы, — главный советчик и помощник в решении технических задач. (А. Ш.)

Лит.: Театральные каникулы: Проблемы развития детского и юношеского театра: Сб. М., 2004; **Шульпин А.** Ступени школьного театра // Театральное творчество. Альманах. 2003. № 1.

«ЗЕРКАЛО» — театр-студия Дома творчества детей и юношества Балтийского р-на г. Калининграда. Организован в 1988 г. супругами Василием и Еленой Слипко — выпускниками Ленинградского института культуры.

Школьники, занимающиеся в театре, делятся на три возрастные группы: 8–11, 12–14, 15–17 лет. В штате театра два режиссера, педагог-хореограф, педагог по вокалу (0,5 ставки), костюмер (0,5 ставки).

Основу репертуара составляют классические тексты — преимущественно прозаические, инсценируемые руководителями театра. При этом нередко разрушаются стереотипные педагогические представления о возрастных пределах освоения и сценического воспроизведения сложнейших литературных произведений. Так, в 1999 г. рядом с «Алисой в стране чудес» Л. Кэрролла и «Медным всадником» А. Пушкина в репертуаре появились его же «Маленькие трагедии» и «Пиковая дама». В 2000-м состоялись премьеры по «Коньку-Горбунку» П. Ершова, пушкинскому «Евгению Онегину», а также по произведениям А. Блока («Очарованный круг»). В 2001 г. театр поставил наряду с «Золушкой» Е. Шварца «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского и «Мертвые души» Н. Гоголя. Театр трижды — в 1999, 2000 и 2001 гг. — участвовал в фестивале «Калужские театральные каникулы» — авторитетном форуме детских театров рубежа веков. В 1999-м театр стал одним из двух лауреатов со спектаклем «Пиковая дама», а в 2001-м был выделен из всех участников присуждением Главного приза за «Дядюшкин сон».

Успех во многом определяется способностью руководителей театра найти ходы к классическим литературным произведениям, опираясь на особенности юношеской психики и субкультуры.

В «Пиковой даме» основными действующими лицами предстали не герои повести (Графиня, Германн, Лиза), а карты: группа юных актрис, облаченных в красно-черные костюмы, во главе с Пиковой дамой. Прием оказался функционально очень емким. Карты воплощали высшие демонические силы, излюбленные масскультом мистические мотивы и характерную для подростковой, юношеской среды потребность и способность сбиться в стаю, жестоко карающую за отклонение от принятой нормы. Именно «карты» влияли на ход событий, склоняли Германна и Лизу к роковым поступкам. Интрига повести разворачивалась

сценически весьма эффектно, избавляя юных, профессионально не подготовленных, но способных исполнителей ролей Германна и Лизы от индивидуального непосильного выражения трагических состояний. Роковой характер совершающихся событий выражался коллективным действием, совокупной пластической разработкой картины, сочетанием слова, жеста, движения, цвета и света, звучания музыкальных фрагментов.

В спектакле по «Дядюшкиному сну» Е. и В. Слипко предложили своим юным актерам занимательную игровую задачу: посмотреть на нарисованные Достоевским картины жизни провинциального общества середины XIX в. с позиций современной молодежной культуры. Получился озорно-игровой, веселый и остроумный спектакль. (А. Ш.)

Лит.: **Шульпин А.** Калужские театральные каникулы — 99 // Народное творчество. 1999. № 5. С. 5–7.

**ИВАНОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТР** (1956–2005) — один из первых коллективов «шестидесятнической» формации; входил в группу лидеров молодежного театрального движения 1960–80-х гг. История этого оригинального, популярного в родном городе, известного в театральных кругах коллектива неповторима и в то же время исчерпывающе передает перипетии формирования и деятельности нового творческого организма в условиях советской системы.

Достижения И.М.Т. были обусловлены несколькими факторами: он возник на основе студии и долгие годы сохранял присущие ей принципы творческой жизни; все годы театр возглавляла Регина Михайловна Гринберг — незаурядный человек, талантливый режиссер с бойцовским характером; с момента появления театр оказался во вневедомственном пространстве, любительский по статусу, он действовал, по существу, как самостоятельное учреждение искусства; в его организации и материальном обеспечении принимали участие руководители, «ответственные работники» комсомольских, профсоюзных, государственных органов. Последнее обстоятельство надо особо подчеркнуть, поскольку вопреки расхожему мнению в советских управленческих структурах находилось немало звеньев и должностных лиц, нередко нарушавших «генеральную линию» и действовавших в интересах развития искусства, одаренных, самобытных художников.

Так, студия, которая легла в основание И.М.Т., возникла осенью 1956 г. в атмосфере «оттепели», на волне подготовки к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов (Москва, 1957) по инициативе инструктора по культуре обкома ВЛКСМ Алексея Шульпина (со школьных лет игравшего на любительской сцене) и молодого начинающего художественного руководителя Облдрамтеатра Ивана Афанасьевича Алферова. Идея не могла быть реализована без поддержки секретаря обкома комсомола Аркадия Титова (позднее — заведомо пропаганды обкома КПСС) и начальника областного управления культуры Николая Васильевича Таганова.

В студию было отобрано более 20 молодых людей — в основном студентов энергетического, химико-технологического, текстильного, медицинского, педагогического вузов. Инициаторы и шефы студии смогли обеспечить жизнь вечерней школы сценического искусства (мастерство актера, техника речи, сценическое движение, музыка, танец) в течение одного сезона. Прошел Московский фестиваль, и Центр охладил к молодежным инициативам. Оскудела материальная поддержка. Ивановская студия была обречена.

В этот критический момент в обком комсомола (к А. Шульпину, который искал пути сохранения студии) с предложением возглавить коллектив обратилась Р. Гринберг. Выпускница МГУ, страстная театралка, Гринберг после окончания университета была направлена в г. Иваново, преподавала общественные науки,

руководила драматическим коллективом техникума, входила в художественный совет Облдрамы. Интересы Гринберг и студийцев, мечтавших о настоящем театре, совпали.

По ходатайству обкома комсомола, при поддержке управления культуры бывшие студийцы сохранили право заниматься в помещении Облдрамтеатра, где в течение сезона 1957/58 г. под руководством Гринберг репетировали «Походный марш» А. Галича. Весной 1958-го эскиз постановки был показан комиссии (обком ВЛКСМ, обл. управление культуры, облсовпроф), которая поддержала начинание. Были выделены средства на декорации, оплату ставки художественного руководителя, предоставлен зал одного из профсоюзных клубов для завершения работы над спектаклем.

Режиссер Р. Гринберг, бывшие студийцы А. Шульпин (председатель совета коллектива), М. Шабалина, Р. Жирмунская, М. Николаева, Н. Парова, Ю. Беккер, Ю. Морыганов, С. Мишуров, Ю. Разин, О. Болонин и другие самозабвенно взялись за подготовку премьеры, которая открывала путь к театру.

Отсутствие специального театрального образования, профессиональной подготовки Гринберг компенсировала феноменальной способностью к самоучительству, умением схватывать с лета необходимую информацию, талантом, работоспособностью. Что у обычного человека распадается на различные сферы жизнедеятельности, конгломерат социальных ролей, у Гринберг воплотилось в одном — в театре: работа, дом, служба, служение, высшая духовная инстанция, личная жизнь. В течение многих лет она посещала столичный семинар Л. Хейфеца при ВТО, репетиции Ю. Любимова с разрешения самого мастера. Актеры И.М.Т. периодически получали творческие командировки на спектакли ведущих столичных театров.

И.М.Т. с первых шагов стал налаживать связи с представителями демократического крыла творческой интеллигенции, с теми, кого позднее назовут «шестидесятниками». Начало его пути «осветили» лидеры «Современника», О. Ефремов и Г. Волчек, которые в 1959 г. специально приезжали на спектакль «Походный марш». Не единожды (в 1960–80-х гг.) ездили в Иваново на поэтические представления по своим произведениям и просто так, пообщаться с неординарными любителями, кумиры тех лет — Е. Евтушенко, Б. Окуджава, А. Вознесенский. На премьере «Ящерицы» побывал А. Володин. «Баню» Маяковского оформляла Т. Сельвинская, а «Параболу» по Вознесенскому — Э. Неизвестный. В свою очередь, ивановцы не раз выступали в Москве и Ленинграде («Походный марш» показывали в павильоне «Культура» на ВДНХ, «Параболу» играли на сцене «Современника», а «Были и сказки» по Горькому — в ленинградском Доме актера), задавали тон на фестивалях молодежных, студенческих театров в Свердловске, Челябинске, Ташкенте и др.

В родном городе И.М.Т. вел постоянную борьбу за существование, обусловленную не только идеологическими ограничениями, но и несоизмеримостью целей коллектива и социальных условий жизни города. Планы Гринберг были по тем временам фантастичны: а) заполучить в безраздельное владение собственное театральное помещение; б) оснастить его современной профессиональной осветительной и звуковоспроизводящей аппаратурой; в) добиться максимально возможной независимости от цензурного, «методического», финансового контроля со стороны местных властей и г) при этом использовать все возможные



материальные источники, находящиеся в руках государственных и профсоюзных организаций. Трехсоттысячный город Иваново — «родина первых Советов», «столица текстильного края» — являл собой типичный областной центр средней полосы России, но со специфическими контрастами. Бо́льшая, чем в каком-либо подобном городе, прослойка студенчества и профессуры (шесть крупных вузов) — и основная масса народонаселения, связанная с текстильным производством, по большей части сельские мигранты с заниженной шкалой социальных и культурных претензий. Фабричные корпуса дореволюционной и 1930-х гг. постройки с высокими трубами котельных, с общежитиями — бывшими казармами и институтские комплексы, перемежаясь, располагались на всей территории города. В центре, поражая своими размерами, громоздилось здание областного драматического театра, спроектированное в начале 1930-х гг., с двухъярусными прогулочными террасами, опоясывающими сооружение с трех сторон. В нем, на сцене, предназначенной для массовых действ, мучительно трудно работала обычная труппа, набирая по 200–300 зрителей в зале, рассчитанном на две тысячи мест. (В то же время театр кукол не имел своего помещения, скитался по выездным площадкам. Театр музыкальной комедии работал в приспособленном помещении, а Кинешемский городской театр — в бывшем соляном складе.)

Интеллигентская, студенческая среда, вызвавшая к жизни И.М.Т. и нуждавшаяся в нем, не имела ни организационных, ни материальных средств (рычагов), чтобы создать условия для работы нестандартного коллектива. Профсоюзам, на которые пали основные расходы по содержанию театра, он был обузой, его «направление» было чуждым. Запросы молодежи для тощей «культурной» кассы были непосильными.

Неопределенность статуса, с одной стороны, усугубляла проблемы, с другой — содействовала их разрешению. Своеобразие положения отразилось в первом наименовании: Ивановский городской молодежный театр при клубе фабрики им. Балашова. Не клуба, а п р и клубе. Вот за это «при» и шла борьба. Профсоюзное руководство настаивало на переходе театра в подчинение клубу. Театр, поддерживаемый обкомом комсомола, отстаивал свое «городское», вневедомственное, положение. Через какое-то время здание клуба фактически стало принадлежать театру, который хотя и финансировался через профсоюзные каналы, но имел свой самостоятельный счет.

Противостояние театр — администрация (фабком, партком) фабрики, театр — облсовпроф, носившее перманентный характер, переросло в открытое столкновение с привлечением партийных инстанций, когда театр, завладев помещением клуба, произвел его реконструкцию, оснастив зал и сцену профессиональной свето- и звукотехникой, когда на спектакли публика начала стекаться со всего города, когда репертуар театра стал все более расходиться с рекомендованным, когда на его афише появились имена А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Э. Неизвестного — «героев» недавних разборок партии с творческой интеллигенцией, когда частыми гостями театра стали столичные театральные критики, сотрудники Кабинета народных театров ВТО, неизменно занимавшие сторону коллектива. Гринберг вела гибкую политику, искала и находила в руководящих инстанциях разного уровня людей, симпатизировавших театру, явно и скрыто поддерживавших его (многое сделали для театра секретарь обкома ВЛКСМ, за-

тем редактор молодежной газеты «Ленинец» Ремир Лопаткин, зав. культотделом обкома профсоюза текстильщиков Григорий Юрьевич Гаркави и др.).

Известность театра за пределами Иванова, его связи, решение ЦК ВЛКСМ о присуждении ему премии Ленинского комсомола в конце концов заставили противников И.М.Т. прекратить открытую борьбу, действовать средствами экономического давления, организацией «писем трудящихся», якобы недовольных деятельностью театра в «рабочем» клубе, и т. п. В свою очередь, И.М.Т. инициировал походы «представителей творческой интеллигенции» в горком и обком КПСС.

И.М.Т. начинал свою творческую деятельность как вполне благонадежный коллектив. Его судьба — быть или не быть — зависела от первого спектакля. Ставку сделали на «Походный марш» Галича. Среди причин, обусловивших выбор, не на последнем месте были (те же, что и у драматурга) прагматические соображения. Надо было воспользоваться моментом, приближался юбилей — сорокалетие комсомола (октябрь 1958 г.). «Походный марш» — пьеса о героике войны и строительства нового города, парафраз «Города на заре» Арбузова (Студия Арбузова и Плучека) — вполне соответствовал событию. Немаловажное значение имела трезвая оценка собственных, пока очень скромных возможностей, а потому и необходимость опоры на укорененный в сознании и навыках героико-романтический образный строй. Однако успех первого спектакля ивановцев нельзя объяснить только приверженностью стереотипам социалистического искусства, живостью воплощения главнейших идеомифов эпохи. Между произведением Галича и группой молодых любителей возникал контакт, размыкавший структуру «Походного марша». Спектакль был наполнен не только пафосом героической борьбы, но и чувствами (любовь, дружба, верность, предательство), свойственными молодости, переживаниями, связанными с событиями внутренней жизни молодого, становящегося творческого организма, его порывом к самоосуществлению. То же самое можно сказать и о других постановках начального периода («Два цвета» Зака и Кузнецова, «Заводские ребята» Тур).

В «Бане» Маяковского (1962) впервые в полной мере выявился творческий потенциал руководителя и коллектива, накопленный сценический опыт и критическое отношение к власти — враждебной новациям, не принимающей никаких отклонений от установленного порядка. «Родился спектакль гневный и обличающий, волнующий и радостный», — отмечал рецензент журнала «Театр». В нем одинаково убедительно и равноценно (что случалось с «Баней» не так часто) проявились две грани, два полюса действия: сатирическое разоблачение госпартибюрократии и утверждение идеальных начал. Молодые актеры играли без натужного серьеза, без нажима, легко, раскрепощенно, празднично-театрально. Успех спектакля у публики и специалистов определялся и качеством постановки, и временем, в которое она была осуществлена.

«Баня» ивановцев, с ее фантастической «машиной времени», выплывавшей Победоносиковых, взяв старт в будущее, «сюжетно» совпадала с событиями 1960-х гг. в стране и в жизни самого коллектива. Первые космические полеты, зримые и решительные, казалось, подтверждения курса партии на обновление — из мавзолея наконец-то вынесли тело Сталина, переименовали Сталинград. 22-й съезд партии (1961) с новой Программой многими тогда воспринимался обнадеживающе. У коллектива И.М.Т. появилось ощущение включенности в общест-

венную жизнь, причастности к процессам, происходившим в искусстве, чувство социальной и творческой значимости своей работы. К нему потянулись не только старшеклассники и студенты, но и преподаватели вузов, молодые актеры и режиссеры, художники, музыканты. Зримым воплощением успеха было превращение убогого фабричного клуба, когда-то переоборудованного из производственного помещения, в театральный центр с большой и малой сценами.

Следующий этап в творческой жизни И.М.Т. был связан с переходом от постановок пьес к сочинению собственных композиций из поэтических и прозаических текстов. В 1964 г. состоялся театрализованный концерт «Молодые современники» (по стихам Маяковского, Вознесенского, Евтушенко, Рождественского, Борисовой, Казаковой, Серебрякова). А «Реквием» Рождественского (1965) и «Лирическое наступление» (1966) были названы уже «поэтическими представлениями».

Новое мироощущение, сценический стиль емко и впечатляюще выразил спектакль-исповедь «Парабола» (1967). Исподволь складывавшийся союз с А. Вознесенским, знакомство с Э. Неизвестным, который согласился оформить новую работу ивановцев, композиционный талант Гринберг, зрелость и сценическое мастерство актеров (Ю. Разин, С. Малинкин, М. Скворцова-Беккер, С. Трохина, Е. Солодовников, В. Корягин, В. Авдеева) — все это сложилось и определило сильное интеллектуальное и эмоциональное воздействие постановки, многообразие мотивов, неоднозначность смыслов.

Работая с Вознесенским, долго и много экспериментируя над сценическим текстом «Параболы», режиссер и актеры овладели искусством монтажа. Их увлекал азарт игровой импровизации, неисчерпаемость вариантов, бесконечность сочетаний, изменчивость смыслов. Их завораживал «лабиринт сцеплений» (В. Шкловский).

Особую роль в монтажной структуре спектакля играла огромная трагическая Маска, изготовленная Э. Неизвестным. Выплывая из тьмы, загораясь то красным, то синим цветом, смутно белея на втором плане, Маска попадала в различный эмоционально-смысловой, мизансценально-пластический контекст, создаваемый актерами. И в зависимости от него меняла свое «выражение», сохраняя, однако, печать роковой неизбежности страдания.

Следующей вехой и последней постановкой (сезон 1971/72 г.), в которой в главных ролях выступили «старики» (С. Малинкин, Ю. Разин, С. Полунов), явились «Были и сказки» по произведениям М. Горького. В этом спектакле основоположник соцреализма в трактовке ивановцев предстал непримиримым критиком основ социализма. Образы, которые входили в основной корпус мифологизированной советской культуры: «герои» — Павел Власов из романа «Мать», Сокол, Данко; «антигерои» — Уж, Сулов из «Дачников», — давались в сцеплении с персонажами из сатирических «Русских сказок», звучали и воспринимались отнюдь не в каноническом историко-революционном ключе.

Однако новый спектакль ивановцев не вышел бы за рамки дерзкого выпада — смелого отклика на злобу дня, если бы его создатели не копнули глубже, не посягнули вслед за писателем на святая святых отечественной социальной мифологии. В «Былях и сказках» И.М.Т. дерзнул вывести на сцену «замечательный народ», который «что с ним ни делай — ничему не удивляется», и предложил своему зрителю с этой точки зрения посмотреть на российскую действительность. А в качестве комментатора вывел Черта (С. Малинкин). Персонаж, подсказанный

Горьким («О писателе, который зазнался», «О Черте», «Еще раз о Черте»), в спектакле укрупнился, выводился на первый план. Оставаясь в личине «нечистой силы», Черт очеловечивался, по существу, превращался в молодого современника, лицо от театра. Он связывал эпизоды, представлял одновременно силой, провоцировавшей события, и существом, остро реагировавшим на перипетии действия. Спектакль по Горькому так и не был разрешен к публичному показу. Его играли на выездах, в форме «открытых» репетиций, «закрытых» просмотров (для узкого круга своих зрителей). Параллельно репетировали и выпустили композицию по стихам и песням Б. Окуджавы «Замок надежды» (1972).

В 1970-х гг. в театре произошла смена поколений. Один за другим уходили «старики». В театре устанавливалась новая система отношений. Гринберг по возрасту и жизненному опыту ненамного отличалась от актеров, с которыми начинала. Они вместе строили театр, вместе переживали перипетии его становления, сообща вырабатывали этику студийных взаимоотношений. Для нового поколения Гринберг была мэтром. Она соответственно себя ощущала и вела. Работая с не меньшим фанатизмом, того же требовала от своих воспитанников. Не столь талантливые и самостоятельные, чем актеры первого «призыва», они многого достигали за счет неколебимой веры в своего руководителя и самоотдачи.

Обновленная труппа снова прошла испытание Вознесенским. В 1977 г. была поставлена «Мозаика». При схожести мотивов, стилистики новый спектакль существенно отличался от «Параболы», которую играли на большой сцене, при массе зрителей, исчисляемых сотнями. Действие же «Мозаики» разворачивалось на небольшой площадке, со всех сторон окруженной ступенями круто поднимавшегося амфитеатра, вмещавшего около ста человек.

«Мозаика» жила во времени. Менялись исполнители. Обновлялась композиция. Выпадали одни стихотворные тексты, включались новые, только что опубликованные. Со временем все более проявлялась семантика камерного, замкнутого пространства. На первый план выходила, отмечал рецензент, «молитва добру, чистоте, любви», вытесняя проповеднический пафос, мотивы иронии и сарказма. Значимое место занял образ Собора («Витражных дел мастер», «Андрей Полисадов»), а в самоощущении актеров и зрителей — чувство соборности. Костяк исполнителей «Мозаики» долгие годы составляли Владимир Варенников, Вячеслав Лычов, Андрей Афанасьев, Надежда Романова, Татьяна Дормидонтова, Ольга Козловская. В середине 1980-х в спектакль вошли Евгений Орлов, Юрий Гаврилов, Игорь Ермолин, другие актеры.

Творческий подъем рубежа 1970–80-х гг., связанный с работой над «Мозаикой», был значительно короче первого. Попытка в третий раз, с новым поколением актеров, набрать дыхание не удалась. В 1985 г. И.М.Т. выпустил спектакль «Мы вращаем Землю» по песням и стихам В. Высоцкого (реакция на смерть поэта) — динамичное, громогласное, помпезное зрелище с претензией на стиль «трагического балагана». Сказывалась усталость — возрастная и творческая, потеря ощущения времени, что всегда было сильной стороной руководителя И.М.Т.

Финал театра был так же неординарен, как и его начало. В 1996-м здание театра сгорело (выгорело). Погибло все: оборудование большого и малого залов, костюмы, реквизит, музей с уникальными фотографиями, книги и афи-

ши с автографами Галича, Вознесенского, Окуджавы, Рождественского, Евтушенко, Володина...

Характерно, что последним спектаклем, показанным на своей сцене, была «Мозаика» (прошла более 250 раз). Именно в поэзии Вознесенского Гринберг обрела близкий по духу, наиболее подходящий для сценической обработки материал. Именно Вознесенский помог ей наиболее адекватно воплотить свои представления о поэтике поэтического театра.

Коллектив еще какое-то время показывал композиции, отрывки из спектаклей на различных камерных площадках города. В 2005 г. Р. Гринберг скончалась. Незадолго до кончины ей было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств». Официальное признание, как это часто бывает, пришло с огромным опозданием. (А. Ш.)

Лит.: **Владимирова З.** Победителей не судят // Театр. 1961. № 2; **Таршиш Н.** Дорога длиной в десять лет // Ленинец. 1967. 5 апр.; **Золотусский И.** Поэт и театр // Юность. 1967. № 8; **Гринберг Р.** Театр поэтического представления // Народные театры: Взгляд со стороны. Сами о себе. М., 1981; **Боссарт А.** Ивановский синдром // Огонек. 1990. № 48; **Шульпин А.** Молодежные театры России. СПб., 2004. С. 5–84; **Он же.** Мой театр // Ученые записки отдела народной художественной культуры. Современные художественные практики. М.: ФГНИУ Институт искусствознания, 2007.

«ИЖМЕХСМЕХ» — СТЭМ Ижевского механического института, один из лидеров движения студенческих театров эстрадных миниатюр конца 1970–80-х гг. Первый СТЭМ в ИМИ создан в 1967 г. и ничем, кроме броского названия «Богема», не выделялся среди множества студенческих эстрадных коллективов, возникших по всей стране на волне Всесоюзного фестиваля СТЭМов 1966 г. и вскоре загложших. В 1971 г. участник «Богемы», молодой преподаватель Евгений Вадимович Столов, решил реанимировать вузовский СТЭМ, получивший в 1975 г. название «И». Понимая, что СТЭМ не может существовать без двух, как минимум, вещей — своих авторов и фестивалей, где происходит обмен идеями, — начинают играть миниатюры Столова, А.А. Ходыкина, Б.В. Ватлина, А.У. Дорфа, В.М. Супруна, сочиненные в самом театре. Вместе с произведениями М. Жванецкого, М. Мишина, С. Алыгова они составили основу программ «Давайте попробуем» (1975), «Инженерами не рождаются» (1976), «Город и мы» (1977), «Заглянуть в душу» (1978), «Из чего состоит жизнь наша» (1979), «Зачем человеку роля?» (1980). Коллектив успешно выступал на стэмовских конкурсах и смотрах в Перми, Горьком, Вильнюсе, Свердловске, Ташкенте, а также на организованных своими силами местных конкурсах, ставших этапами подготовки к проведению в Ижевске Всесоюзного фестиваля СТЭМов «Весна на студенческой улице» (1978). Уже в звании «народный театр» «И.» участвовал в двух всесоюзных стэмовских фестивалях начала 1980-х гг. — в Донецке (1981) и на следующий год вновь у себя на родине.

В 1981 г. главной сенсацией донецкого фестиваля стала миниатюра ижевцев «Окно в Европу» (автор — ленинградский писатель-сатирик В.В. Билевич) о слесаре, вырубавшем по просьбе вахтерши окно для наблюдений за воротами завода,

в котором каждый в шутку торопился признать своего доморощенного Петра I. Сделав стертое выражение, оторвавшееся от пушкинского поэтического контекста, темой миниатюры, «И.» предложил эстраднему театру особый тип отношения к действительности, созвучный стёбу и соцарту, строившим свои игровые тексты из клише массового сознания, мертвых знаков тоталитарности. Проходная стала границей между историей длящейся (от Петра Великого и Пушкина) и историей застывшей, обраставшей языковыми тавтологиями эпохи застоя типа «экономика должна быть экономной».

С. Алыгов, член жюри фестиваля в Донецке, посмотрев «Окно в Европу», предложил Столову для первого исполнения свою пьесу «Зал ожидания». Премьера этого эстрадного спектакля состоялась в 1982 г. В 1984–1985 гг. был поставлен еще один полнометражный спектакль — «Мелюзга» по чеховским рассказам. Игорь Селетков, Андрей Морозов, Юрий Гамаюнов, Татьяна Черномордина, Сергей Киселев, Олег Салтыков, Олег Алексеенко, Александр Жидков, Виктор Фрум, Дмитрий Рыбин, Александр Лесковец и другие замечательные актеры «И.» имели возможность сыграть роли самого разного плана — от персонажей классических студенческих капустников (студентов, преподавателей, молодых специалистов) до героев классической русской литературы — маленьких людей.

В 1986 г. Ватлин и Столов предложили коллективу вернуться к идее сделать спектакль об абсурде нашей повседневной жизни, первой пробой которого была работа «Птичка» (1984). Спектакль «И так каждый день» стал главным событием Всесоюзного смотра СТЭМов в Донецке в 1987 г., где «И.» получил Гран-при.

Все персонажи спектакля находились в броуновском движении; их столкновения порождали микроскопические диалоги, свидетельствующие об абсолютной некоммуникабельности членов общества. Все переполнены важностью играемых ролей, и все ожидают реализации мифа, болезненно реагируя на физическое время. Они не только шарахались от вопроса о том, который сейчас час, но и прятались от фотографа, боясь быть запечатленными на снимке. Внутри театра спектакль для краткости продолжали называть «Птичкой», поскольку лейтмотивом здесь была песня Окуджавы «На фоне Пушкина снимается семейство». Вылетающая из камеры птичка стала метафорой смерти всех персонажей, отлетающие души которых понесли к небесам мифологемы советского (и русского) сознания. Окуджава и Чехов (персонажи с футляром и чемоданом), Пушкин и шестидесятилетние диспуты о любви — в орбиту этих реминисценций втягивались чисто стэмовские (и отчасти агитбригадные) мотивы творчества, по отношению к которому «И так каждый день» являлся своеобразным метатекстом. Свое изображение абсурда «И.» не стал упрощать по схеме «вот мы, а вот они» (как это было в спектакле эстрадной студии МГУ «Наш дом» «Каждый вечер как проклятые»; название этой постановки перепевается Ватлиным и Столовым). Театр честно и предельно реалистично, не отрывая взора от человека и абсурдного мира в их соприсутствии, показал, что люди себя не знают.

С точки зрения эстрадных правил «И.» работал «на грани фола», но это входило в его планы, потому что студенческий коллектив прощался со своим стэмовским прошлым. Эстрада абсурда трансформировалась в театр абсурда, к которому участники пришли через самоиронию и самописание стэмовского искусства. Не было ничего удивительного в том, что вскоре последовали постановки по произведениям Зощенко и Достоевского, а затем, в 1991 г.,



был обретен статус муниципального молодежного театра, который стал называться «Молодой человек». В театре осталась часть стэмовцев, получивших профессиональное театральное образование, как это в свое время сделал их руководитель, окончивший заочное режиссерское отделение Театрального училища им. Б. Щукина.

Связь со стэмовским движением «Молодой человек» не прерывает, организовав в 1991 г. ежегодный конкурс «Балда» — «интеллектуально-развлекательную забаву» ижевских студентов, которая ежегодно проходит в несколько туров с 1 октября по 1 апреля. Победители «Балды» не раз удачно представляли свой регион на конкурсах СТЭМов и играх КВН в разных городах России. (М. Ю.)

Лит.: Пилипенко В. Аксиомы из подвального // Студенческий меридиан. 1986. № 12. С. 70–72; Юнисов М. Мифопоэтика студенческого смеха (СТЭМ и КВН). М., 1999. С. 142–146.

«ИЛЛЮЗИИ» — театр эстрадной пантомимы (Иркутск). Организован в 1990 г. выпускниками Иркутского театрального училища (отделение кукольного театра) Вадимом Кантуром и Юрием Шаврыгиным, которые школьниками занимались в студии при Иркутском театре пантомимы под руководством Валерия Шевченко. К ним присоединились еще два студийца — Павел Шанда и Александр Воинов. В 1993 г. камерный любительский коллектив впервые выступил на фестивале эстрадных театров «Умора» в Иркутске; затем последовали поездки на стэмовские фестивали в Томск, Омск, Улан-Удэ, Барнаул, Тюмень с миниатюрами «Зеркало», «Денежки» (по мотивам сценки из репертуара СТЭМа «Люкс»), «Проволочка», «Знакомство», демонстрировавших владение лексикой классической пантомимы и мастерство эстрадно-цирковой репризы. В 1995 г. из театра уходят Шанда и Воинов, их место в 1997 г. занимают Владислав Забродский и Роман Звонков.

Середина 1990-х — период не только стабилизации состава, но и перехода в статус профессионального коллектива, финансовое благополучие которого было возложено на директора театра, Антона Суханова. Четыре мима, не отказываясь от пародийных («Диалоги о животных»), юмористических, с элементами стёба зарисовок (мини-трилогия «День защиты интеллигенции»), обращаются к пацифистской тематике (теневая миниатюра «Хиросима»), исследованию человека в моменты душевного кризиса, приводящего к попытке суицида (миниатюра «Лампочка»). Все это сделало их любимцами молодежной аудитории многих фестивальных городов Сибири. (М. Ю.)

«ИЛЬИНСКАЯ ПЯТНИЦА» — студия аутентичного фольклора, созданная при Рижской русской гимназии преподавателем Сергеем Олénкиным (в настоящее время студией руководят он и его жена Наталья Олénкина). В 1990 г., после первой фольклорной экспедиции в русский район Восточной Латвии, проведенной в 1989 г., в гимназии появился фольклорный кружок, ко-

торый вскоре преобразовался в студию. В 1997 г. на базе студии теми же энтузиастами был создан Центр фольклорной педагогики «Традиция». Свое название студия получила в честь одного из традиционных праздников, бытовавших на территории русских сел Латгалии.

«И.П.» — ровесница и действительный член Российского фольклорного союза. Хотя студия существует на территории Латвии, создавалась, развивалась и до сих пор существует в самом тесном и вовсе не формальном контакте с российскими фольклорными ансамблями, в контексте российского фольклорного движения: участники студии постоянно участвуют в фестивалях, творческих мастерских, семинарах РФС, принимают у себя российские группы. Материалы о студии и от нее нередко появляются в периодическом издании РФС — «Вестнике РФС». Большинство участников российского фольклорного движения считают «И.П.» не просто по-настоящему «своими», но еще и одними из самых своих лучших, «впередсмотрящих». Студия отмечена дипломами лауреатов I степени на нескольких всероссийских творческих мастерских «Фольклор и молодежь», проводимых РФС, на всероссийских смотрах-конкурсах детских и юношеских фольклорных ансамблей. Вместе с тем большим авторитетом пользуется студия и в среде балтийских фольклористов, сотрудничает с некоторыми латышскими фольклорными группами, участвует в балтийских фестивалях и праздниках.

Как и большинство российских фольклорных групп, «И.П.» опирается на небольшое число базовых фольклорных традиций, которые старается изучать как можно более глубоко. В данном случае это этнические группы, населяющие Псковско-Латгальское пограничье, а именно латгальские русские старожилы, в т. ч. староверы, а также белорусы, проживающие в Латвии и считающие себя русскими. Непременной основой всей работы считаются здесь, как и вообще в среде участников фольклорного движения, фольклорно-этнографические экспедиции. В обширном архиве студии и центра «Традиция» — хорошо систематизированные и обработанные по всем правилам фольклорно-архивной работы материалы 32 собственноручно проведенных экспедиций по районам Латвии, Белоруссии, Ленинградской и Псковской обл. России (так, студийцы обследовали 37 волостей семи районов Латгалии и Северной Видземе).

В студии «И.П.» практически реализуется комплексный подход к традиционной культуре: дети поют песни различных жанров, танцуют, играют в народные игры, рассказывают сказки, шьют и вышивают народную одежду, делают игрушки, знакомятся с народными обычаями и т. п. Жизнь коллектива проходит в соответствии с народным календарем: совместно празднуются Рождество и Святки, Пасха, Троица, Купала, Ильин день (в честь которого и получила название студия), другие праздники. Студийцы пытаются воспроизводить устройство и атмосферу русской сельской общины. С. Олénкин писал, что для него как русского фольклориста «главным персонажем личной “фольклорной драмы” стал Народный Исполнитель, а главным содержанием — Его культура».

В составе студии — дети разных возрастов, ученики Рижской русской гимназии, преимущественно русские, хотя есть и латышские дети. Они поделены на разновозрастные группы, есть также ансамбль, в который входят наиболее способные ребята и который работает по усложненной программе. И хотя вообще деятельность студии нацелена не на концертные выступления, а больше на педагогическую и исследовательскую работу, ансамбль дает довольно много



концертов в самой разной, не всегда доброжелательно настроенной аудитории, в том числе и в латышских школах. Участники студии осознают такого рода выступления как свой моральный и культурный долг и делают это в высшей степени достойно.

Велика роль студии и центра «Традиция» в помощи учителям русских школ ближнего зарубежья. Так, в 1999 г. на базе центра и студии их участниками был проведен международный семинар «Воспитание и развитие школьников средствами фольклора» для учителей русских школ с приглашением лучших российских и латвийских специалистов по фольклору. **(Н. Ж.)**

Лит.: **Олѣнкин С.** «Ильинская пятница» — верность традиции // Вестник РФС. 2001. № 1. С. 17–21; **Он же.** Центру Фольклорной педагогики «Традиция» и Студии аутентичного фольклора «Ильинская пятница» в ноябре 2004 года исполнилось 15 лет // Вестник РФС. 2004. № 2. С. 69–72; **Он же.** «Ильинской пятнице» 15 лет // Вестник РФС. 2005. № 1. С. 8–11; **Он же.** Фольклорная педагогика для школ с русским языком обучения. Рига: Центр учебных программ и экзаменации Министерства образования и науки; **Он же.** Русские традиции ряженья: Методический материал для Фестиваля традиций ряжения в Даугавпилсе. Рига: Гос. Центр народного творчества, 2002.

# К

---

**КАБАНОВ** Андрей Сергеевич — один из лидеров российского фольклорного движения, известный российский музыковед-фольклорист, исследователь казачьего фольклора и проблем молодежного фольклорного движения. Член правления РФС с 2001 г.

К. родился в Москве, окончил Московскую консерваторию в 1969 г., специализировался по музыкальному фольклору у профессора А.В. Рудневой. В 1966–1973 гг. работал в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории, в 1973–1976 гг. — в Фольклорной комиссии Союза композиторов России, затем в НИИ культуры. В настоящее время вместе с супругой, Ж.Э. Кабановой, руководит детско-юношеской фольклорной студией «Измайловская слобода».

К. сыграл исключительно важную роль в развертывании российского фольклорного движения, особенно на его начальных этапах. В 1973–1980 гг. он являлся научным консультантом Ансамбля народной музыки, которым руководил Д. Покровский. Многие достижения ансамбля Покровского, особенно в плане казачьего пения, связаны с исследованиями К.

В начале 1980-х К. создает коллектив особого типа — фольклорную студию при НИИ культуры (в среде участников фольклорного движения она получила неформальное название «кабановская студия»), в которой реализует многие свои новаторские идеи, касающиеся «ревитализации» фольклорных традиций в новых социокультурных условиях современного города. Через «кабановскую» студию пришли в фольклорное движение многие из его будущих участников. Принципиально досуговая, неконцертная направленность студии, поиски новых форм освоения народной песни и особенно способов ее «вживления» в современную городскую жизнь — все это было совершенно новым и очень перспективным для того времени. Еще много лет эти идеи оставались актуальными для российского фольклорного движения.

Практическая деятельность К. в то время сочеталась с исследовательской. В его работах 1970-х — начала 1990-х гг. сформулированы многие программные вопросы фольклорного движения. **(Н. Ж.)**

Лит.: **Кабанов А.С.** О сохранении фольклорной песенной традиции в современности (опыт работы ансамбля народной музыки Союза композиторов РСФСР) // Традиционный фольклор и современность. М., 1978; **Кабанов А.С.** К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 88. М., 1980; **он же.** Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков // Репертуар художественной самодеятельности: Сове-

менность традиций. М., 1983; **Кабанов А.С.** Воспитательное воздействие музыкального фольклора на участников художественной самодеятельности // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 141. М., 1985. С. 15–30; **Кабанов А.С.** Молодежное фольклорное движение в городах // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 137. М., 1985; **Кабанов А.С.** Современные фольклорные коллективы в городе. М., 1986; **Кабанов А.С.** Музыкальное фольклорное направление в современном народном творчестве // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. М., 1988; **Кабанов А.С.** Перспективы фольклорного движения в современном народном творчестве: Методические рекомендации. М., 1989; **Кабанов А.С.** Фольклорные коллективы досуговой ориентации в городе // Народное музыкальное искусство Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 16–33.

**КАБИНЕТ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ ВТО** (Всероссийского театрального общества), с середины 1980-х — Отдел любительских театров и студийного движения Союза театральных деятелей России. Кабинет был сформирован в 1959 г. как реакция ВТО на решение партийных и государственных органов создать институт «народных» театров (см. ст. «Народные» театры). Сразу необходимо сказать, что именно второе название этого подразделения театрального союза более, чем первое, отражало существо его деятельности. Это скромное звено (в иерархии партийно-государственно-профсоюзных органов, руководивших «самодеятельностью» масс) сыграло выдающуюся роль в судьбе любительского театра второй половины XX в. Решающее значение имел здесь «человеческий фактор». Кабинет (отдел) составили выпускники театроведческого факультета ГИТИСа И.К. Сидорина (заведующая), М.Ю. Корбина, С.М. Ганцевич — ярко выраженные «шестидесятники».

Принципиальным отличием Кабинета от всех действовавших в стране организаций, причастных к любительскому театру, была изначальная ориентация не на обезличенную массу, не на общую «сеть» театров, не на составление универсальных методичек и планов шефской помощи, а на конкретного живого человека — режиссера и актера, конкретный театральный коллектив. Самую большую радость и удовлетворение «народники» из ВТО испытывали тогда, когда в своих постоянных и многочисленных поездках по стране «открывали» новые, неизвестные ранее, талантливые, подающие надежды театры, которые немедленно включали в круг своего постоянного внимания и заботы. И.К. Сидорина и ее соратницы были убежденными сторонниками и пропагандистами идеи единства театральной культуры, куда органично вплетается и любительский театр, способный не только на пассивно-ученическую позицию, но и на активную роль субъекта театрального процесса. Они исходили из просветительской веры в неограниченные возможности духовного роста личности (конечно, при наличии соответствующих предпосылок). Они считали, что театральный коллектив может стать средой и инструментом реализации творческого потенциала человека, если будет ориентироваться на традиции и методологию русской театральной школы с ее установкой на неразрывность этической, духовной и игровой природы человека. И.К. Сидорина и ее сподвижницы, преодолевая границы и иерар-

хию построения социалистической культуры, настойчиво внедряли простые и эффективные формы взаимопроникновения и взаимодействия любительских, студийных, профессиональных начал и основ развития театрального творчества. В России была создана система лабораторий и семинаров режиссеров любительских театров: областные, зональные, центральные. Руководили ими специалисты из Москвы и Ленинграда: режиссеры-педагоги, театроведы, сценографы и т. п. Занятия проводились регулярно, дважды в сезон — осенью и весной, обычно на базе того или иного коллектива, на материале репетиций, спектаклей. Наиболее талантливые, успешно работавшие режиссеры включались в занятия центральных семинаров. В Москве ими руководили Л. Хейфец, М. Захаров, О. Кудряшов, М. Мокеев, в Ленинграде — Г. Товстоногов, З. Корогодский, М. Додин. Участники семинаров посещали открытые репетиции О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса.

Отдел СТД, опираясь на широкий круг внештатных консультантов — режиссеров, театроведов, критиков, — активно влиял на идейно-художественную ориентацию любительских коллективов, поддерживал атмосферу студийности, поиски драматургии за пределами официальных рекомендательных репертуарных списков, поощрял собственные, рождавшиеся в коллективах инсценировки прозаических и поэтических текстов. Кроме семинаров и лабораторий немало важное значение имело то обстоятельство, что Кабинет постепенно взял в свои руки формирование жюри всех более или менее значительных театральных смотров, включая, что очень важно, театральные форумы, проходившие в рамках Всесоюзных фестивалей народного творчества. Более того, Кабинет активно — организационно и финансово — поддерживал региональные молодежные, студенческие альтернативные фестивали (Свердловск, Челябинск, Набережные Челны, Глазов, Пермь, Иркутск и др.).

В 1980–1990-х гг. Отдел любительских театров и студийного движения активно участвовал в разработке и продвижении законодательных актов, открывших перед театрами-студиями возможности обретения профессионального статуса, помогал конкретным коллективам встать на ноги в качестве репертуарных театров. (**А. Ш.**)

Лит.: **Сидорина И., Корбина М.** Народные театры России. М., 1981; Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х гг. СПб., 1999; **Шульпин А.** Молодежные театры России. СПб., 2004.

**КАЗАРНОВСКИЙ** Сергей Зиновьевич (род. в 1954) — создатель и директор «Класс-Центра музыкально-драматического искусства», который прошел долгий путь от детского любительского театра, созданного в 1981 г., до общеобразовательной школы № 686, в которой все дети с первого по одиннадцатый класс занимаются музыкой, сценическим и изобразительным искусством.

К. в 1976-м окончил Московский инженерно-строительный институт им. В.В. Куйбышева, поступил в аспирантуру и пошел работать по специальности на завод. Там он поставил свои первые спектакли.

В 1981 г. основал театральную студию в московской школе № 69. Здесь он вместе с учителем английского языка С. Лойко сочинил и поставил компо-

зицию «Урок истории» по мотивам произведений Е. Евтушенко, А. Платонова, И. Бабеля и др.

В 1983 г. К. поступил на режиссерское отделение Высшего театрального училища им. Щукина. Время обучения в театральном институте было одним из самых активных и творчески плодотворных периодов: поставлен спектакль «Ящерица» по пьесе А. Володина (несколько вариантов), поэтическая композиция «А как третья война», музыкальный спектакль по сказке «Волк и семеро козлят», получивший название «Эники-Бэники», подсказанное детской считалочкой. Этот спектакль, соавторами которого были хореограф Г. Бердзинишвили и композитор Л. Кац, стал своеобразной визитной карточкой коллектива. Он неоднократно возобновлялся с разными составами исполнителей. Старшие дети играли главные роли и пели сольные партии, а малыши участвовали в массовках, хорах, танцах. Потом младшие становились старшими, а новые малыши занимали их место. Несколько поколений студийцев выросло внутри этого озорного спектакля.

В его основу была положена музыкальная игра, в которой проявлялись и ирония, и пародия, и глубокий лиризм. Уходила на базар мама-коза, а козлятки (дети восьмидесятых — широкие шорты, разноцветные футболки) доставали коробку со старыми пластинками и начинали игру в «патефон» — аналог хорошо известного в театральной школе упражнения «механизм». Дети сами — и игла, и раструб, и вращающийся круг. Задник спектакля — тоже огромная вращающаяся пластинка. «Механизм» начинал работать, и зрители окунались в ретро-коктейль: здесь и Робертино Лоретти, и модные когда-то танцевальные мелодии, и советские шлягеры, и культовая для взрослых того времени рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда». «Козлята», подобно дзанны, разыгрывали в пантомиме разнообразные музыкальные темы и так знакомились с юностью родителей, протягивали ниточку к их играм, культуре.

К., Бердзинишвили и Кац обыгрывали не только популярные мелодии, но и архетипический сюжет, мифологическую основу сказки про Волка и Козу, подсознательно и естественно вписывались в эстетику постмодернизма. (Как известно, в популярной сказке просвечивает древнейший индоевропейский миф о ссоре Матери-земли, воплощенной в образе Козы, и Отца-неба, воплощенного в образе Волка. Отец узнает об измене Матери и решает уничтожить всех детей. Спасается только один ребенок, Солнце, в сказке — седьмой Козленочек. Этот ребенок потом и воскрешает к жизни всех остальных.) Сказка «Волк и семеро козлят» намекает на странные отношения Козы, Козлят и Волка, хотя и не объясняет их. В спектакле «Эники-Бэники» Коза и Волк явно воплощали женское и мужское начало. Но в отличие от мифа их отношения начинались враждой, а заканчивались семейным согласием. В сценической версии К. всех героев спектакля объединяла любовь к музыке. Козье семейство оказывалось очень музыкальным (семеро козлят — семь нот), и музыкальная волчья душа находила в них самое близкое родство. (Волк уже готовился к пиршеству — завязывал салфеточку и сыпал соль на головы приунывших козлят, когда те решали встретить свой последний час песней. И тут Волк, измученный непониманием, которое встречала его тонкая художественная натура среди сорок-общественниц, грубиянов-носорогов и тупых жирафов, понимал, что обрел семью. Спектакль заканчивался зажигательной пляской Волка, Козы и Козлят.)

Сформировавшаяся художественно и организационно, театральная студия не уместилась в рамках обычной школы. В 1990 г. К. вместе с детьми и педагогами (кроме названных — художники Е. Будина и К. Розанов) перешел во Дворец пионеров «На Миусах». Именно тогда и возникло название «Класс-Центр музыкально-драматического искусства». Здесь в творческую педагогическую команду вошли заведующая музыкальным сектором И. Шуленина, руководители старшего и младшего оркестров Э. Барашвили (бывший саксофонист утесовского джаза) и бас-гитарист С. Шуленин, педагоги по вокалу Т. Лейкина, Е. Киреева, педагог по актерскому мастерству А. Богатов, по сценической речи В. Устинова, истории театра Е. Тюханова. В Миусском Дворце пионеров К. поставил «Ромео и Джульетту» У. Шекспира — один из самых любимых своих спектаклей. В нем, как и в других постановках, важнейшее место занимала музыка. Пели дома Монтекки и Капулетти. Ромео играл на саксофоне. Главным действующим лицом выступала молодая Верона. Толпа меняла свой лик от сцены к сцене. В самом начале она чем-то напоминала уличные банды «Вестсайдской истории». Две враждующие группы сходились, отбивая степ. В их пластике отчетливо читался вызов. Жесткий выпад одной группы отзывался поражающим ударом другой. Но вскоре вся ватага, весело и фривольно играя, беззлобно плескалась в бассейне. А потом те же юные задиры необыкновенно чисто и ясно пели церковные гимны в сцене венчания. Из этой стихии, обретая свои подлинные лица, появлялись герои — Ромео и Джульетта. Неожиданно тихо и серьезно звучал шекспировский текст: «Я ваших рук рукой коснулся грубой...» Только пролившаяся кровь Меркуцио и Тибальда останавливала хорошие и дурные детские игры. Начиналось взросление героев, проявлялась индивидуальность. Исчезала безликая масса. (В 2000 г. К. вновь вернулся к «Ромео и Джульетте». В новом варианте спектакля играли воспитанники К., поступившие в творческие вузы.)

Музыкальный сектор «Класс-Центра» непрерывно развивался, в нем все большее место занимал джаз. В 1995 г. К. выпустил шоу «В джазе только де...», в которое вошли «Петя и волк» Прокофьева, блюзовые мелодии, джазовые стандарты и многое другое. В следующем году включили номер с огромными бумажными шляпами, придуманными детьми в художественной мастерской. Номер шел под музыку «Битлз» и «Волшебной флейты» Моцарта. Юные вокалисты, музыканты «Класс-Центра» побеждали на многочисленных конкурсах и фестивалях. (В т. ч. дважды, в 1996 и 2000 гг., они становились лауреатами международного профессионального фестиваля «Джазовые голоса». В 1998-м «Класс-Центр» принимал этот фестиваль в своем доме.)

В числе лучших работ К. и его коллектива последних лет — «Мумии-Танго» (2002) по мотивам повестей Туве Янсон и спектакль, созданный в соавторстве с И. Верховых по сказкам С. Козлова «Правда, мы будем всегда» (2005). Эти постановки К. не похожи на шумные, музыкальные спектакли его творческой молодости. В них нет буйных, зажигательных танцев, энергичного и страстного вокала, открытого праздничного озорства. Они тихи и философичны. Поменялась даже цветовая гамма. В «Мумии-Танго», изысканно оформленном К. Розановым, это сиреневато-зеленый туман. В спектакле по сказкам С. Козлова — это светлые пастельные тона восточной графики. Герои по-прежнему составляют единый хор, но в нем гораздо отчетливее звучат голоса каждого персонажа. Они вопрошают, откуда приходят мелодии или куда уходит лето.

В 1992 г. К. положил начало проекту, который вылился в главное дело его жизни. По договору между московской школой № 142 и Дворцом пионеров «На Миусах» он набрал класс, в котором дети учились в режиме школы полного дня, но обычные уроки здесь перемежались со специальными (актерское мастерство, музыка, живопись и такие диковинные дисциплины, как «словотворчество» и «история про театр»). В 1995 г. на основе этой программы была открыта школа № 686 «Класс-Центр». Она разместилась в собственном здании на Большой Академической улице, выстроенном по индивидуальному проекту. Здание включало два театральных зала, оборудованную художественную мастерскую и выставочную галерею, музыкальные классы со звукоизоляцией, гостевой холл для родителей, детское и учительское кафе. Важной составляющей сооружения были пандусы, позволяющие принимать в школе детей-инвалидов.

Деятельность К. постоянно выходила за пределы собственного коллектива.

В 1991 г. К. совместно с Международной ассоциацией любительских театров и другими организациями провел в Москве Первый Международный фестиваль театров, где играют дети, на который приехали коллективы из многих зарубежных стран и республик СССР. Фестиваль открывался шествием ряженных по улице Горького. К восторгу жителей, от Красной площади двигались фольклорные ансамбли, повозки, танцующие «звери» и дети. Над московским ТЮЗом, который был главной площадкой фестиваля, висела гондола, из нее выглядывали веселые куклы. Днем в театре шли спектакли, а вечером во Дворце пионеров на Миусской площади проходили мастер-классы, конференции, концерты, дискотеки. Фестиваль широко освещался средствами массовой информации.

Итогом фестиваля в числе прочего стало создание «Российской ассоциации театров, где играют дети», президентом которой был избран К. Ассоциация создавалась в целях сплочения деятелей детского любительского театра, развития системы подготовки специалистов в этой области, внедрения методик театральной педагогики в общеобразовательную школу.

В 1996 г. К. выступил инициатором программно-фестиваля «Театральный квадрат», на афише которого было начертано: «Дети — не будущее, а настоящее». Так четыре режиссера — К., А. Федоров (МТЮА, Москва), В. Чикишев («Пиано», Нижний Новгород) и Г. Тодадзе («Бери-Кэби», Тбилиси) — спустя 75 лет ответили на лозунг, провозглашенный «Красной газетой» и подхваченный советским государством. Участники фестиваля хотели доказать обществу и коллегам-профессионалам, что театр, где играют дети, — искусство, а дети — творцы.

Еще в спектакле «Эники-Бэники» проявились основные принципы творческой деятельности К.: стремление выстроить диалог между культурой прошлого и настоящего, между эстетическими увлечениями детей и родителей; неприятие назидательного серьеза в отношении взрослых к детям, утверждение свободы, радости и самостоятельных открытий; ориентация на традиции игрового, а не литературного театра; признание права ребенка жить в естественной для него среде движения и эмоциональной экспрессии, а значит, активное использование пластического и музыкального языков театрального зрелища.

Опора на театральную игру у К., как и у многих деятелей детского театрального движения, не в последнюю очередь была обусловлена неприятием массовой школы, царившей в ней скуки, несвободы, поверхностности преподавания, оскорбительного игнорирования эстетического чувства (убогая архитектура, интерьеры,

серая мешкообразная форма, «училки», не похожие на женщин, и учителя, не похожие на мужчин). В первой авторской программе К. написал: «С детьми должны работать красивые люди».

«Класс-Центр» постоянно участвовал (и становился лауреатом) в московских, всероссийских фестивалях («Театральные каникулы», «Юные таланты Москвы», «Театральные игры в Лефортове», «Театральные ладушки» и др.) и во многих международных проектах (Голландия, США, Люксембург, Франция, Ирландия, Венгрия, Испания, Финляндия).

Творческая активность К. нашла поддержку и признание в высших эшелонах власти постсоветской России, органах образования, отмечена множеством наград. В 1995–1996 гг. он являлся членом Комиссии по культуре и детству при Президенте Российской Федерации, с 2002 г. — член Большого жюри конкурса «Учитель года Москвы». В 2001-м стал победителем первого конкурса «Лидер образования России». В 2003 г. К. присвоено почетное звание «Заслуженный учитель Российской Федерации». (**А. Н.**)

**КАЗМИНА** Мария Георгиевна (1904–1980) — наивный художник. Родилась в деревне в Архангельской обл., жила в Калужской обл., в 1946 г. семья переехала в Литву. Живописью занималась с 1967 г., когда сын купил ей холст и краски. Ее излюбленная тематика: сцены из крестьянской жизни, написанные в плотной, насыщенной красочной манере. Фигуры обычно крупные, им будто тесно в пространстве картины. По стилю эти картины, навеянные воспоминаниями детства и юности, примыкают к русской традиции. (**К. Б.**)

Персональная выставка: Паланга, 1970.

Выставки: Участвовала в республиканских и Всесоюзных выставках 1970-х гг.; ИНСИТА-94.

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 351–352.

«КАЛЕЙДОСКОП» — шоу-театр (г. Барнаул), бывший СТЭМ Алтайского государственного технического университета, руководитель Александр Иванович Полетаев. Основан в 1978 г. студентами автотранспортного факультета В. Скворцовым, Н. Долбuem, С. Остроковским, А. Алаевым, Е. Пановым, вскоре к ним присоединился Полетаев. Все они хорошо пели и играли на гитаре, что предопределило музыкально-пародийную направленность «К». Первые программы готовились ко Дню автомобилиста. Профессиональная специфика нашла отражение в сатирическом скетче «Д'Артаньян из автосервиса», где интрига была закручена вокруг дефицита запчастей — автомобильных подвесок, или в сценке «Учитесь водить автомобиль заочно», показавшей, как меняется самооценка советского человека, дорвавшегося до руля автомобиля.

Авторство было коллективным, особенно удавались перетекстовки песен; в пародийном попури «Облейся, песня!» исполнялся шлягер («Мы с тобой на перроне расстались») в интерпретациях узнаваемых музыкантов начала 1980-х гг.



Через несколько лет по этому же принципу был построен номер «Козиада», где история героя песни «На свиданье к тебе спешу» была рассказана в духе ансамблей «Ялла» и «Любэ», В. Кикабидзе и Ю. Антонова. В 1990-е «Рябину кудрявую» исполнили под В. Меладзе, Линду, группу «Ногу свело», а песню «Снова замерло все до рассвета» — под Шуру, Земфиру, «Гостью из будущего», «Мумий Тролля». По этим и другим попури театра можно сверять отечественные хит-парады 1980-х — начала 2000-х гг.; 1990-е гг. записи музыкальных пародий «Калейдоскопа» и сами занимали первые строчки в списке самых продаваемых аудиоальбомов не только в родном Барнауле, но и в Томске.

Театр использовал опубликованный эстрадный репертуар, заимствовал чужие идеи, но всякий раз обогащал их своими находками, позволявшими полнее раскрыться актерам О. Гузю, А. Килину, А. Королеву, В. Биркину (в первый период девушки в коллектив не допускались, что характерно для многих СТЭМов). В 1985 г. была поставлена музыкальная миниатюра «Анатомия одного происшествия» (позже растиражированная в стэмовской среде), в основе которой лежала идея Никиты Богословского музыкальными средствами показать внутренние органы человека в состоянии алкогольного опьянения и похмелья. У барнаульцев предлагаемые обстоятельства приближены к студенческому быту: студент получает стипендию и оказывается в пивной. Партия желудка исполнялась на контрабасе, сердца — на гитаре и т. д. Но вскоре театр отказался от музыкальных инструментов (и вообще от живого музыкального сопровождения), появилась фонограмма с перепевами хитов типа «Айсберга», на мелодию которого пел желудок («А я такой голодный, / Слюнями истекаю, / К тому же это пиво разбавлено водой»). «Анатомический» номер «К.» включил в программу, с которой стал лауреатом Всесоюзного фестиваля СТЭМов (Алма-Ата, 1987). Там же был показан «Ах, детектив, детектив» — синхробуфонада-мюзикл с участием продавщицы («Алла Пугачева»), афериста («Андрей Миронов») и комиссара Мегрэ («Валерий Леонтьев»), общавшихся с помощью виртуозно скомпонованных цитат из советских шлягеров. Театр совершил настоящий прорыв в подготовке фонограмм, демонстрируя сложный монтаж музыкальных фрагментов, смелые аранжировки затасканных музыкальных тем. Звукорежиссер театра, бас-гитарист Вадим Маркер (погиб в 1994 г.) стал подлинным соавтором программ «К.»

Театр много выступал (в том числе под вывесками «агитбригада», «снежный десант») перед стройотрядовцами, жителями отдаленных сел, куда еще не дошло электричество; участвовал в работе агитпоезда ЦК ВЛКСМ «Молодогвардеец», агиттеплохода «Корчагинец», стал лауреатом премии Ленинского комсомола Алтая, получил звание «народный театр». С 1984 г. театр становился неоднократным победителем конкурсов юмора в Барнауле, Томске, Омске, Иркутске.

В 1990-е гг. пришло новое поколение актеров: В. Гасаев, А. Федоров, А. Деулин, Д. Никулин, П. Викс, И. Лихенко, А. Федорова, затем — А. и О. Кузнецовы, Р. Колоколов, А. Кочанович, Д. Колесниченко, Д. Скворцов, А. Штребель. Профессия инженеров, полученная в институте, оказалась невостребованной, и тогда А. Полетаев, работавший художником Студенческого клуба и заочно окончивший режиссерский факультет Института культуры и затем факультет театрального менеджмента РАТИ, решил зарегистрировать Товарищество с ограниченной ответственностью (ТОО) «Театр “Калейдоскоп”», создав на Алтае прецедент профессионализации эстрадного самодеятельного театра. Гастроли, выступления в ночных клубах, участие

в избирательных кампаниях не стали помехой для поездок на многочисленные стэмовские фестивали. Театр победил в региональном телевизионном конкурсе «КВН — Сибирь-95» в Новосибирске, стал лауреатом фестивалей студенческих миниатюр в Алма-Ате, Красноярске, Абакане, Львове, Киеве, Самаре. За большой вклад в культурную жизнь города шоу-театр в 1996 г. был награжден Мунципальной премией в области литературы, искусства и архитектуры.

Как и прежде, «К.» не было равных в музыкально-пародийном жанре, к которому относится спектакль «Поделка творческих работ» (фильм «Место встречи изменить нельзя» показан в виде классической оперы «Глеб Жеглов», поп-гоп-стоп-оперы «На малине у Горбатого» и клоунады «Взятие банды» в стиле театра «Лицедей»). Театр обращается к А. Аверченко и другим эстрадным авторам начала XX в. (спектакль «Большие разборки в маленьком театре»), обозрению Н. Эрлдмана («Одиссея»), к современной классике («Беги, Венечка, беги» по мотивам «Москва — Петушки» В. Ерофеева), произведениям сибирских авторов — Е. Шестакова («Пять дней из жизни царя Гороха»), А. Лямина («Сказка-анекдот, рассказанная не по-детски»).

В конце 1990-х гг. несколько актеров ушли в команду КВН «Дети лейтенанта Шмидта» и вместе с выходцами из томского СТЭМа «Люкс» стали чемпионами высшей лиги КВН.

С 2000 г. «К.» проводит в Барнауле фестиваль эстрадных театров «Белая ворона». В 2002 г. на престижном фестивале «Икарриада» им. А.И. Райкина в Казани театр получил Гран-при. **(М. Ю.)**

**КАЛИНИН** Дмитрий Валерьевич (род. в 1966 г.) — создатель и руководитель студии «Я сам Артист» и Нового Арт-театра. Начал работать с детьми в 1994 г. Сначала это была детская «Театрально-телевизионная школа», которая занималась исключительно телевизионными проектами. Самый удачный — «Веселая семейка» — выдержал более сотни выпусков на ТВЦ (настолько ярких, что ряд сюжетов приобрел нью-йоркский Музей телевидения и радиовещания). Однако, несмотря на успешное развитие дела, К. решил делать настоящий театр.

Премьера пушкинской «Сказки о царе Салтане» состоялась 25 декабря 1999 г. К.: «Сделали мы из великого произведения мюзикл, назвали его немного иначе, чем оригинал, — «Правда о царе Салтане». Но больше ни слова не поменяли».

К. конечно же «читал» Пушкина не только внимательно, но и по-своему, как изобретательный режиссер, талантливый импровизатор, который и сам любит поиграть с материалом, и актеров увлечь. Текст сказки, который читается от силы двадцать минут, превратился в полуторачасовое зрелище. Только Александр Горелов и Анастасия Сёмкина (Царь с Царицей) исполняли в нем по одной роли. Эмиль Майсурадзе — князь Гвидон и сам А.С. Пушкин! Евгений Харланов — девица-повариха и Белка. Тимур Хайретдинов — Конь, Гонец, Коршун, Цыган, тридцать три богатыря, Черномор и др. Не было никаких костюмов, декораций, реквизита. У девочек — белый низ, черный верх. У мальчиков — наоборот. И два больших платка: один — крылья Лебедя, другой — Злого Коршуна.

Театр, в то время называвшийся «Я сам Артист», развивался стремительно. В 1999 г. Управа Донского р-на Южного округа выделила первый этаж жилого

дома для создания учебно-репетиционной базы. Уже через год она действовала с полной нагрузкой. Здесь принимали малышей и постепенно втягивали в занятия, проходили репетиции, готовились новые постановки.

Весной 2000 г. «Правду о царе Салтане» увидел и пригласил играть на сцене «Театра на Юго-Западе» его руководитель Валерий Белякович. Под благодатной крышей когда-то тоже дерзко начинавшего коллектива, на профессионально оснащенной сцене театр К. и сам он как автор и режиссер по-настоящему встали на ноги. Играли еженедельно. Новые спектакли «Fantazёры», «Б.У.Ратино», «Ave Мария Ивановна», «Мисс Красная Шапка» по мере выпуска включались в афишу театра Беляковича, шли успешно, при полных залах. Актеры мужали и набирались опыта, у К. рождалась масса новых замыслов. Он особенно ценит предоставленную Беляковичем возможность соединить своих юных актеров с ведущими исполнителями «Театра на Юго-Западе» в совместной постановке «Маугли» по Кипплингу.

Коллектив К. существует, можно сказать, в двух измерениях: один — действующий, второй — в проекте и замыслах.

Театр действующий занимает весь первый этаж жилого дома, переоборудованный под специальные классы, маленький репетиционный зал, в котором готовятся и выпускаются спектакли, кафе «Под дубом», где подкрепляются актеры и комфортно чувствуют себя ожидающие малышей родители. Собственный автобус развозит актеров по домам после вечерних репетиций и спектаклей. «Я сам Артист» — это прежде всего несколько десятков детей, подростков и молодых людей от 5 до 20 лет: Евгений Харланов, Александр Горелов, Анастасия Сёмкина, Маргарита Волкова, Анастасия Лукина, Анастасия Балякина, Алексей Назаров, Никита Будкин, Тимофей Пузин, Георгий Манучаров и др. Это и педагоги: Анастасия Калинина, Марина Ключко, Людмила Шакур, Маргарита Абакулова. Это спектакли, которые играют в Москве — в Театральном центре на Страстном, в Доме актера, на фестивалях и гастролях (Санкт-Петербург, Рига, Калуга, Рязань, Элиста, Новокузнецк...). Это бесчисленные концертные программы и отдельные номера, с которыми театр участвует в районных и городских мероприятиях.

Театр в проекте. Идея своего театра складывалась постепенно. Менялась во времени. Жизнь подкидывала неожиданные обстоятельства. Раньше К. не собирался заниматься детьми. Начинал как актер профессионального театра. Попросила помочь жена Анастасия, которая руководила детской студией. К. вошел в дело и понял: дети — это тот живой материал, из которого можно вырастить театр. Однако со временем выявилась одна неразрешимая проблема. Рос театр, вырастали и дети. И рост театра каждый раз обрубался их семнадцатилетием. Особенно остро эту неразрешимость К. пережил в 2005 г. Окончили школу Горелов и Харланов, актеры, которым многое дано от природы и многое дал театр. Уходили не куда-нибудь, а в театральные вузы.

Коллективу нужна своя сцена. Чтобы на действующей учебной базе («Я сам Артист») собирались и набирались опыта студийцы. А тот, кто вырос, мог реализовать себя в профессионально оснащенном театре. Чтобы тот, кто получил актерский диплом, искал свой путь, но знал: у него есть свой дом, (Новый Арт-театр), где он будет обязательно играть, а не стоять в третьем ряду актеров какого-нибудь знаменитого театра.

Администрация Донского р-на в 2004 г. выделила помещение для стационара на Ленинском проспекте. Здесь к осени 2007 г. должен быть оборудован собст-

венный театральный дом со зрительным залом на сто мест, фойе, гримерными. К. хотел бы оснастить театр «по высшему классу, со всей профессиональной начинкой, чтобы Ленком завидовал». Нужно пять миллионов рублей. Где взять? Кто даст? Вопрос открытый. Многочисленные обращения авторитетных лиц в префектуру округа с просьбой помочь театру пока результата не дали.

К.: «Моя мечта — театр, в котором могли бы работать дети, старики и молодые профессионалы. Ставить такие спектакли, на которые ребенок захотел бы позвать родителей, а родители — ребенка. Чтобы взрослые и дети получали разное, но равное удовольствие. Чтобы им было о чем поговорить, когда они выйдут из театра».

Может создаться впечатление, что К. действует из духа противоречия духу времени, уповая на объединяющую силу театра во времена, действующие на разрыв. В финале спектакля «Мисс Красная Шапка» сам Волк страстно призывал «убить в себе волка», который сидит в каждом из нас. Буратино, уверовав, что золотой ключик находится в его собственной голове, освобождался сам и освобождал подневольных актеров от внутренней несвободы — источника власти всевозможных Карабасов-Барабасов («Б.У.Ратино»).

С первых шагов работы театра К. поставил высокую планку требовательности к себе, педагогам, детям: «Театр — не развлечение, а работа. Настоящая, серьезная работа, требующая мобилизации всех душевных и физических сил — пять раз в неделю после школы наши студийцы занимаются вокалом, хореографией, актерским мастерством, сценической речью. Выдержать такую нагрузку может тот, кому здесь интересно, кто любит театр так, как любим его мы. Я не утверждаю, что мои эксперименты лучше, чем у других. Просто хочется добиться, чтобы в детском театре появился настоящий драматизм и юмор. И еще для меня важна атмосфера в коллективе». Многие уходили, не выдержав нагрузки, дисциплинарных и этических норм. Те, кто оставался, — оставались надолго.

Мысли К. о «детском» театре, его своевольные переделки классических текстов тюзовского репертуара, его ориентация на высокий профессионализм не могут не раздражать ревнителей массовой «детской самодеятельности». Спектакль «Ave Мария Ивановна», созданный по пьесе, написанной самим К., — неординарное явление не только любительской, но и профессиональной сцены. История любви и дружбы двух сельских парней, Петра и Андрея, и девушки Маши не просто сыграна, она пропущена через себя, «присвоена», предстает как собственное, личное послание актеров зрителю. При видимой незатейливости сюжета спектакль внутренне мировоззренчески заострен. У каждого из нас свое прошлое, своя «деревня». У кого-то вполне реальная точка на карте, сохранившаяся малая родина (необязательно — сельская). У кого-то зарубка в памяти, отметина в сердце. У кого-то боль от безвозвратно утерянной связи с предками, тоска от душевной беспризорности. Создателей спектакля волновали вот эти болевые точки сознания современного человека.

Играя «старомодную комедию», творя сценическую идиллию, мир, где правит Бог, имя которому Любовь (где конфликт, по существу, — борьба «хорошего с лучшим»), создатели спектакля убеждены (и убедительны) в актуальности своего деяния, его своевременности.

И тот факт, что актеры не профессиональные лицедеи, а современные, столичные, «продвинутые» школьники (так умно и умело, свободно-импровизаци-

онно они существовали на сцене), придавал спектаклю дополнительную интригу. А. Сёмкиной тогда было тринадцать, Е. Харланову и А. Горелову по пятнадцать лет. Спектакль обнажал застарелость стереотипов, ограниченность многих «взрослых» представлений о детях, о том, что они могут, как их надо «образовывать» и «воспитывать».

К. — талантливый, разносторонне одаренный и цельный человек. В отличие от многих своих сверстников, готовых, «задрать штаны», бежать в приоткрывшиеся ворота «свободного» рынка, браться за «евроремонт» любого подвернувшегося под руку театрального объекта, К. не потерял своего «я», того, что называется идентичностью и что по понятным причинам стало едва ли не важнейшей проблемой человека, проживающего на постсоветском пространстве. (А. Ш.)

Лит.: **Ивашинникова О.** Детский театр — это серьезно! // Материнство. 1999. № 11; **Невинская И.** Жар-птица без клетки // Алфавит. 2001. № 22; **Черномыс О.** «Я сам Артист» // Наш малыш. 2002. Апрель; **Финякина И.** Карабас-Барабас и его актеры // Московский комсомолец. 2002. 9 авг.; **Шульпин А.** Дмитрий Калинин и его театр // Театральная жизнь. 2005. № 3.

**«КАЛУЖСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ КАНИКУЛЫ»** — Всероссийский фестиваль детских и юношеских (молодежных) театров. Впервые состоялся в конце марта 1995 г. Фестиваль проходит ежегодно под патронажем Министерства культуры и Государственного Российского Дома народного творчества. В его организации принимают участие Калужский областной научно-методический центр народного творчества и муниципальный Театр юного зрителя.

На Театральных каникулах побывали театры практически из всех регионов России. Из крупных центров и небольших провинциальных городов, поселков, сел, названия которых участники фестиваля часто впервые узнавали из афиши: Кулешовка, Тюбэй-Жархан, Евмы, Скопин, Россось, Моршанск, Лесной, Губаха, Новозыбков... Театры из этих городов и селений стали лауреатами фестиваля без всяких скидок на удаленность от центра и прочие обстоятельства.

У каждого фестиваля есть свои достоинства. «К.Т.К.» впечатляют универсальностью. Это и смотр достижений детско-юношеско-молодежного студийного театра всех видов, жанров, направлений. И театральный праздник для детей и взрослых, любителей и профессионалов, актеров и публики. И торжественный ритуал, утверждающий незыблемость традиций. И веселое весеннее действо — символ обновления жизни.

В калужском фестивале счастливо сошлись место и время. Калуга во многих чертах сохранила облик старинного провинциального города. Центр — двух-трехэтажные особняки XIX — начала XX в. Неширокие улочки плавно уходят вверх или спускаются к реке. Храмы, величавые соборы, парк над окским обрывом. Виды Заречья. И всю эту красоту можно видеть во время утренней или вечерней прогулки.

Спектакли показываются в одном помещении — уютном, небольшом (250 мест) зале ТЮЗа, но с просторным, светлым фойе. ТЮЗ размещен в здании прошлого века на Театральной улице, сохранившей, как и весь центр города, ста-

ринный, нестандартный облик. Немаловажная деталь — участники фестиваля не теряют времени на переезды, поскольку живут в одной гостинице, от которой до театра рукой подать.

Калужский фестиваль ориентирован прежде всего на выявление сценического художественно-творческого потенциала «детского» театра. Здесь в ряду более или менее ярких, талантливых постановок чаще, чем где-либо, появляются спектакли-события, заставляющие по-новому взглянуть на возможности «детского» театра.

Появление незаурядных сценических произведений, созданных сверстниками, неоспоримость таланта, мастерства и самоотдачи самым благотворным образом влияют на атмосферу фестиваля. Эмоциональный подъем, вызванный неординарной работой, объединяет зал, снимает напряженность, горечь неудачи, заряжает энергией, открывает перспективы. Ответ настоящего успеха падает на всех участников фестиваля. При этом огромное значение имеет стиль работы жюри, способность специалистов не судить, а вместе с руководителями театров рассуждать над тем, что представляет собой каждый спектакль в контексте фестиваля, современной культуры.

Одно из важнейших достижений «К.Т.К.» — репертуарные открытия. Здесь не услышишь пресловутых жалоб на отсутствие добротных «детских» пьес. Репертуар, что демонстрируют участники фестиваля, зависит от личности руководителя театрального коллектива, его кругозора, активности или лености мысли, приверженности стереотипам или способности творческого сотрудничества со своими воспитанниками. Здесь старые, без конца играемые на любительской сцене и в профессиональных ТЮЗах тексты часто обретают новую жизнь, звучат свежо и оригинально. Так случилось с заигранным водевилем «Беда от нежного сердца» В. Соллогуба в исполнении муниципального Лицейского театра из Омска (1997, реж. В. Решетников) или «Репкой», представленной театром «РАМС» из г. Россось в жанре комической оперы (1997, реж. Г. Хунгуреева). Популярная «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А.С. Пушкина в исполнении театра-студии «Родничок» из Ангарска (2002, реж. Т. Хамитов) предстала как эпико-драматическая поэма о коварстве и любви. Композитор С. Белоголов и руководитель Муниципального детского музыкального театра из г. Реутова И. Тульчинская превратили забытую скромную сказочку «Волшебный лук» К. Машаду из репертуара МХАТа 1940-х гг. в красочный, многонаселенный мюзикл (2002).

Репертуар «детского» театра активно расширяется за счет произведений, ранее казавшихся для школьников-актеров недоступными, более того — недопустимыми. Самые успешные по сценической реализации спектакли: пушкинские «Моцарт и Сальери» (1997) — театр «Предел», г. Скопин Рязанской обл., реж. В. Дель; «Граф Нулин» — театр «Диалог», г. Губаха Пермского края, реж. Л. Зайцева и «Пиковая дама» — театр «Зеркало», г. Калининград, реж. Е. и В. Слипка (1999); «Дядюшкин сон» Достоевского (2001) в постановке того же театра; «Развязка» Беккета (1998) — театр-студия «СПИК», г. Калуга, реж. С. Палочкин; «Ромео и Джульетта» Шекспира (2003) — театр-студия «Круг», г. Ногинск Московской обл., реж. А. Мишин, Е. Русакова.

Неисчерпаемый источник пополнения репертуара — море сказок, легенд, мифов, поэтических и прозаических текстов. Калужский фестиваль дал тому замечательные примеры: инсценировка И. Власовой малоизвестной повести



Саши Черного «Дневник фокса Микки» — театральная студия «Арлекин», г. Лесной Свердловской обл. (2002); инсценировка рассказа Б. Шергина «Ваня Датский» в исполнении театра-студии «Палитра радости», г. Красноармейск Саратовской обл., рук. С. Бурикова (2003); композиция А. Титовой по мотивам эпоса «Олонхо» — театр «Аман-Ёс», Республика Саха (Якутия), с.Тюбэй-Жархан, реж. — Ф. Сафронов, Н. Потапова (2002). В 2004 г. театр-студия «Код» из Перми (рук. М. Оленёва) показал захватывающее пластическое действо «Легенды земли Пермской», в основу которого легли сюжеты коми-пермяцких сказок.

В 2003 г. общепризнанным фаворитом стал спектакль «Аве Мария Ивановна». Пьесу о молодости своей бабушки в предвоенные 1930-е и военные годы написал и поставил руководитель театра «Я сам Артист» Д. Калинин. Трое городских ребят (Анастасия Сёмкина, Евгений Харланов, Александр Горелов) потрясая, с любовью, добрым юмором, уважением к своим культурным корням сыграли спектакль, воспринятый как осознанное нравственно-философское и в то же время ярко-театральное высказывание коллектива.

В современной жизни редко подлинны праздники, праздники не по названию, а по сути, по самоощущению, радости и самовыражению их участников. Праздники рождаются и укореняются исподволь «К.Т.К.» из таких вот подлинных праздников. Несколько лет он начинался и завершался одним и тем же ритуалом. При открытии в темном зале десятки зажженных свечей в глиняных подсвечниках передавались с задних рядов из рук в руки и, достигая сцены, выстраивались вдоль рамп. При закрытии свечи двигались в обратном направлении.

На фестивальную неделю непременно выпадает Международный день театра (27 марта). Он отмечается по особой программе. В первой половине дня паломничество по святым — в прямом и переносном смысле слова — местам, которыми богата Калужская земля: в Пафнутьев-Боровский монастырь, Оптину пустынь, имение Гончаровых Полотняный Завод... Днем всего один спектакль, потом «капустник» и конечно же дискотека.

Все названное во многом определяет тональность театрального праздника, создает атмосферу, в которой спектакли предстают не чередой «показов», не «объектами отсмотра» жюри, а важнейшими элементами фестивального действия.

Трудно представить калужский фестиваль без девушек и юношей с блокнотами, микрофонами, видеокамерами в руках, без пресс-конференций, которые проходят по окончании каждого спектакля прямо в зале, без ежедневной газеты «Кулиски». Актеры, еще в костюмах и гриме, во главе с руководителем располагаются на авансцене. А в зале, сгрудившись в первых рядах, в проходах, — зрители: участники фестиваля, публика «с улицы», дети и взрослые. Вопросы, ответы, короткие суждения об увиденном. Утром следующего дня на страницах газеты, в фотографиях, заметках, репликах, интервью оживает предыдущий фестивальный день. И снова пресс-конференции, интервью, заметки в блокнотах... Потом работа за компьютером до позднего вечера, до ночи. Чтобы на завтра появился свежий номер. И так каждый день. Создатели «Кулиски» и ведущие пресс-конференций — учащиеся отделения журналистики Муниципальной экспериментальной школы дополнительного образования молодежи — ровесники актеров. Если перечитать «Кулиску» номер за номером, фестиваль оживет калейдоскопом событий, картин, драматичных эпизодов и комичных ситуаций.

Нет сомнения, что фестиваль «К.Т.К.» сыграл огромную роль в возрождении любительского театра, в формировании нравственных и художественных основ молодежного студийного движения нового времени. В 2005 г. ГРДНТ принял решение о проведении фестиваля «Театральные каникулы» поочередно в двух городах — Калуге и Ангарске, что позволило существенно сократить финансовые и временные затраты театров Сибири и Дальнего Востока, увеличило число участников из этих регионов. В 2006 г. фестиваль принимал Ангарск, в 2007-м — Калуга. (А. Ш.)

Лит.: **Шульпин А.** В Калугу, на театральные каникулы // Праздник. 2004. № 5; Театральные каникулы: Проблемы развития детского и юношеского театра: Сб. статей и материалов / Сост. А.П. Шульпин. М., 2004.

**КАЛУЖСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ.** Возник в середине 60-х гг. XX в. как любительский коллектив. В 1998 г. получил статус государственного учреждения культуры.

Репертуар театра 1960–70-х гг. характерен для тех лет: «Как закалялась сталь» Н. Островского, а рядом — «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Солдат и ведьма» по Андерсену. В 1980-х гг. коллектив, как и многие молодежные театры, экспериментировал, представлял на фестивале «Игры в Лефортове» (Москва) свою версию «Черного человека» В. Коркия.

Любительский период истории ТЮЗа связан с режиссерами А. Ермаком, В. Якуниным, О. Зарянкиным, И. Николаевым, Н. Троицким. В 1960-е гг. в числе первых актеров-любителей были (тогда еще школьники) Валерия Ушакова, Михаил Визгов, Вячеслав Голоднов, которые вернулись в театр в начале 1990-х, во время его кризиса, связанного с социальными потрясениями: В.Н. Ушакова, ставшая Визговой, — в качестве директора, М.А. Визгов — главного режиссера, В.Н. Голоднов — ведущего актера. Восстанавливая театр, В.Н. и М.А. Визговы превращали его в творческий центр. Ставили и играли спектакли. Открыли студию, театральную гостиную. При поддержке городских властей вместе с учреждениями образования стали проводить ежегодные смотры-фестивали школьных драматических коллективов «Знакомьтесь, юные театралы!». Расширяли тем самым круг приверженцев сценического искусства, давали возможность проявиться талантливой молодежи. Затем, с благословения губернской администрации, Калужского центра народного творчества, выступили инициаторами Всероссийского фестиваля театров, где играют дети. Идею поддержали в Москве — в Государственном Российском Доме народного творчества. На рубеже веков фестиваль «Калужские театральные каникулы» превратился в один из самых популярных форумов детских и молодежных театров России.

К условиям работы в режиме профессионального театра подходили постепенно. М.А. Визгов понимал, что главное — собрать труппу. Не набрать (неустроенные актеры всегда найдутся), а именно собрать. Ставку делал на своих, не только сценически одаренных, но и преданных общему делу людей. Актеры театра не имели специального образования и необходимого опыта. Для них, превратившихся из вольных любителей сцены в ее служителей, началось испы-



тание ежедневной работой, повседневностью. Творческие будни — парадоксальное словосочетание, выражающее одну из самых трудноразрешимых проблем. В декабре первого сезона актеры сыграли уже шестнадцать спектаклей, а с 3 по 10 января в театре ежедневно проходили Рождественские утренники, включавшие рассказ о Рождестве и спектакль «Снежная королева». И это — не считая репетиций. Для каждого члена коллектива жестко и бескомпромиссно встал вопрос о профессиональной состоятельности, решение которого на долгий срок отложить невозможно. Колоссальное значение приобрела нацеленность на учебу, работоспособность и атмосфера доброжелательного сотрудничества, в которой только и могла разгореться «искра Божия» каждой творческой единицы в коллективном по своей природе искусстве сцены.

Калужский ТЮЗ не стесняется своего любительского происхождения. Более того, в программах спектаклей, открывавших «профессиональную» страницу его истории, значилось: «Премьера 34-го сезона». Тем самым подчеркивалась преемственность, укорененность в культурном пространстве города, право на постепенное освоение новых функций и нежелание порывать с породившей — любительской — средой.

Годы напряженного труда (и учебы) руководителей и актеров, борьбы за существование в сложных экономических и политических обстоятельствах рубежа XX–XXI вв. не пропали даром. Скромный по размерам (40 единиц художественно-творческого состава, в т.ч. 25 актеров), по материальному обеспечению театр сохранил и расширил свою нишу в культуре города.

На первый взгляд Калужский ТЮЗ не отличается оригинальностью. Его репертуар, если судить по названиям, типично тюзовский («Золушка» Е. Шварца, «Кот в сапогах» С. Прокофьева и Г. Сапгира, «Кентервильское привидение» О.Уайльда, «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана, «Будь здоров, школяр!» Б. Окуджавы, «Гроза» А. Островского). Его стилистика вписывается в рамки традиций классической русской сцены (флагоманом которой является московский Малый театр). Диалог с детской и молодежной аудиторией строится на принципах взаимного уважения, на игре, но не на заигрывании. Театр стремится разбудить чувства, близкие духовной сфере жизни человека, оставить впечатление, которое зритель унесет с собой и которое не сразу исчезнет в повседневных заботах. Ценность такого рода творческой позиции подчеркнуло время, когда в театральный массив внедрился рынок с его лозунгом «Всё на продажу!».

Взросший творческий потенциал художественный руководитель театра и его актеры продемонстрировали в «Грозе» А. Островского (2004).

М. Визгову давно хотелось поставить знаменитую драму, но он не спешил. Решился, когда в театре выросла своя Катерина — Екатерина Крохмалева (студентка гуманитарного института, к премьере ей исполнилось 17 лет), когда все роли могли быть обеспечены достойными исполнителями (Дикой — В. Голоднов, Кабанова — М. Четверикова, талантливый самородок, актриса, сформировавшаяся в стенах театра, Кулигин — А. Семенов, по статусу любитель, поскольку вне театра работает токарем, а по сути — профессионал. Бориса, Кудряша, Варвару, Глашу — представителей младшего поколения играли их сверстники, молодые, но уже опытные актеры И. Ерохин, А. Сотсков, Е. Гравит, Е. Одинцова — выпускники и студенты-заочники Ярославского высшего театрального училища).

«Гроза» в калужском ТЮЗе звучит современно, но принципиально отличается от новаций одновременно случившихся столичных премьер («Отчего люди не летают» в Балтийском Доме, Петербург, реж. Клим; «Гроза» в «Современнике», Москва, реж. Н. Чусова), где актуализация «устаревшей» драмы осуществлялась за счет кардинального пересмотра авторской концепции. В петербургской версии Островский растворился в привлеченном материале (от фрагментов из античных трагедий до прозы Пелевина), в Москве одна из самых дорогих сердцу драматурга героинь в исполнении Ч. Хаматовой предстала как дьявольское воплощение, уничтожавшее, сжигавшее в огне страсти себя и окружающих — безобидных, вызывавших сочувствие обывателей.

В Калужском ТЮЗе режиссер и актриса проводят Катерину за два часа ее сценической жизни от состояния духовного равновесия, согласия с собой к хаосу. Катерина-Крохмалева гибла от разгоревшихся внутри, в глубине души, в сердце противоречий. Она взлетала — падала с обрыва, не в силах примирить чувство сострадания, симпатии к несчастному мужу и любовь-страсть к другому мужчине, тягу к возвышенному идеалу (Богу) и необоримый зов молодой плоти. (А. Ш.)

Лит.: **Уколов И.** Калужский ТЮЗ: успех вне «политики» // Калуга вечерняя. 1999. 11–15 янв.; **Барская С.** Все мы немножко ёлки // Знамя. 2000. 22 янв.; **Обухов В.** Лестница высотой в сорок лет // Меценат. 2004. 15 окт.; **Обухов В.** Школяры на войне // Знамя. 2005. 17 июня; **Гусев А.** ТЮЗ продолжает традиции // Калужский перекресток. 2005. 24–30 авг.; **Головатюк Н.** Очень простая история // Калужская неделя. 2005. 22 сент.; Проходим «Грозу» вместе с ТЮЗом // Классный час (Газета школьников о школьниках). 2005. 15 нояб.; **Запесский А.** Против школьного стереотипа // Современное общество и культура. 2006. 13–14 апр.; **Петрова Т.** Светик, Александр, Пьеро и все-все-все // Весть. 2006. 13 окт.

**КАНЦУРОВ** Алексей Иванович (род. в 1936 г., Каменка Ростовской обл.) — художник. Служил на флоте, работал каменщиком. Родом из казаков, часто изображает реку своего детства — Дон, пишет стихи, иногда прямо на своих картинах. С 1968 г. живет в Москве. В 1979 г. начал посещать ЗНУИ, учился у педагога Н.М. Ротанова. С 1982 г. принимает участие во всесоюзных и всероссийских выставках. Картины Канцурова, обычно небольшого размера, тщательно проработаны: художник пишет очень медленно. Несмотря на обилие деталей, надписей, сюжет угадывается с трудом. Художник в большей степени фиксирует собственные воспоминания и ассоциации, нежели рассчитывает на внимание зрителя. Канцуров считается специалистами аутсайдером. (К. Б.)

Персональная выставка: ГРДНТ, 1999.

Выставки: Всесоюзная выставка, Москва, 1982; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs sovietiques», (Франция), 1988; «50 лет Победы», ГРДНТ, 1995; «Осенний вернисаж», ГРДНТ, 1995–1997; ИНСИТА-97; ИНСИТА-2004;

Коллекции: ГРДНТ, Музей творчества аутсайдеров.

Лит.: **Вовк И., Метальникова В.** Алексей Иванович Канцуров // Философия наивности, М., 2001.

**КАРТЮКОВ** Петр Степанович (род. в 1925 г., село Старые Алгаши Цильнинского р-на Ульяновской обл.) — художник. Закончил сельскохозяйственный институт. Рисовать любил с детства. Во время службы в армии оформлял материалы наглядной агитации. К. всегда тяготел к исторической тематике. Его картины основаны на собственных впечатлениях, воспоминаниях очевидцев, изучении литературы. В основном они посвящены родному краю и селу Старые Алгаши. Все произведения относительно большого размера, исполнены маслом по холсту. К. работал инструктором райкома партии, обладал большой энергией и стремился показывать свои картины односельчанам и жителям своей области. У него было множество персональных выставок, он всегда участвовал в районных и областных выставках самодеятельности, его картины показывали в Польше и Болгарии. Среди картин выделяются произведения на военную тему: «Возвращение» (1984), где в центре по деревенской улице идут три солдата, вернувшиеся в родное село с фронта; «Конец авантюры Муравьева» (1986), посвященная разоблачению в 1918 г. большевиками главкома Восточного фронта; «Приезд И.Н. Ульянова и И.Я. Яковлева в чувашское село» (1989), рассказывающая об отце Ульянова-Ленина, служившего инспектором учебных заведений. К. — прекрасный рассказчик, все его картины тщательно и правдиво детализированы. **(К. Б.)**

Персональная выставка: село Старые Алгаши Цильнинского р-на Ульяновской обл., 1984.

Выставки: Всероссийская выставка самодеятельного творчества, посвященная 40-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне, 1985, Москва, ВМДПНИ; Всесоюзная выставка самодеятельного творчества, посвященная 40-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне, 1985, Москва, ГТГ (на Крымском Валу); Всесоюзная выставка, Москва, 1987.

Коллекции: Мемориальный музей В.И. Ленина, Ульяновск; Чувашский государственный художественный музей, Чебоксары.

Лит.: Самодеятельный художник П.С. Картюков: Каталог. Ульяновск, 1990.

**КАТЮША** (Скворцова Екатерина, род. в 1948 г., Ярославль) — художник-аутсайдер. Работала на железной дороге. Рисовать начала в 1992 г., в период, когда попала под наблюдение психиатров. Автор ярких, ритмически организованных работ, основной темой которых является подготовка «россиян к прилету инопланетян». Как интересная художница была выявлена кураторами арт-проекта «Иные». **(К. Б.)**

Персональная выставка: Галерея современного искусства Алле'Я, Ярославль, 2003.

Выставки: ежегодные выставки арт-проекта «ИНЫЕ» с 1997 г.; «Фестнаив-04».

Коллекции: «Иные», Ярославский художественный музей, Музей творчества аутсайдеров.

**КАШИГИН** Анатолий Петрович (род. в 1939 г., Гомель ) — художник. Работал пожарным в Новотроицке Оренбургской обл. В 1968 г. закон-

чил ЗНУИ (педагог А.С. Айзенман). С 1995 г. член Союза художников России.

К. работает в основном гуашью по бумаге, хотя есть и работы маслом. У него быстрый рисунок, декоративное красочное видение мира. Пейзажи с деревьями и натюрморты с цветами вряд ли можно отнести к стилистике наивного искусства. В портретах, изображениях фигур чувствуется, что художник является примитивом. Немало листов имеют откровенно эротический характер.

К. рисует кистью, в сплетении штрихов возникает форма, движение. Интересны его изображения животных, в которых чувствуется склонность к фантазии. Основная черта его творчества — экспрессия, в изображениях животных чувствуется древнее мифологическое начало. **(К. Б.)**

Персональные выставки: неоднократно в г. Орске; Дом народного творчества, Оренбург, 1968; Художественный музей в Новотроицке, 1985, Оренбург; Галерея «Арта», 1991; Областной музей изобразительных искусств, Оренбург, 1993.

Выставки: Областные, республиканские и всесоюзные выставки с 1968 по 1985 г.; «Самодеятельные художники — Родине!», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «И увидел я ...», 2001.

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник, музеи Оренбурга, Орска, Новотроицка.

Лит.: Пушкинские образы: Каталог. М., 1999.

**КЕРСНОВСКАЯ** Евфросиния Антоновна (1909–1994) — художница, узница ГУЛАГа. Автор иллюстраций к своим дневникам, которые вела во время заключения в ГУЛАГе. Отец — поляк, юрист, мать — гречанка, преподаватель иностранных языков. До 30 лет жила в Бессарабии. Когда эти земли вошли в состав СССР, оказалась гражданкой этой страны. В то время ее отец умер, а она с матерью держала фермерское хозяйство. У них все отобрали, К. отправили в лагерь. Именно с ГУЛАГом и связана ее жизнь в России. На поселении в возрасте около 50 лет она начала рисовать. Это были иллюстрации к огромной книге воспоминаний о годах, проведенных в северных лагерях. Картинки, как комиксы, были снабжены подписями.

Произведения К. выставлялись на нескольких выставках общества «Мемориал» в 1980-е гг. **(К. Б.)**

Персональные выставки: «Великий постриг Евфросинии», Норильск, 2000; «Тетради Евфросинии Керсновской», Музей им. Андрея Сахарова, Москва, 2006; Мемориальный комплекс «Медное», Тверь, 2006.

Соч.: Сколько стоит человек. Повесть о пережитом в 12 тетрадях и 6 томах. Т. I–IV. Типография «Новости» 2000–2001; Сколько стоит человек. Повесть о пережитом в 12 тетрадях и 6 томах. Т. V–VI. Можайск, 2001.

Лит.: Евфросиния Керсновская. Наскальная живопись / Вступ. ст. В.Н. Вигилян-ский. М.; СПб., 1991; Самодеятельное художественное творчество: Очерки истории. 1960–1990-е гг. СПб., 1999.

**КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО.** В 1886 г. — следующем после рождения — кино пришло в Россию. Состоялись кинопоказы в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде. Тем же годом датируются первые любительские киносьемки. Кинословарь 1970 г. называет первых авторов таких съемок — В. Сашин, А. Федецкий, С. Макаров.

Но для первых шагов кино в России, вероятно, гораздо большее значение имело то, что владельцем кинокамеры стал государь император Николай II. Это был первый (независимо от хронологии) кинолюбитель России, вероятно, вполне сознательно, вслед за своим отцом императором Александром III, проявлявший не только искренний, но и демонстративный интерес к техническим новинкам, нужным к освоению в стране.

Смена власти в стране не отменила интереса к кино. Слова Ленина о том, что «важнейшим из искусств для нас является кино», были обращены в лозунг и предопределили судьбу кинематографа в советское время.

Декретом Совета народных комиссаров от 27 августа 1919 г. «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению» было положено начало огосударствления кинематографии в России. Национализированной аппаратуры едва хватало для работы съемочных киногорупп профессиональных кинематографистов, отсутствовала база для обработки киноматериалов. Имеющиеся кинокамеры были французского и немецкого производства. Среди кинематографистов началась эмиграция. Многие видные деятели кино оказались за пределами России. Но, несмотря на все сложности экономического и творческого характера, в журналах и газетах стало появляться слово «кинолюбитель».

К концу 1920-х гг. в под этим словом подразумевались две категории людей: первая интересовалась технической стороной киномела, занималась усовершенствованием кинотехники и проводила съемочные работы, ко второй относились люди, любящие кино и знающие наизусть актеров. Однако и тех и других объединяли кинолюбительские кружки.

Перед профсоюзными кинокружками ставились задачи проведения хроникальных съемок заводов и фабрик, популяризации значения кино в пролетарской массе, организации кинолекториев. Для этой работы профсоюзы выделяли необходимые ассигнования, приобретали аппаратуру и литературу. Организаторы рассчитывали на искреннюю позицию кинолюбителей, простых рабочих, которые должны были средствами кино отстаивать новые, коммунистические идеалы.

По природе своей являясь наиболее массовым, кино вызывало к жизни появление ряда общественных организаций, одной из которых стало Общество друзей советского кино (ОДСК). В состав Совета ОДСК под председательством Ф. Дзержинского вошли: П. Бляхин, Д. Вертов, Я. Протазанов, В. Туркин, С. Эйзенштейн и другие. Главной задачей для ОДСК стала всемерная поддержка молодого советского кино, а также пропаганда коммунистической идеологии на экране. Работа имела несколько направлений: помощь в кинофикации городов и сел, организация общественных просмотров и пропаганда кино через печать, изучение зрительских запросов, руководство развитием массового кинофотолюбительского движения.

Довольно скоро киностудии начали обогащаться историческим и современным материалом. Быстро пришли первые успехи. В 1925 г. был создан знаменитый

«Броненосец «Потемкин»» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, поэтические картины А. Довженко, документальные работы Д. Вертова, произведения других авторов. Советская кинематография набирала силы, укрепляла свои позиции в мировом киноискусстве. Но творческие поиски талантливых советских кинематографистов вскоре встретили яростное сопротивление властей. С большими трудностями была закончена картина С. Эйзенштейна «Старое и новое», не выпустили на экран его следующий фильм «Бежин луг» (о Павлике Морозове).

Для внедрения классовых позиций в массы необходимо было развитие гигантской сети культпросветучреждений по всей стране. Эта работа находилась под неусыпным оком партийной цензуры, которая следила за тем, чтобы все деятели советской культуры соответствовали принципу связи искусства и политики, следовали постановлениям партии.

Деятельность ОДСК в полной мере выполняла функцию проводника идеологических установок партии. Среди первых откликнувшихся на призыв ОДСК были самодеятельные авторы Томска и Омска. Члены Томского кружка революционной кинематографии в 1925 г. провели съемки демонстрации в поддержку английских горняков, выезжали для съемок сюжетов о рыболовных промыслах, снимали торжественное открытие соревнований по зимним видам спорта. Омский кружок кинолюбителей, созданный в 1926 г., свой первый фильм снял о Первомайской демонстрации трудящихся.

Интерес к любительским киносьемкам со стороны местных отделений ОДСК способствовал тому, что была организована секция по кинолюбительству, руководителем которой стал Г. Болтынский, один из первых организаторов советского кинопроизводства. В январе 1927 г. кинофотосекция ОДСК заключает специальное соглашение с Совкино по использованию в журналах хроники сюжетов, снятых кинолюбительскими кружками.

К десятилетию Октябрьской революции пленум секции постановил предложить местным отделениям общества провести хроникальные съемки к знаменательной дате. В них должны были войти сюжеты о преобразовании страны, труде рабочей молодежи, воспитании пионеров, полевых работах на новейших сельскохозяйственных орудиях труда.

«Киноками-наблюдателями» или «киноразведчиками» называл Дзига Вертов первых кинолюбителей. Это они — его последователи — шагали по Москве с плакатом «Долой художественное барахло, сказочные сценарии, картонные декорации и размалеванных артистов! Да здравствует новое, документальное кино!». Художественные принципы Вертова, часто облекаемые в нарочито заостренные, гротесковые фразы, в духе многочисленных манифестов бурного времени первых лет советской власти, сыграли свою плодотворную роль в деле развития советской кинематографии и кинолюбительского движения в частности. В своих многочисленных теоретических выступлениях Вертов горячо отстаивал точку зрения на кинематограф как на «...активное средство воспитания... Камера — не просто фиксатор событий, монтаж — не просто склейка отснятой пленки. Они прежде всего — способ выразить свое активное отношение к жизни» (2, 123). «До него никто так не делал хронику, — рассказывает один из первых кинолюбителей, Б. Небылицкий, — не высказывал таких интересных мыслей, не умел так воодушевить молодежь своей страстной убежденностью. И мы внимали каждому его слову, изучали его работы, старались хоть что-нибудь перенять для



себя. Снимать жизнь врасплох — это поразительная творческая позиция. Выискивать путем киноразведки интересных людей, интересные факты в жизни — как это увлекательно! Он требовал от нас отображения правды жизни на экране, призывая зорко наблюдать жизнь и фиксировать на пленке то, что способно стать категорией искусства, символом, образом действительности» (3, 129). Следует отметить, что двадцатый выпуск киножурнала «Кино-Правда», который назывался «Пионерская Кино-Правда», Д. Вертов смонтировал на основе сюжетов молодых кинолюбителей, примкнувших к его группе.

В январе 1928 г. состоялась Первая Всероссийская конференция ОДСК. На ней была поставлена задача по кинофикации деревни. ОДСК была создана целая сеть курсов по подготовке киномехаников, которые сотнями направлялись в деревни. ОДСК быстро росло и к 1930 г. насчитывало в своих рядах уже более 100 тысяч человек. Увлеченные новым искусством, любители кино города и деревни стремились глубже познать специфику киноискусства, изучали его «язык», пробовали свои силы в съемках коротких хроникальных фильмов. Целенаправленные усилия по руководству кинолюбительским движением зиждились на прославлении советского образа жизни. Кино, в том числе и любительское, должно было отражать расцвет и превосходство социализма.

К одиннадцатой годовщине Октябрьской революции кинолюбительство уже определилось как «общественно признанное оружие борьбы за социалистическое строительство», в арсенале которого съемки культурфильмов, профсоюзной и общественной работы, производство и выпуск местной хроники, показ строительства колхозов и кооперации деревень. Кинолюбители фиксировали моменты подписания трудовых договоров, массовые собрания ударников труда, фильмы-портреты отдельных инициаторов соревнования. На анкету «Что снимают кружки ОДСК» поступили следующие ответы: Краснодарский ОДСК — короткометражки: «10 лет Кубани», «Пятилетка — колхозное строительство», Воронежский ОДСК — «За коллективное хозяйство», Пермский ОДСК — «Соцсоревнование», Северо-Кавказский ОДСК — «Работа горсовета» (4). Основным достоинством таких работ было не художественное качество, а оперативность. Именно эти качества постоянно культивировались в любительском кино.

В 1932 г. начался процесс огосударствления общественных организаций. Задачи, поставленные перед ОДСК, были фактически выполнены — кино стало магистральным искусством, открылись учебные заведения, которые стали готовить специалистов для кинопроизводства, появилась своя кинопромышленность, кино вошло в сознание и повседневную жизнь города и деревни. В 1934 г. Общество прекратило свою работу.

Кинокружки продолжали функционировать, однако вопрос обеспечения аппаратурой и материалами стоял очень остро.

Любительскому кинематографу нужны были свой киносъёмочный аппарат, мобильный и недорогой, возможность оперативной обработки материалов и их сиюминутного показа в любой аудитории. Таким мог стать аппарат, который использовал 16-миллиметровую киноплёнку (он был широко распространён за рубежом).

Первым пропагандистом узкого формата у нас в стране стал кинорежиссёр Григорий Рошаль. Он увидел огромные перспективы этого формата: «...узкая плёнка даёт возможности применения кино при самых незначительных аудито-

риях вплоть до частной квартиры... колоссальное значение такого аппарата для деревни, для школы совершенно очевидно» (5).

Стремление советских чиновников от культуры обнаружить универсальные для всех сфер искусства принципы и механизмы, имеющие фиксированную, формально «правильную» природу, привело к выдвиганию понятия «стиль социалистического реализма», который стали культивировать и в среде кинолюбителей. Пропагандистская работа велась через еженедельную газету ОДСК «Кино», специализированные журналы «Самодетельное искусство», «Народное творчество», «Художественная самодеятельность профсоюзов».

В конце 1930-х гг. любительский кинематограф стоял на пороге кризиса. Большая часть киноколлективов прекратила свою работу, наиболее подготовленные любители перешли на работу в корпункты Совкино и стали профессионалами. Вскоре началась война, и вместо киноаппарата кинолюбители взяли в руки оружие.

Так закончился первый этап любительского кино в СССР. Основным продуктом этого периода были коллективно создаваемые агитфильмы-плакаты. Кинолюбитель был фиксатором событий, бойцом на передовой линии фронта строительства новой жизни. Он не всматривался в человека, в его внутренний мир, а запечатлевал свершения времени.

Война оборвала развитие кинолюбительского движения. Однако уже в декабре 1945 г. Вторая Ленинградская конференция по научно-педагогической кинематографии принимает решение: просить культотдел ВЦСПС срочно восстановить кинофотосекции и кружки в клубах и домах культуры (6, 68). Когда война перекатилась за пределы СССР, кинолюбители, впервые попавшие за границу, открыли для себя узкоплёночную кинотехнику, которую многие привезли как трофеи.

В конце 1950-х гг. одной из главных задач стало приобретение профессионализма. Власти больше не привлекали кинолюбителей к решению актуальных задач. Идеология победившей империи требовала обстоятельности и пышности, а значит, выдержанности стиля, чем непрофессионалы похвастаться не могли. После смерти Сталина общество вступило на трудный путь политического и культурного раскрепощения. От проблем «базиса и надстройки» внимание идеологов стало постепенно обращаться в сторону человека, который являлся не отдельным винтиком, оттиском коллектива, а самостоятельной личностью.

В 1957 г. был создан Союз работников кинематографии СССР. В числе секций, объединявших профессионалов различных специальностей, была и секция кинолюбителей, в которую вошли молодые, талантливые люди — кинорежиссёр Я. Сегель, оператор А. Симонов, сценаристы М. Витухновский, Б. Старшев, М. Маршак, работники студии «Мосфильм» И. Виноградов, В. Рудаков и др. Председателем секции стал кинорежиссёр Григорий Рошаль. В Московском доме кино под его руководством организовывались просмотры и обсуждения любительских кинофильмов при участии профессиональных кинематографистов. Всегда оживлённый, энергичный и деятельный, Рошаль до конца своих дней остался верен кинолюбительскому движению. Именно он и его соратники Яков Толчан, Леонид Косматов, Михаил Витухновский внесли немалую лепту в дело становления и развития кинолюбительства, работая с самодеятельными кинорежиссёрами и создавая условия для их творческого роста. Некоторые из них в дальнейшем



стали профессиональными кинематографистами, например Глеб Панфилов, Борис Урицкий, Павел Мостовой, Михаил Трахман, Валерий Рубинчик, Александр Лапшин, Яков Сморгонский и др.

Секция приняла решение начать свою деятельность с организации Московского смотра любительских фильмов. Необходимо было оценить значение кинолюбительства как общественного явления, познакомиться с авторами и тематикой фильмов, определить формы помощи кинолюбителям. Этот смотр стал событием и для кинематографистов. Рассеялось представление, что только хроникальные, домашние, семейные сюжеты привлекают кинолюбителей. По существу, все жанры кинематографа оказались им доступны. Портативный, дешевый узкоплёночный аппарат стал спутником туристов, спортсменов, художников, любителей природы. Появились киноочерки о зарубежных странах, промелькнули на экране и сатирические сюжеты — предвестники «Фитиля». Смотр показал, что существует удивительное творческое движение, позволяющее каждому языком современного искусства поделиться своими мыслями, знаниями, наблюдениями.

В заключительном туре Первого Московского фестиваля любительских фильмов участвовало более 20 работ, созданных как коллективами (среди которых студии Дома культуры МГУ, «МИИТ-фильм», МВТУ им. Н. Баумана), так и отдельными авторами (солистом балета Большого театра С. Власовым, скрипачом И. Безродным и др.).

Первое место завоевали фильмы «Мы были на целине» и «Навстречу Всемирному фестивалю» студии ДК МГУ. Вторая премия была вручена фильмам В. Власова «Балет Большого театра в Лондоне» и «По Швеции и Норвегии», а также фильмам И. Безродного об Америке и Японии. Третью премию завоевала студия МЭИ за фильм «Утро студента». Грамотами и дипломами были отмечены: студия «МИИТ-фильм», Чкаловская станция юных техников, инженер-механик Ю. Сидоров, Г. Протопопов, аспирант химического факультета МГУ В. Голубев и А. Пархоменко.

Лучшие фильмы этого смотра вошли в программу международного кинофестиваля, где впервые в истории нашей страны кинолюбители представили свои работы вместе с профессиональными кинематографистами.

В программу любительских советских фильмов на Всемирном фестивале молодежи и студентов были включены фильмы: «Мы были на целине», «Навстречу Всемирному фестивалю», фильм И. Безродного «По Японии», фильмы студентов МЭИ «Фестивальный», «Утро студента», фильм студии Уральского политехнического института «Владя Агапов едет на фестиваль» и др.

На этом кинофоруме кинолюбители нашей страны встретились с молодыми кинолюбителями Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, ГДР, Франции, ФРГ. Все они приняли активное участие в обсуждении фильмов, обмене опытом работы, дискуссиях о дальнейших путях развития кинолюбительского движения. Эта встреча была полезна и профессиональным кинематографистам нашей страны. Члены секции решили оказывать всемерную помощь самодеятельным авторам. В Доме кино систематически стали организовываться просмотры любительских фильмов, дискуссии, появились статьи в газетах и журналах о самобытном творчестве кинолюбителей. Кинематографисты старательно привлекали внимание общественности к этому виду самодеятельного творчества.

Складывалась совершенно новая ситуация, когда развитие любительского кино направляли уже не политики, а профессиональные кинематографисты. Технической базой развития кинолюбительства стала портативная аппаратура и узкая, 16 и 8 мм, плёнка, о которой Рошаль мечтал в начале 1930-х гг. Новая любительская техника стала надёжной, простой в обращении, доступной для работы даже детям.

Изменилось и положение кинолюбительства. Если до войны оно было немногим чудом или даже причудой организованных ОДСК людей, то в конце 1950-х гг. это движение проявилось с другой стороны — как творчество отдельных авторов, которые могли создавать фильмы самостоятельно, в домашних условиях. В одном лице кинолюбителя соединились и оператор, и режиссер, и монтажер. Индивидуальное кинолюбительство доказало свою жизнеспособность и продемонстрировало свои возможности созданием целого ряда разнообразных и любопытных фильмов. Среди них: «К Зарезскому озеру», «Петропавловская крепость» (Олег Распопов), «Зимой в горах» (М. Ануфриков), «За 80-й параллелью» (А. Вайгачев), «Сила жизни», «Емелюшка и Венера» (Александр Прохоров), «К Южному полюсу» (Сергей Капица), «В океанах его пути» (Владимир Тимков).

Съёмки любительского фильма для одних по-прежнему были личным делом, хобби, для других — пробой сил и первыми шагами в профессиональном кино. В целом кинолюбительство как вид художественного творчества добилось серьёзных успехов. Об этом свидетельствуют, например, фильмы «Киноальбом альпиниста» и «Доброе утро, снежные горы» (Михаил Трахман), «Любимому большому сердцу» (Рем Юстинов), «Живая вода» (Павел Мостовой), «Осенний этюд» (Валерий Рубинчик), «Царицынский дворец» (Александр Лапшин), «В зеркалах» (Яков Сморгонский).

Любительские фильмы привлекли к себе внимание и завоевали успех зрителей благодаря своему содержанию и ряду особенностей, несвойственных профессиональной кинематографии. Оказалось, что узкоплёночная камера иногда «видит» больше и зорче, а порой и интереснее, чем совершенный аппарат в руках профессионального оператора. Нередко кинолюбители отображают повседневную, будничную жизнь людей полнее и правдивее, чем профессионалы. Возможность быстро обработать киноплёнку и при помощи простой аппаратуры показать сюжет, снятый два часа тому назад, делает кинолюбителя оперативным летописцем жизни.

Фильм дирижера Б. Хайкина о его встрече на даче с С. Прокофьевым даёт возможность с волнением всматриваться в столь необычный, «домашний» облик выдающегося композитора. Или съёмки наших космонавтов Ю. Гагарина, Г. Титова, А. Леонова во время их совместного отдыха в Подмоскowie, прогулки по Токио Людмилы Зыкиной и её посещения магазинов во время гастролей в Японии. Кинолюбительством занимались и Кукурыникисы — Михаил Куприянов, Порфирий Крылов и Николай Соколов. Михаил Куприянов снял приезд бельгийской королевы в гости к скрипачам Ойстрахам, а также Мариэтту Шагинян, собиравшую камешки на берегу моря в Коктебеле. Солист Большого театра Станислав Власов запечатлел на любительскую киноплёнку в Лондоне балерину Галину Уланову. Все это ценные исторические документы.

Членами Московского общества кинолюбителей в разное время были космонавты Ю. Гагарин, Г. Титов, А. Леонов. Фильм Г. Титова «Наедине с космосом»

был отмечен на Международном фестивале любительских фильмов «УНИКА-78» в г. Баку.

В 1955 г. секцию кинолюбителей создали при ВТО, в нее вошли артисты М. Кедров, Б. Хайкин, А. Попов, А. Грибов, Л. Утесов.

В ЦДЛ в Москве был создан киноколлектив, в который вошли известные писатели Л. Леонов, М. Матусовский, С. Смирнов, А. Казанцев, П. Нилин. Снятые ими в повседневной жизни кинокадры являлись своеобразными записными книжками писателей.

Кинолюбительство не терпит администрирования, которое часто проявлялось на местах. В результате множились фильмы-отчеты о собраниях, заседаниях, конференциях, которые совершенно неинтересны зрителю. Стремление подражать профессиональному ремесленному кинематографу опасно. Подобной болезнью было заражено немало любительских студий. Они действовали без выдумки, копируя подчас худшие образцы. Стандартные, скучные сценарии, однообразный монтаж, «газетный» дикторский текст, «дежурная» музыка.

Более продуктивный путь для любителя — учась у профессионалов, не подражать им, а искать свою дорогу, нередко более тернистую, но манящую новизной, волнующую неизвестностью. Когда эти нелегкие поиски умножались на трудолюбие и талант, рождалось самобытное и яркое произведение, будоражащее мысли и чувства. И, глядя на экран, зрители забывали, кто сотворил чудо на пленке — профессионал или любитель.

Примером могут служить фильмы «От всего сердца» (Д. Мовшин), «Синие горы» (М. Трахман), «Долг» (А. Осипенко), «Вечность» (В. Комаров) «Бий-Хем покоряется сильнейшим» (М. Баранов), «Мой Пушкин», «День за днем» (В. Никитин), «Мелодия старого трамвая» (В. Медведев), «Посетите Эльсинор» (Я. Сморгонский), «Огонь свечи» (В. Дросин), «Горечь» (И. Пестрецов), «Курорт» (Г. Лебедева, И. Плаксин), «Улыбка» (М. Ралль), «Интервью» (В. Брянцев), «Дом окнами в сад» (И. Голушко), «Когда вы будете в Спасском» (Т. Озерина), «Аквариум» (А. Лапшин), «Цветы равнодушия» (В. Цыган), «Письмо другу» (Б. Константинов), «Мимикрия» (И. Тимофеева), «Черная дыра» (В. Чумакевич), «Синдром "К"» (Е. Бугаев), «Родительская суббота» (И. Рылеев), «Корабль "С"» (А. Рудковский).

В своих лучших фильмах кинолюбители смогли подняться от факта к художественному обобщению. Фильмы-открытия встречаются редко, но была уверенность, что хороших фильмов, созданных кинолюбителями, будет становиться все больше. Первые ласточки предсказали весну в мире любительского кинематографа.

Синтетичность кино ведет к тому, что в любительской киностудии каждый может найти занятия по душе и по способностям. Киностудия превращается в центр клубной работы, становится фактором ее активизации. Из индивидуальной формы творчества кинолюбительство все больше переходило в коллективную форму, любительские киностудии все чаще стали появляться при Домах культуры, в школах, Домах пионеров, учебных заведениях.

1959-й стал годом подведения первых итогов, смотром киноколлективов страны и индивидуальных авторов, годом первых побед и организационных достижений. Творческий рост любительских фильмов позволил покинуть тесные параметры домашних экранов и выйти на аудитории клубов и Домов культуры, на экраны кинотеатров и телевизоров. Результатом этой большой и серьезной

организационной работы стало проведение первого Всесоюзного смотра любительских фильмов. В состав Оргкомитета вошли видные советские кинематографисты Григорий Рошаль и Роман Кармен. Во время смотра была открыта обширная выставка кинолюбительской техники, состоялись семинары по техническим и творческим вопросам, которыми руководили сотрудники НИИ кинофотоискусства, преподаватели ВГИКа.

Наряду с достижениями фестиваль выявил и недостатки кинолюбительского движения, связанные с дефицитом специальной любительской техники, учебных пособий и справочников, плохо налаженным обменом опытом и информацией, слабым руководством кинолюбительским движением со стороны Союза кинематографистов. Отдельные проблемы могли быть устранены быстро, другие, например проблема аппаратуры и узкой пленки, требовали государственного решения и немалого времени.

Любительское кино требовало новых организационных форм: пора было создать общество или федерацию кинолюбителей, ибо только сообща можно решать сложные и очень специфические проблемы самостоятельного киноискусства, в котором сливается творчество и техника, соседствуют разные виды кинематографа — документальный и игровой, научно-популярный и мультипликационный.

Первое региональное Общество кинолюбителей, объединившее более двух тысяч человек, было создано в Москве в 1960 г. Оно должно было работать на принципах самокупаемости и самофинансирования, однако уже через два года увязло в финансовых проблемах и приостановило свою деятельность. В 1966 г. московские профсоюзы, желая сохранить кинолюбительство, погасили все финансовые долги Общества и на его базе учредили городской Клуб-лабораторию кинолюбителей. Более 30 лет московские профсоюзы финансировали деятельность клуба, оказывали ему всяческую поддержку. Этот опыт показал, что кино-самостоятельность не может существовать и развиваться на принципах самокупаемости, без дополнительной финансовой поддержки: уж очень дорогостоящ этот вид творчества.

В 1966 г. было принято постановление ВЦСПС о создании во всех республиках и областях клубов-лабораторий кинолюбителей, которые стали центрами по оказанию творческой, технической и методической помощи кинолюбителям. К концу 1960-х гг. советское кинолюбительское движение достигло впечатляющих успехов, стало действительно массовым и, если можно так сказать, всесторонним, поскольку использовало все возможные формы деятельности — от индивидуального творчества до мощных городских и областных студий. Высокими были и художественные результаты, что подтвердилось, как только советские кинолюбители начиная с 1959 г. стали принимать участие в международных фестивалях любительского кино. Это были фестивали в Марианске-Лазне и Бельско-Бяла (Польша), Скопье (Югославия), Дьёре (Венгрия), Вельденсе (Австрия), Рихнове и Брно (Чехословакия). В 1966 г. СССР вступил в члены UNICA (Международный союз любительского кино). С этого времени программы любительских фильмов СССР постоянно участвовали в ежегодных фестивалях UNICA. Более 300 фильмов завоевали различные призы и дипломы на международных фестивалях любительских фильмов. В их числе: «Доброе утро, снежные горы» (М. Трахман), «Возвращение», «Мелодия старого трамвая» (В. Медведев), «Курорт» (Г. Лебедева),

«О Дмитрие Донском» (А. Лапшин), «А где-то идет война» (Я. Сморгонский), «День за днем» (В. Никитин), «Мимикрия» (И. Тимофеева), «От всего сердца» (Д. Мовшин), «Людам большого сердца» (Р. Юстинов), «Вечность» (В. Комаров), «Живая вода» (П. Мостовой), «Огонь свечи» (В. Дросин).

В связи с ростом числа самодеятельных киностудий и кружков — а к началу 1970-х гг. их число превысило 11 тысяч — возник вопрос о кадрах руководителей. В 1972 г. в Московском институте культуры открывается кафедра по подготовке режиссеров для руководства любительскими киностудиями, которую возглавил Г.Л. Рошаль. Спустя некоторое время аналогичные кафедры были открыты и в других институтах культуры страны.

Эти меры не смогли решить все проблемы любительского кинотворчества, но произошло главное — кинолюбительство выросло не только количественно, но и качественно. Этому способствовала и творческая помощь профессионалов, среди которых были кинематографисты В.К. Абаринов, Т.Ю. Вульфович, А.М. Зайцева, В.А. Караваев, В.В. Крючков, В.Н. Максимов, М.И. Маршак, И.Н. Моргачев, Г.Т. Распопов, О.А. Родионов, Н.П. Рыжиков, П.Н. Терпсихоров, А.В. Шаргородский, Г.В. Шатров, а также опытные организаторы киносамодетельности С.В. Байков (Москва), В.Н. Васильев (Москва), В.И. Великжанин (Москва), В. Волков (Ленинград), В. Лавров (Иркутск), И. Меркурьев (Воронеж), В. Дросин (Казань). Профессионалы принимали участие в просмотрах и обсуждении созданных фильмов, оказывали практическую помощь в работе над сценариями, в съемках, а нередко проводили и показательные съемки — мастер-классы.

Период с конца 1950-х до конца 1980-х гг. — пора расцвета любительского кино в СССР. Более 6 тысяч самодеятельных киностудий и кинокружков объединялись под руководством 135 республиканских и областных клубов-лабораторий кинолюбителей. Профсоюзы оказывали основную материальную поддержку любительскому кино, выделяли более 90 % средств для развития киносамодетельности в стране. Отдел по работе с кинолюбителями ВЦСПС являлся центром по координации и планированию деятельности кинолюбителей всей страны. Отдел систематически изучал практику работы самодеятельных киностудий, организовывал проведение семинаров, конкурсов, смотров, фестивалей, вносил предложения по улучшению самодеятельного киноискусства, распространял опыт работы лучших любительских киноколлективов. Профессиональные кинематографисты привлекались к работе с кинолюбителями. Это и участие в жюри смотров и конкурсов, выезд в регионы для проведения семинаров, написание методической литературы и статей в периодические издания. При непосредственном участии кинематографистов было проведено более 20 всесоюзных фестивалей любительского кино, в которых было представлено свыше 100 тысяч кинофильмов. По сложившейся практике это были в основном короткометражные фильмы, средняя продолжительность которых составляла 10 минут.

Из кинолюбителей этих лет вышли такие известные кинематографисты, как Глеб Панфилов, Валерий Рубинчик, Павел Мостовой, Слава Цукерман. В этот период возникли московская и ленинградская школы «параллельного кино» во главе с братьями Олейниковыми и Евгением Юфитом. Взаимодействие Союза кинематографистов, ВЦСПС и Министерства культуры на региональных уровнях позволило достигнуть больших успехов кинолюбителям Прибалтики, Грузии, Армении, Татарстана, Башкирии.

С 1966 г. Всесоюзная комиссия по работе с кинолюбителями Союза кинематографистов СССР представляла советских кинолюбителей за рубежом. В Международном союзе любительского кино членом был Союз кинематографистов. Конечно, это был парадокс — профессионалы представляют кинолюбителей.

Перестройка конца 1980-х гг. коснулась и кинолюбительского движения — началась работа по созданию Общества друзей кино (ОДК). Вскоре стало ясно, что это новая аппаратная система, совершенно бесполезная для дела. Валентин Алисов, бывший председатель Комиссии по работе с кинолюбителями, в одном из интервью признается: «ОДК было создано тоталитарными методами, с некоторым нажимом и с моей стороны лично. Но мне стыдно представлять кинолюбителей в UNICA, если я сам являюсь профессионалом...» (7) В 1992 г. ОДК было реорганизовано в Союз объединений киноvideолюбителей России, который, по мнению его создателей, должен был заменить собой структуры в области самодеятельного киноvideотворчества всех ведомств. На практике эти нововведения привели к полному развалу профсоюзной системы кинолюбительства. Конечно, такое положение в первую очередь было связано с резким сокращением финансирования кинолюбительства, но также явилось следствием полного бездействия вновь созданного Союза киноvideолюбителей. Практически с 1992 г. эта структура существовала только в пакете документов и не вела никакой работы с кинолюбителями. К 1993 г. ранее успешно развивавшаяся сеть киносамодетельности прекратила свое существование. В связи с ликвидацией любительских коллективов и клубов-лабораторий рухнула и система фестивального движения в стране — действенный стимул развития кинотворчества, выявлявший сильнейшие авторские работы. Последний Всесоюзный фестиваль самодеятельного кинотворчества прошел в декабре 1990 г. в Москве. Так завершился второй период кинолюбительского движения.

Для третьего, постсоветского, периода характерна полная децентрализация кинолюбительского движения. Каждый регион, студия, кружок выживал, работал и творил, рассчитывая только на собственные силы и на помощь местных властей и спонсоров. Небольшое количество сохранившихся коллективов — чуть больше ста по всей стране — в основном работали в системе культуры и образования. Большинство профессиональных кинематографистов, поглощенных решением своих проблем, отделилось от кинолюбителей. Но положение дел постепенно налаживалось. Вновь начали проводиться фестивали, правда, не с таким размахом, как прежде.

Сегодня невозможно точно назвать количество действующих самодеятельных киноколлективов в России. Ориентировочные цифры дает анализ участия коллективов в различных российских фестивалях кинолюбителей. Статистика за 1995–2001 гг. показывает, что сейчас в России действует около 120 самодеятельных коллективов, из которых 90 — детские.

С конца 1990-х, отмеченных бурным развитием видео- и компьютерной техники, перед видеолулюбителями (так теперь называют кинолюбителей) открылись безграничные возможности индивидуального творчества. Небольших размеров видеокамера, компьютерный монтаж, показ своего фильма по Интернету делают творчество в техническом плане совершенно независимым. Неудивительно, что за последние годы количество индивидуально работающих видеолулюбителей значительно возросло.



Однако проблема объединений в этом любительском жанре по-прежнему актуальна. Но для решения своих насущных проблем кинолюбительство в каждом регионе должно прийти к объединению своим собственным путем. Наиболее актуальными сегодня являются эксперименты и поиски форм локального самоуправления в регионах. Центром по координации деятельности кинолюбителей должны оставаться кинофестивали, смотры, конкурсы. Именно фестивальное движение придаст новый импульс развитию кинолюбительства. Об этом свидетельствует опыт развития кинолюбительского движения в странах Европы и опыт создания UNICA. (**В. Н.**)

Лит.: 1. **Пеледев Н.** Любительская кинематография // Кино. 1925. № 11; 2. **Вертов Д.** Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966; 3. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976; 4. **Болтянский Г.** Октябрь и кинофотолюбительство // Кино. 1928. № 45; 5. **Рошаль Г.** За узкоплечное кино // Кино. 1931. № 23; 6. Учебное и научное кино. Л., 1947; 7. Вестник кинолюбителя. 1989. № 2.

**КИПРИЯНОВ** Владимир Павлинович (?–194?) — исполнитель на народных инструментах, дирижер великорусских оркестров.

Сподвижник и последователь В.В. Андреева. Был концертмейстером балалаечной группы Оркестра русских народных инструментов им. В.В. Андреева и дирижером этого коллектива. Параллельно с работой в андреевском оркестре (более 40 лет) К. занимался научным инструментоведением и создал труды по истории народных инструментов и истории андреевского оркестра. Некоторые из них опубликованы.

Руководил самостоятельными оркестрами, в том числе оркестром при Доме Красной армии.

В 1920–30-е гг. постоянно публиковался в периодических журналах «Музыкальная новь», «Музыка и быт», «Музыка и революция», «Музыкальная самостоятельность» и др. Выступал в полемике по поводу «андреевщины» на стороне В.В. Андреева против Г.П. Любимова.

Умер в блокадном Ленинграде примерно в 1942 г. (**М. К.**)

Соч.: Сборник материалов для народных оркестров красноармейских клубов. М., 1928; Трехструнная певунья балалайка. Л., 1929; Колхозный самостоятельный оркестр народных инструментов. Л., 1936; Оркестр народных инструментов имени В.В. Андреева. Л., 1938; 2-е изд. — Л., 1940.

Лит.: **Андреев В.В.** Материалы и документы. М., 1986. С. 300.

**КИРЯШОВА** Ольга Михайловна (род. в 1957 г., Кемеровская обл.) — наивный художник. Окончила Харьковский авиационный институт, занималась дельтапланеризмом. Вместе с мужем переехала в г. Жуковский под Москвой. Рисовать начала в 1992 г. В 1994 г. сделала цикл иллюстраций к повести Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», где ярко проявился ее талант. С 1995 г. пишет картины маслом: пейзажи, жанровые сцены. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Музей Н.К. Рериха, Москва, 1999; ГТГ, 2004.

Выставки: «Наивное искусство Московской области», Балашиха, 1996; «Наивное искусство России», 1997; «Фестнаив-04».

**КЛУБ САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ ПЕСНИ (КСП)** — самостоятельные организации, объединившие любителей авторской песни (АП). АП стала одним из первых культурных феноменов в СССР, вокруг которого сформировалось общественное движение. Позже был КЛФ (Клуб любителей фантастики), рок-клубы, фольклорное движение и т.д., а в наши дни фанатских объединений (особенно в Интернете) несметное множество.

Условия для появления КСП сложились в начале 1950-х гг. в среде туристов и студенчества, с чем связано два основных направления ранней АП. Ходить в походы в то время молодежь начала по всей стране. Поэтому и тематика песен была кострово-походной, даже был такой термин — «гитуризм» (гитарист + туризм).

В студенческой среде также быстро росла популярность гитарных песен, стали возникать мероприятия, собиравшие любителей попеть. Так, во многих вузах существовали регулярные встречи, на которые приходили все желающие разучивать песни своих авторов и совместно их петь. Такие встречи назывались «клубами студенческой песни».

Состав вузовских клубов быстро менялся — организаторы становились выпускниками, на место ушедших приходили новые люди. Популярность и рост движения привели к тому, что клубы студенческой песни вскоре переросли рамки институтов, появились межвузовские смотры. Один из первых конкурсов студенческой песни, объединивший несколько вузов, прошел в московском МЭИ в 1959 г.

История городских КСП начинается с 1960-х — тогда возникли два известных ленинградских клуба, «Восток» (1962) и «Меридиан» (1965), и московский КСП (1966). Каждый из этих старейших клубов имеет богатую историю и своих летописцев.

Расцвет движения КСП приходится на середину 1960-х — 1970-е гг., когда официальные каналы — радио, телевидение, грамзапись, концертные залы — закрылись для АП. И любители этого жанра взяли в свои руки налаживание самостоятельных культурных механизмов. В 1970-е КСП появились во многих городах страны, внутри организации сложилась разветвленная иерархичная структура, которая обеспечивала проведение многочисленных мероприятий (концертов, фестивалей, слетов), распространение магнитных звукозаписей, издание сборников и периодики, создание архивов и пр.

КСП в своем большинстве не были объединениями авторов, а состояли преимущественно из тех, кто хотел любимые песни слушать. Конечно, известные барды выступали на фестивалях и слетах, но они могли и не участвовать в непосредственной жизни КСП. В то время как настоящий каэспэшник мог не сочинять и не петь песен, но обязательно посещал регулярные мероприятия своего клуба, какие-нибудь «вторники» или «четверги», вечера, посиделки, дни рождения, где главное — общение с «братьями по крови», среда единомышленников. В этой



атмосфере рождались своеобразные коллективные практики, например «гитара по кругу», — собравшиеся садились в круг и передавали друг другу гитару: по обычаю каждый что-то пел, но мог также прочитать стихотворение, рассказать анекдот — здесь была возможна любая форма самопрезентации. В традициях «круга» — слушать молча; можно петь очень тихо, шептать — тебя все равно услышат, каждый как бы повернут к песне, открывается ей, поэтому возникает и внутренняя раскрепощенность и особый эмоциональный отклик, который нельзя пережить на концерте. Глубоко укорененная в культуре идея круга как символа общения (Круглый стол короля Артура, круговые братины, трубка мира) подразумевает равенство и уважение достоинства каждого, подчеркивает тесную общность, мир и уют близкого окружения и отгороженность (почти магическую) от чужого, чуждого.

В КСП приходили не только за песнями, но и за чувством свободы, за востребованностью. В клубе можно было проявить разные склонности, например организаторский талант, без которого невозможно было бы существование таких сложных песенных мероприятий, как фестивали и слеты (имена организаторов также становились известными в казпэшной среде; например, в московском клубе это были его лидеры Олег Чумаченко и Игорь Каримов). Так, фестиваль мог занимать от нескольких дней до месяца и состоял из прослушиваний и отбора, выступлений лучших авторов, концерта лауреатов.

Но самыми известными и масштабными мероприятиями КСП стали слеты. Одна из причин появления слетов — увеличение числа любителей АП и как следствие — необходимость собирать вместе большое количество людей.

Слет — это также имитация походных условий, связанных с рождением туристской песни, которая не могла адекватно звучать и восприниматься в прозаичных городских условиях. Живое дыхание природы, палатка, ночь, лес, освещенный кострами, потрескивание дров, задушевное пение под гитару — все это создавало особую романтическую атмосферу. В 1960–70-е гг. в больших городах вообще было модно выезжать на природу в выходной день — организовывалась прогулка всей семьей, костер, обед в лесу, печеная картошка, игры на поляне.

Слет выполнял и функцию своеобразного клуба знакомств, места свиданий. Появлялось множество молодых супружеских пар, познакомившихся на слетах, и поколения детей КСП (возможно, именно смена, выращенная в недрах КСП, стала одним из важных факторов сохранения и продолжения традиций движения в наши дни).

В период гонений на АП выезд за город воспринимался как способ конспирации (в качестве параллели можно вспомнить о популярных в 1970-е художественных акциях на природе андеграундных художников). Место проведения слета было окутано тайной, чтобы на него не проникли посторонние люди. Работала сеть внутреннего оповещения о месте слета и целая система особых знаков, по которым можно было добраться от пригородной станции до нужной поляны.

Группа организаторов сооружала небольшую сцену, устанавливала звуковую аппаратуру, добывала бревна, на которых будут сидеть во время лесного концерта. В походных условиях всем находилось дело, каждый играл определенную роль, и это позволяло чувствовать свою значительность и незаменимость.

Общий концерт обычно проходил в субботу вечером, а у костров пели и слушали круглосуточно. Можно было подойти к любой компании — вез-

де встречали дружелюбно: тут же посадят, дадут кружку чая (или чего-нибудь покрепче), накормят.

На слетах царила атмосфера доброжелательности, равенства, единения, раскованности и свободы, здесь как бы стирались многие условности, разделяющие людей в городе. Как форма досуга слет несет в себе культурный архетип гулянья, праздника, выполняя его социально-психологические функции.

Слет имел и свои особые ритуалы, например торжественное факельное шествие, пение общего гимна на закрытии (чаще всего в этой роли выступала песня Окуджавы «Возьмемся за руки, друзья» — при этом все присутствующие действительно брались за руки).

Поэт Дмитрий Сухарев так описал свои впечатления от слета в стихотворении «Фиеста» (1975):

«Забуду ль пеструю лавину, / Катившуюся в котловину / На наше сдержанное «ах»? / По склону барды мчались бодро, / Мелькали бороды и бедра, / Скакали спальники и ведра, / Гитары прыгали в чехлах. / Какие ждут нас дни и ночи! / Нет, здесь не Сопот и не Сочи, / И мы иные — мы охочи / До песен собственных кровей!.. / Я брел среди ночных шатров, / Ночных костров, ночного бденья, — / Я брел, и делал наблюдения, / И все глядел до обалдения, / И бормотал обрывки строф. / И чудно было мне, и сладко, / Мы шли, и каждая палатка / Свой стиль, свою являла страсть... / Да, я люблю вас, в этом дело, / Я ваш, и мне не надоело / Тянуться к вашему огню, / И если петь, то с вами вместе, / А песня — это дело чести, / А чести я не уроню. / А дым отечества так нежен, / Когда он с вашей песней смешан...»

К концу 1970-х гг. движение настолько разрослось, что крупные КСП разделились на так называемые «кусты», которые проводили собственные небольшие слеты. А все вместе «слетались» один раз в год.

Самым популярным слетом, получившим всесоюзную известность, стал Грушинский фестиваль. Первый раз друзья барда Валерия Грушина, который утонул, спасая детей, собрались почтить его память в 1968 г. Возможно, именно то, что это был не простой слет, но связанный с трагическим событием, сделало его знаковым в движении КСП. «Груша» проходит в живописном месте между городами Тольятти и Самарой. Общий концерт слушают, разместившись на горе, знаменитая эстрада — в форме гитары (гитара на воде — символическое место гибели героя).

За несколько лет своего существования из слета местного значения Грушинский фестиваль превратился в мощное движение, ежегодно собиравшее десятки тысяч человек. Этот феномен стал возможен не в последнюю очередь благодаря финансовой поддержке комсомола, которым поощрялась как массовость мероприятия, так и соответствие его репертуара идеологическим стандартам.

Хотя КСП мыслил себя движением духовного сопротивления коммунистическому режиму, значительная его часть вполне легально сотрудничала с властями. Тесная связь с комсомолом определялась уже тем, что среди лидеров и организаторов КСП были комсомольские работники. Сама история слетов началась с конференции горкома комсомола по вопросам самостоятельной песни в Петушках в 1967 г. Ее результатом и стал первый слет московских клубов. Внутри себя движение разделялось на более толерантное, умеренное и антисоветское. Оппозиционные настроения приводили к прямым запретам — так,

в 1980 г. был закрыт Грушинский фестиваль (возобновлен в 1986-м), а годом позже — Московский КСП.

Судьба КСП от перестройки и до наших дней отразила сложный и противоречивый путь, полный иллюзий и разочарований, который прошла страна. Энтузиазм первых лет перестройки, когда, казалось, на глазах исчезали все препятствия, а количественные показатели деятельности КСП росли, сменился кризисом начала 1990-х. Изменившиеся экономические условия стали причиной закрытия многих клубов, прервалась традиция ежегодных общегородских московских слетов. Умения, которые в КСП оттачивались десятилетиями, утратили свою актуальность: теперь нужны были не навыки конспирации, а способность адаптироваться к законам рынка. Другой источник кризиса состоял в том, что за короткий срок КСП утратил большую часть своих активистов и лидеров — кто-то ушел в бизнес, многие уехали в эмиграцию.

С отменой запретов исчезли существенные причины, вызвавшие КСП к жизни: закончилась монополия клуба на распространение информации, стала ненужной его оппозиционная функция, как и его возможность быть «глотком свободы», давать право на самореализацию вопреки существовавшей системе. Казалось, КСП должен был умереть. Однако он выжил, оправился от потрясений и возродился. Но многое изменилось и в структуре движения, и в его духе. Так как внешние обстоятельства больше не консервировали клубную среду и клуб стал открытым, это привело к изменению его ориентаций, выходу на рынок досуга, росту профессионализма. Пришли менеджеры новых времен, которые могли найти спонсоров, обеспечить рекламу. Главным в клубе стало не общение в близком кругу, а работа, которая признавалась обществом. Клуб должен был совмещать в себе функции агентства, студии, иметь выход на средства массовой информации. Эти изменения отражаются даже в названиях — так, московский городской КСП был переименован в Центр авторского творчества (ЦАТ).

Появились специальные студии, занимающиеся производством и продажей аудиопродукции с записью песен бардов — «Московские окна», «Остров», «Сибирский тракт». Хотя студии не входят в состав КСП, они тоже занимаются типичной клубной деятельностью — организуют фестивали и слеты, спонсируют как отдельных авторов, так и авторские объединения.

Помимо клубов и студий появились и другие формы бытования авторской песни — например, в Москве это известное бард-кафе «Гнездо глухаря», абонементы в ЦДРИ или Политехнический музей. В общей сложности в Москве число концертов авторской песни достигает 35–40 в месяц. Есть регулярные передачи на радио и телевидении, посвященные АП, например рубрика «концерты авторской песни по заявкам» Нателлы Болтянской на «Эхе Москвы», передачи «Споемте, друзья» Натальи Козелковой на телеканале «Ностальгия», «Под гитару» на канале «Кульгура», и др. Но там можно услышать в основном известных и популярных авторов. А КСП, как и в прежние времена, имеет собственные, независимые от шоу-бизнеса, пути общения с любителями АП. Клуб поддерживает и тех авторов, которые не способны собирать многочисленные аудитории. Этой альтернативной системой пользуются не только барды, но и рокеры, джазмены, фольклористы.

Претерпел изменения и современный слет, который нередко стал напоминать воскресный пикник, куда приезжают на машинах с детьми и собаками,

жарят шашлыки, играют в бадминтон. Лишь множество гитар и пение у костра напоминает прежний слет. Однако это уже не вдохновенный порыв к неким истинным ценностям, а событие, вписывающееся в нормальную обывательскую жизнь. Конечно, многие испытывают ностальгию по духу 1970-х, которые сейчас кажутся «золотым веком» КСП. Однако прежние слеты не только идеализируют, но и пытаются возродить их дух и традиции. Один из примеров — фестиваль «Костры», созданный известным бардом Владимиром Ланцбергом (1948–2005).

«Грушинка» — самое известное и показательное мероприятие, связанное с АП, — также во многом утратила и бывшие традиции, и свою легендарную атмосферу, став, скорее, доходным коммерческим брендом, который нещадно эксплуатируют, ежегодным грандиозным шоу для ста тысяч человек, где звучит не только авторская песня, но и рок- и поп-музыка, где собираются представители разных субкультур — кришнаиты, панки, скауты. Рентабельность «Груши» привлекла и московские власти, которые с 2004 г. стали проводить свой «Грушинский фестиваль» в столичном музее-заповеднике «Коломенское». Вход — платный.

Впрочем, еще раньше, в 1995 г., фестиваль уже раздваивался. Тогда был основан так называемый «Второй канал» — альтернативная структура, ориентированная не на конъюнктуру и потакание массовым вкусам, а на истинную — некоммерческую и интеллектуальную — авторскую песню. Его организатором стал также Владимир Ланцберг.

Жизнь КСП с середины 1990-х нельзя представить без Интернета. Существует множество сайтов по бардовской тематике, позволяющих получать полную информацию обо всех событиях, афишу на ближайшие месяцы, свежие впечатления со слетов с фотографиями и записями песен, анонсы о выходах книг и дисков и т. д. (крупнейшие ресурсы в сети — архив АП [bards.ru](http://bards.ru) и всемирная бардафиша известного архивиста АП Дмитрия Соколова [bardafisha.ru](http://bardafisha.ru)). Конечно, оперативность Интернета не идет ни в какое сравнение с существовавшей раньше системой телефонного обзвона. Получили бурное развитие эхо-конференции в любительской компьютерной сети FIDO (SU.KSP, SPB.KSP, SU.KSP.TEXTS и др.), объединяющие любителей авторской песни из разных городов и стран. В сетевых разговорах и дискуссиях можно ощутить дух прежнего КСП.

В 1980–90-е гг. отъезд за рубеж наших многочисленных соотечественников привел к тому, что КСП и слеты авторской песни были экспортированы в разные страны мира и успешно там прижились. Действительно, клуб — это уже готовая прекрасная форма для общения внутри эмигрантской среды, и не удивительно, что 1990-е гг. стали периодом расцвета КСП в Израиле, США, Канаде, Германии и других странах. Получили известность берлинский фестиваль «Русский акцент», калифорнийские слеты, канадский фестиваль под Оттавой на берегу Белого озера и др. Не менее Грушинского прославилась израильская «Дуговка» (по названию кемпинга «Хоф Дуга» на Генисаретском озере), собиравшая от пяти до десяти тысяч российских израильтян (с 2002 г. проводится в Ган-Сахне, а слеты переименованы в «Сахновку»).

Все, кто побывал на зарубежных фестивалях, отмечают, что их не затронули приметы кризиса, характерные для КСП в нашей стране. словно переезд и иные условия обновили движение, влили новое вино в старые мехи. Неизвестно, по какому сценарию будет в дальнейшем развиваться экспортный КСП, но сейчас, в комфортабельных кемпингах Америки, Европы, Израиля, слет словно вернулся

к одному из ранних этапов своего развития, полных творческой энергии, демократических идеалов и романтического духа. (**М. К.**)

Лит.: **Каримов И.М.** История Московского КСП: люди, факты, события, даты, субъективный взгляд на объективную реальность. М., 2004; **Алексеева И.С.** Грушинский фестиваль: лирическое повествование об уникальном явлении российской культуры. Самара, 2003; Грушинский: Фестивальная летопись, 1968–2000 / Сост. В. Шабанов. СПб., 2001; **Воложин С.И.** За КСП и против ВИА. Одесса, 2000.

Интернет-ресурсы: <http://www.bardafisha.ru/> — всемирная бардафиша Д.П. Соколова; <http://www.bards.ru/> — крупнейший архив АП; <http://www.grushin.samara.ru/> — официальный сайт «Груши»;

<http://www.2kanal.ru/> — второй канал АП;

<http://www.scomorohi.ru/> — интернет-журнал об АП и КСП;

<http://www.kspus.org/> — американские КСП;

<http://www.israbard.net/> IsraBard/ — израильский портал АП;

<http://www.kspcanada.com/> — канадские сайты;

<http://www.bards.de/> — АП в Германии.

**КОЗЫРИН** Николай Иванович (1908, с. Ерлыково Миякинского района Уфимской губернии — 1995, Димитровград Ульяновской обл.) — наивный художник. Родился в большой крестьянской семье, окончил молочный техникум, работал технологом на Урале, в Средней Азии, Башкирии. Участвовал в Великой Отечественной войне, был ранен. Первую картину нарисовал в 80 лет.

Картины К. — типичный образец народного примитива: красочные, с четко прорисованными формами, они исполнены мажорным духом. Интересны его декоративные по духу натюрморты, портреты, нарисованные по фотографиям. С 1988 г. принимал участие в областных выставках. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Ульяновский областной художественный музей, 1991; Краеведческий музей г. Димитровграда Ульяновской обл., 1995; Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, 1999 (кат., ил.).

Выставки: «Шедевры наивного искусства», Выставочный зал на Солянке, Москва, 1992; ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», 1997.

Коллекции: Музей народного творчества, Ульяновск; ГРДНТ.

Лит.: **Павлова И.** Николай Иванович Козырин // Философия наивности. М., 2001;

**Максимов В.** Идиллия // Философия наивности. М., 2001.

**КОЛЛЕКТИВНАЯ (ХОРОВАЯ) ДЕКЛАМАЦИЯ** — это речевой хор, основанный на тембровом разнообразии голосов и близкий по принципам построения хору музыкальному. Возникновение, интенсивное развитие и распространение КД охватывает период 1910–30-х гг.

Жанр КД неразрывно связан с именем Василия Константиновича Сerezникова (1885–1952). Зарождению идеи КД способствовала его профессиональная

деятельность: Сerezников преподавал технику речи на Императорских Петербургских драматических курсах; будучи режиссером Александринского театра, он ставил античные трагедии, в т. ч. хоровые сцены, где использовал приемы мелодекламации. В 1915 г. Сerezников организовал Школу живого слова. Работа в этой школе позволила ему создать теорию и методику КД, придумать и усовершенствовать различные формы и направления этого искусства.

Как синтетический жанр КД вызывает и театральные, и музыкальные аналогии. Первые восходят к античному хору. Возможны также ассоциации с разными театральными традициями, основанными на разработанной декламационно-звуковой палитре, например, с классическим французским театром XVIII в. или японским театром кабуки, где текст произносится в манере завораживающей мелодекламации, представляющей нечто среднее между пением и обычным разговором.

От музыки идет сравнение с хоровым пением, использование некоторых приемов музыкальных форм.

Существует и обширный слой аналогов, возникающих там, где имеет место групповая речевая деятельность, например совместное чтение в школе, коллективные возгласы толпы (на демонстрации, в войсках), молитва прихожан во время богослужения и др.

Синонимический ряд также отражает синтетическую природу КД: хоровая декламация (хоровое чтение, хоровое слово), многоголосная или полифоническая декламация, голосовая инструментовка, тональное творчество, художественное многоголосное чтение и т. д. Сам Сerezников называл себя «речевым композитором», соединяя в этом определении обе стороны жанра.

Речевой хор составлялся из темброво однотипных голосовых групп, которые, по мнению Сerezникова, делились на мягкие (сопрано, меццо-сопрано, тенора) и твердые (альты, басы). Первые характеризовались как начало женственное, нежное, порой бессильное, эмоциональное и лирическое, молодое, соответствующее гласным звукам. Вторые — как мужественное, сильное, волевое, интеллектуальное, страстное, зрелое, соответствующее согласным. Принцип инструментовки состоял в умении правильно подобрать тембровую краску, выражающую характер текста: отдельно оркестрована могла быть каждая строчка. В прихотливом чередовании разных тембров, сольных и хоровых партий создавался индивидуальный звуковой образ произведения. Сerezников инструментовал стихотворения русских поэтов, отрывки прозы, актуальные агитационно-политические тексты, создавал целые спектакли, основанные на принципах КД, которые он называл тональными пьесами.

Современники выносили яркие впечатления от посещения студии Сerezникова. Поэт А.Ф. Струве (который даже писал стихи, специально рассчитанные на КД), музыковед Л.Л. Сабанеев считали, что Сerezникову удавалось достичь поразительных эффектов. Помимо тембровой раскраски Сerezников стремился выстроить форму целого, используя разные композиционные приемы и добиваясь единства звучания хора. В тексте обозначалась не только голосовая полихромность, но и метроритмические особенности, динамические оттенки, зоны подъема и падения интонации, даже тональность (высотность звука голоса читающего). Сerezников использовал весь спектр приемов речи, все градации перехода от обычной разговорной интонации к пению, нередко сочетая речь



и музыку (например, хоровое пение с закрытым ртом использовалось как фон для декламации).

Вот пример инструментовки, в которой постепенное одновременное хроматическое повышение и понижение интонации в разных голосовых группах создает ощущение дисгармонии и хаоса при передаче картины сражения:

С+М+Т

Бой барабанный, клики, скрежет

А+Б

А+Б

Гром пушек, топот, ржанье, стон

С+М+Т

Сережников использовал разные полифонические приемы, например контрапункт (одновременное звучание двух или нескольких текстов), фугато (один текст, проходящий по всем голосам). Один из распространенных принципов общей композиции связан с эффектом нарастания: соло — группа — несколько групп — все.

Чтобы успешно осуществлять столь сложные замыслы, Сережников настаивал на необходимости дирижера. Фигура дирижера придавала еще больше сходства с музыкальным ансамблем. С увлеченностью первооткрывателя Сережников мечтал о больших перспективах развития своего дела. Он надеялся, что КД пойдет дальше хоровой модели, к более детализованному принципу симфонической музыки.

В первые послереволюционные годы КД приобретает большую популярность, развиваясь как в концертно-профессиональном, так и в самодеятельном и бытовом направлениях. КД оказалась созвучной эпохе, насыщенной коллективистскими устремлениями, она словно впитала в себя приметы массового революционного времени — говор толпы, коллективные возгласы, — отразила единый дионисийский порыв народа. Благодаря суггестивному воздействию, КД была воспринята как новый вид агитационного творчества. КД широко использовалась в профессиональном и самодеятельном театре, в живых газетах, выступлениях «Синей блузы», хоровых инсценировках песен, сочетаясь с различными формами движения, пантомимой и танцем. Заимствуя общие принципы хорового чтения, самодеятельные коллективы значительно упростили идеи Сережникова, его тембровые разработки почти не использовались.

В бытовом контексте КД превратилась в так называемую «комсомольскую рубку лозунгов» — скандирование текста с расчленением слов на слоги и ударением на каждом из них. В этом духе произносились популярные в 1920–30-е гг. речевые марши и песни-речевки с хоровым скандированием припева, многочисленные приветствия пионеров.

Этот своеобразный жанр хорового политического плаката использовался во время демонстраций, праздников, собраний. (**М. К.**)

Лит.: **Сережников В.К.** 10 лет работы первой русской школы живого слова. М., 1923; **Сережников В.К.** Коллективная декламация. М., 1927; **Жаткин П.** Коллективная декламация. Харьков, 1925; Массовое действо. М., 1927; **Румянцев С.Ю.** Коллективная декламация // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории 1917–1932. С. 245–248.

**КОЛПАЧЕНКО** Сергей Егорович (род. в 1955 г.) — руководитель театра малых форм «Эксперимент» Энгельсского управления культуры Саратовской обл. Окончил Саратовское КПУ, живет в п. Новопушкинское.

У К. не было периода ученичества, в эстрадное искусство он пришел со своими сложившимися взглядами и творческим почерком. Впервые заявил о себе в Москве в 1990 г. на Межзональном смотре-конкурсе агитбригад и агиттеатров ярким, динамичным представлением «Уроки экологии», получившим звание лауреата. Автор открыто заявил, что агитбригада как форма коллективного морализаторства себя изжила. Это вызвало тогда сопротивление тех, кто руководил агитдвижением в России, но вскоре выявилась правота К. В Ижевске в 1994 г. на Всероссийском фестивале эстрадных авторских театров и агитбригад (последние были представлены всего несколькими коллективами) театр «Эксперимент» за программу «25-й канал» получил диплом лауреата, а К. стал обладателем диплома «За лучшую режиссуру». Темы современной жизни решались в легкой зрелищной форме, с каскадом мелькающих шаржированных масок. Квинтэссенция представления — номер «Заберите меня вы в солдаты» (автор — К.), в котором выведен образ прапорщика (воплощение идиотизма) и призывника — озорника и хитреца, напоминающего бравого солдата Швейка.

В эстрадном представлении «Карусель» (2000), посвященном «коммерциализации жизни», К. и его артисты продолжили исследование волновавших их явлений действительности, поиск причин и следствий. В лучших миниатюрах им удалось показать процесс изменения сознания человека под влиянием торгашеских отношений. В номере «Жертва» уборщица, поначалу страдавшая от нововведений коммерсантов, в финале сама становится агрессивной пробивной «бестией». К творчеству К. применимо определение «думающая эстрада», в середине 1960-х гг. адресованное А.И. Райкиным лучшим СТЭМам.

Творческому росту театра «Эксперимент» способствует общий подъем эстрадного любительского искусства в Саратовской обл. 1990-х гг., занятия в мастерской эстрадного искусства под руководством народного артиста РФ Л.Г. Горелика при Саратовском ДНТ, постоянное внимание к этому жанру зав. театральным сектором В.И. Балабановой, более 30 лет работающей в Саратовском ДНТ. (**Г. П.**)

**КОМОЛОВ** Николай Иванович (1925, с. Биляр-озеро, Татария — 1983, Псковская обл.) — наивный художник. Родился в крестьянской семье, работал в колхозе, в 1943 г. пошел на фронт, после войны жил в Сибири, Молдавии, Казахстане, Алтайском крае, работал электриком. В связи с заболеванием в 1979 г. оставил работу, поселился в дер. Звенковичи Псковской обл. и начал заниматься живописью. За 4 года создал все свои основные произведения.

Картины К. привлекли внимание работников Псковского музея (Н. Салтан и др.) своей необыкновенной экспрессией, напряженной красочностью. Это, как правило, картины большого формата. Многие написаны на исторические темы («Вороний камень», 1981; «Карл Маркс», 1982; «Нашествие Стефана Батория на Псков в 1581 г.», 1982).

Чрезвычайно интересны портреты, отличающиеся своеобразно понятой репрезентативностью и ярким декоративным фоном («Мы из Корытова»,



1981). К. писал также пейзажи, произведения нравоучительно-дидактического характера.

В его манере соединяются приемы, почерпнутые из иконописного письма (в изображении деревьев), плакатный стиль советского времени (в изображении лиц) и общий строй народной картины, сближающий его с В. Григорьевым и многими анонимными авторами, рисовавшими пейзажи с домиками и прудом на фанерке.

К. принадлежит к числу наиболее одаренных и необычных художников своего времени, по его картинам можно получить представление о том, как отражалась советская действительность и ее нормы в самобытном народном мышлении. (**К. Б.**)

Персональная выставка: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва, 2000.

Выставки: «Наивные художники мира», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва, 1990; ИНСИТА-94, Братислава; «Наивное искусство России», Москва, 1997; «Райские яблоки», 2000.

Коллекции: ГРДНТ; Музей «Царицыно»; Псковский историко-художественный музей-заповедник.

Лит.: **Комолов Н.А.** Псков, б.г.; **Салтан Н.** Произведения наивных художников в собрании Псковского музея-заповедника // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: ГРДНТ, 1994; **Комолов.** Альбом. СПб., 1999.

**КОНДРАТЕНКО** Алексей Владимирович (род. в 1938 г., Разномойка, Оренбургская обл.) — наивный художник. Живет в Москве.

Начал заниматься живописью в 1980-е гг. Его излюбленные сюжеты почерпнуты из русской истории: это цари, их фавориты и придворные. Изображая их, К. более следует своей интуиции, нежели сложившейся иконографии. Зачастую он вмешивается в историю и изображает наказание виноватых. Он не обращает внимания на достоверные аксессуары. Фигуры, как правило, окружены цветным маревом, они возникают из облака видений художника. Интересны и работы, посвященные религиозным сюжетам, а также те, что родились из удивительных фантазий самого художника, как, например, загадочные «пришельцы» и другие персонажи.

Работы К. отличаются интенсивной красочностью, напряженностью контрастов, свободной манерой исполнения. (**К. Б.**)

Персональная выставка: галерея «Дар», Москва, 1993.

Выставки: ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», Москва, 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naieven...» (Голландия), 2000.

Коллекции: Музей наивного искусства.

Лит.: **Богемская К.** Исторические реалии в примитиве // Художественный примитив: эстетика и искусство. Материалы научной конференции 22–23 мая 1995 г. М., 1996; **Богемская К.** «У бога на небесах», или Как рассматривать современный примитив

// Век нынешний и век минувший. М., 1996; Алексей Кондратенко. Как я стал художником // Философия наивности. М., 2001.

**КОНСЕРВАТОРИИ НАРОДНЫЕ** — общедоступные музыкально-образовательные учреждения в России первой трети XX в.

В этом названии (помимо консерваторий существовали также народные университеты) отразились народнические идеалы и демократические начинания российской интеллигенции.

Первая Н.К. была открыта в Москве в 1906 г., затем в 1908 г. — в Петербурге и некоторых других крупных городах.

Оргкомитет и преподавательский состав московской Н.К. впечатляет количеством знаменитых имен: С.И. Танеев, А.Б. Гольденвейзер, К.С. Сараджев, А.Т. Гречанинов, А.Г. Чесноков, М.А. Дейша-Сионицкая, Б.Л. Яворский, Н.Я. Брюсова, Е.Э. Линева и др.

Классы Н.К. работали в разных районах Москвы. Контингент учащихся формировался в основном из разночинцев. В консерватории существовало два отделения — хоровое и сольное. В соответствии с этим сложились две концепции народного образования: согласно одной, главным было общее музыкальное развитие и воспитание просвещенного слушателя, целью другой было выявление одаренных людей и их профессиональное индивидуальное обучение. Большое значение придавалось музыкально-теоретическому образованию: в первый год обучали элементарной теории музыки, со второго года читались лекции по истории музыки. Формировалась нотная библиотека, в нее поступали пожертвования.

Московская Н.К. заложила традиции просветительской концертно-лекционной деятельности, характерной в дальнейшем для всех учебных заведений подобного типа. Учащиеся давали бесплатные концерты, принимали участие в организованном московской Н.К. цикле публичных лекций в Политехническом музее.

Один из преподавателей московской Н.К., Ю.Д. Энгель, в своих воспоминаниях останавливается на финансовой стороне существования консерватории. По замыслу организаторов, преподаватели должны были получать достойную зарплату, в то же время с учащихся взималась лишь небольшая сумма (полная оплата входила бы в противоречие с народно-просветительскими задачами учреждения). При такой системе консерватория терпела убытки, особенно это касалось весьма дорогого индивидуального обучения. Именно это обстоятельство было определяющим: на сольные отделения из большого числа желающих отбирались немногие. Но и это количество постоянно сокращалось: если в первый год сольные классы (фортепиано, скрипки, виолончели и вокала) посещал 61 человек (из 627), то во второй год это число не достигало и десятка. Численность хоровых классов, наоборот, в целях окупаемости старались увеличивать, сливая несколько хоров в один.

После революции идея Н.К. была поддержана советской властью. В период 1918–1920 гг. К.Н. открывались повсеместно — в Киеве, Смоленске, Нижнем Новгороде, Одессе, Ярославле, Пензе, Липецке, Калуге, Гомеле, Минске, Ташкенте,

Баку, появились Н.К. даже в небольших городах — Бобруйске, Вольске, Козлове, Петропавловске, Детском Селе под Петербургом. Принимали, как правило, без экзаменов, обучение было бесплатным. Количество слушателей в разных Н.К. колебалось от 300 до 1500 человек. Занятия чаще всего проводились по вечерам. Н.К. существовали в условиях разрухи — помещения не отапливались, в качестве символической платы учащиеся должны были приносить с собой полено.

Организация, структура, учебные программы в каждой Н.К. были свои. Для большей части главным стало хоровое пение, слушание музыки, уроки музграмоты и концертно-лекционная работа, проводимая силами учащихся.

Существовали немногочисленные классы игры на разных инструментах. В каждой Н.К. стремились иметь свой хор и оркестр — симфонический, духовой или великорусский. Редко, как в Нижегородской Н.К., работа была направлена на профессиональное музыкальное воспитание.

Предпринимались попытки унифицировать программы Н.К. В 1919 г. в Москве прошел съезд представителей музыкально-просветительских учреждений России. Лучшим был признан опыт дореволюционной московской Н.К. В резолюции съезда основой общего музыкального образования были названы хоровые коллективы, а игра на инструментах мыслилась лишь как дополнение к основной программе.

Некоторые Н.К. выделяются на общем фоне благодаря тому, что их возглавляли известные музыканты. Например, Киевской Н.К. руководил Б.Л. Яворский. Директором Нижегородской Н.К. был московский композитор, дирижер и музыковед Е.О. Гунст, а одним из ее преподавателей — композитор А. Касьянов. В распоряжение этой консерватории было отдано новое помещение с концертным залом. Шла интересная, насыщенная концертная жизнь, большой успех имели тематические вечера-концерты педагогов консерватории. Симфонический оркестр из профессиональных музыкантов, созданный в стенах консерватории, сыграл в сезонах 1918 и 1919 гг. разнообразный репертуар из популярной классики. Концерты предварялись лекциями для народа, их читал профессор Е. Гунст. Были также организованы выступления крупных столичных солистов — К. Игумнова, А. Гольденвейзера, И. Добровейна.

Н.К. Витебска связана с периодом, известным как «витебский Ренессанс»: в 1917–1922 гг. в этом городе жили М. Шагал, К. Малевич, М. Бахтин, Н. Малько, М. Юдина. На создание витебской Н.К. государство ассигновало 40 000 рублей. Работали классы фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса, медных и деревянных духовых, вокала и композиции. Возглавлял консерваторию знаменитый дирижер Николай Малько, философию музыки читал Михаил Бахтин, виолончель преподавал Леопольд Ростропович, хором руководил композитор Михаил Анцев. Симфонический оркестр учащихся под управлением Н. Малько за время своего существования дал 268 концертов.

Показательны нелегкие социальные условия жизни этого учреждения — консерватории приходилось несколько раз менять помещения, т. к. на хорошее здание всегда находился более влиятельный арендатор.

Срок существования Н.К. был недолгим. Нижегородская, например, просуществовала всего два года, Витебская — четыре. Н.К. постигала общая участь — через несколько лет они или прекращали свое существование, или становились базой

для создания профессионального учебного заведения, как правило, музыкального техникума. (**М. К.**)

Лит.: **Энгель Ю.** Народная консерватория // Музыкальный труженик. 1908. № 20. С. 3–6; О классах общего музыкального образования // Календарь-справочник 1919 года. М.: МУЗО Наркомпроса, 1919; **Климочкина Н.** Народные консерватории // СМ. 1984. №1; **Максимов Е.И.** Российские музыканты-самородки. М., 1987. С. 71; **Поляновский Г.** Из прошлого // СМ. 1957. № 11; Из истории советского музыкального образования. Л., 1969. С. 93, 105–106; **Асафьев Б.В.** Избранные труды о музыкальном просвещении и образовании. М., 1965. С. 138–139; **Шевлягина В.** Московская народная консерватория и ее роль в музыкальном просвещении масс России (1908–1916). Диссертация. М.: МГИК, 1975.

**КОРОЛЁВ** Дмитрий Михайлович (1904–1997, Ярославская обл.) — скульптор, резчик по дереву. Воевал, работал грузчиком, кузнецом. Жил на Урале, на Волге, на Кавказе. Во время войны попал в Ленинград, увидел там скульптуры Клодта на Аничковом мосту и под этим впечатлением стал изображать в деревянной скульптуре всадников на конях. Это был Георгий Победоносец, воины, украшенные металлическими вставками, изготовленными из консервных банок. Автор сказочных («Руслан и Людмила», 1992) и исторических («Петр I», 1990) работ. Скульптуры К. всегда полны динамики, производят яркое, нарядное впечатление. (**К. Б.**)

Выставки: «Народная деревянная скульптура», 1987; «Пушкинские образы...», Москва, 1999.

Коллекции: «Царицыно», Музей наивного искусства.

Лит.: **Гамзатова П.** Декоративно-прикладное искусство // Самодеятельное художественное творчество: Очерки истории 1960–1990-е гг. СПб., 1999.

**«КОСТРОМСКОЙ КЛУБ ДУРАКОВ»** (КоКлДу) — СТЭМ Костромского педагогического института им. Н.А. Некрасова. В конце 1991 г. А. Данилов, С. Простов, А. Соколов, Э. Соколов впервые собрались вместе, чтобы «подурить» в «Хреновнике», как называли в институте новогодние капустники. В следующем году 1 апреля они провели фестиваль черного юмора, где выступили с программой «Чернеет парус одинокий». С этого момента коллектив каждый год ко дню юмора готовит новое представление — либо цельный эстрадный спектакль («Чернорусь изначальная», 1995), либо дивертисмент из собственных сценок, синхробуффонад, пантомимических зарисовок, пародий, скрепленных стихотворным, как правило, конферансом, навеянным детскими садистскими стишками и перепевами хрестоматийных поэтических строк.

Авторы-актеры этого исключительно мужского и подчеркнуто развлекательного СТЭМа (А. Ляпунов, И. Лебедев, Д. Лебедев, А. Сидло, В. Кабанов) в самых смешных своих номерах, «У роддома», «Белая королева», «Лестничная площадка»,

демонстрируют редкое среди любителей чувство стиля классической эстрадной миниатюры — с чередой комических ситуаций, разрешаемых неожиданным образом, с удачно найденными сценическими образами, раскрывающими яркую индивидуальность каждого исполнителя. КоКлДу старается избегать самоповторов и эксплуатации найденных актерами масок. В спектакле «Мазилы XX в.» (1997) коллектив обратился к редкому жанру живой картины, инсценировав четыре знаменитых полотна («Бурлаки на Волге», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», «Охотники на привале» и «Совет в Филях»), каждое из которых населяют скорее анекдотические, нежели исторические персонажи. В миниатюре «Зайка в обмороке» трое актеров пытаются иллюстрировать переменчивую фантазию рисующей девочки (голос за сценой). Здесь интересны и сам объект пересмешничества (непосредственность детского творчества), и еще одна проекция живых картин, и отсутствие даже намека на дешевую философичность или деланные умиление и оптимизм по поводу будущего страны, что так часто портит иные номера разговорной эстрады.

С 1993 г. КоКлДу участвует в стэмовских фестивалях (в Брянске, Калуге, Москве, других городах), сделавших его одним из самых популярных молодежных эстрадных театров России. Он много гастролирует, в 1999 и 2001 гг. провел в Костроме фестиваль «СТЭМАТОЛОГ». К своему десятилетию КоКлДу издал сборник лучших миниатюр «Кто последний — тот Дурак» (Кострома, 2001). (**М. Ю.**)

**КРАМСКОЙ** Михаил Сергеевич (1908–1989, Верхопенье) — наивный художник. Родился в южнорусской деревне, закончил церковно-приходскую школу, год учился в художественном училище в Харькове. Бросил учебу из-за нехватки денег, вернулся в деревню. С 1933 по 1939 г. жил в Москве, затем снова в родной деревне. Был ранен на фронте Великой Отечественной войны. Рисовать начал, выйдя на пенсию. Много картин посвятил коллективизации (которую приветствовал), создал многофигурные красочные композиции на исторические темы. Одна из наиболее известных картин — «Ярмарка в Верхопенье» (1958). (**К. Б.**)

Выставки: Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs sovietiques», 1988, Франция; «Наивные художники мира», 1990; «Наивное искусство России», Москва, 1997; ИНСИ-ТА-97.

Коллекции: ГРДНТ.

«КРАСНАЯ РУБАХА» — деревенский вариант агитпропбригад, мобильных коллективов художественной агитации за политические лозунги дня (индустриализация, коллективизация). «К.Р.», названные по аналогии с «Синей блузой», широко поддержал ЦК ВЛКСМ в связи с объявлением в 1928 г. культпохода комсомольцев против неграмотности, пьянства, неряшливости в личном и общественном быту.

«К.Р.» образовывались либо из ядер музыкантов-затейников, либо из драмкружков, имевших опыт постановки живых газет. Последние, отказавшись от

театрализованной формы (схемы-каркаса) живой газеты, быстро превращались в эстрадные бригады, в программы которых включались отдельные концертные номера, соединяемые политическим конферансом (раешником). Лишь по инерции они называли свои представления живыми газетами.

Одетые в красные рубахи агитаторы обычно «становились полукругом и без движения исполняли стихотворения, распевали частушки, куплеты на злободневные общеполитические и местные темы». Они сигнализировали об антиколхозных настроениях и повсюду выявляли «врагов». Агитационная функция была заменена проскрипционной, главным «агитирующим» аргументом становился страх перед репрессиями (раскулачиванием). Настоящее мужество потребовалось неизвестному «местному кулаку» из с. В. Новинки Первомайского р-на Ярославского окр., о котором в 1931 г. сообщалось, что он «использовал религиозный праздник, организовав группу ряженных, и разделил между ними роли. Одних он сделал агитаторами, нарядив их в дурацкие колпаки и снабдив фальшивыми конфетами, другим дал роли крестьян, польстившихся на приманки и обещания агитаторов и вступивших в колхозы. Между ними разыгрывается сценка: агитаторы всячески измываются над вновь «закрепощенными» крестьянами. Эта инсценировка сопровождалась пением антицерковных частушек». В дальнейшем о публичном исполнении антисоветских частушек не могло быть и речи.

Подспорьем в организации агитационно-художественных выступлений служил ежемесячный репертуарный сборник «Красная рубаха» (1928–1932), издававшийся в качестве приложения к журналу «Деревенский театр». К концу 1930 г. его тираж почти удвоился и равнялся 56 тысячам. Это свидетельствовало об активном использовании коллективами художественной самодеятельности «малых форм». Формальные приемы, используемые «К.Р.», не имели ничего общего с «Синей блузой», однако гонения на синеблузное движение после 1932 г. привели к замене коллективов «К.Р.» агитационно-художественными бригадами.

Лит.: **Имас М.** Искусство на фронте реконструкции сельского хозяйства. М., 1931; **Инденбом П.** Как поставить художественную работу в колхозах. М., 1929; **Кукаредин В.** Из истории театральной самодеятельности. М., 1972; **Субботин П.** Затейники. Краснорубашечники. М., 1930; **Митяева О.** Культурно-просветительная работа в деревне в годы первой пятилетки (1928–1932 гг.). М., 1964. (**М. Ю.**)

«КУЛАЧНИКИ» — любители русского рукопашного боя, традиционного вида национальной борьбы, который начал возрождаться начиная с 1980-х гг.

Рукопашный бой — органическая составная часть традиционной русской культуры, ее мужской компоненты. Боевая подготовка не только часть физической культуры русского мужчины, но и неотъемлемая часть праздничной культуры: строго регламентированные целой системой правил, сопровождаемые песнями и музыкой, кулачные бои обязательно устраивались на Масленицу и другие традиционные праздники. Разновидностями традиционного русского боевого искусства считаются: русская борьба, стеночный бой, кулачный бой. Подготовка «К.» включает не только собственно боевую подготовку, но и, как правило, усвое-



ние народных этических норм, а также мужского песенного, инструментального и хореографического фольклора.

Объединения любителей русского рукопашного боя (клубы, центры) созданы в Твери, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Перми, Омске, Томске, Кургане, Екатеринбурге, Тюмени, Новокузнецке, Чулыме, Москве и других городах. Стремление к консолидации привело к тому, что начали организовываться всероссийские встречи-турниры «К.» (в Новосибирске турниры памяти князя Бориса Голицына проводятся с 1992 г., а также праздник-фестиваль «Гуляй» в Твери, мужской фестиваль «Дмитриев день» в Екатеринбурге, фестивали в Подмоскowie).

Региональные объединения «К.» тесно взаимодействуют с молодежными фольклорными ансамблями, участвуя вместе с ними в фольклорных праздниках и фестивалях. Начиная с 1990-х гг. «К.» принимают участие в фольклорных праздниках и фестивалях, Всероссийских творческих мастерских, организуемых Российским фольклорным союзом.

Лидеры российских «К.» — Андрей Грунтовский (Санкт-Петербург), Григорий Базлов (Тверь), Олег Семенов (Новосибирск). **(Н. Ж.)**

**КУСОЧКИН** Григорий Павлович (род. в 1947 г., Кострома) — наивный художник. Работал пожарным и фотографом в пожарной части. Начал рисовать в 1986 г., вначале темперой, затем маслом.

Творчество К. родилось в годы упоения свободой и демократией, оно вышло из того же лона городской культуры, что частушки и анекдоты. Не случайно первые произведения художника перекликались с сюжетами устного фольклора. Сам художник часто писал стишки на обороте своих шуточных по сюжету произведений.

С живописной точки зрения картины К., написанные темперой, увлекают своим динамизмом и свободой композиции, многие персонажи его произведений просто летают по воздуху. Декоративная красочность, праздничная веселость, порой переходящая почти в непристойность, делают картины К. легкодоступными и развлекательными. Тем не менее художник этот достаточно серьезный, он по-своему интерпретирует архетипы традиционной культуры. **(К. Б.)**

Персональная выставка: Кострома, 1986 и 2000.

Выставки: «Naifs sovietiques» (Франция), 1988; «Наивные художники мира», Москва, 1990; «От наивного искусства ...», Москва, 1991; «Всяк сам себе творец и создатель», Москва, 1991; «Берегите мир!» Выставка, посвященная 50-летию Победы. Кострома, 1995; ИНСИТА-97; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «И увидел я ...», 2001.

Коллекции: Музей наивного искусства, Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

# Л

**ЛЕОНОВ** Павел Петрович (род. в 1920 г., дер. Волотовское Орловской обл.) — наивный художник. С детства тянулся к живописи, много странствовал по СССР. Несколько раз сидел в тюрьме и в лагере за мелкие правонарушения. Учился в ЗНУИ у Михаила Рогинского (1970-е гг.). От этого времени сохранились в основном акварели, в которых уже определены излюбленные сюжеты и приемы дальнейших лет. В 1980-е гг. почти не рисовал, интерес к нему со стороны коллекционеров возрос после выставки «Сон золотой» (1992, Москва).

Автор картин с изображением сельской жизни 1930-х гг., военных эпизодов, фантастических подвигов («Русские путешественники спасают девушек в Африке»), актуальных событий и персонажей («Гагарин», «Банкиры»).

Свою живописную систему Л. называет конструированием или архитектурой, противопоставляя ее «натурализму», который, как он полагает, до сих пор господствует у других художников. Основа многих его картин — сетка вертикалей и горизонталей, аналогичная системе несущих и несомых в здании. Размеры клеток этой сетки различны, и каждая из них служит «телевизором», как выражается Л., для отдельной сцены, птицы или группы животных, и из этих телевизоров, как из кирпичиков, складывается повествовательное поле изображения. Для Л. важна тема «картина в картине». Поскольку каждая его картина имеет раму, то и картины в картине часто выделяются небольшими рамами. Глубина в картинах Л. строится из плоскостей, каждая из которых параллельна плоскости изображения и является следующей картиной в картине. Наиболее оправданно такое построение в картинах, изображающих мастерскую художника или театр. Другой характерной чертой построения картин Л. являются фризy, которые часто объединены движением разного рода процессий: свадебных поездов, запряженных повозок, автобусов, летящих птиц и плывущих лодок. Эти фризy, подобно нитям ковра, пересекают всю плоскость картины. Уравновешивающие «фризy» вертикали создаются стоящими фигурами, кремлевскими башнями, высокими деревьями, колокольнями.

Специфической чертой картин Л. являются живописные рамы, которые заменяют рамы деревянные, этим картинам вовсе не нужные, и призваны отделять иллюзорное пространство проектируемой действительности от действительной плоскости окружающего быта. Чаще всего в качестве фриза выступают заросли, или, условно говоря, елки. Нанесенная на их черную сажу охра обладает тем удивительным свойством, что воспринимается как золото. Другой вариант — фриз из цветов и бабочек на белом фоне — обладает большей степенью дистанцирования от реальности и окружает наиболее поэтичные и удачные работы.

Л. идет на очень радикальные соединения больших массивов локальных цветов. Так, контраст желтого и черного мог бы придать его картинам трагиче-



ское содержание, однако реализован таким образом, что, наоборот, усиливает праздничное настроение.

Типично для Л. обращение к народной теме стража, который воплощается в летящих орлах-воронах или стоящих по краям картины фигурах. Эти стражи всегда «свои» и поэтому не кажутся страшными.

Наиболее сильная сторона Л. — чувство ритма. Чисто зрительное воздействие картин Л. основано на строгом порядке расположения цветовых пятен — птиц, фигур, станков или животных, повторяющихся на горизонтали или на плоскости. Это чувство ритма непосредственно связано с конструктивностью леоновской живописи. Но ее структура не является жесткой сеткой каркасного дома, а позволяет вариации, определенного рода тонкие сбои в последовательности ритма или в размерах отдельных «телевизоров», придающих картинам живость и очарование.

Живопись Л. в своей основе не только проективна, но и концептуальна. Эта концептуальность делает невидимыми для художника отдельные дефекты холста или нечаянные цветовые пятна, которые, однако, удивительным образом не нарушают зрительного целого картин, но служат залогом их подлинности.

Грубость и неказистость, присутствующие наряду с изысканной живописностью, удостоверяют коренную сущность этих красочных поверхностей. Перводанное творческое начало плещущихся красок, выявленное в своей непосредственности в искусстве абстрактных экспрессионистов, присутствует здесь в своем исходном, незамутненном виде и придает этим картинам естественность. Удивительным образом структура нарушений и недомолвок оказывается новой эстетической системой.

Эта неказистость носит не тотальный, а фрагментарный, удостоверяющий характер и соседствует с огромным живописным мастерством, воплощающимся у Л. в пластике фигур людей и животных и в живописи лиц.

Л. поражает оригинальными находками в соединении различных звериных фигур, в достоверных и одновременно немыслимых позах: один зверь стоит на другом, как в цирке, или человек, едущий на зебре, держит за руку другого, летящего над ним на самолете.

Пластика человека у Л. временами не лишена классического изящества, соединяясь с характерными деформациями, свойственными примитиву. Показателен классический мотив купальщиц. Как человек девственной культуры, Л. не может изобразить обнаженное тело без достаточного для того повода, причем какая-либо явная эротика для него исключена. Поэтому он вводит такие темы, как «Физкультура над рекой», «Купание», «Мамы учат детей плавать» и др., чтобы представить нагую женскую или детскую фигуру.

Как колорист Л. достигает иногда очень сложных цветов, в поверхности неба или в карнации, неестественные зеленые или фиолетовые оттенки которой создают ощущение не мертвенности, а жемчужности. В живописи лиц он очень точен, но выражения лиц его персонажей подчас космически далеки от ожиданий нашего восприятия и составляют одну из самых впечатляющих, но вместе с тем и трудных для описания составляющих его искусства.

Л. живет в относительно отдаленной русской деревне Меховицы и образом жизни, сознательно культивируемой запущенностью, замкнутостью на давних обидах, старческой рассеянностью, скорее, напоминает типичного аутсайдера,

при том что в живописи своей, происходящей из каких-то других углов сознания, является подлинным примитивом.

До 1937 г. Л. жил в родной деревне с родственниками. Затем, после ссоры с отцом, он был изгнан из дома. Но вскоре попал в тюрьму из-за конфликта с офицером. До 1942 г. он находился в колонии г. Потти (Грузия). После освобождения учился на командира отделения. К 1944 г. он заканчивает учебу, и его отправляют на фронт в Венгрию. Его участие в боевых действиях незначительно, однако его слегка ранило в руку и, возможно, контузило. Он лечился, затем попал в колонию в Ростове-на-Дону, где находился до 1947 г. Сразу после колонии он женился в первый раз, но его брак развалился в тот же год. Л. отправился путешествовать по Сибири. Достигнув Камчатки, он написал свои первые картины. Затем осел в Узбекистане, вступил в переписку со ЗНУИ (1960–70-е гг.). Работает акварелью, придумывает свои основные сюжеты. Затем он едет в село Меховицы Ивановской области, встречает Зину, женится, у них рождается сын Сергей. След его теряется. В 1980-е гг. Л. работает в совхозе возчиком, почти не рисует.

В 1988 г. он послал свои картины на конкурс в Иваново, их не приняли, но отметили в картотеке; таким образом, слух о нем снова дошел до Москвы. С 1991 г. он постоянно работает как художник. Стиль его все время меняется — от объемно-перспективного в ранние годы, до плоскостного и монументального в последние. (**К. Б.**)

Персональные выставки: «На земле, в небесах и на море», Москва, Галерея «Дар», 1996; Галерея «Жив», Эдинбург, Шотландия, 1997; «Павел Леонов. Легенды и мифы Страны Советов», Музейно-выставочный центр «Истоки», Москва, 1997; «Два художника из России. Павел Леонов и Василий Романенков», Галерея Хамер, Амстердам, 1998; ИНСИТА-2000; Шестое триеннале наивного искусства. Словацкая Национальная галерея, Братислава, 2000; «Outsider and visionary art», Orleans House Gallery, Riverside, Twickenham, Великобритания, 2001.

Выставки: Юбилейная выставка ЗНУИ, Москва, 1970; 50 лет ЗНУИ. Подольск, 1983; «Naifs sovietiques», 1988, Франция; «От наивного искусства ...», Москва, 1991; «Сон золотой», 1992; «Наивное искусство России», 1997; «Мудрость с наивными глазами», 1997; ИНСИТА-97; «Новые поступления», Музей Шарлотты Цандер, Бёнигхайм, Германия, 1998; «Наивное искусство России из коллекции Ксении Богемской и Алексея Турчина», Выставочный зал «Ковчег», Москва, 1998; «Пушкинские образы...», Москва, 1998; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; Приз Швейцарии и приз Европы, Галерея «Про Арте Каспер», Морж, Швейцария, 1999 (премия как лучшему из тех, кто впервые принял участие); Приз Швейцарии и приз Европы, Галерея «Про Арте Каспер», Морж, Швейцария, 2000 (первая премия); «Райские яблоки», 2000.

Коллекции: «Царицыно», Ивановский художественный музей; Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Музей наивного искусства; ГРДНТ; Музей Шарлотты Цандер, Бёнигхайм, Германия; Музей Штадсхоф, Зволле, Голландия.

Лит.: **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; **Балдина О.** Второе призвание. М., 1983; World Encyclopedia of Naive Art, London, 1984. P. 387–388; **Аксенов Ю., Левидова М.** Цвет и линия: Практическое руководство по рисунку и живописи. М., 1986; Le catalogue de l'exposition. Internationale de l'Imaginaire. Regards sur l'URSS. Paris, 1988; **Дьяконицына О.** Народный праздник в картинах П. Леонова / Юный художник. 1995. № 11–12; Insita 97. Catalogue. The Slovak National gallery. International Exhibition of

Insite Art. Bratislava, 1997; **Дьяконова О.** Художник Павел Леонов // Народное творчество. 1997. № 1. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 50-х — начало 90-х гг. СПб., 1999; Павел Леонов. Каталог / Сост. К. Богемская. М., 1999; **Turchin A.** Pavel Petrovich Leonov // L'Arte Naive Magazine, Reggio Emilia. 1999. № 62; **Young J. A.** Fool's Paradise // Raw Vision Magazine, Paris; London; New York. 1999. № 28; Encounter with Russian Naive Art. Exhibition Catalogue. Museum Charlotte Zander, 1999; **Дьяконова О.** Мастер сюжетной картины Павел Леонов и социальная утопия XX века // Философия наивности. М., 2001; **Богемская К.** Наивное искусство. Павел Леонов. СПб., 2005.

**ЛИХАЧЕВ** Константин Петрович (род. в 1912 г.) — эстрадный режиссер и педагог, член Комитета драматургов Литфонда РФ. Окончив рабфак, учился в Театре-студии В.Н. Плучека и В.Ю. Никуличева. В годы Великой Отечественной войны руководил армейским Ансамблем песни и пляски на 1-м Украинском фронте. После войны работал в драматических театрах Череповца и Вологды.

Со второй половины 1950-х гг. работал инструктором культурно-массовых отделов профсоюзов, создавал эстрадный репертуар. Вместе с известными мастерами эстрады М. Грином, В. Ардовым и А. Руббом проводил семинары в Московском ДХС, плодотворно работал с народной агитбригадой завода «АТЭ-1» и руководил агитбригадой «Пчелка» ДК Московского электрозавода им. В.В. Куйбышева. В одной из программ «Пчелки» был показан «Музей не героев нашего времени» с оживающими статуями ротозея, грубиянки, пьяницы и прочих разрешенных отрицательных типов. Тот же коллектив сделал спектакль «Вечер с Чеховым», где водевиль «Предложение» был использован для сценки спора двух начальников цехов об итогах социалистического соревнования.

Начиная с 1960-х гг. Л. — внештатный консультант ЦДНТ им. Н.К. Крупской — провел десятки выездных семинаров агитбригадчиков в разных регионах России, опубликовал сценарии и статьи по проблемам жанра в клубной периодике, издал одну из первых монографий об агитбригадном творчестве.

В 1980-е — первой половине 1990-х гг. Л. — неизменный участник дискуссий, круглых столов по проблемам агитационно-художественного творчества, член жюри Всероссийских фестивалей агитбригад; выступал на творческих лабораториях и семинарах в Иванове, Волгограде, Владимире, Костроме, Калинин, Рязани, Ярославле, Оренбурге, Хабаровске, Москве. В последние годы постоянно сотрудничает с народной агитбригадой «Юность» филиала Московского химико-технологического института в г. Новомосковске Тульской обл. Патриарх агитбригадного жанра написал большую работу «О народной эстраде с любовью и заботой», в которой обобщил свой многолетний опыт работы в жанре клубной эстрады (рукопись хранится в архиве ГРДНТ). (**Г. П.**)

Соч.: **Лихачев К.** Мастера острого слова. М., 1965; 2-е, доп. изд. М., 1970.

**ЛОБАНОВ** Александр Павлович (1924, г. Молога Ярославской губернии — 2003) — художник-аутсайдер.

В три года заболел менингитом, был признан глухонемым и слабоумным. В 1940 г. его родной город был затоплен при сооружении Рыбинского водохранилища. Семья переехала в Ярославль, и Лобанов начал работать подмастерьем на моторном заводе.

В 1947 г. был направлен на содержание в областную психбольницу. Рисовать начал в 33 года. С этого времени его психическое состояние улучшилось. Медицинский персонал внимания на художественные занятия Л. не обращал, но в конце 1950-х гг. у пациента появился друг — водитель принадлежавшего больнице грузовика, который стал единственным человеком, научившимся с ним общаться. Вместе они выезжали в город и однажды сфотографировались. После этого Л. полюбил фотографироваться и украшал свои фотографии необыкновенными рисованными рамками. Как и многие другие художники-самоучки, он начинает каждую свою работу с нарисованной рамки. Сюжеты почерпнуты из репродукций («Охотники на привале», «Ленин», «Сталин»), много охотничьих сцен, вообще изображений огнестрельного оружия. Рисовал Л. вначале в своеобразной технике, используя выдавленную из шариковых ручек цветную пасту и палочки вместо кисти. Многие работы делались на обороте плакатов.

Окружение пациента — медсестры, кочегары, санитары — с удовольствием принимали в подарок картинку Л., яркие по цвету, ритмические по рисунку.

В 1987 г. Л. «открыл» В. Гаврилов, впоследствии руководитель арт-проекта «Иные», врач-психиатр, изучающий искусство аутсайдеров. Он впервые выставил работы Л. в Ярославле в рамках своего проекта в 1997 г. Этот факт заставил и лечащих врачей Л. обратить внимание на необычного больного.

По мнению исследователей творчества Л., интерес к оружию, частые изображения человека с ружьем — это попытка художника преодолеть комплекс своей незащищенности. Интересно, что к работам Л. делает подписи крупными печатными буквами, явно копируя с каких-то надписей. Однако все попытки врача объясниться с ним при помощи написанных вопросов успеха не имели, Л. дает знать, что читать он не может.

В 2000 г. он перестал рисовать.

После выставки 1997 г. сюжет о Л. и больнице, где он содержится, был показан по Российскому телевидению. По инициативе телеведущей С. Сорокиной были собраны средства на ремонт медучреждения и краски для художника. Слава помогла Л. найти родственников, выправить паспорт, а следовательно, и получить пенсию, которой до того он не имел.

Листы Л. в целом похожи на народную картинку, но лишены радости, присущей наивному искусству. В них есть странный алогизм, например, в работе «Ветряная мельница» вдоль фасада дома, как пилястры, идут размером в 4 этажа изображения ружей. Подобные образы, близкие воображению сюрреалистов, представляются образованному любителю искусства многозначительными метафорами, в выражениях лиц, рисунке отдельных предметов есть будоражащая зрителя напряженность, внутренняя экспрессия.

Судьба Л., считающегося на рубеже XX–XXI вв. наиболее интересным представителем искусства аутсайдеров в России, не схожа с историями зарубежных аутсайдеров, которые содержались в хороших клиниках, окруженные заботой и вниманием, а порой, как члены группы австрийского художественного центра «Гуттинг», получали специальную поддержку как художники. Само же понима-

ние значимости творчества Л. пришло через знакомство российских психиатров с зарубежным опытом арт-терапии и сформированными западной элитой представлениями о ценности искусства, создающегося вне культурной среды и влияния мейнстрима. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Ярославль (в рамках арт-проекта «Иные»), Городской выставочный зал, 1997; Ярославский художественный музей, 1999; Дворец конгрессов, Париж (в рамках Международного юбилейного конгресса по психиатрии), 2000.

Выставки: «La Planete exile», «Затерянная планета», Музей современного искусства в Вильнев-д'Аске (Франция) вместе с выставкой из музея «Арасин», 2001; «Visions et creations dissidentes», Художественный музей г. Бегль (Франция), 2002; «Фестиваль-04».

**ЛЮБИМОВ** Григорий Павлович (настоящие фамилия и имя Караулов Модест Николаевич, 1881–1934) — исполнитель на народных инструментах, организатор самодеятельных оркестров русских народных инструментов.

Родился в Санкт-Петербурге, музыкальное образование получил в Московском музыкально-драматическом училище. За участие в революции 1905–1907 гг. был сослан в Сибирь.

Л. увлекся народными инструментами и создал самодеятельный оркестр народных инструментов. В работе с классическим репертуаром он испытал затруднения с инструментровкой и голосоведением. Это побудило его заняться усовершенствованием народных инструментов по образцу струнных смычковых симфонического оркестра. В 1908 г. он сконструировал свою первую 4-струнную домру, которая настраивалась по квинтам. Для производства новых инструментов Л. привлек талантливого мастера С.Ф. Бурова. Развивая свою идею, Л. постепенно создает домры пикколо, альт, тенор и бас. Он собирает сначала домровый квинтет, а затем домровый оркестр, который выступает как с собственным репертуаром, так и аккомпанируя певцам — исполнителям народных песен.

После революции Л. несколько лет работал в Пролеткульге и сумел продвигать идею расширения производства своих домр как народных инструментов. Домра Л. действительно приобрела в народе популярность, неуклонно росло количество самодеятельных домровых ансамблей. Л. принимал деятельное участие во многих самодеятельных мероприятиях, в т. ч. в организации музыкальных олимпиад в Москве.

Оркестр, которым руководил Л., получил в 1919 г. статус профессионального и государственного, для него писали музыку А.Т. Гречанинов и А.Д. Кастальский, он с успехом гастролировал в странах Европы. Свой оркестр Л. использовал также как своеобразную творческую лабораторию, пробуя все новые и новые, усовершенствованные им инструменты. К таковым относились пастушья свирель и жалейка, получившие хроматический звукоряд, восточный смычковый инструмент кеманча, дудук и др.

По инициативе Л. изучение народных инструментов было введено в Московской консерватории, где он преподавал в последние годы жизни. (**М. К.**)

Соч.: Из прошлого русской народной музыки // Горн. 1918. Кн. 1. С. 61–63; Народные инструменты и их значение в музыкальном просвещении масс. // Горн. 1919. Кн. 2–3. С. 99–105; Музыка в рабочем клубе // Музыкальная новь. 1924. № 6–7. С. 18; Спор о домре и балалайке // За пролетарскую музыку. 1930. № 9. С. 9–12.

Лит.: **Киселев М.** Любимов Г.П. // СМ. 1934. № 9; **Кудрявцев Н.** Любимов. Г.П. // Музыкальная самодеятельность. 1934. № 8–9. С. 42–44.

## ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ (САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ) ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

— художественно-творческая деятельность в свободное от работы (обеспечивающей материальные средства для существования) время. Самодеятельный художник-любитель (актер, музыкант, танцор), не имеет профессионального художественного образования, его публичные выступления не оплачиваются. (В конце 90-х гг. XX — начале XXI в. этот принцип нарушается. Многие любительские коллективы выходят на художественный рынок.) Произведения индивидуального и коллективного любительского творчества нередко достигают высокой степени художественной ценности, обеспечиваемой талантом, самоотдачей и серьезным профессиональным самообразованием.

Следует учитывать, что в разные периоды XX столетия для обозначения непрофессиональной художественной деятельности использовались разные термины. До 1917 г. эта сфера определялась как любительство. В период Гражданской войны, военного коммунизма понятие «любитель» было отвергнуто идеологами Октября как классово чуждое, характеризующее развлечения эксплуататорских классов (дворянства, буржуазии, мелкобуржуазной интеллигенции). Непрофессиональное творчество масс — участников и сторонников революционного преобразования России — именовалось красноармейским, пролетарским, рабоче-крестьянским. Множество начинаний с непрофессиональными участниками обрело статус студий (см.: Студия театральная, Студии Пролеткульта, Агитационно-массовое искусство, ТРАМ). Термин «самодеятельное художественное творчество» (самодеятельный театр, хор, танцевальный коллектив и т.п.) стал активно внедряться соответствующими органами «управления культурой» в 1930-х гг. как понятие, отражающее движение страны к бесклассовому обществу (17-й съезд партии в 1934 г. объявил, что главная цель новой власти — построение социализма — достигнута, 18-й съезд в 1939-м — что советское общество после ликвидации капиталистических элементов состоит из трех дружественных классов — рабочего класса, колхозного крестьянства и новой — народной — интеллигенции). В эти годы неумолимо набирал силу процесс приведения всего художественного творчества к общему знаменателю, социалистическому реализму, к единой модели общенародной социалистической культуры. К примеру, в театре выстраивалась строго пирамидальная структура, охватывавшая профессиональный и самодеятельный театр. Наверху — МХАТ им. А.М. Горького, «театр образцовых приемов актерского мастерства», ниже — «все другие театры», которые тянутся к «вышке», еще ниже — «образцовые» самодеятельные коллективы, наконец — «все самодеятельные кружки», которые изучают «законы глубокого реалистического искусства».

С конца 1950-х гг. (оттепель) состав понятий, определявших внепрофессиональное творчество масс, расширяется. Слова «самодеятельное», «любительское» функционируют как синонимы. «Самодеятельные коллективы организуются при заводах, клубах, дворцах культуры, воинских частях, учебных заведениях, колхозах, совхозах и т. д. Они состоят из любителей, совмещающих занятия в кружке со своей основной профессией» (Театральная энциклопедия. Т. IV. М., 1965. С. 827). В целях выделения «высшей формы художественной самодеятельности» (любительского творчества) вводится звание «народный» коллектив (театр, хор, оркестр и др.), лучшим детским коллективам присваивается звание «образцовый» (см.: «Народные» театры).

В 1970-х гг. вновь, как и в 1920-е гг., широко распространяется самонаименование — студия, которым создатели коллективов, их руководители подчеркивают, с одной стороны, направленность на систематическую учебу, овладение основами мастерства, с другой — экспериментальный, поисковый характер деятельности (см.: Студийное движение).

Определения «любительский», «народный», «студия», реже — «самодеятельный коллектив» действуют в сфере непрофессионального творчества и в постсоветской России, часто объединяясь в различные словосочетания типа: народный коллектив — студия; народный коллектив — любительский театр; любительский театр-студия и т. п. (**А. Ш.**)

Лит.: Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. В 3 т. СПб., 1999–2000.

**«ЛЮКС» — СТЭМ** объединения «Юморынок» (Томск). Возник в 1990 г. в Томском инженерно-строительном институте в результате объединения ведущих актеров двух факультетских СТЭМов — «Колорита» (Григорий Малыгин, Константин Фадеев) и «Флюса» (Дмитрий Бакин, Андрей Губерт). В слове «люкс» им удалось найти нужное сочетание букв из прежних названий и заявить о своей амбициозности. Довольно скоро выяснилось, что новое имя очень точно стало отражать лидирующие позиции этого коллектива в движении студенческих театров эстрадных миниатюр 1990-х гг.

Как и большинство студенческих театров, «Л.» на первых порах восполнял дефицит собственных авторских миниатюр чужим репертуаром, однако всегда пытался найти и творчески переработать, обогатить репризами такие сюжеты и диалоги, которые позволяли исполнителям раскрыть яркую актерскую индивидуальность. Репетиции проходили каждый день, участники пробовали свои силы в разных эстрадно-театральных жанрах (пантомима, скетч, парный конферанс, шуточная декламация), исключая музыкально-пародийные, песенные номера. Здесь все было направлено на возведение в абсолют актерской игры, «работы на плечо» партнера.

В 1993 г. основатели «Л.» решили сконцентрироваться только на своем творчестве и создали объединение «Юморынок», которое кроме коммерческого проката собственных спектаклей в регионе стало устраивать различные шоу. Одним из первых таких проектов был Чемпионат анекдотчиков в Томске. Удачнее всех

тогда выступил актер местного ТЮЗа Вячеслав Гулевицкий, которого вскоре переманили в «Л.».

«Великолепная пятерка» за несколько лет вывела на сцены Томска и многих гастрольных и фестивальных городов (Омска, Алма-Аты, Иркутска, Барнаула) целую галерею смешных персонажей: студента и преподавателя Школы разведчиков и Института виноделия; не расстающихся со шпаргалками-инструкциями русского пограничника и западного шпиона; героев кинострашилок (миниатюра «Фантомасина») и идиотских ток-шоу; «Трех богатырей» (которые «не перепились еще на земле «Русской», «Пшеничной», «Столичной»). Многие из них для эксцентричного Г. Малыгина, обаятельно-заторможенного Д. Бакина, brutального А. Губерта и всегда разного В. Гулевицкого придумал Константин Фадеев — основной драматург «Л.», ставший одним из наиболее интересных молодых писателей-юмористов России рубежа веков, автор сборника «Мечты идиота» (Томск, 1999). С 1998 г. он много пишет для команды-чемпиона КВН «Дети лейтенанта Шмидта», которая по инициативе ее капитана Малыгина была создана в результате объединения «Л.» с несколькими актерами из хорошо поющего барнаульского СТЭМа «Калейдоскоп». С этого момента «Л.» перестает существовать как самостоятельный профессионализирующийся студенческий эстрадный театр. (**М. Ю.**)



# М

**МАЙКОВА** Любовь Михайловна (1899–1998, Тверская обл.) — наивный художник. Жила в деревне. Живописью занималась с 1982 г. Это были гуаши на клочках бумаги. Развитию М. как художницы и ее признанию способствовал В.А. Мороз — коллекционер, открывший ее рисунки и организовавший много ее персональных выставок. Творчество М. поразило специалистов и широкую публику небывалой свободой в использовании цвета, экспрессией и гармонией. Большинство ее картин можно отнести к жанру пейзажа. Небо, земля, лес, река — все это красочные потоки, динамически пронизывающие пространство картин. Сюжет, как правило, из крестьянской жизни — жатва, заготовка сена, дров, свидание любовной пары — тонет в красочной стихии. Картины М. выделялись противопоставлением массовой продукции изосамодеятельности, тогда еще широко представлявшейся на государственных выставках. **(К. Б.)**

Персональные выставки: Дом науки и техники на Волхонке, 1986; Клуб газеты «Известия», 1986; Центральный дом художника, Москва, 1987; Центральный дом работников искусств, Москва, 1987; Историко-краеведческий музей, Тверь, 1988; Историко-краеведческий музей, Кимры, 1989.

Выставки: «Наивные художники мира», 1990; «От наивного искусства ...», Москва, 1991; «Сон золотой», 1992; ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», 1997; «И увидел я ...», 2001.

Коллекции: ГРДНТ, Кимрский краеведческий музей, «Царицыно».

Лит.: **Майкова П.** Каталог работ из собрания В. Мороза и Т. Рубинштейн. М., 1989; **Дьяконовична О.** «Душа свои не помнит годы, так по-младенчески чиста...» // Народное творчество. 1996; **Богемская К.** Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество: Очерки истории. 1960–1990-е гг. СПб., 1999.

**МАКАРОВ** Владимир Иванович (род. в 1930 г., Москва) — наивный художник. Получил высшее техническое образование. Еще студентом увлекался рисованием, но систематически заниматься живописью начал в 1991 г. М. по природе своей лирик и талантливый рассказчик, поэтому ему удаются жанровые картины. Вначале он прислушивался к советам своего сына, имеющего профессиональное художественное образование, но затем стал писать по-своему. К лирическим нотам, свойственным более ранним произведениям, стали добавляться иронические.

Его талант наблюдателя жизни проявился в сюжетах городского быта, изображении пирушек, застолья, поцелуев украдкой, гримас и кокетливых улыбок.

Интерес к эротическим сюжетам способствует тому, что М. создает удачные работы в жанре обнаженной натуры.

Обращается он и к портретам, в которых раскрывается его авторское отношение к модели, и к персонажам истории культуры — от Пушкина до Ван Гога. **(К. Б.)**

Персональная выставка: Галерея «Дар», 1994; Музей наивного искусства, 1994, 1997.

Выставки: ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naïven...» (Голландия), 2000; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: ГРДНТ, «Царицыно», Музей наивного искусства.

**«МАЛЬЧИШКИ И ДЕВЧОНКИ»** — эстрадный детский театр ГДК г. Ржева Тверской области. Создан в конце 1980-х гг. Ольгой Анатольевной Кресницкой, выпускницей Тверского КПУ. Отличительная особенность коллектива и режиссера — постоянные творческие поиски. Дети, подростки и даже их родители участвуют в ежегодном фестивале «Маска», который придумала Кресницкая. Это фестиваль-конкурс на лучшую авторскую эстрадную миниатюру. Спектакли театра не похожи друг на друга. Они задумываются как экспериментальные и в разной степени получают сценическое завершение. Чаще бывают творческие удачи, тогда театр завоевывает на областных и всероссийских фестивалях эстрадных театров дипломы лауреата.

Иногда исходный материал из школьной жизни ведет к публицистическому представлению с элементами юмора. Это некий открытый диалог с залом — раздумья подростков о современной жизни. Таково представление «Поговори со мной». В других случаях юные артисты удачно стилизуют фольклор (спектакль «Балаганчик»), но и здесь, при яркой зрелищности, балагурстве и озорстве, присутствует живая самостоятельная мысль. В представлении «Эксперимент» нет сюжета и злободневности. Это какой-то призрачно-карнавальный мир молодости, детства, красоты, творческих и человеческих дерзаний. В этюдах-номерах смешались мечты и действительность, помыслы и поступки, любовь и дружба, взлеты и падения. Последний в XX в. спектакль эстрадного театра построен по мотивам рассказов О'Генри. Это вестерн, в котором много песен и ковбойских танцев. **(Г. П.)**

Лит: **Мандрик И.** Премьера удачного эксперимента // Клуб. 2001. № 6. С. 9.

**«МАНЕКЕН»** — студенческий (молодежный) театр Челябинского политехнического института (1963–1992), Челябинский муниципальный театр (с 1992). Деятельность коллектива реализовалась в трех характерных для российской (советской) театральной культуры формах: в 1960-х он родился как СТЭМ (студенческий театр эстрадных миниатюр); в 1970-х вышел в лидеры молодежно-

го любительского театра, неконформистского по идеологии и художественной практике движения; в 1990-х обрел статус профессионального, стал одним из лучших репертуарных театров России. Основа жизнеспособности театра — в студийной природе, органичности перевоплощений, в способности мобилизовать внутренние резервы для преодоления неизбежных кризисов, в оптимальном соотношении художественного единоначалия, индивидуального творческого самопроявления и коллективной воли. Немаловажное обстоятельство — за долгие годы «М.» знает всего двух художественных руководителей: Анатолия Морозова и сменившего его Юрия Бобкова. Оба сформировались внутри театра и выдвинулись как неформальные лидеры.

СТЭМ Челябинского политехнического родился снизу, самостийно; в одно и то же время на разных факультетах выявилась группа талантливых и энергичных молодых людей с навыками эстрадного «масочного» лицедейства: Геннадий Зайцев, Евгений Элинсон, Борис Морозов, Юрий Лучко, Владимир Готовцев, Диана Абрамян и др. Вскоре к ним присоединился молодой преподаватель института Анатолий Морозов, вставший через некоторое время во главе коллектива. Первую общеинститутскую программу «От сессии до сессии» сыграли в «День смеха» — 1 апреля 1963 г. Эта дата и считается днем рождения театра. Первое и последовавшие за ним обзоры «Восьмое небо», «Агу-агу» явились результатом самостоятельной коллективной обработки «ходячих» сюжетов студенческого смехового фольклора.

Отчасти по внутренней убежденности, отчасти под влиянием институтского комсомольско-партийного руководства СТЭМ ЧПИ вскоре отказался от «безыдейной» эстрады и перешел к созданию программ и композиций, проникнутых духом социалистического активизма и романтизма. В 1965 г. челябинцы участвовали в I Всесоюзном смотре студенческих эстрадных театров, стали лауреатами заключительного московского фестиваля и обладателями Большого приза ЦК ВЛКСМ. Показанный ими спектакль «Предъявите ваши сердца!» призывал к борьбе с заразой бездушия и цинизма обывателей, явленных в обличье манекенов. Отсюда происходит название театра (с 1967 г.). Перед СТЭМом ЧПИ открылись редкие по тем временам перспективы. Он стал «выездным». В 1966 г. челябинцы участвовали во Всепольском фестивале студенческих театров, в 1967-м выезжали на Международный фестиваль студенческих театров в Югославию (Загреб). В 1971-м «М.» — участник престижного Вроцлавского (Польша) международного фестиваля фестивалей.

К концу 1970-х, несмотря на внешние проявления успеха и благополучия, поддержку официальных печатных и руководящих органов, А. Морозов и его сподвижники осознали, что избранная ими дорога уводит в сторону от основной магистрали развития отечественного и зарубежного молодежного театра, ведет в тупик. Однако освободиться от фетишей и штампов сценической публицистики, шаблонного, крикливо-пафосного преподнесения тривиальных истин было непросто, поскольку в основе связей репертуара челябинского СТЭМа с «марксистско-ленинской» идеологией и эстетикой лежал не элементарный конформизм, а остатки веры в коммунистические идеалы (именно идеалы), профессиональная (театральная) неосведомленность и неподготовленность. В коллективе развернулся интенсивный процесс гуманитарного самообразования, чему способствовали публикации 1960-х гг. — неведомых ранее шедевров отечественной и зарубежной

прозы, драматургии, мемуаристики, искусствознания нового времени. Занятия А. Морозова в московском семинаре известного режиссера и педагога Л.Е. Хейфеца, знакомство с многоликой столичной сценой тех лет, участие в международных фестивалях раздвинули для манекеновцев, по словам их лидера, «горизонт возможностей театра». Они овладевали искусством сценической художественно-образной многозначности, ассоциативного, метафорического смыслообразования. Репертуар театра преимущественно составляли оригинальные обработки-инсценировки прозаических текстов. Часто они создавались коллективными усилиями в процессе репетиций. Сценические версии ряда произведений («Две стрелы» А. Володина, инсценировка «Белого парохода» Ч. Айтматова и др.) впервые появились именно в «М.».

Спектакли 1970-х гг. — «Петербургские повести» Н. Гоголя (1972), «Театральные комедии» Ф. Кривина (1973), «После сказки» («Белый пароход») Ч. Айтматова (1974), «Сорок первый» Б. Лавренева (1977), «Моя жизнь» по повестям и рассказам А. Чехова (1980) — выдвинули «М.» в лидеры молодежного театрального движения, привлекли внимание известных театроведов, критиков, писателей, режиссеров. «Я ненавижу, когда инсценируют мою прозу, — говорил на встрече с коллективом «М.» Ч. Айтматов, — не могу видеть спектакли. У меня такое чувство, что мне ломают руки, ноги, выворачивают суставы... Ваш спектакль — первая работа, которая меня потрясла тем, что вы, совершенно свободно относясь к материалу, в то же время проникаете в образную, смысловую суть произведения». В «Моей жизни», по словам М. Строевой, театр поставил перед собой «задачу дерзкую — схватить не одно произведение, но весь чеховский мир вкуче».

В конце 1970-х на основе «М.» мог возникнуть профессиональный театр с оригинальным репертуаром, сбалансированной труппой, зрелым художественным руководителем. Но это было невозможно в условиях строго ранжированной социалистической «государственной» культуры, на словах единой, а на деле разделенной по ведомствам, с четкими и непреодолеваемыми границами между «профессиональным» и «самодельным» искусством. Пути «М.» и А. Морозова разошлись. Морозов перешел в штат Челябинского академического театра драмы им. Цвиллинга. Хотя он и оставался еще несколько лет художественным руководителем «М.», центр его творческих интересов все более смещался в сторону профессиональной сцены. В 1987 г. он покинул Челябинск. «М.» оказался в сложнейшей, парадоксально-противоречивой ситуации. Его бессменный (25 лет) руководитель, А. Морозов, покинув коллектив, лишил театр опоры, но одновременно освободил его от давления своего авторитета. И тем самым дал шанс на возрождение, заставил мобилизоваться и решительно действовать человека, которому передал театр и который, как никто другой, понимал безнадежность реанимации прежнего «М.».

В 1980-е гг. «М.» потерял лидерские позиции. В его судьбе отразился общий процесс затухания движения молодежных театров шестидесятилетней давности, истощенность внешних стимулов и внутренних импульсов. Однако «М.» не разделил участи многих бывших сподвижников. В его рядах подспудно сформировался новый лидер — Юрий Бобков. Актер с 1970 г., режиссер-ассистент А. Морозова с 1980-го, он, как и создатель «М.», отказался от карьеры инженера и активно осваивал режиссерскую профессию. Ставил спектакли в «М.». В 1985-м, заканчивая учебу на заочном отделении училища им. Щукина,

успешно защитил диплом режиссера постановкой спектакля в профессиональном театре.

Преобразование «М.» — тот случай, когда воля одного человека совпала с глубинной логикой развития самого театра. Новый театр органично родился из студии, чем долгие годы, по существу, и был коллектив.

Органично — не значит легко. На рубеже 1980–1990-х гг. театр пережил глубочайший кризис. В его основе — мучительное осознание-переживание каждым коренным манекеновцем конца истории прежнего «М.», неизбежности экзистенциального по сути выбора. В течение двух лет под названием «М.» действовали, по существу, два театра. Один, любительский, объединивший основную часть актеров-морозовцев, подготовил и выпустил «Три сестры» А. Чехова. Другой, состоявший из профессионалов-самозванцев, молодых актеров, кормившихся случайными заработками, под руководством Ю. Бобкова денно и нощно репетировал, а потом интенсивно играл пьесу В. Коркия «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили».

В 1992 г. Ю. Бобкову удалось объединить «любителей» и «профессионалов» в одном спектакле «Сердце Мак-Грегора» (по пьесе В. Сарояна «В горах мое сердце»). Общими усилиями была также восстановлена «Перламутровая Зинаида» М. Рощина — спектакль, поставленный А. Морозовым и Ю. Бобковым к 25-летию театра (1988). В том же 1992-м решением Городского совета и администрации Челябинска «М.» был присвоен статус муниципального театра. В 1990-е гг. опору его репертуара составляли спектакли «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, «Беги, Веничка, беги» по повести В. Ерофеева «Москва — Петушки», «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Ю» Оли Мухиной, «Долгое счастливое Рождество» по пьесе «Долгий рождественский обед» и фрагментам «Нашего городка» Т. Уайлдера. Регулярно, с периодичностью в два года, на базе «М.» проходил фестиваль «Театральные опыты» (в 2000-м состоялся шестой), на который съезжались молодые студийные театры с определенным (профессиональные, любительские) и не поддающимся определению статусом. «М.» ежегодно выезжал на зарубежные фестивали и гастроли (США, Германия, Австрия, Словения). На фестивалях Челябинской области, которые проходят с участием всех театров разных жанров, спектакли нового «М.» удостоивались приза за лучшую режиссуру («Ю» — 2000), Гран-при («Долгое счастливое Рождество» — 2001).

Добившись успеха и признания, манекеновцы не только не открещиваются от прошлого, но, напротив, подчеркивают свои корневые связи. Они настаивают на преемственности. Ежегодно отмечая день рождения театра, отсчитывают его с 1963 г. Опору коллектива составляет группа морозовцев: Юрий Бобков — художественный руководитель и актер, Александр Березин — директор театра и актер, Наталья Гончарова, Александр Балицкий, Ирина Прокошина, Сергей Овинов. Талантливое пополнение 1980–90-х — Наталья Овинова, Юлия Поливанова, Анна Трухова, Герман Акимов, Дмитрий Чуфистов и др. — воспитанники театра, сформировались по его «правилам игры».

Студийное прошлое отложилось в театре особыми качествами актерского ансамбля. Важный элемент технологии актерского труда — сыгранность, согласованность действий, присущие любому уважающему себя театру, у манекеновцев перерастает в чувство ансамбля — «раскрытость каждого участника спектакля навстречу партнеру» (М. Чехов) и ощущение целого в любой момент действия.

В спектаклях, заставивших говорить о новом «М.», возникают зоны, когда фигуранты, не теряя своей самости, растворяются в общем групповом всеохватывающем «высказывании», когда отдельные голоса вплетаются в общую «вязь» и полифония мизансценальных, словесных, цветоцветовых, музыкальных, звуковых, пластических, мимических, жестикуляционных «фраз» и «реплик» рождает атмосферу большой энергетической и семантической емкости.

Чувство ансамбля подкрепляется подспудно сохраняющимися у манекеновцев «архаическими» связями — взаимной привязанностью и ответственностью. Они сформированы не только протяженностью общего пути, но и общей молодостью, прожитой взлех, увлеченно, на гребне успеха. И общей причастностью к драматическим, кризисным моментам жизни театра, к становлению нового «М.». (А. Ш.)

Лит.: **Свободин А.** «Манекен», Мельпомена и вуз // Комсомольская правда. 1973. 31 марта; **Комиссаржевский В.** Удивление // Комсомольская правда. 1978. 1 янв.; **Строева М.** С верой в человека // Советская культура. 1985. 9 мая; **Шульпин А.** Челябинский «Манекен» и «Театральные опыты» // Театральная жизнь. 1998. № 8; **Левинская Е.** Бешеной собаке семь верст не крюк // Театральная жизнь. 1998. № 11–12; **Шульпин А.** «Манекен» от А до Ю // Автограф. 1999. № 3; **Дмитревская М.** Ты // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19; **Шульпин А.** Шесть дней в мае // Театральная жизнь. 2000. № 5; **Шульпин А.** Театральные опыты «Манекена». Челябинск, 2001.

**МАРТЫНОВ** Вячеслав Александрович (род. в 1947 г.) — заслуженный работник культуры РФ, эстрадный драматург и режиссер, руководитель Театра сатиры при Ярославском доме народного творчества. Писать М. начал очень рано, его стихи публиковались в газете «Пионерская правда», журналах «Юность», «Северный край». В 16 лет участвовал во Всероссийском семинаре молодых писателей в Москве. После окончания МГИКа работал на Ярославском телевидении, с 1972 г. — директор Ярославского ДНТ, где создал из небольшой группы сотрудников Театр сатиры. Поначалу основной задачей была апробация новых сценариев на областных семинарах агитбригадчиков, но затем коллектив начал поездки по районам, где имел успех. Первые программы строились на конкретном узнаваемом материале, но постепенно тематика расширялась: от местного факта переходили к обличению и, что встречалось реже в агитбригадном творчестве, исследованию негативных явлений действительности: программы «Иван Васильевич меняет профессию», «Сбежал Присыпкин», «Так живут несчастные...» и др.

М. и его небольшой труппе особенно удавались спектакли по мотивам популярных фильмов; нередко были и новые, неизменно смешные и поучительные, похождения литературных персонажей. В конце 1980-х гг. настало время для переосмысления мифологем советской истории: в эстрадном представлении «Остров сокровищ» персонажи плавают в «океане перестройки» в поисках обещанных «островов счастья», которые один за другим оказываются миражами. Сценарии М. публиковались в центральной печати, ярославский коллектив становился лауреатом всесоюзных и всероссийских смотров агитбригад, получил звание «народный театр».



В 1990-е гг. Театр сатиры обращается к темам безработицы, стремительного роста цен, развала армии, не впадая при этом в истеричный пафос «красной» публицистики, от которой М. умело защищается с помощью любимых перетекстовок фильмов, гротеска, иронии, абсурда и гэгов. Таким было представление «Движение по фазам» с номерами «Похороны колхоза», «Когда Чапаев отступает», «Мария просто одичала». В спектакле «НДС» («Нормальный сумасшедший дом»), отмеченном дипломом лауреата Всероссийского фестиваля эстрадных театров и агитбригад в г. Электросталь Московской обл. (1998), М. предложил свою версию избитой к тому времени психиатрической метафоры постсоветского общества. Здесь проводится конкурс «Угадай мелодию», и по первым нотам «Похоронного марша» распознается «песня о состоянии здравоохранения». В соседней палате обитают Петька и Василий Иванович, но иллюстрированию бородатых анекдотов автор предпочитает создание оригинальных реприз. В излюбленном жанре кинопародий сделаны номера «Прибытие поезда», «Ирония судьбы, или Труд задаром» с участием безработного рэкетира и «Ленин в разлив». В финале спектакля звучит песня о том, что настало время для простых и смелых чудачков.

В 2000 г. в силу возрастных и иных причин актеры, игравшие в Театре сатиры более 20 лет, покинули сцену, коллектив прекратил свое существование. М., по-прежнему возглавляя ДНТ, продолжает писать сценарии, ставить спектакли по приглашению любительских эстрадных коллективов, режиссировать заключительные мероприятия по народному творчеству всероссийского и международного масштабов. (Г. П.)

Лит.: **Глушаков Е.** Наследники Федора Волкова // Встреча. 1997. № 11. С. 20.

**МАССОВАЯ ПЕСНЯ** — песенный жанр, сложившийся в 1920–30-е гг., составлявший репертуарную основу советской хоровой самодеятельности и бытового массового пения. Термин «массовая песня» употребляется в широком смысле — как синоним популярного, распространенного произведения — и в узком — означая жанровую разновидность хоровой песни, предназначенной для непрофессионального исполнения (часто без сопровождения) в бытовой обстановке.

С первых шагов советской власти М.П. стала ее важнейшим идеологическим инструментом. Эмоциональная и эстетическая привлекательность музыкальных образов; заразительность и запоминаемость популярной мелодии, одновременно с которой в память западали и незаметно задерживались в ней нужные слова; относительная дешевизна и простота создания самодеятельных хоров; возможность вовлечения в пение огромного числа людей; организующая роль пения во время демонстраций, шествий и других массовых политических мероприятий — все эти свойства песни были взяты на вооружение и максимально использованы властью.

Самодеятельный этап ранних М.П. времен революции и Гражданской войны, в котором преобладали перетекстовки популярных мелодий, был непродолжительным. Создание и распространение песен было взято под партийный контроль. В 1920-е гг. проводились совещания, конференции, съезды, специально

посвященные проблемам М.П.: рассматривались возможности ее идеологического воздействия, оговаривались художественно-выразительные средства, приемлемый уровень сложности и др. Всеми возможными способами (многочисленные конкурсы, материальное поощрение, убеждение, принуждение) государство старалось привлекать к созданию М.П. профессиональных композиторов, т. к. это обеспечивало и определенный художественный уровень, и подконтрольность властям. Акцентировалась идея служения интеллигенции своему народу. Контроль над творчеством сочетался с налаживанием механизмов внедрения в сознание народа плодов этого творчества.

Огромную роль в распространении и утверждении жанра М.П. в 1920–30-е гг. сыграла организованная хоровая самодеятельность, массовое пение, школьные уроки музыки. Стремление охватить песенным влиянием все население выражалось в числовых показателях клубных отчетов, газетно-журнальных статей о неуклонном росте хоровых кружков, в создании гигантских сводных хоров, грандиозных хоровых мероприятиях (музыкальные олимпиады и проч.).

Публикацией и пропагандой М.П. занимался Агитотдел Музсектора Госиздата и другие издательства. Тематические, детские, молодежные, красноармейские, нотные, текстовые и другие песенники, песенные листовки, нотные приложения к газетам достигали тиражей в сотни тысяч экземпляров. В предисловии к сборнику «Песни молодой гвардии» (М., 1922) провозглашается: «Не должно остаться ни одного завода, ни одной фабрики, ни одной мастерской, ни одной деревни, где на устах юношей и девушек не гремели бы песни молодой гвардии».

Возникали масштабные планы централизованного внедрения новых песен. Например, композитор С.В. Клячко предлагал создать специальную партийную комиссию, которая составляла бы список рекомендуемых песен и на его основе объявляла «Месячник новой массовой песни» (принудительный духовный паек, выдаваемый властью!), в течение которого «эти песни постоянно передаются по радио, играют духовыми оркестрами на улице, самодеятельными оркестрами народных инструментов в клубах, руководители хоркружков проводят их через клубные массы, учащиеся музыкальных учреждений организуют пение в школах, рабочих общежитиях, армии, детских садах. В результате такого дружного натиска старая, гнилая песня будет побеждена и повсюду зазвучит новая, советская, бодрая, здоровая песня» (8, 8).

М.П., противопоставляемая «мещанской», «буржуазно-упадочной», «нэпманской» и т.д., стремилась к репертуарному доминированию. Каждый любительский хор был обязан начать свое существование с разучивания «Интернационала», других революционных гимнов и актуальных М.П.

Характерной особенностью жанра М.П. является масштабность ее содержания, общезначимость образов. В М.П. воплотился дух эпохи больших социальных перемен, рождавших чувство сопричастности значительным историческим событиям, по сравнению с которыми личные чувства казались мелкими и ничтожными. М.П. утверждала новый идеал приоритета общего над частным, выросший из марксистского тезиса о народе как творце истории и пролетариате как ее мессии. В массовой песне даже «лирические темы должны были выражать только те чувства и настроения, которые переживаются человеком как частицей массы...» (7, 84).



Основной идейный потенциал М.П. концентрировался в припеве. Припев — своего рода рекламный слоган, в котором обобщается смысл куплетного повествования и который в форме четкого лозунга или идейного резюме, путем многократного повторения, призван внушить определенную идею (припев М.П. коренным образом отличается от припева песни народной, в которой он обычно лишь приостанавливает песенное действие и часто состоит из междометий, напоминая по смыслу инструментальный отыгрыш). В 1920-е гг. песни, быстро откликающиеся на текущие события, по аналогии с агиттеатром и политическим плакатом, были названы агитационными. Их идеологами выступили деятели РАПМ и Пролеткульта, которые считали песню-агитку — злободневную, броскую, элементарную по форме — наиболее правильным типом М.П.

Агитки использовали приемы приподнятой ораторской речи, торжественно-героические аллегории, гиперболы космического характера типа:

На штыки под набат и пожар / мы земной опрокинули шар.

Плавим землю как старый чугун / на кострах всенародных коммун (песня «На штыки»).

Обширная песенная агитпродукция 1920-х гг. по большей части отличалась низким художественным уровнем и уже в те годы подвергалась критике. Композиторы ПРОКОЛЛа (которые, кстати, впервые выдвинули само понятие «М.П.») поставили перед собой задачу преодолеть огромный разрыв между массовой и художественной музыкой. Александр Давиденко и другие члены этого объединения стремились возвысить интонационный состав песен, создавали массовые произведения без уступок упрощенному вкусу.

Пролеткультовские агитки, основанные на расхожих штампах, и профессионально облагороженная песня проколовцев — таковы были крайние полюса ранней М.П. Но ни фанатичная прямолинейность первого, ни утопический идеализм второго не могли стать магистральным путем жанра. Золотая середина была найдена в 1930-е гг., когда композиторское творчество нашло разумную опору в хорошо узнаваемых интонациях повседневного музыкального быта и добилось небывалой популярности. Имена И. Дунаевского, М. Блантера, В. Соловьева-Седого, братьев Покрасс и других знала вся страна.

Песни 1930-х гг. призваны были решать новую идеологическую задачу. Революционно-военный период завоевания власти остался позади, и плакатно-агитационные, агрессивные-непримиримые, мрачно-торжественные песни уступили место песням жизнерадостным, оптимистичным, бодрым. Наряду с другими видами искусства, песня создавала мифологический образ социалистического рая. В песнях 1930-х гг. «огромный дружный коллектив советских людей (порою это весь народ) показан чаще всего в обстановке торжества и праздника» (7, 84). Мир чувств и настроений в музыкально-песенном портрете времени — яркий, светлый, звонкий, радостный. Это уже не прямолинейное идеологическое внушение, но тонкое эмоционально-психологическое воздействие. Песня стала частью мировосприятия, мироощущения людей, воздухом эпохи.

В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» коллектив сотрудников треста, по наущению черта Коровьева дружно исполняющий М.П., везут в дурдом. В этой символической сцене пение М.П. является синонимом массового помешательства, массового гипноза, дьявольского наваждения. Разве не безумие, не полная потеря чувства реальности в условиях принудительной работы и чудовищной

государственной эксплуатации петь о радостях свободного труда, в условиях тяжелейшего быта — о счастливой и привольной жизни?

С появлением в 1930-е гг. кинофильмов, распространением радио понятие «М.П.» стало синонимом песни популярной, независимо от характера ее исполнения, числа поющих и даже от того, поют ее или просто слушают. Размах массовых форм самостоятельного пения пошел на спад. Однако широкая песенная пропаганда 1920–30-х гг. не прошла бесследно. Пение М.П. вошло в повседневный обиход. Безо всякого принуждения их пели в дружеском кругу, на семейном празднике и молодежной вечеринке. Коллективное пение М.П. стало частью быта, бытовой привычкой.

Определение «М.П.» существовало до середины-конца 1950-х гг., а затем было заменено на «советскую песню». Однако, несмотря на свою всеохватность, этот термин не покрывал собой всю песенную продукцию страны. Под ним, как правило, подразумевался советский официоз — парадные, напыщенные прославления партии и вождей, официально-патриотические, героико-трудовые, комсомольско-пионерские и подобные песни. И тематика, и стилистика поздней советской песни восходит к песне массовой, наследуя также ее статус непогрешимого оплота советской песенной культуры. Поэтому советские песни, как ранее массовые, составляли обязательную часть репертуара самостоятельных хоровых коллективов. (М. К.)

Лит.: 1. **Нестьев И.** Массовая песня // Очерки советского музыкального творчества. Т. 1. М.; Л., 1947; 2. **Корев Ю.** Советская массовая песня. М., 1956; 3. **Сохор А.** Русская советская песня. М., 1959; 4. **Сохор А.** Путь советской песни. М., 1968; 5. **Сохор А.** О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974; 6. **Томпакова О.** Песенно-хоровая и эстрадная музыка // Музыкальная жизнь Ленинграда. Л., 1961. С. 179–215; 7. Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967; 8. **Клячко С.В.** Как организовать массовое пение // Музыка и революция. 1929. № 1.

**МАССОВОЕ ПЕНИЕ** — вид самостоятельного хорового музицирования, распространенный в 1920–30-е гг. Его отличало количественно не ограниченное число участников, которые не разделялись на исполнителей и слушателей, отсутствие сопровождения, возможность организации в любой обстановке, преимущественно на пленэре.

С первых дней советской власти М.П. сопровождало все события — демонстрации, митинги, праздники, собрания и т. д. Совместное пение «Интернационала» (своего рода молитвы, credo коммунистической веры) до сих пор является обязательным атрибутом политических мероприятий компартии. М.П. как универсальный вид музицирования использовалось везде: в самостоятельных театральных постановках, живой газете, спортивных праздниках, музыкальных олимпиадах, в ПКиО и малых досуговых формах — гуляньях, экскурсиях и т. д. М.П. было настолько распространено, что в воспоминаниях музыкантов эпоха 1920–30-х гг. предстает как могучая всеобщая песня.

М.П. имело большое политическое значение и использовалось властями как великолепный способ агитации и пропаганды. В большинстве случаев оно было

рассчитано не столько на художественное, сколько на идеологическое воздействие, для которого активное участие, личная вовлеченность человека в процесс много значили. Важно было охватить песенным влиянием как можно больше людей. Грандиозные количества, поражающие воображение цифры объединенных хоров или одновременно поющих были символом эпохи: коллективное стремилось к массовому, массовое перерастало во всеобщее.

Со стороны М.П. могло показаться спонтанным, однако, как правило, оно было хорошо организовано. Существовала целая система подготовки, материального оснащения и способов проведения М.П. Специально готовились запевалы, так называемые затейники, заранее рисовались плакаты, печатались листовки со словами песни. Во время различных мероприятий в гущу демонстрантов, слушателей концертов, участников собраний внедряли хоровые коллективы, целью которых было расшевелить, активизировать народ и максимально вовлечь его в песенное действие. Распространенной формой М.П. был коллективный подхват припева. Специфика припева массовой песни прекрасно соответствовала такому способу исполнения.

Популяризацией М.П. занималось также радио — например, с 1927 по 1929 г. выходила передача «Пойте с нами»: ее ведущий, композитор С.В. Клячко, проводил 15-минутные инструктажи по М.П.

Репертуарной основой М.П. стало творчество советских композиторов, которые большинство своих песенных опусов сочиняли в расчете на самодеятельное исполнение. Внедрение в сознание людей идеологически приемлемых песен было важнейшей задачей 1920-х гг. М.П. стало полем репертуарной битвы, в которой новые песни должны были победить старые. Вот живое свидетельство эпохи: «В ночь на 1 Мая подготовили лозунги на фанерах: «1 Мая все пойте с нами пролетарские песни» и «Мы против “Дуни” и “Цыганочки”». На шести фанерных листах написали тексты «Конной Буденного» и «За морями, за горами». Во время демонстрации «19 раз проводили массовое пение. Обнаруживали, где поют “Чай пила”, “Цимля-ля”, “Дуню” и проч., шли бригадой с нашими песнями, после исполнения вместе с массой коллективно произносили лозунги. Это вызывало большой энтузиазм, и когда мы уходили, то пелись наши песни» (6, 25).

Важной особенностью массовой самодеятельности 1920–30-х гг. было участие в ней профессиональных музыкантов — талантливых композиторов и хормейстеров, таких, как А. Давиденко, И. Немцев, А. Новиков, Д. Васильев-Буглай и других. Возможно, именно благодаря их энтузиазму, умелому профессиональному руководству, творческой воле М.П. оставило яркие художественные впечатления, запомнившиеся современникам. «Всем памятны блестящие опыты Давиденко в разучивании песен на демонстрациях, — вспоминал композитор А. Копосов. — И когда целый завод, шагая в ногу, мощно и многоголосно пел на Первомайской демонстрации массовые песни, дух захватывало от красоты этого пения» (7, 88). Традиция стройного, профессионально организованного двух-трехголосного пленэрного М.П. просуществовала недолго и постепенно угасла.

В 1920–30-е гг. выходило множество статей, брошюр и книг, в которых массовое пение обрело теоретическое обоснование и методологическую базу. К примеру, свою концепцию выдвинул московский дирижер-хоровик К. Поставничев. Описывая различные формы проведения М.П., Поставничев подчеркивал, что его организаторы должны исходить из желаний и взглядов самого народа.

Простые люди, стремясь удовлетворить исконную потребность в совместном пении, хотят научиться песням для веселья, для повседневного обихода, для них песня — удовольствие, игра, а не утомительные занятия в хоркружке, руководитель которого ориентирован на выполнение клубного плана, концертные выступления и обслуживание массовых мероприятий. Поставничев был невысокого мнения о музыкальных вкусах народа. «Нужно развивать всю массу на примитивах», — писал он (10, 20). Популярными в народе мотивы старых песен он рекомендовал активно использовать для пропаганды, снабжая их новыми революционными текстами.

С. Клячко советовал организаторам М.П. уметь улавливать настроения масс и умело управлять ими, знать приемы овладения вниманием аудитории. Начинать пение следует всегда с чего-нибудь знакомого, а затем переходить к разучиванию новой песни. «Нормальным слухом обладает большинство, поэтому фальшивые голоса потонут в общей массе», — оптимистично заключал он (3, 8).

В эпоху М.П. понятие «массовость» было знаковым, проявляясь во множестве обликов и смыслов. Это и массовость исторических процессов — пестрая социальная среда, поднятая на поверхность, подхваченная и перемешанная в водовороте революции и Гражданской войны; это и обилие массовых форм политической жизни; массовое было тождественно классовому и символизировало новую идеологию, в то же время в этом слове выражен коммунистический идеал социальной (идейной, духовной) однородности, бесклассовости; массовой была повседневная жизнь с ее теснотой, скученностью, с ее коммуналками, «уплотнениями», очередями.

«Масса» — одно из ключевых слов эпохи. В прессе тех лет оно встречается чуть не в каждом абзаце, почти не имеет синонимов и употребляется в единственном числе. Народ, провозглашенный творцом истории, был обозначен как «масса» (это даже не толпа, не стадо, которые хотя бы состоят из индивидуумов, а не из частиц и атомов), то есть нечто аморфное, безликое, бесформенное (пластилин, глина, тесто), требующее обработки и оформления. «Новый человек» был задуман новой властью как частица массы, винтик бюрократической машины, раб государства, избавленный от личной ответственности. М.П. раздражает профессора Преображенского («Собачье сердце» М.А. Булгакова) именно как символ обобществленного человека: «Если я начну петь хором, — говорит он, — в моей квартире настанет разруха».

Но столь здравым смыслом обладали немногие. На события смотрели идеалистическим, утопическим взглядом, в обществе царил воодушевление и романтическая вера в идеалы революции. В М.П. воплотилась жажда братского единения, товарищества, всеобщих контактов. Казалось, уже достигнута общность чувств, единство убеждений, и так естественно — слиться в общем пении («Обнимитесь, миллионы...»).

М.П. отразило всю противоречивость постреволюционного периода, его подъем и расцвет оказался столь же недолог, сколь кратковременной бывает историческая иллюзия человеческого братства. (**М. К.**)

Лит.: 1. **Нахимовский М.** Как проводить массовое пение. М., 1930; 2. **Малкович И.** Пролетарскую песню в массы: Методика проведения массового пения. М., 1932; 3. **Клячко С.** Как организовать массовое пение // Музыка и революция. 1929. № 1;

4. **Демьянов Н.** Массовая хоровая работа. М., 1927; 5. **Хубов Г.** Массовая музыкальная работа в ЦПКиО. М., 1932; 6. **Успенская К.** Музыкальное оформление демонстраций (Опыт работы в Москве 1 мая 1931 года). М., 1931; 7. **Давиденко А.** Воспоминания, статьи, материалы. Л., 1968; 8. **Поставничев К.** Клубные хоровые кружки в настоящее время // Музыкальная новь. 1923. № 2; 9. **Поставничев К.** Учет ошибок и массовое хоровое пение в клубах // Музыкальная новь. 1924. № 6–7; 10. **Поставничев К.** Массовое пение в клубах // Рабочий клуб. 1924. № 7; 11. **Поставничев К.** Хоровое пение в клубе. М., 1924.

**МАЦКЯВИЧЮС** Гедрюс (род. в 1945 г., Литва) — актер театра пантомимы, выдающийся режиссер-новатор в области пластического искусства, основатель нового сценического направления — «пластической драмы».

Выпускник химического факультета Вильнюсского университета (где занимался в хореографическом университетском ансамбле) предпочел химии артистическую карьеру. М. начинал как актер массовки Вильнюсского молодежного театра, затем в течение 5 лет работал в труппе пантомимы под руководством М. Теннисона в Каунасском музыкальном театре (отмеченная критикой работа в спектакле «Каприччио XX века», где М. сыграл две роли — Всегда присутствующего и Диктатора). Признан лучшим мимом фестиваля прибалтийской пантомимы (Рига, 1968).

В спектаклях Теннисона — «Каприччио XX века» и «Ессе homo» (роль Смеющегося человека) — заметно выделялся «непрерывностью эмоционального существования на сцене», на котором настаивал режиссер для осуществления своего идеала мима.

Оригинальная пластическая школа Теннисона, отказавшаяся от «имитации жизни», от пластического «бытового реализма» и оперирующая сложной абстрактной пластикой, метафорически усложненной образностью, заметно повлияла на формирование творческого метода М. Сам он признавался, что Теннисон раскрыл ему совершенно другой мир (1).

Однако ощущение недостаточности, чрезмерной «условности» пантомимического жанра, стремление обогатить пантомиму средствами выразительности драматического театра определило интерес М. к опытам взаимодействия слова и пластики. Параллельно с профессиональной работой в Каунасском музыкальном театре он организовал литературно-пантомимический любительский театр, где пробовал «соединить слово с чисто пластическими средствами выражения» (2). Было осуществлено три постановки, экспериментальность которых не была высоко оценена.

В 1973–1977 гг. — студент режиссерского факультета ГИТИСа по классу М.О. Кнебель. Одновременно в 1973 г. создает свой, очень быстро обративший на себя внимание и получивший огромную популярность коллектив на базе Московского дома культуры ИАЭ им. И.В. Курчатова под названием «Студия пантомимы», переименованный впоследствии в «Ансамбль пластической драмы». Смена названия отражает принципиальное изменение качества творческого метода и стиля коллектива, становление нового жанра — «пластической драмы».

Новаторство М. заключалось в привнесении в пластический театр основ актерской «школы переживания». Эстетика пластической «школы Теннисона», техника которой была базовой для коллектива М., подверглась «оплодотворению» «системой Станиславского». Существенной стала опора на принцип «действенной паузы» драматического спектакля, содержание которой составляет «органическое молчание» актера. М. так определял творческое кредо коллектива: «максима правды чувствования в ситуации органического молчания» (3). Эта новая эстетика искусства «пластической драмы» потребовала от актера психологически достоверного проживания роли, «истины страстей».

Главное достижение этого направления заключалось в синтезе пластики и драматического искусства актера, соединении пластических форм «жизни человеческого тела» с «правдой жизни человеческого духа».

С 1996 г. М. — заслуженный артист РФ; руководит Московским театром ОК-ТАЭДР. (**А. Ч.**)

Лит.: 1. **Мельников Е.** Глазами слышать: Интервью с Г. Мацкявичюсом // Московский комсомолец. 1987. 18 июня; 2. **Мухина Т.** И воплотится движение в образе // Смена. 1979. № 234. С. 15; 3. **Шербаков В.** О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 30.

**МЕДВЕДЕВА** Катя (Екатерина Ивановна, род. в 1937 г., Голубино, Белгородская обл.) — наивный художник. В 10 лет осталась сиротой, воспитывалась в детском доме в г. Шуша (Азербайджан). Сменила много профессий, с 1980 г. живет в Москве, занимается живописью и рисунком.

С 1988 г. прошли ее многочисленные выставки в Москве и за рубежом.

Личная одаренность художницы, ее человеческая неординарность, внешне проявляющаяся в остроумных оборотах речи, невероятных экстравагантных нарядах, всегда привлекали к ней друзей, поклонников, почитателей таланта. Эта черта позволила ей легко войти в круг московской богемы, как только она начала проявлять себя как художник. Ранние ее работы, написанные маслом по холсту, сразу поражали безграничной экспрессией и романтическим отношением к творчеству, к роли художника в мире. Кроме того, ее отличала масштабность мышления: образ родины — России, религиозные переживания, воплощенные в изображениях храмов и святых, — эти и другие важные темы раскрываются художницей с большой глубиной, искренностью и значительностью.

Интерес к искусству вообще диктует сюжеты, ставшие излюбленными, среди них первое место занимает балет, танец. Многие картины художницы, которые можно было бы называть объектами, выполнены не на обычном холсте, а по специально загрунтованному бархату, по узорчатой блестящей ткани, изготовленной вовсе не для картин, а, похоже, для церковных облачений. Сам материал этих произведений выделяет их из области изобразительного искусства, похожих больше не сыскать. Излюбленный цвет балетных серий художницы — голубой. М. пишет своих ангелов-балерин цвета небесной лазури. Их лица с огромными глазами, кукольным ртом и часто выражением застывшего изумления больше похожи не на лица великих танцовщиц, а на грим клоунов.



Художница как будто неосознанно выявляет архаическую природу театра как зрелища. Она видит артистов как магов колдовского действия или шутейных персон народного праздника. В многочисленных балетных сценах М. передает с удивительной точностью пластику движения отдельной фигуры балерины и общий рисунок танца. М. — мастер портрета. Ее портреты друзей, исторических персонажей отличаются сходством, остротой, характером. М. рисует и себя, свое видение, ее картины о балете стилистически такие же, как портреты, пейзажи села Анемнясово, изображения старинных автомобилей. Всюду точное сходство соединяется с нескованной широтой движения, порой гиперболой, декоративной зорчатостью.

Особенно интересны работы, связанные с образами Пушкина, Есенина, в которых художница раскрывает свое понимание поэзии. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Клуб работников торговли, Кисловодск, 1976; Редакция журнала «Декоративное искусство СССР», 1978; Дом народного творчества им. Н.К. Крупской, 1981–1982; Центральный дом художника, Москва, 1990; «Maison de la culture du monde, Париж», 1993; Галерея «Дар», Москва, 1993; Рязанский художественный музей, 2003; «Катя Медведева. «Душа моя живопись». ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2004; Музей А.С. Пушкина, Москва, 2004; «Катя Медведева. Саша Мановцева. «Большой театр: путешествие в Зазеркалье», «Галерея Марс», Москва, 2005.

Выставки: Всесоюзная выставка произведений самодеятельного изобразительного и декоративно-прикладного искусства, ЦВЗ «Манеж», Москва, 1983; Всесоюзная выставка самодеятельных художников, ЦДХ, Москва, 1985; «Naifs sovietiques» (Франция) 1988; «Наивные художники мира», 1990; «От наивного искусства...», Москва, 1991; «Сон золотой», 1992; «Миф и реальность в наивном искусстве», «Царицыно», 1992; Международный музей наивного искусства, Ницца, 1994 (при участии Р. Герра); ИНСИТА-94; ИНСИТА-97; «Наивное искусство России», 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naieven ...» (Голландия), 2000; «Weite des Herzens», организованная под эгидой Министерства культуры РФ в Осло и в Вене, 2002–2003.

Коллекции: «Царицыно», Музей наивного искусства, Москва; Музей Шарлотты Цандер, Германия.

Лит.: **Сафарова А.** «...Что мне, ни в чем не знавшей меры!» // Декоративное искусство СССР. 1990. № 10; **Шишляева А.** Родиться в России ... — это уже судьба // Новый дом. 1992. № 2; **Катя Медведева.** «Душа моя живопись». М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2004. Каталог.

**МЕСС Лев Абрамович** (1907–1933) — скульптор, ученик А.Т. Матвеева.

Руководил художественными мастерскими Института народов Севера с 1928 г.

С 1934 г. благодаря деятельности М. начинается новый этап в развитии студии художников-северян. Если раньше они делали рисунки, то теперь работали в профессиональных техниках — живописи и скульптуре. По свидетельству А. Матвеева, М. и его коллегам удалось то, что не получалось в преподавательской деятельности в Академии художеств: «учиться на народном искусстве».

М. руководил скульптурной мастерской, где всего после полутора обучения студенты-северяне делали изображения человеческих голов в удивительном примитивном стиле, восхищавшем их учителей и знатоков искусства. М. помимо глины, обычного материала для учащихся скульптуре, ввел в обучение северян дерево и кость — материалы, более привычные для народных мастеров.

С 1930 г. М. преподавал на скульптурном отделении Академии художеств, но не порывал связи с северянами. На базе АХ в 1930-е гг. были выполнены бронзовые отливки скульптур северян, некоторые из них с успехом демонстрировались на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. Были также изготовлены на базе Ленинградского фарфорового завода скульптуры по моделям северян, переведенные в фарфор и керамику. (**К. Б.**)

Лит.: Искусство народностей Сибири. Л., 1930; Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы / Авт.-сост. Н.Н. Федорова. М., 2002.

**МЕХНЕЦОВ** Анатолий Михайлович (род. в 1936 г., Ленинград) — известный российский этномузыковед, деятель современного фольклорного движения, профессор Санкт-Петербургской консерватории, директор Фольклорно-этнографического центра Министерства культуры РФ, президент Российского фольклорного союза, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России.

М. окончил Ленинградскую государственную консерваторию, где был учеником выдающихся фольклористов Феодосия Рубцова и Наталии Котиковой. С юности начал собирать и записывать народные песни; за более чем 40 лет своей экспедиционной практики был организатором и руководителем сотен фольклорно-этнографических экспедиций в разные регионы России, но более всего работал в деревнях Русского Севера (Вологодская, Архангельская обл.), Северо-Запада (Псковская, Ленинградская обл.), Запада (Тверская, Смоленская обл.) и Сибири (Томская, Тюменская обл., Красноярский край).

М. — один из ведущих российских фольклористов, автор и составитель множества музыкально-фольклорных сборников и исследовательских статей, участник и организатор семинаров, конференций и симпозиумов. На протяжении нескольких десятилетий М. преподает в Петербургской консерватории, воспитал сотни учеников, которые работают в разных городах России и за ее пределами. Инициатор и создатель первого в России музыкально-этнографического отделения в консерватории (открылось в 1989 г.), которое готовит высококвалифицированные кадры этномузыковедов и руководителей фольклорных ансамблей.

М. — основатель и директор Фольклорно-этнографического центра Министерства культуры РФ (Санкт-Петербург, 1991) — принципиально новой научно-исследовательской организации, на базе которой обучаются и стажировались специалисты со всей России.

М. был организатором и руководителем одного из первых и в то время лучших российских фольклорных ансамблей — ансамбля Ленинградской (Петербургской) консерватории. Начальный этап фольклорного движения (1970–80-е гг.) немыслим без фестивалей, абонементных концертов, циклов радиопередач,



организованных М. и его соратниками на базе Лаборатории фольклора Ленинградской консерватории, ставшей в те годы одним из мощных центров нового движения. Наконец, именно М. стал инициатором создания и бессменным президентом Российского фольклорного союза (до 1999 г. Российский союз любителей фольклорных ансамблей), учредительное собрание которого состоялось в 1989 г. в Ленинграде.

Исключительная целеустремленность, способность к титаническому, самоотверженному труду, верность призванию позволили стать М. лидером и идеологом российского фольклорного движения, открывать новые пути, быть примером для фольклорной молодежи. (**Н. Ж.**)

Лит.: **Мехнецов А.М.** Российский фольклорный союз — десять лет спустя // Фольклор и молодежь. От истоков к современности. М., 2000. С. 30–37; **Мехнецов А.М., Валевская Е.А.** Музыкально-этнографическое отделение консерватории: программа подготовки фольклористов // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1990; **Мехнецов А.М.** Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Материалы Международной конференции памяти А.В. Рудневой. Музыка устной традиции М., 1999; **Мехнецов А.М.** Песни Тобольского Прииртышья.

**МИККЕЛЬ** Николай Сергеевич (1892–1968) — дирижер духовых оркестров, педагог, музыкально-общественный деятель.

Сын кларнетиста Преображенского полка. Воспитывался в военной школе для солдатских детей, учился игре на духовых инструментах.

С 11 лет играл на флейте в разных оркестрах. Исполнительские успехи позволили М. рано завоевать репутацию солиста. С 1914 г. начинается его карьера военного дирижера. В 1917–1922 гг. занимается педагогической и дирижерской деятельностью в Невеле и Смоленске. Возвратившись в Петроград в 1922 г., он принимает участие в организации музыкальной самодеятельности, увлекается этой работой и посвящает ей почти 40 лет.

Самым известным самодеятельным коллективом М. был духовой оркестр Пролетарского завода. Пестуя музыкантов-любителей, М. проявил не только дирижерский, но и педагогический талант. Он самоотверженно занимался индивидуальной подготовкой оркестрантов. Не менее года проходило со дня поступления новичка, прежде чем он допускался в оркестр. Коллектив вел регулярную концертную деятельность, и в его репертуаре накопилось около 400 произведений — классических увертюр, балетных сюит, вальсов, маршей. По отзывам современников, звучание оркестра отличалось чистотой строя, ритмической четкостью, продуманностью замысла.

М. работал также с духовыми оркестрами Северной судовой флотилии, ДК им. Ленина, ДК им. 1-й Пятилетки и другими. Дирижерский и организаторский опыт помогли ему создать в 1936 г. уникальный сводный духовой оркестр в 3000 исполнителей. Для управления этим грандиозным коллективом он нашел особый дирижерский стиль.

С 1936 г. М. руководил духовым отделом музыкальной студии ДК им. Горького, занимаясь подготовкой дирижерских кадров для самодеятельности.

М. был другом и ближайшим соратником Немцева, принимал участие в организации и проведении ленинградских музыкальных олимпиад. (**М.К.**)

Лит.: **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959.

**МИЛЬТС** Эльфрида Марцовна (1903–1974) — художник. По национальности латышка. В детстве переехала с родителями в Москву и всю жизнь прожила в этом городе, с которым связана большая часть ее произведений.

Работала бухгалтером. Девочкой посещала художественную школу, где получила представление об основах живописи и рисунка, но к постоянным занятиям живописью обратилась только в пожилом возрасте.

Училась с 1969 г. в ЗНУИ у педагога Б.Н. Отарова. Благодаря его поддержке и деликатному наставничеству сформировался неповторимый художественный стиль М.

Ее искусство — типично женское. Стиль рисунка и живописи — тонкий, с миниатюрной проработкой деталей напоминает рукоделье, вышивку.

В работах М. центральное место занимают образы городского пейзажа. Художница писала Москву по воспоминаниям своего детства, руководствовалась открытками с видами города, иллюстрациями в исторических книгах. Особенно много внимания она уделяла тем местам, которые были связаны с ее биографией, с духовными привязанностями.

Многие знаменитые здания: Большой театр, Дом Пашкова, особняк Морозова и другие — буквально портретированы в картинах художницы как живые люди, со своим характером, настроением. В лучших работах изображение архитектуры соединяется с жанровыми сценами, которые художница передает с большим правдоподобием и наблюдательностью.

По-детски наивная, далекая от законов «ученого» искусства, художественная манера М. очаровывает своей жизнерадостностью, тонким юмором, доверительной интонацией. Художница целиком отдалась своему искусству, воплотив в нем неизрасходованный запас любви и душевных сил.

После ее смерти все собрание ее работ перешло в фонды ЗНУИ (ныне ГРДНТ). (**К. Б.**)

Персональная выставка: ЗНУИ, 1973.

Выставки: «Сон золотой», 1992; «Наивное искусство России», 1997; «И увидел я ...», 2001; «Фестнаив-04».

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 432–433.

**МОЛОДЕЖНЫЕ ТЕАТРЫ.** 1950–1980-е гг. Название «молодежные театры» в данном случае не просто указание на возрастной состав их участников. Драмкружки школ, средних и высших учебных заведений, с большим или меньшим успехом и без особых претензий действовавшие на протяжении всего

двадцатого столетия, естественно, состояли из юных любителей. Но на определенных этапах советской истории возникали молодежные театральные образования особого типа — выразители актуальных социальных, идеологических, эстетических установок и принципов. Так было на рубеже 1910–20-х гг., когда заявили о себе студии Пролеткульта, и во второй половине 1920-х, когда на лидерство не только в самодеятельном, но и в профессиональном театре претендовали ТРАМы — театры рабочей молодежи.

Молодежные театры 1950–80-х гг. — неразрывная составная часть культуры шестидесятнического поколения. Они разделили его судьбу, иллюзии и драматизм послесталинской эпохи, перипетии хрущевско-брежневского коммуно-социализма, воодушевление и разочарования горбачевской «перестройки». Молодежные театры — непосредственные участники «сопротивления», не всегда успешной и последовательной борьбы нового театрального поколения за наследие отцов, поправленное и оболганное советской властью, за право самостоятельных духовных и художественных поисков. Борьбы, в конечном счете обернувшейся расцветом сценического искусства, возвращением российского театра на передовые рубежи мирового театрального процесса.

Первые молодежные театры студийной формации возникли почти одновременно (1957–1958 гг.), независимо друг от друга в разных городах России (в Москве — Студенческий театр и эстрадная студия «Наш дом» МГУ, в Иванове, Перми, Омске и др.). Их вызвала к жизни волна обострившегося интереса к социальным, нравственным проблемам периода «разоблачения культа личности Сталина», «оттепель» с пробившимися на проталинах необыкновенными для советского образа жизни побегами (вроде студии «Современник» и поэтических вечеров в Политехническом), подготовка к Всемирному фестивалю молодежи и студентов, а затем и сам праздник с необычной для «советского образа жизни» игровой раскованностью и контактностью зарубежных «посланцев».

В 1960-е гг. доля молодежных образований в числе любительских театров резко возросла. Они все более обнаруживали признаки единого (хотя и противоречивого) движения.

Масштаб движения, его длительность (конец 1950-х — 1980-е гг.), эволюция — следствие многих сменявших друг друга, пересекавшихся факторов, событий в жизни страны, профессионального и любительского театра: хрущевский «рывок к коммунизму», включавший программу формирования «всесторонне развитой личности», в т. ч. с помощью народных театров; развернувшееся массовое типовое жилищное строительство, кардинально изменившее сферу частной жизни, быта, форм молодежного досуга; реанимация, после краткой «оттепели», репрессивных механизмов управления культурой, подавления личности; формирование в ответ альтернативных течений в сфере общественных наук, искусства, активизация философско-религиозной мысли, самиздат и «тамиздат»; возрастание доли молодежи в населении страны и изменения в ее социальном составе (в 1970-х гг. число старшеклассников и студентов возросло по сравнению с довоенным 1940/41 учебным годом в 5 раз, тогда как население России увеличилось лишь на 22 %); реабилитация самого понятия «молодежь», десятилетиями перекрываемого словом «комсомол»; отзвуки студенческих, молодежных волнений, политических и социальных движений в странах Америки и Европы; участие советских молодежных театров в международных фестивалях.

1970-е гг. — самое яркое, продуктивное время в жизни молодежных театров. Продолжали активно действовать Студенческий театр МГУ, ивановский Молодежный театр, другие коллективы первого призыва. В группу лидеров вошли челябинский «Манекен» (образовался в 1964 г. как СТЭМ Политехнического института, рук. А. Морозов), омский Театр поэзии (организован Л. Ермолаевой в 1966 г.). Самобытные молодежные театры возникли в Усть-Абакане (во главе с В. Соколовым), в Ленинграде — студенческий театр Института инженеров железнодорожного транспорта (организатор В. Малыщицкий), в Ангарске (Л. Беспрозванный), Братске (К. Магидин), Соликамске (Е. Пыльская), Череповце (Р. Смирнов), Усть-Илимске (В. Гуляев), Набережных Челнах (Ю. Колесников, В. Куликова, Н. Пархоменко), Тольятти (Т. Тимонина, Г. Швецова, В. Тя-Сен), Глазове (И. Маслов), Петрозаводске (Л. Толстова), Кемерове (А. Гребенкин), Перми («Арлекин»), Новосибирске (С. Афанасьев), других старых и новых, больших и малых городах России.

В 1970-х целая группа оригинальных театров, не без основания претендовавших на внимание искушенной публики и специалистов, появилась в столице: «На Красной Пресне» (В. Спесивцев), «На улице Чехова» (М. Щепенко), «На досках» (С. Кургинян), «У Никитских ворот» (М. Розовский), «На Юго-Западе» (В. Белякович), «Человек» (Л. Рошкован).

Между молодежными театрами и профессионалами шестидесятнической формации установились действенные контакты. Роль связующего звена выполнил кабинет народных театров ВТО (с 1980-х — отдел любительских театров и студийного движения СТД России). Сотрудники отдела (И.К. Сидорина, М.Ю. Корбина, С.М. Ганцевич) развернули в России систему лабораторий и семинаров режиссеров любительских театров — зональные (в крупных регионах — областные) и центральные. Ими руководили специалисты из Москвы и Ленинграда: режиссеры-педагоги, театроведы, сценографы и т. п. Занятия проводились дважды в сезон — осенью и весной, обычно на базе любительского или профессионального театра, на материале репетиций и спектаклей. Центральными семинарами руководили Л. Хейфец, М. Захаров, О. Кудряшов (Москва), Г. Товстоногов, З. Корогодский, Л. Додин (Ленинград). Участники семинаров посещали лучшие премьеры столичных театров. Наиболее интересные экспериментальные постановки молодежных театров приглашались в Москву и показывались в Доме актера, ЦДРИ, на сцене «Современника», рецензировались на страницах профессиональных изданий.

Молодежное театральное движение изначально несло на себе печать драматизма. Внутренняя творческая жизнь небольшого коллектива (15–20 человек), семинары в областных центрах, столице, погружение в атмосферу высокого искусства, фестивальные встречи в разных городах России, с другой стороны — убогая, придавленная социально-культурная среда, повседневное зависимое существование, жесткая, расписанная по датам «красного календаря» и политических «событий» (съездов, пленумов, юбилеев партии, комсомола, профсоюзов) деятельность «культпросвета». Эта контрастность бытия, с одной стороны, стимулировала энергию сопротивления, с другой — толкала на унижительные компромиссы, рождала пессимизм, разочарование, гнетущие периоды внутреннего разлада.

По мере расширения ареала молодежных театров, развертывания движения в его рядах все более отчетливо проявлялись две тенденции — к изоляции и к интеграции.

Первая выразилась в локализации деятельности, повальном исходе молодежных коллективов из огромных, официозно-помпезных залов Дворцов и Домов культуры в малые помещения, часто вообще за пределы учреждений культуры — в подвалы, «красные уголки» общежитий и домоуправлений, пустующие хозблоки жилых микрорайонов и т. п. Так молодежные театры пытались ослабить контроль (уйти «с глаз долой»), вычленились из среды клубной самодеятельности, создать свой театральный дом. Одновременно они укрепляли связи с родственными коллективами, с центром (ВТО) в Москве.

В 1970-х молодежные коллективы начали активно вводить в название слово «студия» (в немалой степени под влиянием освоения «малых» сцен). Не стоит ни преувеличивать, ни преуменьшать значимость этой массовой инициативы. Немногие в полной мере осознавали историко-культурные и актуальные творческие смыслы понятия «студия». Однако и не совсем осознанное стремление (коллективное бессознательное) толкало в определенную сторону.

Студийная активность во многом носила ситуативный характер. К этому времени в сферу непрофессионального театра было вброшено огромное число режиссеров, подготовленных на специальных факультетах институтов культуры, и, что особенно важно, солидная группа выпускников популярного театрального вуза — Училища им. Б.В. Шукина. Молодые специалисты знакомились с историей и практикой театра в ту пору, когда были открыты многие ранее запрещенные страницы летописи отечественного театра, в т. ч. и студийные. Свойственные молодости амбициозность, самоуверенность, претензия на лидерство (подкрепленная дипломом) естественно выливались в организацию студий, попытки обучения еще более молодых студийцев актерской технике, поиски «необычного» репертуара, которые выводили на драматургию абсурда (Мрожек, Пинтер, Беккет), на отечественных авторов «новой волны» (Вампилов, Петрушевская, Садур, Злотников, Галин, Казанцев, Рошин). Попытки сказать новое слово часто носили наивно-претенциозный характер, студийность оборачивалась сектантской замкнутостью.

Размножение молодежных театров студийного толка в немалой степени было спровоцировано появлением на карте России именно в эти (1970-е) годы городов-новостроек, выросших вокруг промышленных гигантов, — Братск, Набережные Челны, Тольятти, Усть-Илимск и др. Туда по комсомольским путевкам и самотеком отправились наиболее инициативные молодые режиссеры в надежде начать новое театральное дело, вписать его в инфраструктуру развивающегося города.

Рождение и бурное размножение неофитов студийности совпало с периодом зрелости целой когорты молодежных театров, прошедших серьезную профессиональную подготовку. Завершение процесса идентификации, осознание своей студийной природы, пути и места в общем театральном процессе наглядно выразили коллективы, сохранившие, соединившие в своем названии и «молодежный», и «театр», и «студия» (ивановский Молодежный театр-студия, Молодежный театр-студия на Красной Пресне и др.).

Одно из коренных отличий молодежных студийных театров от других форм альтернативной культуры состояло в том, что они не отрицали, а, напротив, подчеркивали свои связи с отечественной театральной традицией и школой, современной профессиональной средой. Их противостояние советскому «истеб-

лименту» основывалось на следовании тем линиям театрального творчества, которые тоталитарное государство преследовало за несоответствие нормам соцреализма. Их кумирами были О. Ефремов и А. Эфрос, развивавшие методологию «психологического театра» с его вниманием к нюансам и противоречиям внутренней жизни человека, «Таганка» во главе с Ю. Любимовым, опиравшаяся на авангардные формы 1920-х гг., брехтовский «эпический театр», возрождавшая вахтанговскую школу «фантастического реализма».

Потребность в усилении интеллектуального воздействия на молодежную аудиторию, в напряженном эмоциональном диалоге толкала театры на поиск соответствующих сценических средств в самых разных направлениях и сферах современного искусства. Молодежные театры увлеченно экспериментировали со сценическим пространством. Перемещали действие по всем помещениям и переходам Дворца, играли в вагоне электрички (В. Спесивцев), устраивали передвижные (автомшины, конные повозки, баржи) балаганы, осваивали городские площади (фестивали уличных театров в Архангельске, Новокузнецке Пензенской обл., Москве). Особенно много и плодотворно молодежные студийные театры экспериментировали в условиях малых сцен, создавая нетривиальное игровое пространство, свежо и оригинально «прочитывая» литературные тексты (Ермолаева — «Чайка» и «Птицы нашей молодости», Малыщицкий — «Сто братьев Бестужевых», Спесивцев — «Я пришел дать вам волю», В. Соколов — «Гамлет»).

Увлекаемые общим процессом переоценки ценностей, переосмысления (которое, заметим, началось задолго до перестройки) мировоззренческих основ жизни, судьбы страны, отцов, своего поколения, молодежные театры отозвались на поставленный шестидесятилетней драматургией, прозой и поэзией вопрос о корнях того мира, в который пришли. Два полюса, две традиции отечественной досоциалистической культуры — высокая (классическая) и народная (языческая, христианская, патриархальная) — с особой силой притягивали молодежные театры. Об этом свидетельствовали спектакли, выдвинувшие целую когорту коллективов на передовые рубежи сценического творчества (по признанию ведущих театроведов и критиков — А. Аникста, К. Рудницкого, М. Строевой, А. Свободина и др.). С одной стороны, чеховская «Чайка» и грибоедовское «Горе от ума» (омский Театр поэзии), «Моя жизнь» — композиция по прозаическим произведениям А. Чехова (челябинский «Манекен»), «Гамлет» У. Шекспира (театр-студия «На Юго-Западе»). С другой — «После сказки» (инсценировка повести Ч. Айтматова «Белый пароход» в «Манекене»), «Не стреляйте белых лебедей» (инсценировка повести Б. Васильева, театр ЛИИЖТа), «Последний срок» (по повести В. Распутина, театр из Усть-Абакана), «Птицы нашей молодости» И. Друцэ (студенческий театр Омского сельхозинститута), «Прощание с Матерой» (инсценировка повести В. Распутина в Молодежном театре-студии на Красной Пресне). Надо отметить, что многие инсценировки прозаических произведений впервые увидели свет на сцене молодежных театров. Так же как и ряд пьес («Такая любовь» П. Когоута, «Две стрелы» А. Володина, драматические миниатюры Ф. Кривина, «Уроки музыки» Л. Петрушевской), с трудом пробивавших путь в «большие» театры.

В 1970-х сформировался базовый принцип понимания студийности: театр — это «круг человеческого взаимопонимания», сотворчество-сопереживание внутри актерского и актерско-зрительского сообщества. «В минутах такой гар-



монии и есть сущность нашей жизни», — писал руководитель челябинского «Манекена» А. Морозов в 1978 г.

Примечательно, что тогда же, в конце 1970-х, в Москве современник манекеновцев философ Г.С. Батищев размышлял над «особенностями культуры глубинного общения». «Универсалиями» такого общения у него выступали: творчество как свободный дар встречи, дар междусубъективности; сотворчество — дух полифонического сотрудничества; мироутверждение; сопричастность; предвещающее утверждение достоинства каждого другого...

Молодежные студийные театры на практике реально воссоздавали «дух полифонического сотрудничества». Человеческое творческое единение (антипод коллективизма по-большевистски) — религия молодежного театрального движения 1970-х гг. Не постоянное состояние жизни и творчества, а основная ценность, символ веры, редко достигаемое состояние души. Об этом надо помнить, дабы не идеализировать «движение». У молодежного театра того времени были свои идеологи, которые нередко превращались в его мифологов. Механизм мифологизации был примерно таков: то, что на практике составляло некий набор установок, принципов, идеалов, с чем идентифицировали себя лидеры молодежного студийного движения, к чему стремились, приближались, что отчасти воплощали, выдавалось (часто неосознанно, произвольно) за совокупность свойств, имманентно присущих всей массе участников.

Черты мифологизации движения обнаруживаются во многих публикациях 1970–80-х гг. Концентрированно и вдохновенно миф о молодежных театрах выражен в книге «Потому, что не могут не выйти...», написанной А. Силиным. Эта книга содержит богатый фактический материал, ценные наблюдения и дает достаточно полное представление о самосознании участников молодежного студийного движения, которое далеко не совпадало с его реалиями.

К концу 1980-х движение молодежных студийных театров обнаружило явные признаки истощенности. Одни коллективы с большим или меньшим успехом профессионализировались. Другие, лишённые всяких средств к существованию, распались. Третьи доживали отпущенный срок, утратив ощущение времени и собственного возраста. Разруха и реформы довершили процесс естественного затухания. Молодежные театры потеряли почву под ногами, уверенность в актуальности дорогих, с трудом обретенных и отстаиваемых ценностей и идеалов, в правильности образа жизни и представлений о предназначении искусства, через которое идет «дорога к Храму».

На рубеже XX и XXI столетий идеи, формы, традиции молодежных театров студий советской эпохи подхватили, начали активно осваивать и развивать так называемые детские и юношеские театры. (А. Ш.)

Лит.: **Розовский М.** Самоотдача. М., 1967; **Силин А.** «Потому, что не могут не выйти...»: Из опыта работы молодежных любительских театров 1967–1977 гг. М., 1978; Лицом ко времени: Обзор студийных театров // Театр. 1978. № 9; **Сидорина И., Корбина М.** Народные театры России. М., 1981; Народные театры: Взгляд со стороны. Сами о себе: Сб. М., 1981; **Солнцева П.** Театры-студии 1980-х — начала 1990-х гг. // Самодетельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов СПб., 1999; **Шульпин А.** Театр любителей. Последний парад. М., 1992; **Шульпин А.** Театральные опыты «Манекена». Челябинск, 2001; **Шульпин А.** Молодежные театры России. СПб., 2004.

**МОРОЗОВ** Анатолий Афанасьевич (род. в 1937 г.) — режиссер, один из организаторов и художественный руководитель (с 1963 по 1987 г.) театра Челябинского политехнического института «Манекен».

Его путь к театральной профессии — характерное в 1960-х гг. явление. Окончив Московский авиационный институт, А. Морозов вернулся в Челябинск, стал преподавать в политехническом (ЧПИ). За время учебы в Москве он, заядлый театрал, посещал не только профессиональные театры, но и молодежные любительские. Особенно увлекался постановками студии «Наш дом» и Студенческого театра МГУ. В театр ЧПИ попал как консультант в момент объединения факультетских эстрадных групп в общеинститутский СТЭМ по приглашению младшего брата Бориса Морозова, студента.

А. Морозов вошел в инициативную группу и вскоре возглавил СТЭМ. Сознание и творчество молодого преподавателя технических дисциплин, воспитанного в духе идеалов «социализма с человеческим лицом», неожиданно для себя оказавшегося в театре, эволюционировало в сторону общечеловеческих, гуманистических ценностей, от революционной публицистики к классике, от эстрады к философской драме, к ассоциативно-поэтическому, метафорическому сценическому языку. Многие в трансформации социальной и художественной идеологии А. Морозова определили «шестидесятнический» театр, киноискусство, литература, занятия в московском семинаре режиссера и театрального педагога Л.Е. Хейфеца при СТД России, участие в международных фестивалях студенческих, молодежных театров. Немалое значение имел и отрезвляющий опыт строительства неординарного театра в условиях «партийного руководства», стандартов социалистической «государственной культуры». Во второе десятилетие театральной деятельности А. Морозов вступил со сложившимися взглядами на сценическое искусство как мощное средство межличностной коммуникации, объединения людей в малые (театр) и большие (театр и зрители) духовные сообщества, способные противостоять обезличивающему воздействию тоталитарной идеологии. «Манекен» 1970-х гг. — подлинная театральная студия, в стенах которой вокруг А. Морозова собиралась и объединялась талантливая молодежь, формировались яркие актерские индивидуальности, господствовала атмосфера сотворчества. Поставленные А. Морозовым по оригинальным инсценировкам спектакли — «Петербургские повести» Н. Гоголя (1972), «Театральная комедия» по Ф. Кривину (1973), «После сказки» («Белый пароход») Ч. Айтматова (1974), «Сорок первый» Б. Лавренева (1977), «Моя жизнь» по повестям и рассказам А. Чехова (1980) — выдвинули «Манекен» и его руководителя в лидеры молодежного театрального движения, привлекли внимание известных театроведов, критиков, режиссеров, писателей (Ч. Айтматов, В. Комиссаржевский, А. Свободин, М. Строева, К. Рудницкий и др.). В начале 80-х А. Морозов оставил преподавательскую работу в институте, давно не определявшую его истинное призвание, и перешел на работу в Челябинский академический театр драмы им. Цвиллинга. Он оставался художественным руководителем «Манекена», но постепенно отдалялся от него. Лишь один спектакль, «Наш городок» по пьесе Т. Уайлдера (1984), творчески соединил А. Морозова с новым поколением манекеновцев, напомнив о неиссякающих возможностях театра. В 1987 г. А. Морозов по приглашению художественного руководителя театра им. Ленсовета И. Владимировича переехал в северную столицу. (А. Ш.)



Лит.: **Агишева Н.** Им аплодируют // Правда. 1975. 14 февр.; Лицом ко времени // Театр. 1978. № 9; **Сипин А.** «Потому, что не могут не выйти...»: Из опыта работы молодежных любительских театров 1967–1977 гг. М., 1978; 4. **Морозов А.** Этот многоликий театр // Вечерний Челябинск. 1979. 1, 2, 3 февр.; 5. **Морозов А.** Точки пересечения // Советская культура. 1983. 3 сент.; 6. **Шульпин А.** «Манекен» от А до Ю // Автограф. 1999. № 3; 7. **Шульпин А.** Театральные опыты «Манекена». Челябинск, 2001.

**МОСКОВСКАЯ ШКОЛА АЙСЕДОРЫ ДУНКАН.** В ней воплощалась мечта А. Дункан о создании/воспитании гармоничного, как древние греки, человека, открытого для всего прекрасного.

В молодом советском государстве она, по собственным словам, увидела тот «прекрасный новый мир», то идеальное общество, которое позволяло ей реализовывать свои мечты и планы.

До этого она пробовала открывать детские школы в Берлине, Париже, Нью-Йорке, однако все они просуществовали недолго.

По приглашению советского правительства, гарантировавшего ей создание условий для творческой работы, Д. в 1921 г. приехала в Россию, а в 1922 г. приняла советское подданство.

Главная цель — открытие детской школы, где не только танец, но и другие дисциплины мыслились как основные элементы воспитания нового, гармоничного человека.

Идеализм Д. заставлял ее верить, что для реализации ее проекта-мечты важны не столько материальные и финансовые условия, сколько благоприятная нравственная атмосфера, только и могущая быть основой формирования гармонически развитого, высокодуховного и благородного человека. У советского правительства она просила минимума — помещения для школы, которое и получила (Пречистенка, 20).

«Времена были фантастические. Хозрасчет тогда еще не был выдуман», и Луначарский «урывал из скудного бюджета Наркомпроса небольшие суммы на внедрение в тогдашний угловатый быт эллинской пластики. В то время как импресарио Айседоры хлопотали в Наркомпросе об очередной дотации», в школе Д. «старательно обучали пролетарских детишек вольным движениям времен Солона или Перикла».

Холодная и голодная послереволюционная Россия быстро отрезвила мечтательницу. Денег на школу катастрофически не хватало. Это вынудило Дункан помимо основной бесплатной группы набирать и параллельную платную группу пансионеров, позволяющую школе зарабатывать хоть небольшие средства на свое содержание.

Первый набор школы (около 60 девочек) состоялся в октябре 1921 г. Обучались дети от 4 до 12 лет. Помимо танца дети получали общее образование, изучали иностранные языки (французский, английский), гимнастику, пение, живопись, лепку.

Дункан исходила из того, что именно ребенок, еще не искалеченный неправильным социальным и эстетическим воспитанием, с его детской естественностью и непосредственностью, с подлинной прирожденной внутренней вырази-

тельностью, должен быть наиболее восприимчивым к «естественным движениям» ее танца, к системе ее художественного воспитания.

Уже в ноябре 1922 г. на сцене Большого театра состоялось совместное выступление Дункан с ее ученицами, которых стали называть «дунканятами». На вечере были показаны танцевальные композиции на музыку Чайковского («Славянский марш», Шестая (Патетическая) симфония) и «Интернационал».

Впоследствии школа давала регулярные показательные выступления. В ее репертуар входили «Марсельеза», «Варшавянка», «Интернационал», композиции на музыку Ф. Шопена, Ф. Шуберта (вальсы), А. Скрябина, Рахманинова, Штрауса, более масштабные постановки, как, например, танцы и хоры из «Ифигении в Авлиде» Глюка (танцы и игры в мяч и кости халкидских девушек, танцы амазонок и пр.). Были и свои «хиты» — неизменно пользующаяся успехом «Полька» Рахманинова.

Впечатление от искусства «дунканят» трудно составить, поскольку часто оно подменялось умилением их детскостью.

«...Окруженные вольной волнообразной одеждой, танцевали дети мал мала меньше, сея вокруг себя здоровый смех, радость и неподдельную красоту». Несмотря на то что со временем дункановский танец не оправдал надежд, возлагаемых на него советской идеологией, правительственная реформа 1924 г. по реорганизации частных студий и балетных школ сохранила полную автономию только за школой Д.

Школа просуществовала до 1949 г.; после отъезда Дункан из России в 1924 г. ею руководила Ирма Дункан. (**А. Ч.**)

Лит.: Айседора. М., 1992; **Бабенчиков М.В.** «Счастливые дни золотой юности...» // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1987; **Герман Э.** Из книги о Есенине // С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992.

**МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ** — ансамбль, созданный его нынешним руководителем, специалистом по русским народно-песенным традициям Н.Н. Гиляровой (ныне профессор, декан теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, кандидат искусствоведения, председатель правления Российского фольклорного союза).

В составе ансамбля — студенты теоретико-композиторского, дирижерско-хорового, других факультетов консерватории, аспиранты, сотрудники Кабинета народной музыки. В разные годы в ансамбле пели ставшие впоследствии известными фольклористами-исследователями, педагогами и музыкантами-исполнителями С. Старостин, Т. Старостина, В. Усачева, Д. Смирнов, Н. Данченкова, С. Концедалова, А. Полячок, О. Величкина, Н. Жуланова, А. Серпер, О. Цыганкова, Т. Сидорова, Ю. Царева и мн. др.

Один из первых в СССР фольклорных коллективов нового типа (возник в 1978 г.), ансамбль МГК, вместе с прибалтийскими ансамблями, ансамблем Ленинградской консерватории (рук. А. Мехнецов), Ленинградским камерным фольклорным ансамблем под рук. И. Мациевского, ансамблями Марийского госуни-

верситета (рук. О. Герасимов), Киевской (рук. Е. Ефремов) и Одесской (рук. А. Соколова) консерваторий играл ведущую роль на первом этапе развертывания отечественного фольклорного движения. В ансамбле МГК широко использовались новые, ставшие впоследствии общепринятыми формы освоения народной песни, в частности разучивание сложной песенной фактуры по многоканальным расшифровкам и фонограммам.

В настоящее время ансамбль продолжает активно функционировать, участвует в многочисленных фестивалях, гастрольных программах, теле- и радиопередачах, его состав пополняют новые участники.

Базовыми традициями для ансамбля МГК всегда были традиции Рязанской, а позднее Пензенской и Липецкой обл. (это во многом определялось научными интересами руководителя — Н.Н. Гиляровой), а ежегодные экспедиции — обязательная составная часть работы коллектива.

Силами ансамбля записано несколько компакт-дисков и компакт-кассет. **(Н. Ж.)**

Дискография: Хрестоматия по русскому народному творчеству. Компакт-кассета. Вып. 1 и 2. Звуковое приложение к сборнику: **Гилярова Н.Н.** Хрестоматия по русскому народному творчеству (1–2-й и 3–4-й год обучения). М.: Родник, 1996; 1999; Народный романс. Компакт-кассета. Звуковое приложение к альманаху «Русская традиционная культура». Поют этнографические коллективы Рязанской, Брянской, Пензенской, Восточно-Казахстанской обл., а также московский мужской ансамбль «Казачий круг» и фольклорный ансамбль Московской государственной консерватории. Москва, Russian Disc, 1997; Не у нас ли в саду. Компакт-кассета. Песни Рязанской и Пензенской областей в исполнении ансамбля Московской консерватории. Russian Disc. 1997; Воскресшие голоса Рязанской земли. Из серии «Антология музыкально-обрядового фольклора Рязанской области» (диск № 5). Russian Disc. 2000; Народные песни и инструментальные наигрыши Шацкого района Рязанской области. Из серии «Антология музыкально-обрядового фольклора Рязанской области» (диск № 7). Russian Disc. 2000.

**МУЗО НАРКОМПРОСА (1918–1936).** 26 июня 1918 г. был организован Народный комиссариат по просвещению во главе с А.В. Луначарским. Одним из его отделов стал М.Н. — первый созданный советской властью централизованный орган по руководству всеми отраслями музыкальной жизни. Его возглавил Б.Б. Красин.

Первые мероприятия М.Н. были направлены на установление государственного контроля за вверенной областью культуры: все учебные заведения — от музыкальных школ до консерваторий — перешли в систему М.Н., произошла реорганизация наиболее крупных музыкальных коллективов, было национализировано имущество РМО, а также нотные магазины, склады, издательства, музыкальные театры, концертные залы и т. д.

М.Н. делился на секции: хоровую, народных инструментов, музыкального образования (ОМО), лекционную, пропаганды среди трудящихся народной песни и др. Тремя первыми руководили известные музыканты — И.В. Немцев, Г.П. Любимов и Н.Я. Брюсова.

Деятельность М.Н. имела несколько основных направлений: организация концертов и концертно-просветительской работы; курирование сферы музыкального образования и просвещения; организация массовой музыкальной самодеятельности; издание пособий, руководств, нотных сборников; музыкальное оформление коммунистических праздников.

Наркомпрос являлся проводником и исполнителем партийных указаний в области искусства. В 1918 г. вышел декрет «О государственном музыкальном строительстве», подписанный Лениным. В нем музыка признавалась мощным средством коммунистической пропаганды. В свете этого тезиса главной задачей М.Н. был максимальный контроль за всеми происходившими в музыкальной культуре процессами и управление ими в целях насаждения новой идеологии.

Инструментом новой культурной политики являлись указы М.Н. Часть из них носила директивно-запретительный характер. Так М.Н. приобретал право контроля за всеми живущими авторами, которым без его разрешения запрещалось издавать что-либо. Запрещались поездки артистов с концертами без разрешения М.Н. (для его получения требовалось представить программу концерта, афиши и даже билеты). Запрещались концерты, «не имевшие художественной ценности» (т. е. не соответствующие существующим идеологическим установкам). До момента организации Репертуарного комитета М.Н. наблюдал за «идейным содержанием» концертов.

С учетом новых идеологических установок была проведена ревизия деятельности учебных заведений, введены уроки музыки в общеобразовательных школах, разработаны подробные учебные планы. В 1918 г. были назначены так называемые эmissары М.Н., которые наблюдали за всеми учреждениями и докладывали об этом, на основании чего принимались соответствующие решения. Совет по делам учащихся, куда входили представители всех школ, неуклонно боролся с проявлениями вольнодумства, в частности с «антихудожественными» музыкальными вечерами.

Аппарат контроля и осведомления также действовал в самодеятельности.

М.Н. подчинялись все культпросветотделы на местах, а им, в свою очередь, — все клубы. Была проведена регистрация всех лекторов, занятых пропагандистской работой. Деятельность многих хоровых кружков проходила под наблюдением инструктора-специалиста, выделенного МУЗО. Все инструкторы составляли коллегию, которая проводила регулярные заседания, вырабатывая общие планы и программы, решала задачу создания районных самодеятельных хоров.

В 1920 г. М.Н. утвердил «Положение о музыкальной работе в Красной армии», согласно которому было необходимо уделять особое внимание подготовке армейских инструкторов массового пения.

Пропаганда новой идеологии была одной из главных задач М.Н. Ее инструментом являлась репертуарная политика, а принципом управления — упрощение, стремление к единообразному, всеобщему, обязательному; сведение любого явления к идеологической схеме.

В «Красной газете» от 2 сентября 1919 г. читаем: «МУЗО Наркомпроса посвящает много времени деятельности рабочих клубов и выработки для них однообразной программы, также МУЗО озабочен тем, чтобы во всех районах существовали рабочие хоры».

В хоровой самодеятельности насаждались революционные песни. Странная секция «пропаганды народной песни среди народа» преследовала именно эту цель. Строгий контроль осуществлялся и за репертуаром духовых оркестров.

Желая активизировать композиторское творчество в нужном направлении, М.Н. проводил конкурсы на создание революционных песен и выдавал денежные премии.

Что касается деятелей профессиональной музыкальной культуры, они тоже должны были неукоснительно соблюдать репертуарные директивы. В 1920 г. М.Н. была разработана серия рекомендательных концертных программ и разослана в концертные организации и на периферию.

Деятельность М.Н. демонстрировала новый тип реальности, где на место естественного и живого в своем многообразии организма культуры была поставлена идеологически агрессивная и беспредельная власть чиновника.

Социалистическое управление культурой, как и экономика, опиралось на план. Поэтому цифры, количественные показатели присутствуют во всех отчетах М.Н., цифрами пестрят и газетные, журнальные статьи и книги, посвященные проблемам культуры. В художественной самодеятельности это особенно наглядно, т. к. согласно плану создавались клубы, любительские хоры и оркестры, которые должны были охватить как можно больше людей, в пределе — все население. Весь народ должен был петь хором Интернационал и революционные песни.

Ориентация на массовость, всеохватность особенно проявлялась в организации «музыкального обслуживания населения», т. е. в проведении демонстраций, коммунистических праздников и общественных мероприятий.

Районные хоры объединяли в общегородские. Метод слияния отдельных кружков в большие городские массивы был широко распространен. Он вызывался необходимостью участия клубной самодеятельности в народных праздниках и был призван демонстрировать, что якобы сами массы стремятся к грандиозным ораториальным формам для выражения своих чувств. Хоры объединялись чаще всего механически, без отбора голосов и учета различий в степени подготовленности. Это становилось возможным при руководстве М.Н., ориентированного на четкое выполнение плана работы.

В 1920-е гг. управление культурой находилось в стадии становления, существовало много дублирующих друг друга организаций, конфликтовавших между собой. Так, хотя усилия М.Н. шли в одном направлении с Пролеткультом, между ними шла борьба за власть и влияние, за самоутверждение и желание командовать, а не подчиняться. В 1920 г. на съезде Пролеткульта была дана резолюция Ленина о полном подчинении Пролеткульта Наркомпросу. В середине 1920-х гг. власть начинает упорядочиваться, постепенно упраздняются лишние управленческие звенья. Окончательно единая централизованная схема управления сформировалась к 1932 г., когда были созданы творческие союзы. **(М. К.)**

Лит.: Отчеты-бюллетени МУЗО Наркомпрос «О том, что сделано». Вып. 1, 2. М., 1919; **Миклашевский М.** Задачи и достижения МУЗО Наркомпрос // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 6–7; **Гусин И.** Советское государственное музыкальное строительство // В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959. С. 62–158; Му-

зыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967; **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября: Хроника, документы, материалы. М., 1972.

**МУЗО ПУБАЛТА** — музыкальное отделение при Политическом управлении Балтийского флота. Существовало с 1919 по 1922 г.

Благодаря таланту и энтузиазму его руководителя, Филиппа Бронфина, за этот небольшой срок на Балтфлоте была создана продуманная и широко поставленная система музыкального просвещения: оперно-симфоническая труппа, состоявшая из 350 человек, давала многочисленные концерты, проводились популярные лекции, работали народные музыкальные школы.

Концерты проходили в зале Морского корпуса, Морском госпитале, Шлис-сельбурге, на военных кораблях. Особой популярностью пользовались т. н. «Музыкальные понедельники». Это были масштабные концерты, продолжавшиеся иногда по 5 часов. Сохранились программы «Понедельников» — первое отделение обычно отдавалось симфонической музыке, во втором исполнялись оперные отрывки и камерные вокально-инструментальные произведения, в третьем шли балетные номера. Часто концерт имел тематическое единство (например, «Свет, солнце и радость в музыке», «Юмор в музыке», «Скандинавские композиторы» и др.). В газете «Красный балтийский флот» заранее публиковались программы, а также статьи, подготавливавшие к концерту. Главным организатором концертов и их неизменным лектором был сам Ф. Бронфин. По мере приобщения аудитории к серьезной музыке он менял как содержание программ, так и саму форму концертов (см. об этом подробнее в статье о Бронфине).

В М.П. также была создана сеть из 38 музыкальных школ, рассчитанных в основном на взрослых. В них обучали музыкальной грамоте, слушанию музыки, хоровому пению и игре на народных инструментах.

С уходом Ф. Бронфина М.П. прекратил свое существование. **(М. К.)**

Лит.: Музыкальная жизнь Ленинграда за 50 лет. М., 1961. С. 428–431; В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959. С. 194–204.

**«МУЗЫКА И БЫТ»** — журнал, издававшийся в Ленинграде на протяжении 1927 г., всего вышло 12 номеров.

«М. и Б.» был задуман как популярное издание, предназначенное удовлетворять запросы клубов и кружков, самодеятельных хоров и оркестров, а также любителей музыки, занимающихся самообразованием.

Журнал имел практическую обучающую направленность. На его страницах объяснялись основные закономерности музыкального языка, печатались методические статьи и инструкции по проблемам организации кружков, выбору литературы и репертуара, составу оркестров и хоров; давались практические советы по вопросам приобретения и настройки инструментов, методические и библиографические указания обучающимся теории музыки.



Основу построения журнала составляла серия продолжающихся тематических рубрик, так что из номера в номер накапливались разносторонние сведения по интересующему его предмету. Разделы вели известные профессиональные музыканты и крупные практики самодеятельности Ленинграда: В. Киприанов рассказывал о великорусском оркестре, В. Зубарев — о неаполитанском оркестре, М. Владимиров — об оркестре духовом, М. Друскин — о работе фортепианных кружков, А. Клейнард давал советы гармонистам и баянистам, П. Исаков писал о гитаре, И. Немцев — о хоровой самодеятельности, С. Гинзбургу принадлежали статьи о нотной грамоте, композитор П. Рязанов описывал свои фольклорные экспедиции. Как видно из перечисленного, главные интересы журнала были сосредоточены на инструментальной музыке (в отличие от большинства популярных музыкальных журналов 1920–30-х гг., уделявших основное место хоровой самодеятельности). Может быть, именно с этой тематической направленностью связан минимальный для той эпохи идеологический пафос. В 8-страничном нотном приложении к журналу также почти нет агитационных песен.

Коллектив «М.Б.» стремился поддерживать тесные отношения со своими читателями. В разделе «Почтовый ящик» публиковались не только читательские письма, но и отчеты об ответных действиях редакции. **(М. К.)**

**«МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ».** Журнал был создан при Агитотделе Музгиза в 1926 г. как орган «Объединения революционных композиторов и музыкальных деятелей» (ОРКиМД). Ответственный редактор — Лев Шульгин. Издавался в Москве с 1926 по 1929 г. ежемесячно (в 1929 г. — один номер в два месяца).

Журнал привлекал в качестве авторов Б. Асафьева, Н. Брюсову, М. Гнесина, А. Луначарского, помещая статьи по разным вопросам музыкального искусства.

Одной из основных задач журнала была пропаганда революционного репертуара. В нотном приложении печатались новые произведения советских композиторов, преимущественно песни агитационного характера.

Редакция постоянно поддерживала связи с клубами, хоровыми кружками, самодеятельными коллективами и публиковала сведения об их деятельности и исполняемом ими репертуаре.

По инициативе редакции в СССР был приглашен автор Интернационала Пьер Дегейтер, и затем на страницах журнала были опубликованы его заметки.

Прекращение издания было расценено как повод для роспуска ОРКиМД. **(М. К.)**

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ НОВЬ»** (1923–1924). Была создана на базе музыковедческого научного журнала «К новым берегам» (ред. В.В. Держановский).

Журнал являлся органом Российской организации пролетарских музыкантов (РАПМ). Периодичность — один раз в месяц. Всего вышло 12 номеров.

«М.Н.» стала трибуной организации, в ней постоянно обсуждалась «идейная платформа» РАПМ, его работа и мероприятия.

В редколлегию входили Н. Брюсова, Д. Васильев-Буглай, С. Чемоданов, Л. Лебединский, К. Поставничев, Л. Шульгин, С. Клячко и другие известные деятели музыкальной культуры того времени. Главный редактор — С.А. Крылов.

«М.Н.» стремилась изменить в сторону большей демократичности, доступности массам. Задача — популяризация музыки среди рабочих.

Журнал имел следующие отделы: научный, научно-популярный, музыкального просвещения и воспитания, хроники музыкальной жизни России. К. Поставничев открывал хоровую страничку и освещал деятельность рабочих клубов.

Журнал унаследовал от своего прошлого научный отдел. Сначала по традиции он помещался в начало номера, но постепенно был отодвинут в конец и затем исчез совсем.

Подробно освещалась музыкальная жизнь Москвы и проблемы музыкального образования — от музыкальных школ до консерватории. **(М. К.)**

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»** (1933–1936) — советский музыкальный журнал, орган ВЦСПС и Музгиза, выходил в Москве с периодичностью один раз в месяц, в 1936 г. вышло два номера. Главный редактор — В. Данненберг.

Основной задачей журнала было освещение работы клубов и музыкальных кружков на местах, самодеятельности в армии, организации советских праздников. Среди приоритетных направлений — методика массового музыкального воспитания и просвещения. Регулярно печатались популярные статьи, посвященные известным русским и западноевропейским композиторам, вопросам теории музыкального искусства. Журнал информировал своих читателей о планах музыкальных издательств.

Среди постоянных авторов журнала — известные музыковеды А. Алышванг, Д. Житомирский, М. Друскин, Ю. Келдыш, Г. Поляновский, Л. Лебединский, А. Агажанов, А. Хохловкина, Г. Шнейерсон, Б. Штейнпресс, В. Беляев. **(М. К.)**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ (САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ) ТВОРЧЕСТВО.** Термины «любительство» и «самодеятельность» в принципе могут употребляться как синонимы, т. к. оба они означают занятие музыкой на досуге, «для души» (как правило, любитель не имеет специального образования и не извлекает из своего занятия материальной выгоды).

Однако исторически слово «самодеятельность» (в особенности «художественная самодеятельность», «клубная самодеятельность») связано с советским периодом, и даже не со всей сферой любительства, а только с организованной и контролируемой сверху. Поэтому данный термин приобрел негативный оттенок, и представители неофициальных, спонтанных музыкальных движений, выражая свою оппозиционность к государственной самодеятельности, этот термин старались не употреблять. Так, не встречаются словосочетания «самодеятельный джаз» или «самодеятельный рок». Правда, был КСП, но эта аббревиатура обозначает организацию



(которая, кстати, была тесно связана с комсомолом), а сама песня именовалась «студенческой», «туристской», «авторской», «бардовской», «поэтической» и т.д., что отражает процесс органического возникновения самоназваний жанров, жанровых разновидностей, течений в любительском творчестве.

Сфера музыкального любительства огромна и необозрима, по самой своей природе она являлась наиболее массовой, почти всеохватной, в ее структуры и коллективы было вовлечено большинство населения СССР всех возрастных и профессиональных категорий.

С первых же дней советской власти область любительского творчества активно использовалась для идеологической пропаганды, которая оказывалась весьма эффективной, внедряясь в тот слой культуры, который рождается из повседневности и растворен в ней. Одно дело, когда лозунги и массовые песни — атрибут собраний и праздников, другое — когда те же песни поются добровольно в тесной компании или семейном кругу.

Однако во многом такое положение противоречило самой природе любительского музицирования как занятия частного, далекого от политики, скорее консервативного и самодостаточного, нежели революционного, отражающего личную жизнь и чувства отдельного человека, а не идеологию государства. Это вторжение в область досуга позволило успешно использовать тонкие механизмы работы с массовым сознанием, но одновременно именно в этой области человек постоянно ускользал от контроля партии.

Бытовое музицирование — это территория, на которой с первых дней советской власти велась борьба за полное обобществление человека — начиная с критики нэпмановской эстрады и раннего джаза до преследования авторской песни и рок-музыки. Чем дальше, тем более явно происходило расслоение на официальную и неофициальную сферы внутри любительской музыки. Когда из быта стала вытесняться официальная песня и заменяться на любительское песенное творчество, это означало, что бытовое музицирование вернулось к своему естественному состоянию. Мощные течения, возникающие в сфере музыкального досуга, государство не в силах было побороть и вынуждено было считаться с ними.

Следует также отметить, что музыкальное искусство по своей природе неидеологично. Музыкальный образ, даже если это мелодия, связанная со словами заказной песни, может вызывать любые ассоциации и чувства, в том числе весьма далекие от запрограммированных (об этом свидетельствует практика перетекстовок; например, мелодии «мещанских» романсов, столь критикуемых большевиками, перетекстовывались и становились революционными песнями).

Эпоха формирования самодеятельности отмечена разнообразием поисков и экспериментов, особым для 1920-х гг. чувством социального обновления и энтузиазма. В этот период роль самодеятельности выдвигается на авансцену культурной политики, т. е. считалось, что именно эта сфера творчества более всего отражала сущность нового строя и должна была стать символом нового мира, где весь народ приобщится к творчеству. Поэтому проведению массовых самодеятельных мероприятий, конкурсов, праздников, созданию клубов уделялось первостепенное внимание. К руководству народными коллективами привлекались лучшие профессиональные музыканты, самодеятельная жизнь освещалась в специально посвященных ей журналах — «Музыкальная самодеятельность», «Музыка и революция»,

«Музыка и быт», «Музыкальная новь» и др., отражалась в кинофильмах («Волга-Волга», «Веселые ребята», позднее — «Музыкальная история»).

В недрах музыкальной самодеятельности 1920-х гг. рождались новые виды агитационного искусства — песня-агитка, коллективная декламация и скандирование лозунгов как своеобразный музыкальный плакат, массовое пение, политоперетта. В дальнейшем наследницей поисков этой эпохи становится массовая песня.

Многие особенности и жанры музыкальной самодеятельности складывались в недрах праздничной культуры 1920-х гг., поскольку музыкальное оформление праздников первых лет революции, демонстраций, собраний и т.д. было ее важнейшей задачей. Праздники были важной частью складывающихся традиций, сама революция понималась как «праздник эксплуатируемых и угнетенных».

В 1920-е гг. преобладали зрелищно-музыкальные жанры синтетического типа, крупные пленэрные формы. Для большинства из них была характерна многоэпизодность, фрагментарность (см. Тональная пьеса). Целое создавалось как по-разному организованный монтажный ряд (хоровые эпизоды чередовались с театральными, декламация — с живой газетой и агитсудом), компоновка различных фрагментов была самым простым и доступным способом для создания монументального произведения. Моделью для самодеятельности становились сами формы общественного быта, имеющие монтажную структуру.

Одним из знаков времени становится массовость — на смену «мрачному индивидуализму» повсеместно должен был прийти всепобеждающий коллективизм, а цифры все возрастающего количества участников, как способ новой бюрократической отчетности, неизменно украшали статьи о самодеятельности. Именно музыкальные жанры смогли великолепно выразить фетиш количества, символизирующего идейную общность и братское единение народа. Необходимость озвучивать массовые праздники и шествия рождало гигантские по составу хоры и оркестры, мощные сводные коллективы (см. Единый петроградский рабочий хор), массовое пение, шумовые оркестры и даже — как своего рода кульминацию пленэрности — симфонию гудков Арсения Авраамова. В пение нередко вовлекались все присутствующие, а совместное исполнение Интернационала быстро превратилось в новый ритуал. В 1930-е гг. музыкальные олимпиады подхватили и продолжили традиции массовых праздников.

Одним из символов советской эпохи стал клуб, куда самодеятельность перемещается с площадей и улиц. Клуб формировался как особая культурная среда, как «большая семья», «второй дом», основой которого должен был стать творческий досуг народа. В середине 1920-х часть самодеятельности переходит под начало профсоюзов, это укрепляет ее материальную базу. В клубах возникают свои специфические модели досуга, основанные на синтезе бытовых и творческих форм. Наиболее распространены были так называемые «семейные вечера», сочетавшие концерт приглашенных артистов, выступление художественных кружков, массовое пение, игры, танцы и др.

Гибридные праздничные формы также нашли свое продолжение и развитие в клубах. Из музыкальных жанров наиболее показательными стали клубная оратория и клубная опера. Значительная часть этих сочинений создавалась профессиональными композиторами как облегченный вариант музыкально-сценического жанра для самодеятельных артистов. Наиболее известным из сохранившихся со-

чинений является «Путь Октября» — клубная оратория, созданная коллективом ПРОКОЛЛа. В ней отразились характерные особенности драматургии самодеятельного сочинения, сознательно взятые на вооружение профессиональными композиторами. Оратория представляла собой монтаж отдельных взаимозаменяемых номеров (простых либо более сложных — в зависимости от возможностей исполнителей), объединенных между собой текстом ведущего. Тот же тип каркасной драматургии был положен в основу клубной оперы «1905 год», также созданной ПРОКОЛЛом.

Выделялись клубы при крупных предприятиях промышленности, в армии и на флоте, т. е. в местах, где сочетались организационные и финансовые возможности. Такие клубы могли содержать оперные студии, большие оркестры. Например, известный хоровой и оперный коллектив завода «Красный треугольник» (см. Аркадьев И.П.) или масштабная культурно-просветительная деятельность МУЗО ПУБАЛТа (см. также Бронфин Ф.М.).

Облик самодеятельности периода ее формирования во многом определили профессиональные музыканты. Некоторые из них искренне восприняли революционные идеи и с энтузиазмом отдавали свое время служению народу. Музыкантами проделывалась различная организационная работа, осуществлялось руководство клубами и любительскими коллективами, создавался репертуар, новые формы и жанры. В большинстве профессиональных организаций, спонтанно возникших в 1920-е гг., таких, как РАПМ, ПРОКОЛЛ и другие, приоритетной задачей было именно служение новым революционным формам народного творчества. Музыканты и музыковеды также активно участвовали во всех периодических изданиях, освещавших музыкальную самодеятельность, и эти публикации стали одним из наиболее подробных источников информации об эпохе 1920–30-х гг. Самые яркие достижения самодеятельности связаны с именами талантливых хормейстеров, дирижеров, композиторов, таких, как И.В. Немцев, А.А. Давиденко и др.

Масштабная деятельность профессионалов на ниве любительского искусства — это традиция российской культуры, сложившаяся еще в XIX в. Можно вспомнить в этой связи имена А.Д. Гордцова, В.А. Булычева, В.В. Андреева, Н.И. Привалова.

Существенной для 1920–30-х гг. была просветительская трактовка самодеятельности, которая считалась одним из главных средств проведения культурной революции. Параллельно с вовлечением народа в самодеятельное творчество развивались многообразные формы его музыкального просвещения, рождались различные виды популярных концертов, читались лекции, появлялись экспериментальные формы начального обучения (см. Музыкальное образование массовое, Слушание музыки, Консерватории народные, Брюсова Н.Я.). Из просветительских идей и поисков эпохи 1920–30-х гг. выросла система советского музыкального образования.

Наиболее распространенными в музыкальной самодеятельности 1920–30-х гг. были хоры, которые имели богатые дореволюционные традиции. Хоровые кружки и студии организовывались повсеместно. Созданием их ведали государственные и общественные организации, при МУЗО Наркомпроса была хоровая секция во главе с И.В.Немцевым, которая занималась с руководителями кружков, разрабатывала методические основы работы с самодеятельными коллективами. Большое развитие хоровая самодеятельность получила в Красной армии. Родившийся в недрах армейской самодеятельности Краснознаменный ансамбль песни и пляски

стал одним из эталонов для массовой самодеятельности. Наличия вершинных достижений любительского творчества, которые могли бы становиться образцами для подражания, требовал сам принцип централизованного управления, поэтому наиболее яркие коллективы поощрялись и поддерживались государством.

Большую популярность в самодеятельном движении 1920–30-х гг. приобретает опера. По наблюдению Б. Асафьева, опера — один из наиболее демократических жанров, ее сценическая жизнь активно продолжается в быту в виде любимых отрывков и популярных арий. Оперные студии возникали, как правило, на базе хоровых коллективов, которые включали в свой репертуар отдельные сцены и фрагменты из известных опер. Наиболее продвинутые студии были способны осилить целые оперные партитуры, например, коллектив завода «Красный треугольник», руководимый И.П. Аркадьевым.

Становление инструментальной музыкальной самодеятельности происходило на фоне царившей в стране нищеты и разрухи, поэтому процветали самодельные инструменты и активно использовавшие их шумовые оркестры. Видное место занимали ансамбли народных инструментов, распространение которых стало результатом еще дореволюционной деятельности В.В. Андреева. В период 1920–30-х гг. несколько последователей и учеников Андреева активно работали в этой сфере советской самодеятельности (см. Великорусский оркестр). Популярными были также неаполитанские и духовые оркестры. Последние были распространены в силу хорошей приспособленности для игры на открытом воздухе и традиционно выполняли функции по музыкальному оформлению быта — во время праздников, парадов, спортивных соревнований, на парковых танцплощадках и т. д. Большая часть самодеятельных духовых оркестров традиционно концентрировалась в армии. Однако строго определенные составы оркестров встречались не так часто, гораздо чаще возникали смешанные ансамбли, отличавшиеся огромным разнообразием и гибкостью, их состав определялся инструментами, имевшимися в наличии у участников кружка.

Появление в 1920-е гг. различных творческих соревнований, монументальных празднично-конкурсных форм определило ориентацию самодеятельного творчества на много лет вперед. Для хоровой культуры наиболее яркой соревновательной формой стали олимпиады, для инструментальной музыки — конкурсы гармонистов, которые были тесно связаны с затейническим движением.

Примерно до середины 1930-х гг. сформировались основные особенности советской самодеятельности — ее дух, принципы, стереотипы, жанровые и репертуарные приоритеты, формы организации. В дальнейшем эти особенности будут присущи музыкальной самодеятельности на протяжении всей советской истории, найденные формы приобретут устойчивый, статичный характер.

Знаковым событием, символизирующим завершение первого, более свободного, этапа развития советской музыкальной культуры, становится создание в 1932 г. Союза композиторов и упразднение всех самодеятельных организаций — РАПМ, ПРОКОЛЛ, ОРКиМД, которые имели большое влияние на процессы, происходящие в музыкальной жизни, в т. ч. в самодеятельности. Схема централизованного управления и контроля стала применяться как к экономике, так и к культуре. Сложилась система финансируемых форм самодеятельности, способов поощрения и репрессий. Была налажена подготовка специальных кадров для самодеятельности. В музыкальном искусстве это имело свои позитивные стороны — ведь функциониро-

вание оркестра или хора практически невозможно без профессионального руководства, а занимаясь в музыкальном кружке, человек всегда получает что-то для души, независимо от идеологических акцентов репертуара.

Ситуация, при которой в самодеятельности постоянно работают профессиональные музыканты, а любительские коллективы ориентированы на академические образцы, неизбежно порождает культурный слой высокого уровня, имеющий собственные достижения и традиции. Такая самодеятельность становится кузницей профессиональных кадров; так, к примеру, немало вокалистов пришло в музыкальные училища и консерватории именно из самодеятельности. Эта ситуация отразилась даже в фильмах — если сравнить киноленты 1930-х гг. и «Карнавальную ночь» Э. Рязанова (1958 г.), то рост мастерства лучших образцов клубной самодеятельности становится очевиден.

Также ориентировано на профессиональное искусство домашнее музицирование, традиции которого восходят к XVIII–XIX вв. В СССР этот тип любительства сохранился в среде интеллигенции. Широкое развитие начального музыкального образования, позволявшего обучать ребенка музыке (в 1960–80-х гг. это стало своеобразной модой), государственная поддержка академического музыкального искусства, высокий уровень отечественной исполнительской школы — все это способствовало формированию слоя любителей классической музыки, которые посещали консерваторские концерты, собирали пластинки, исполняли в домашних условиях репертуар популярной классики. В отдельных вузах существовали кружки фортепиано, струнных инструментов, вокала, позволявшие тем, кто окончил музыкальную школу, продолжить свои занятия. Например, в Москве хорошо известен своими достижениями фортепианный класс МГУ, основанный в 1936 г. ученицей Г.Г. Нейгауза Ундиной Дубовой-Сергеевой, успешно функционирующий и в наши дни.

Музыкальная самодеятельность, какой ее выстраивали, опекали и контролировали власти, не могла исчерпать собой всю картину любительского музицирования. Культура изменчива, она рождается в быту постоянно, и это нельзя остановить и свести к какой-то застывшей схеме, игнорирующей ее спонтанное многообразие.

За респектабельным фасадом поощряемой государственной самодеятельности всегда таились проявления стихийного бытового музицирования. Так, обширным низовым пластом была блатная (воровская, тюремная, лагерная) песня. В период реабилитации узников ГУЛАГа блатной фольклор обрел популярность в среде интеллигенции, символизируя некую внутреннюю свободу и инакомыслие, что было зафиксировано в известной поэтической строке Е. Евтушенко: «Интеллигенция поет блатные песни». Этот источник питал, к примеру, авторскую песню, в частности творчество А. Галича и В. Высоцкого.

Оказалось достаточно лишь небольшого послабления сверху, чтобы любительская культура стала бурно развиваться. Начиная с эпохи оттепели в музыкальном быту постоянно рождаются спонтанные любительские течения — авторская песня, любительский джаз, рок-музыка, фольклорное движение. Если обратиться к 1920-м гг., когда были заложены основы борьбы с «мещанским» романсом, крестьянским аутентичным фольклором, разлагающими буржуазными влияниями и др., то становится ясно, что именно эти бреши постепенно заполняло любительское творчество. Каждое течение словно выполняло опреде-

ленную роль, восстанавливая блоки культурной памяти или осваивая современные языки музыкального быта. Естественно, что в контексте официальной советской культуры эти течения объединяло многое: они рождались преимущественно в молодежной среде больших городов, ощущали себя в той или иной мере оппозиционными советской идеологии и подвергались разным формам преследования — от прямых репрессий до различных мер по их приручению и использованию.

Каждое музыкальное направление складывалось как особая замкнутая система, которая искала, в обход недоступных для нее государственных каналов, свои собственные способы социального выживания, свои культурные механизмы. Своими силами налаживали репетиции, организовывали концерты, существовала звукозапись, журналистика и т. д. — своего рода культурная робинзонада внутри огромной страны. Организованные формы имели двоякую природу: с одной стороны, они помогали существовать молодым музыкантам, но с другой — оказывались удобными властям, т. к. учреждения легче контролировать, чем стихийное движение. Поэтому власти нередко поддерживали подобные начинания — это можно проследить по истории КСП, джаз- и рок-клубов.

Каждое неофициальное музыкальное течение имело официально одобренный вариант и усваивалось прежде всего как новый стиль, а не как иная система ценностей, иное мировосприятие, становилось своего рода прививкой очередного черенка к могучему дереву советской эстрады, новой аранжировкой все тех же советских песен. Так, еще в 1930-е гг. некая диетическая форма джаза существовала вполне легально, в то время как истинный джаз всегда притеснялся.

В 1960-е гг. молодежный джаз получил бурное развитие, импульсом к этому отчасти послужил Международный фестиваль молодежи и студентов 1957 г. В Москве и Ленинграде появились кафе, в которых могли играть джазовые ансамбли, при этом любительские джаз-клубы не имели права заниматься концертной деятельностью (атмосфера этого времени прекрасно описана в автобиографической книге А. Козлова «Козел на саксе»).

В 1970-е гг. были созданы ВИА — официальная версия западной рок-музыки, тепличный суррогат рок-н-ролла, имевший целью отвлечь народ от первоисточника. ВИА имели внешние признаки рок-группы и считались новой формой молодежного музицирования. Движение ВИА приобрело огромную популярность, появилось множество коллективов — почти в каждой школе, каждом институте был свой вокально-инструментальный ансамбль. Как правило, его участники обладали малым музыкальным опытом, и большинство ансамблей так и не вышло за пределы родных стен. Лишь немногие добились известности. Среди них были, например, «Поющие гитары», «Песняры», «Ариэль» — ВИА, руководители и участники которых также были выходцами из самодеятельности. Однако за удобства легального существования приходилось расплачиваться творческой свободой, поскольку репертуарную основу составляли песни с официально одобряемой тематикой. Тексты были самой слабой стороной ВИА, поскольку подвергались жесткой цензуре и писались чаще всего авторами, не имеющими никакого отношения к коллективу ВИА.

Наряду с первыми ВИА зарождалось и рок-движение. Его ранний период (подобно любительскому джазу) основывался на освоении западных образцов, все играли песни из репертуара «Битлз» и «Роллинг стоунз». Становление самобытных



отечественных рок-групп происходило на протяжении 1960-х и 1970-х гг. Сложилось несколько основных направлений: ленинградский рок («Аквариум», «Зоопарк», «Кино», «Алиса», «Поп-механика» и др.), московский («Машина времени», «Скоморохи», «Диалог», «Автограф», «Звуки Му», «Бригада С»), несколько позже — свердловский («Урфин Джюс», «Чайф», «Наутилус помпилиус», «Настя»).

К началу 1980-х рок стал настоящей субкультурой, образом жизни — со своим языком, идеологией, кумирами, кругом адептов. Целое поколение выросло на песнях русского рока, сквозь призму которых они воспринимали мир, осознавали себя, выросли, подобно тому как в авторской песне выразили себя шестидесятники.

Рок опирался не только на западные первоисточники, но и на отечественные традиции, в частности на авторскую песню. Тексты песен, к примеру, Б. Гребенщикова или А. Макаревича напоминают добротные бардовские тексты (в то же время Высоцкий, который числится по цеху авторской песни, был яркой предтечей рок-музыки). Так, своеобразие обоих жанров выразилось прежде всего в значительной роли песенного текста, словесных, поэтических образов, отражавших жизненную позицию их авторов. Общность жанров особенно заметна на раннем этапе развития рока, когда не было электронных инструментов и аппаратуры и рокеры были вынуждены довольствоваться акустическими инструментами.

И рок, и авторская песня — синкретические жанры, основанные на органическом синтезе музыки, поэзии, исполнительской интонации, особой атмосферы (спонтанной или специально создаваемой, как слет КСП), имиджа исполнителя, театрализации. В роке также важна развитая символика, например металлические атрибуты, имеющие глубокие культурные смыслы.

Но главное — харизма певца, магия личности автора-исполнителя. Фигура последнего особенно важна. В России это не звезда западного типа, а учитель жизни, бог («Ты не знаешь, кто такой БГ? Но ведь это БоГ!» — говорит герой фильма «Асса»).

Разочарование в официальной идеологии толкало на поиски своей философии жизни, своих ценностей, и это было одной из важнейших функций, которую брала на себя альтернативная культура.

При некотором сходстве поражают различия этих течений, которые во многом объяснимы духом и противоречиями эпохи, их породившей. Казалось бы, их отделяет не такое большое время, но за этот промежуток повторился знакомый исторический цикл — эпоха раскрепощения, общественного подъема сменяется так называемой реакцией, откатом, срывом в пессимизм, ощущением безнадежности, апатией.

Авторская песня родилась в период «оттепели» и поначалу не конфликтовала с системой, вполне разделяя ее ценности, она была полна наивных надежд и веры в лучшее будущее. Ее настроения довольно гармоничные, светлые, и печаль ее светла. Это подчеркивается даже присутствием природы, поскольку целое направление авторской песни связано с туризмом, с бегством из города, — именно чувство природы вносит необходимую отдушину, эмоциональную разрядку, которая гармонизирует мироощущение.

Рок — это песни периода стагнации, которые стали показателем стрессового состояния общества. Само слово «рок», происходящее от английского *rock*-

*roll*, в русском варианте прозвучало неожиданно актуально — «русский рок», «русская судьба», «злая судьба» (а также — про-рок). Для многих действительно рок стал судьбой, а гонения советского периода окрасили это понятие в героико-трагический оттенок.

Важны и некоторые возрастные отличия двух аудиторий: авторская песня — студенчество и молодежь, в роке основная слушательская группа — подростковая. По ходу времени среда авторской песни расслаивается на поколения, а рок сохраняет возрастную однородность, в нем быстрыми волнами сменяются поколения. Рок — маргинальное пространство, род культурного гетто, где обитают невротические подростки, субкультура выживания, особый механизм социальных связей. Проблемы и боли подросткового периода резонировали не только с кризисом эпохи, но и с общей инфантильностью советского человека.

Объединяющим умоностроением ведущих рок-групп стало трагическое восприятие бытия. Смерть, война как постоянное состояние души, навязчиво рассказываемые случаи самоубийства... В роке гораздо обширнее, чем в авторской песне, представлена сфера безобразного, уродливого. Рок — поток социальной злости, негатива, неудовлетворенности и неверия в то, что происходит вокруг. В роке воплощен пафос изгоя, аутсайдера, который сопровождается ёрничеством, стёбом, самоиронией. Уход в духовное подполье, погружение во внутренний мир приводили многих рок-поэтов к мистическим путешествиям и религиозным поискам.

Если авторская песня опиралась на классические традиции бытового городского музицирования европейского и русского типа, то рок-музыка связана с отходом от этих традиций, с новой стадией слияния европейской и внеевропейской культур. Символично, что столицей авторской песни была Москва, а столицей рока — Ленинград.

Рок как искусство завораживает мощной энергетикой, яркой эмоциональностью. В музыкальном языке рока необходимо создать непрерывное напряжение, поэтому становятся важными такие средства выразительности, как динамика, тембр, ритм, приемы звукоизвлечения, агогика. На первый план выдвигается тенденция к утяжелению ритмической пульсации, повышению роли *ostinato*. Роковый бит вызывает мощную физиологическую реакцию — такая функция ритма, несвойственная европейской музыке, восходит к барабанным звучаниям Африки, имеющим магический ритуальный смысл. Звуковое давление, громкостные характеристики рока, низкие частоты провоцируют выделение наркотических веществ в мозг. Главная задача — создать ощущение перманентной кульминации для максимального воздействия на слушателей.

Во времена перестройки авторская песня и рок обрели короткий период расцвета, а затем начался период трудностей и трансформации подпольного любительства, связанного как с его легализацией, так и с новой экономической ситуацией в стране.

Сегодня все направления музыкального любительства, сложившиеся при советской власти, продолжают интенсивно развиваться. Возникает и много нового. Отметим, в частности, рождающиеся буквально на наших глазах многообразные формы творчества, связанные с компьютерными технологиями и Интернетом. Виртуальное пространство демократично, децентрализованно, достаточ-



но часто анонимно, что само по себе типично для любительства. В Интернете не всегда можно отличить профессионала от дилетанта, тем более что многие творческие формы возникли сравнительно недавно (например, созданием и оформлением сайтов занимаются не только профессиональные художники и дизайнеры, но вообще кто угодно). Благодаря компьютерным программам появилась возможность, например, делать разные аранжировки любимых мелодий или создавать музыкальные композиции посредством комбинаторики, минуя традиционный путь нотной записи. Вероятно, все эти новые явления и возможности постепенно будут менять сам тип культуры, где место и роль любительства также изменится. (М. К.)

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ МАССОВОЕ** (1920–30-е гг.) — система мероприятий по музыкальному просвещению и образованию (начало — с 1918 г.). Центральный отдел МУЗО Наркомпроса, его подотдел Общего музыкального образования (ОМО), его филиалы, а также отделы Пролеткульта, руководствуясь задачей популяризации среди широких масс музыкальной культуры, участвовали в создании бесплатных музыкальных школ, руководили организацией просветительских лекций и концертов, выпускали брошюры, листовки и пособия по вопросам музыкального просвещения. В МУЗО работала комиссия по реформе музыкального образования.

Всеобщее музыкальное обучение было провозглашено обязательным, и музыка вошла в программу общеобразовательной школы. В основном это были уроки пения, для которых выпускались сборники переложений революционных и русских народных песен.

В 1920-е гг. появилось множество разноликих музыкальных учебных заведений. Они назывались народные музыкальные школы, школы музыкального просвещения, курсы общего музыкального образования, а также студии, кружки, техникумы, зачастую не имевшие четкого профиля и программы. Как заметила Н. Брюсова, «музыкальных школ и студий было чуть не больше, чем общеобразовательных школ» (3, 28). Большинство народных музыкальных школ имели просветительский характер. В них давали основные знания и умения в небольшом объеме, необходимом для любительской деятельности или же только для восприятия музыки. Первая подобная школа была открыта в Петрограде в 1918 г., ее директором был Ф. Бронфин. К преподаванию и руководству школами привлекались крупные музыканты, среди которых были А. Чесноков, Б. Асафьев, Н. Брюсова, М. Баринова, А. Зилоти, Ф. Бронфин, Н. Сасс-Тисовский, В. Каратыгин и др. Школы массового музыкального просвещения некоторое время были очень популярны, в каждой обучалось по несколько сотен человек. В план школы включались слушание музыки, народное творчество, выразительное чтение, хоровое пение, история музыки, музыкальная грамота, ознакомление с музыкальными инструментами. Существовал предмет «восприятие музыки и музыкальная сознательность».

Массовое образование нередко носило экспериментальный, творческий характер, велись поиски новых, оригинальных методов работы. Например, практиковался метод «обучения в процессе производства», сформулированный в на-

чале 1920-х гг. Во многом он был связан с тем, что в ряде мест школы были единственными носителями музыкальной культуры, и почти все культурно-просветительские мероприятия проходили с их участием. Иногда силами учащихся давалось по 1–2 бесплатных концерта еженедельно. Таким образом, обучение опиралось на репетиционно-концертную деятельность, образование сливалось с самодеятельностью.

Все многообразие учреждений начального музыкального обучения можно свести к двум типам — первый имел просветительские задачи и в наибольшей степени отражал характер эпохи (на его основе сформировались советские вечерние музыкальные школы); второй был ориентирован на профессиональное образование и опирался на традиционные формы музыкального обучения (в 1920-е гг. это были в основном 4-летние школы, преобразованные в 1933 г. в 7-летние ДМШ).

Приобщение народа к музыкальной культуре происходило и вне рамок специального обучения. Получили распространение бесплатные симфонические концерты просветительского типа, которые сопровождались пояснениями лектора. Они назывались народными и пользовались успехом, т. к. больше соответствовали массовому восприятию, чем классические концерты. Они организовывались в клубах, на заводах, в армии.

Один из наиболее интересных примеров — музыкально-просветительская кампания, развернутая на Балтийском флоте силами МУЗО ПУБАЛТа под руководством Ф. Бронфина.

Несмотря на отдельные достижения, массовость и успешность музыкального просвещения преувеличивалась в пропагандистских целях.

Всеобщее стремление «освобожденного народа» приобщиться к сокровищам искусства — коммунистический миф, не соответствовавший реальности.

Организаторские усилия прилагались не только к проведению мероприятий, но и к привлечению необходимого количества слушателей. Рабочие чаще всего были пассивны и в лучшем случае посещали свой клуб. «Многое, что делалось тогда, — писала Н.Я. Брюсова, — кажется чрезмерным порывом увлечения. Везде, где нужно и где не нужно, были муз. отделы и инструктора; концерты устраивались в таком количестве, что наскучили слушателям» (3, 28). «Наскучить» концерты могли лишь в случае их организованно-принудительного посещения.

Музыкально-просветительская работа требовала много квалифицированных музыкантов, обладающих целым комплексом умений, — хормейстера, педагога, концертмейстера, организатора, лектора-музыковеда. Поэтому подготовке кадров широкого профиля для ведения массовой музыкальной работы уделялось повышенное внимание. Организовывались разнообразные инструкторские курсы в центре и провинции — как постоянно действующие при студиях Пролеткульта, в системе армейских клубов, так и краткосрочные, организуемые местными Советами, отделами МУЗО и др. Подготовку кадров осуществлял также Институт внешкольного образования, где существовал музыкальный отдел.

В дальнейшем были созданы музыкально-педагогические институты и факультеты, ориентированные на обучение подобных специалистов.

Учреждения высшего музыкального образования также старались приспособить для обслуживания культмассовых потребностей. Задачей властей было заставить интеллигенцию «идти в народ». Провозглашалось требование, соглас-

но которому любой музыкант-профессионал обязан был сочетать свою профессиональную деятельность с просветительской. В музыкальных училищах и консерваториях была введена обязательная производственная практика в клубах, а также другие формы просветительской деятельности.

Среди правительственных мероприятий, способствовавших привлечению в высшую музыкальную школу рабочих и крестьян, была организация в 1923 г. т. н. Единого художественного рабфака (ЕХР) и передача его музыкального отдела в ведение Московской (1929) и Ленинградской (1931) консерваторий. Направление работы ЕХР было инструкторско-педагогическое и исполнительское. Основной состав студентов — рабочие 17–18 лет. Тяжелая физическая работа и сравнительно поздний для музыкального обучения возраст делали этих студентов непригодными для игры на скрипке и рояле, потому эти предметы преподавались на самом элементарном уровне. Преимущество было на стороне духовых инструментов. Обучение длилось 4–5 лет. Успехи этого заведения были невелики.

В 1920–30-е гг. теоретический вклад в разработку проблем массового образования внесли такие видные музыканты, как Б.Л. Яворский (он считал, что необходимо всемерно развивать творческое начало, основываясь на активизации восприятия и музицировании), Б.В. Асафьев, Н.Я. Брюсова.

Провинциальный учитель музыки Глеб Болычевцев разработал целостную концепцию музыкального просвещения народа (8, 38–40). **(М. К.)**

Лит.: 1. **Брюсова Н.Я.** Задачи народного музыкального образования. М., 1919; 2. **Брюсова Н.Я.** Массовая музыкально-просветительская работа в первые годы после Октября // Советская музыка. 1947. № 6; 3. **Брюсова Н.Я.** Музыкальное просвещение и образование за годы революции // Музыка и революция. 1926. № 1; 4. **Саволей Н.** МУЗО ЕХР // Музыка и революция. 1926. № 2; 5. Музыкальная жизнь Ленинграда за 50 лет. М., 1961; 6. В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959; 7. **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; 8. **Румянцев С.Ю.** Музыкальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932. СПб., 2000.

**МУХИН** Александр Александрович (1899–1988, пос. Хотьково Московской обл.) — живописец. Был рабочим, сторожем, работал в клубе.

Заниматься живописью начал после Великой Отечественной войны. Начиная с копирования открыток, которые и впоследствии иногда служили основой для его композиций.

Его работы, в основном пейзажи и натюрморты, отличаются мягкой живописной манерой, нежным колоритом. Цветовое пятно преобладает над контуром.

Известность получил благодаря тому, что его произведения находятся в собрании коллекционера В.А. Резвина и демонстрировались в составе коллекции последнего в 1984, 1986, 1989 гг. в Москве. **(К. Б.)**

Выставки: «Наивная живопись. Из собрания архитектора В.А. Резвина. Публичная библиотека им. Н.А. Некрасова», Москва, 1989; «От наивного искусства...», Москва, 1991; «В каждой картинке — домик», Москва, 1994; ИНСИТА-94; «Райские яблоки», 2000.

# Н

**НАИВНОЕ ИСКУССТВО** — термин, пришедший из французской художественной критики конца XIX — начала XX в., которым обозначают довольно широкий круг произведений, созданных вне профессиональных школ и обладающих определенными художественными особенностями. Интерес к Н.И. впервые появился в начале XX столетия и был одной из граней увлечения примитивом — как называли тогда этническую скульптуру народов Африки и Океании, скифских каменных баб, русский лубок. В тот же исторический период профессиональные художники (например, В. Кандинский) коллекционировали детский рисунок, произведения душевнобольных.

Возможность прилагать термин «примитив» к Н.И. связана с тем, что наивный художник, так же как человек архаики, как ребенок, в своем творчестве использует первоэлементы художественных форм, примитивные способы изображения. Именно они и составляют те особенности, по которым произведение можно отнести к разряду наивных: это простейшие приемы изображения, плоскостность, отсутствие перспективы, сходство с детским рисунком в изображении фигур и предметов, часто детальный подробный рассказ в сюжете, яркие цвета.

Художники авангарда стремились в собственном художественном «деланье» уподобиться мастерам примитива, чтобы обрести первоначальную силу самовыражения, опрокинуть академическую систему живописи, которой они себя противопоставляли.

Опирающееся, как и народная картинка, на культурные архетипы, Н.И. исполнено мудрости и несет в себе глубинные смыслы человеческого существования. В Н.И. привлекает повышенная эмоциональность восприятия мира, острая наблюдательность, юмор, порой ему присущи интонации патетики и поучительности. Наивный художник склонен противопоставлять тот идиллический, иногда «исправленный» мир, который он создает в своих произведениях, миру реальному. Часто исследователи определяют содержание Н.И. как создание образов «потерянного рая». Авангард начала XX в. также шел по пути конструирования новой предметности, а не подражания реальности, поэтому внехудожественный опыт примитива был для него важен, отвечал потребности в обновлении источников вдохновения.

Наивные художники, как правило, люди не от мира сего, чудаковатые, часто не имеющие не только художественного, но и вообще какого-либо образования.

Эти художники наивны в том, как они позиционируют себя по отношению к окружающему миру: одни полагают себя гениями, другие — простыми ремесленниками, но мало кто из них был в состоянии адекватно вписаться в современную художественную жизнь. Художник, прошедший профессиональную шко-

лу, творит по установленным его эпохой законам и правилам, сознательно определяя свои цели как именно художественные.

Наивный художник создает свои произведения под влиянием импульсов, идущих от бессознательного. Зачастую побудительным стимулом к творчеству является стремление сохранить себя как личность в трудный жизненный момент, запечатлеть свои мечты, видения. Наивное творчество по мотивации можно сблизить с созданием вотивных — посвятительных предметов и картинок, которые исполнялись верующими в знак благодарности Богу за спасение от болезни или несчастного случая и преподносились в храм. Процесс творчества для наивного художника так же важен, как и результат. Можно сказать, что он испытывает потребность именно в процессе творчества, которое является для него в первую очередь актом автокоммуникации.

Включение наивных художников в сферу общественного внимания происходит, как правило, благодаря интересу к ним со стороны представителей культурной элиты; место, которое отводится Н.И. в художественной иерархии, определяется историко-социальным контекстом в той или другой стране. Во Франции Н.И. было открыто как художественная ценность благодаря тому, что именно здесь зрели предпосылки для того, чтобы переломить всю живописную традицию, идущую со времен Возрождения. Первым наивным художником, получившим всемирную известность, был Анри Руссо (1844–1910), творчеством которого были увлечены такие видные представители авангарда, как П. Пикассо и Г. Аполлинер. Наивными художниками, получившими известность в 1920-е гг., были Андре Бошан (1873–1958), Камиль Бомбуа (1883–1970), Серафина Луи (1864–1942), Луи Вивен (1861–1936). Произведения Бошана коллекционировал Ле Корбюзье, Серафину Луи поддерживал живший во Франции немецкий художественный критик В. фон Уде.

Для русского авангарда начала XX в. было очень важным знакомство с творчеством грузинского художника-самоучки Нико Пиросманашвили (1862–1918), произведения которого открыли в Тифлисе молодые художники М. Ле Дантю и К. Зданевич.

В России в период советской власти Н.И. рассматривалось как часть самодеятельного творчества трудящихся — важного компонента социалистической культуры. Причем в 1940–60-е гг. наивное, примитивное изгонялось из самодеятельности как враждебное задачам идеологической пропаганды. Напротив, с 1970–80-х гг. наивные художники стали занимать лучшие места в больших и малых экспозициях, о них появились публикации. Н.И. стало предметом коллекционирования, им интересовались молодые художники, недовольные существовавшими методами преподавания. В 1981 г. в Суздале был создан Музей самодеятельного творчества, где было собрано много произведений лучших наивных художников России. С начала 1990-х гг. сбором произведений наивных художников стал заниматься московский музей «Царицыно».

Для советского периода было важно противопоставление по статусу профессионал (член Союза художников, человек, живущий на свои гонорары) — самодеятельный художник (любитель, творящий на досуге, не продающий своих картин). Однако эта оппозиция была рождена в период, когда отсутствовал художественный рынок, а государство стремилось полностью взять под контроль художественное творчество. Определение «наивный художник» в России ныне

прилагается вне зависимости от того, как выстроены экономические основы существования создателя картин.

Большое место занимает Н.И. в культуре стран Восточной Европы, здесь его называют также инситным (от лат. insite — наивный). В Хорватии сложилась школа художников, опирающаяся на народную традицию подстекольной росписи (нанесение красок на стекло с внутренней стороны), во главе которой стоял Иван Генералич (1914–1992). Творчество художников этой школы отличается яркой декоративностью (И. Рабузин, род. в 1921 г.), повествовательностью сюжетов из жизни крестьян. Очень интересным художником визионерского направления, создателем странной морфологии живых существ был серб Сава Секулич (1902–1989). Крупнейшим мастером наивного искусства XX в. считается создатель небольших по формату акварелей с изображением людей или городских пейзажей поляк Никифор (ок. 1895–1968).

Важную роль играет Н.И. в художественной жизни США. Впервые интерес к нему проявился в 1930-е гг., в 1940–50-е гг. всемирную известность получила «Бабушка Мозес» (1860–1961), рисовавшая картинки из традиционного сельского быта. Знаковой фигурой для американского примитива стал неграмотный чернокожий художник, начавший делать свои рисунки в 83 года, — Билл Трейлор (1856–1949). Почти геральдические в своей выразительности образы создавал художник русско-польского происхождения Морис Хиршфилд (1872–1946). Отпечаток влияния массовой культуры несет творчество Генри Дарджера (1892–1973). В США наивное искусство занимает нишу архаики, «предыстории», которой не обладает достаточно молодое профессиональное искусство.

В Швейцарии любительское творчество стало одним из средств арт-терапии, благодаря чему при психиатрических клиниках составились значительные коллекции. Познакомившийся с ними во 2-й половине 1940-х гг. французский художник Жан Дюбюффе дал этому творчеству название «ар брют» (букв. «грубое искусство»). Творчество душевнобольных стало одним из слагаемых его собственного искусства. Ар брют, или, в английском варианте, творчество аутсайдеров, — термин, постепенно замещающий «Н.И.».

Это связано с тем, что по-детски наивный, упрощенный стиль изображения стал использоваться как прием многими художниками, стремящимися эксплуатировать возможности наивного искусства. В Европе и отчасти в Америке произошла девальвация всего этого явления. Интерес переместился к тем образам, которые невозможно подделать, т. к. они рождаются из психиатрического опыта.

В России расцвет наивного искусства относится к 1970–90-м гг. В это время еще были живы патриархальные условия жизни в деревнях, сохранялась связь образного мышления художников-самоучек с традициями народной культуры. Все наивные художники в России творили сами по себе, здесь не было единой школы. К числу наиболее известных принадлежат И.Е. Селиванов (1907–1988), Н.А. Северцева-Габричевская (1901–1970),

Е.А. Волкова (род. в 1915 г.), П.П. Леонов (род. в 1920 г.), В.Т. Романенков (род. в 1953 г.), Катя (Екатерина Ивановна) Медведева (род. в 1937 г.). Отделы Н.И. существуют в нескольких областных музеях (Псков, Чебоксары, Вятка и др.), в московском Музее-усадьбе «Царицыно». Коллекция самодеятельной живописи хранится в Доме народного творчества в Москве. **(К. Б.)**



Лит.: **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999; Изобразительное и декоративно-прикладное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000; Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг. СПб., 2000; **Богемская К.Г.** Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб., 2001; World Encyclopedia of Naive Art. Frederick Muller, London, 1984.

Каталоги: Наивное искусство России, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва, 1997; Пушкинские образы в творчестве наивных художников России, Муниципальный музей наивного искусства, Москва, 1999 (с биографиями художников); INSITA-94, Slovak National Gallery, The International Exhibition of Naive Art the auspice of UNESCO. 18th August — 9th October 1994; INSITA-97, The Slovak National Gallery, International Exhibition of Insite Art. The Slovak National Gallery, 26 June — 31 August 1997; INSITA-2000, The Slovak National Gallery, International Exhibition of Insite Art. The Slovak National Gallery, 19 November 2000–28 February 2001; Self-Taught artists of the 20th century / New York, Museum of Folk Art, 1998.

**НАЙХИН** Семен Нисонович (1910–1992) — эстрадный режиссер, заслуженный артист Калмыцкой АССР. Бывший актер руководимого Н.П. Охлопковым столичного Театра Революции, Саратовского театра драмы им. К. Маркса и Саратовского ТЮЗа в 1960-е гг. переходит режиссером в Саратовскую филармонию и начинает сотрудничать с областным ДНТ. Он пишет и ставит программы для разных агитационно-художественных бригад области и вскоре становится одним из самых известных в стране агитбригадных специалистов. Его сценарии публикуют центральные издательства и периодические издания, опекаемые им коллективы неизменно становятся лауреатами всесоюзных и всероссийских смотров и конкурсов «боевого жанра». Эрудиция, образное мышление, талант эстрадного режиссера и огромный актерский опыт заметно отличали его от других агитбригадчиков своего времени. Его спектакли в сообществе коллег были признаны золотым фондом агитационно-художественного творчества 1960–70-х гг. (**Г. П.**)

Лит.: Большой шаг малой эстрады. М., 1966; Под открытым небом. М., 1968; Бодрые задиры. М., 1978.

**НАРОДНЫЕ ТЕАТРЫ.** «Народный» — звание, с 1959 г. присваивавшееся театральным любительским коллективам государственными органами культуры и советами профсоюзов. В специальном нормативном документе — «Положении о народном самодеятельном театре», разработанном Министерством культуры СССР и ВЦСПС, определялось: «Народные самодеятельные театры являются высшей формой театральной художественной самодеятельности

и призваны сыграть важную роль в коммунистическом воспитании трудящихся, детей и юношества. Они обязаны нести в массы высокую культуру, обогащать их духовный мир, создавать подлинные произведения искусства.

В своей деятельности народные самодеятельные театры стремятся так же, как и профессиональные театры, правдиво, глубоко и всесторонне отобразить в художественных образах великий процесс развернутого строительства коммунистического общества, героизм творческого труда народа».

Создание института Н.Т. на рубеже 1950–60-х гг. отвечало интересам государственной политики. Они появились в ряду других нововведений (бригады комтруда и т. п.) в ответ на идеологический заказ пришедшей к власти новой группировки партноменклатуры во главе с Н.С. Хрущевым, объявившим «новый исторический этап в жизни страны», который был определен как «переход к строительству коммунизма» и должен был сопровождаться «невиданным расцветом» культуры, искусства и самодеятельного творчества.

В советской пропаганде того времени понятие «народный» превратилось в одну из главных идеологем. Назовем основные смыслы, в той или иной степени перенесенные на звание Н.Т.:

– народный — в советской интерпретации — свойственный трудовым массам, рабочим и крестьянам (народное творчество — фольклор, народный праздник, народный — национальный — костюм);

– народный — самодеятельный; занятия художественным творчеством трудящихся (народных) масс и трудовой (народной) интеллигенции в свободное от профессиональных занятий время;

– народный — выражающий чаяния советского народа — «новой исторической общности»;

– народный — принадлежащий социалистической стране, советскому государству, ибо только оно выражает и представляет интересы народа (народное хозяйство, народные депутаты, народный суд, народный театр);

– народный — выражающий идеологию большевистской, коммунистической партии (т. к. «КПСС — авангард советского народа», «народ и партия — едины»).

Н.Т. знаменовали собой начало грядущего (при коммунизме) слияния самодеятельного и профессионального творчества путем восхождения артистов «из народа» к высотам художественного творчества и достижения мастерами сцены всеобъемлющей «народности». Определение «народный» отменяло остаточные признаки классовых и иных социальных различий в названиях театров («рабочий», «сельский», «колхозный», «профсоюзный» и т. п.).

В то же время Н.Т. возникли под влиянием реальных процессов в культуре — в результате появления на границе любительского и профессионального театров значительной прослойки коллективов переходного характера. Они имели в активном репертуаре несколько названий, регулярно выступали перед публикой со спектаклями, не уступавшими по художественному уровню постановкам профессиональных трупп.

Среди первых театров, которым было присвоено звание «народный», были коллективы, работавшие не одно десятилетие: театры ДК Московского Метростроя (рук. Л. Новский), ДК Горьковского автозавода (рук. Н. Никольский), Кинель-Черкасского РДК Куйбышевской обл. (рук. К. Гумеров), ДК ЗИЛ (рук. С. Штейн), Ленинградского областного ДК работников просвещения (рук. В. Ремизов), Ле-

нинградского ДК имени Кирова (рук. О. Ремез), ДК Выборгской стороны, г. Ленинград (рук. Т. Сукова, Л. Менакер), Московского ДК имени Горбунова (рук. Ю. Поличинецкий) и др. В сельской местности первыми звание получили коллективы сел Бутурлиновка и Никольское (Воронежская обл.), Нариманово (Татарская АССР), Красный Яр (Астраханская обл.), Бессоновка (Пензенская обл.). Одновременно звание «народный» было присвоено и молодежным коллективам, возникшим на волне «оттепели» (Студенческий театр МГУ, ивановский Молодежный театр, пермский Театр молодежи и др.).

Вводя новое звено, власть стремилась сохранить упорядоченность строго ранжированной социалистической культуры. «Народные» театры проходили по разряду художественной самодеятельности, по ведомству культурно-просветительской работы государственных и профсоюзных органов. Вместе с тем их статус по сравнению с основной массой любительских объединений повышался. Функционально Н.Т. приближались к сфере профессионального искусства. Штатное расписание драматических Н.Т., театров кукол и юного зрителя предусматривало руководителя и художника — зав. постановочной частью. В музыкальных коллективах разрешалось кроме этого иметь дирижера, хормейстера, концертмейстера, балетмейстера. Выделялись ассигнования на постановочные расходы. Должностные оклады руководителей устанавливались по тарифным ставкам профессиональных театров. В Московском государственном библиотечном институте (ныне Академия культуры и искусства) было открыто очное, а в Театральном училище им. Щукина — заочное отделение режиссеров Н.Т. Во Всероссийском театральном обществе (ВТО) был создан кабинет народных театров.

Создание института Н.Т. неоднозначно сказалось на развитии любительского театрального творчества последующих десятилетий. Многие коллективы с обретением звания получили большую самостоятельность, относительную независимость от массовых мероприятий базовых клубов, домов и дворцов культуры, возможность сосредоточиться на сценическом творчестве, стабильность, хотя и скромного, материального положения. Система постоянно действующих областных, зональных, центральных (в Москве и Ленинграде) лабораторий и семинаров режиссеров Н.Т., развернутая ВТО, способствовала их профессиональному росту, включению в общетеатральный процесс, сближению с наиболее активным демократическим (шестидесятническим) крылом творческой интеллигенции.

Одновременно унификация штатных, финансовых, организационных рамок пресекала начавшиеся в атмосфере «оттепели» поиски нестандартных форм театрального строительства. Так, Студенческий театр МГУ под руководством Р. Быкова к 1958 г. имел самостоятельный счет в банке и пятнадцать человек оплачиваемого художественно-технического персонала. Быков планировал постепенное превращение студенческого театра в профессиональный. Ивановский Молодежный театр к тому времени получил статус городского любительского театра, возможность одновременно опираться на материальную поддержку комсомольских, государственных и профсоюзных организаций. С появлением Положения о народных коллективах подобные «отклонения» стали преследоваться.

Руководящие инстанции культуры пытались выстроить репертуар Н.Т. в соответствии с идеологическими требованиями. Всячески поощрялись постановки

революционного, героического содержания. Лучшие из них показывались на сцене Кремлевского театра, по Центральному телевидению: «Егор Булычов и другие» М. Горького в постановке театра ДК Выборгской стороны, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова — спектакль Коломенского народного театра ДК вагоностроителей, «Дом Павлова» П. Ульева о защитниках Сталинграда — постановка народного театра ДК им. Гагарина из Волгограда и подобные им масштабные «полотна». «Актер народного театра — идейный боец, гражданин, художник», — внушали передовые статьи специальных изданий.

Однако реальная картина жизни Н.Т. существенно расходилась с положениями программных документов. Наряду с театрами — последовательными и искренними служителями коммунистической идеи — действовали традиционные провинциальные любительские труппы, ориентированные на вкусы «простонародной» публики, игравшие преимущественно мелодрамы и немудрящие комедии типа «Свидание у черемухи» А. Ларева, «В сиреневом саду» Ц. Солодаря, «Судьба-индейка» А. Софронова. Все большее влияние приобретали молодежные Н.Т. Они возрождали студийные принципы, формировали свой, альтернативный по отношению к официозу репертуар (Володин, Вампилов, Вознесенский, Евтушенко, Айтматов, Распутин, Васильев).

К концу 1970-х — началу 1980-х гг. Н.Т. потеряли свою значимость как для участников любительских коллективов, так и для партийно-государственных органов. Разбухшая сеть (к этому времени только в России, согласно статистическим данным, насчитывалось около двух тысяч Н.Т.) состояла по большей части из вполне заурядных, влачивших жалкое существование кружков, в немалой степени из «мертвых душ» — распавшихся, но фигурировавших в отчетах коллективов. Ассигнования повсеместно урезались, сокращались штаты руководителей. В среде театрального любительства все больший интерес и стремление к подражанию вызывали т. н. театры-студии. Это «звание» никто не давал, молодые коллективы присваивали его себе сами, выносили в первую строку, даже если были «народными». Примечательно, что в конце 1980-х гг. кабинет народных театров ВТО (СТД) был переименован в отдел любительских театров и студийного движения. (А. Ш.)

Лит.: Народные театры. Вып. 1. М., 1962. Вып. 2. М., 1963; Сегодня и завтра народного театра. М., 1963; Режиссер и коллектив. Вып. 1. М., 1961. Вып. 2. М., 1962. Вып. 3. М., 1963; В будни и праздники. М., 1979;

**Сидорина И., Корбина М.** Народные театры России. М., 1981; Народные театры: Взгляд со стороны. Сами о себе: Сб. М., 1981; Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

**НАРОДНЫЙ ТЕАТР ДК ВЫБОРГСКОЙ СТОРОНЫ** (г. Ленинград). Театру ДК Выборгской стороны одному из первых коллективов в 1959 г. было присвоено звание «народный». Возник этот коллектив в 1946-м. Основали его Ц. Чашник и Т. Сукова — ученицы известного режиссера Н.В. Петрова. В 1920-х гг. они занимались в его студии при Ленинградском академическом театре драмы,

затем (в 1937 г.) организовали собственную театральную студию при Смольнинском доме культуры. Несколько воспитанников довоенного коллектива влились в студию ДК Выборгской стороны. Руководителям удалось собрать способных людей и на долгие годы сохранить основной состав коллектива (В. Багреев, Н. Кудрявцев, З. Осинковский, А. Волянская, Е. Самохвалов, Г. Дрансейко и др.). Этапной для становления театра была постановка «Егора Булычова» — спектакля, признанного лучшим по итогам Всесоюзного смотра 1948 г. Н. Кудрявцев (Булычов) и А. Волянская (Шурка) получили высокую оценку профессиональных мастеров сцены как оригинальные и яркие интерпретаторы главных ролей горьковской пьесы. В 1951-м коллектив — один из победителей Всесоюзного смотра со спектаклем «Степь широкая» Н. Винникова. В числе десяти лучших театров страны он выступал на заключительном показе в Москве. В 1958 г. за спектакль «Далекое» А. Афиногенова театр получил диплом и звание «лучшего театрального коллектива профсоюзов СССР».

К этапному событию в своей истории — присвоению звания «народный» — театр восстановил знаменитый спектакль «Егор Булычов» с теми же исполнителями. В ноябре 1959 г. спектакль в торжественной обстановке был показан на сцене Кремлевского театра в присутствии мастеров сцены М.И. Царева, С.Г. Бирман, Н.В. Петрова и председателя ВЦСПС.

Руководители театра Выборгской стороны и актеры жили в согласии с советской действительностью, с самими собой, их удовлетворяло то положение, которое занимал коллектив в системе культурных, художественных организаций и которое было подтверждено званием «народный». Их эстетические пристрастия и художественные притязания реализовывались в пределах апробированных форм, методологии театральной педагогики, на основе репертуара, который не вызывал сомнений принадлежностью к «советскому искусству» и «классическим образцам». При этом повседневная жизнь коллектива определялась не только идеологическими мерками.

Для показа на смотрах избирались произведения из рекомендательных списков, но не одиозные. А между «показами» деятельность театра диктовалась главным образом интересами и запросами публики. К примеру, после беспроигрышно-«смотровой» «Степи широкой» последовала изящная, легкая, стилистически отточенная «Собака на сене» Лопе де Веги. Именно такого рода спектакли и определяли зрительский успех театра.

В начале 1960-х гг., вскоре после присвоения театру звания «народный», пост руководителя занял Л. Менакер — профессиональный режиссер, до этого уже работавший в коллективе помощником Т. Суковой. Деятельность театра подверглась некоторой модернизации.

В репертуаре возобладали молодежные пьесы, рядом с опытными актерами, на которых ранее делалась ставка, появились молодые исполнители из студийцев. Репетиции были подчинены освоению школы «психологического театра», метода «действенного анализа», поиску психологических мотивировок, «органического» самочувствия актеров на сцене. Кроме этого решалась еще одна типичная для любительского театра «со стажем» театрально-педагогическая задача — приведение к одному творческому знаменателю исполнителей разных поколений. Спектакли «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова, «Щедры вечер» словацкого драматурга Б. Блажека в постановке Л. Менакера привлекли внимание публики и спе-

циалистов не только присущей этому коллективу серьезностью, профессионализмом, но и неоднозначностью смыслов, психологических состояний, многомерностью и остротой сценических образов. (А. Ш.)

Лит.: Юнашевская Е. Свой путь // Театр. 1962. № 6; Менакер Л. Спектакль — школа мастерства // Режиссер и коллектив. М., 1963; Сидорина И., Корбина М. Народные театры России. М., 1981.

«НАШ ДОМ» — эстрадная студия ДК МГУ (1958–1969), лидер студенческих театров эстрадных миниатюр 1960-х гг. Основатели студии — врач А.Ю. Аксельрод, инженер И.Г. Рутберг, журналист М.А. Розовский, имевшие за плечами опыт студенческих капустников и ранних стэмовских обзоров. Идею создания эстрадной студии поддержал директор ДК МГУ Савелий Михайлович Дворин, сумевший превратить дом на улице Герцена в одно из самых притягательных для столичной интеллигенции мест (здесь уже работал знаменитый Студенческий театр МГУ и играл оркестр А. Кремера). Под свою опеку «Н.Д.» взяли Аркадий Райкин и Назым Хикмет, не раз затем защищавшие студию перед высоким начальством; среди преданных поклонников вскоре были И. Андроников, А. Аникст, С. Герасимов, З. Гердт, П. Капица, М. Светлов, В. Аксенов, А. Синявский, Ю. Даниэль, Ю. Любимов и другие представители московской научной и художественной элиты. Со временем нашлись у «Н.Д.» покровители в официальных сферах, в частности журналист Л. Карпинский, второй секретарь ЦК ВЛКСМ.

Труппу составили в основном выпускники технических вузов — Михаил Кочин, Александр Филиппенко, Александр Карпов, Александр Комиссаров, Олег Чайка; гуманитариев представляли Михаил Филиппов, Оксана Кириченко. Среди них бесспорным лидером стал необычайно обаятельный и талантливый актер, выпускник МВТУ им. Баумана Владимир Точилин. Он привел с собой в студию Семена Фердмана (Фараду), Юрия Солодихина, Владимира Розина и Владимира Панкова и во многом определил сложившуюся здесь атмосферу театрального братства (озорного и одновременно требовательного к себе и партнерам), когда актеры могли подарить репризу, подсказать образ, помочь найти маску. Авторская группа состояла также из непрофессионалов: врачи Аркадий Арканов и Григорий Горин, инженеры Аркадий Хайт, Александр Курляндский, Виктор Славкин. Первыми музыкальными руководителями стали Николай Песков и Олег Янченко (в будущем — руководитель ансамбля «Мадригал»).

Не имея специального образования, все участники студии решили работать почти на профессиональной основе: репетиции утром (до работы, с 5 утра) и вечером; уроки биомеханики (наследию Мейерхольда уделялось особое внимание), дикции, актерского мастерства (Анатолий Адоскин), пантомимы (Ирина Бурова, известная в прошлом пантомимистка и танцовщица-босоножка), танцев (Кирилл Черноземов). Для СТЭМа такой серьезный подход к творчеству был неслыханным новшеством, как и наличие специальной постановочной группы, хотя реквизит театра составляли восемь крупных разноцветных кубов, сборная платформа, принимавшая наклонное положение, и актерская униформа — черные свитера, белые воротнички рубашек, серые брюки. Но еще большее удивле-



ние вызывал отказ нового молодежного коллектива и от тематики студенческих капустников, и от рутинной эстетики профессиональной эстрады, делавшей чисто текстовые вещи.

Своим первым же представлением «Мы строим наш дом», премьера которого состоялась 27 декабря 1957 г., «Н.Д.» заявил об ориентации на зрелищность, музыкальность и пластичность. В спектакле были четко заявлены приоритеты метафорического театра (подсказанные польским театром из Гданьска «Бим-Бом», показавшим в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве спектакль «Ага»), построения драматургии на обязательном театральном приеме. От актеров добивались умения «создавать коллективный театральный образ, в котором превалировало внешнее, но, соединившись с текстом, давало именно то новое, чем отличалась студия от других студенческих театров» (М. Розовский). В этой дебютной работе, а также в следующей постановке — «Прислушайтесь — время!» (1962) — привычная конкретика жизни (энтузиазм целинников, бегство со «строек века») возводилась в символ. Здесь косность агиттеатра оживлялась с помощью аттракциона, в основе которого лежал фольклорный мотив соревнования (на сцене появлялись поролоновые дубины, одна сторона выгибала из них вопросительные знаки, а другая возвращала им восклицательный перпендикуляр), а романтический пафос «приглушался» остроумными репризами и гротеском.

Следующий спектакль, «Каждый вечер как проклятые» (1964), посвятили теме мещанства. В пьесе Розовского к Мужу и Жене приходят в гости Супруг и Супруга, за столом болтают о войне, начальстве, деньгах, а в конце хозяева уходят из дома, превращаясь в гостей. «Н.Д.» увидел здесь меру всех вещей в «идеалах» и Ленине, а сам вещный мир с его торшерами, магнитофонами, эстампами и ванными (престижными атрибутами нарождавшегося общества потребления; в театре и в кино тогда с ним воевали «розовские мальчишки») растворялся в атмосфере царившего на сцене абсурда, в эстетике которого был сделан затем спектакль «Плохая квартира» по пьесе В. Славкина, где в условиях дефицита жилья семью поселили в работающем тире. Проницательные зрители (В.Б. Шкловский) на диспутах после спектаклей не спешили возмущаться героями-мещанами, подметив родственность персонажей «маленькому человеку» из русской классической литературы.

После кабаре-спектакля «Тра-ля-ля» (по пьесе В. Славкина, состоявшей из четырнадцати сатирических и юмористических сцен и стольких же песен) в постановках 1965–1967 гг. «Н.Д.» обратился к «театру писателей», отказался от попыток самостоятельно расставить плюсы и минусы в отношении действительности и стал искать ответы на жгучие вопросы современности (например, о личной ответственности за ход истории) и нравственные опоры у классиков русской и советской литературы (спектакли «Вечер русской сатиры», «Смех отцов»), зарубежных писателей («Пять новелл в пятой комнате») и драматургов («Два приключения Лемюэля Гулливера» по пьесе Е. Брошкевича, которую перевела и принесла в студию Н. Горбаневская).

После Первого Всесоюзного фестиваля СТЭМов (1966), где «Н.Д.» показал пять разных спектаклей, университетский коллектив превратился в настоящий культовый СТЭМ. У него учились отказу от прямолинейных обличений, созданию фантастических образов, в которых исполнители умели оставаться самими собой.

Актеров «Н.Д.» кто-то из многочисленных друзей театра назвал «коллективным Райкиным», хотя именно яркая актерская индивидуальность позволила некоторым продолжить блистательную профессиональную актерскую и режиссерскую карьеру после того, как знаменитую студию в конце 1969 г. закрыли по решению руководства МГУ.

«Н.Д.», где начинали свой творческий путь многие известные актеры, режиссеры, драматурги, музыканты, художники (А. Филиппенко, М. Филиппов, С. Фарада, Г. Хазанов, Ю. Медведев и А. Чернова, А. Вилькин, М. Дунаевский, Н. Корндорф, Л. Петрушевская, М. Ушац и др.), имеет немало до конца не оцененных заслуг перед отечественной театральной культурой. Здесь разговорная эстрада едва могла узнать себя в жанре философского балагана, в соединении пантомимы, «зримых песен» и многоперсонажных сценок, разыгрываемых на фоне кубов и прочих элементов конструктивистской сценографии, позже переплавленной в эстетику «бедного театра». «Н.Д.» первым в стране стал приглядываться к театру абсурда и к черному юмору в пьесах Розовского и Славкина. В афише самодеятельного театра впервые появился моноспектакль — о приключениях Гулливера (реж. Рутберг), блистательно сыгранный Точилиным.

Здесь берет старт эпоха малых сцен после того, как А. Аксельрод, ничего не знавший о Михаиле Чехове и камерном театре, в полукруглой, выходившей окнами на Кремль репетиционной комнате № 5 (ныне здесь восстановлена алтарная часть университетского храма Св. Татианы) поставил пять новелл зарубежных авторов — И. Шоу, Р. Брэдбери, Ф. Саган. Необычность камерному спектаклю о западной («сладкой») жизни придавали запах рассыпанного в проходах между стульями молотого кофе и джазовые импровизации музыкантов Николая Корндорфа и Максима Дунаевского (по ходу действия он забирался внутрь открытого рояля и играл на струнах, дергая за них пальцами). Еще одно новшество — использование открытого пространства. В финале новеллы Ф. Саган «Однажды утром» (о журналистке из отдела хроники, роль которой, разбив на реплики, играли три актрисы — Наталья Бари, Нина Толчанова и Галина Гусева) распахи-вали окна, и оживленная улица становилась действующим лицом.

В «Н.Д.» впервые появились сценические версии произведений русской и советской литературы, включая «Сон Попова» А.К. Толстого, «Карась-идеалист» М. Салтыкова-Щедрина и страшное произведение о советской власти «Город Градов» А. Платонова, что позволяет зачислить «Н.Д.» еще и в разряд одного из самых оригинальных литературных театров России. Постановщики не боялись в «зонги» облечь стихи Саши Черного и даже пропеть дневники И. Ильфа и Е. Петрова, а лебединую песню театра — искрометный и злой спектакль «Сказание про царя Макса-Емельяна» по поэме С. Кирсанова (1968) — превратить в площадной мюзикл «в восьми сказах и семи перерывах». (М. Ю.)

Лит.: Кузина Г. «Прислушайтесь — время!..» // Театр. 1962. № 8. С. 148–149; Свободин А. Думающая эстрада // Смена. 1963. № 5. С. 12–13; Наш дом — ваш дом. М., 1966; Розовский М. Самоотдача. М., 1976; Юнисов М. Студенческие театры эстрадных миниатюр // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Конец 1950 — начало 1990-х годов: Очерки истории. СПб., 1999. С. 285–290; Фарада С. Уно момент! М., 1999. С. 43–109.

**НЕАПОЛИТАНСКИЙ ОРКЕСТР** — это оркестр, состоящий из мандолин разной величины: piccolo, алыг (мандола), виолончель (мандолочелло), бас (мандолоне) или мандолин и гитар. Название оркестра происходит от наиболее распространенной разновидности мандолины — неаполитанской. В зависимости от величины инструмента меняется и его тембровая окраска, однако в ансамбле эти различия нивелируются и звучание оркестра воспринимается как темброво однородное. Обычно малый состав включает 8 музыкантов, большой — 30 и более.

Мандолина и гитара в качестве сольных инструментов были широко распространены в русском быту, поэтому из них легко можно было составить небольшой ансамбль. В России дешевые инструменты (мандолины, гитары, домры, балалайки и другие) многотысячными тиражами выпускала известная петербургская фабрика Шредера, которой после революции было присвоено имя Луначарского.

В советской самодеятельности Н.О. получили распространение с середины 1920-х гг. В московских клубах их организаторами и пропагандистами были В. Киприянов, В.А. Войцеховский, В. Зубарев. В журнале «Музыка и быт» велась регулярная рубрика, посвященная любительским неаполитанским оркестрам. Главной трудностью на пути распространения классического неаполитанского состава была дороговизна полного комплекта мандолин. По этой причине «правильный» Н.О. встречался довольно редко, зато сплошь и рядом в целях усиления звучности прибегали к помощи инструментов великорусского состава — балалаек и других. Случайные, смешанные ансамбли — обычное для самодеятельности явление.

Для Н.О. существовала специальная литература, которую выписывали из Италии. Конечно, любительские ансамбли редко могли позволить себе подобную роскошь, поэтому чаще всего использовались переложения классической музыки. А поскольку строй мандолины совпадает со скрипичным, то Н.О. могли использовать любые произведения из огромной скрипичной литературы. В 1920–30-х гг. репертуар любительских Н.О. чаще всего игрался по слуху — это были знакомые уличные песенки, цыганские романсы, фокстроты и прочее. В это же время выходили «Сборники для мандолин жанра кабарэ», которые с коммунистической точки зрения считались «вредными». **(М. К.)**

**НЕМЦЕВ** Иосиф Васильевич (1885–1939) — дирижер-хоровик, педагог, музыкально-общественный деятель.

Родился в крестьянской семье в селе Грачевка Самарской губернии. В юности пел в хоре г. Камышина. В 1902–1904 гг. учился в Московском синодальном училище у А. Кастальского и П. Чеснокова. Продолжил образование в Придворной певческой капелле Петербурга у Н. Соколова и А. Лядова, одновременно работая учителем пения в городских школах.

В первые годы после революции Н. написал: «...я пошел на площадь, на улицу, на митинг, в рабочие клубы и здесь нашел то, что искал, — поющий народ, и желание работать с ним стало целью моей жизни» (1, 85). В 1918 г. Н. возглавил хоровую секцию при МУЗО Наркомпроса и активно занялся проблемами хоровой самодеятельности. Он издавал репертуарные сборники с методическими

предисловиями, работал с многочисленными хорами. Н. непосредственно руководил хоровыми коллективами завода «Красный треугольник» (1921–1922), Коммунистического университета и Педагогического института им. Герцена (1921–1926), Военно-политической академии (1921–1925), ДК им. Горького (1931–1939) и др. Сохранившиеся материалы личного архива Н. (ЛГИТМиК, Архив кабинета рукописных и иконографических материалов, ф. 34) отражают его огромную организационную и творческую работу, видно, как у него постоянно зрели замыслы работы с новыми хорами.

Как дирижер-хоровик Н. отличался уникальной способностью подчинять своей творческой воле огромные хоровые коллективы. Это качество позволило ему создавать монументальные объединенные хоры, самым известным из которых стал Единый петроградский рабочий хор. Венец работы Н. в самодеятельности — организация и бессменное руководство одиннадцатью ленинградскими хоровыми олимпиадами.

Работу в самодеятельности Н. всегда сочетал с работой в сфере профессиональной музыки. Он служил главным дирижером хора А. Архангельского (при советской власти — Трудового коммунального хора, затем — Государственного академического хора), 10 лет состоял хормейстером в театре юного зрителя, преподавал в Ленинградской консерватории и музыкальных училищах.

В 1937–1939 гг. участвовал в создании ленинградского Дома самодеятельности. За несколько месяцев до смерти состоялось торжественное чествование Н., посвященное 20-летию его работы в самодеятельности. **(М. К.)**

Лит.: 1. **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; 2. В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959; 3. **Копосов А.** Немцев // Народное творчество. 1937. № 12. С. 54.

**НИКИФОРОВ** Иван Михайлович (1897–1971, Пушкино, Московская обл.) — художник. Родился в селе Монаково под Москвой, окончил два класса церковно-приходской школы, в одиннадцать лет был отдан в обучение кондитеру в Москве. Воевал на фронтах Первой мировой войны, затем Гражданской. До середины 1930-х гг. жил в деревне, был председателем колхоза, потом работал в Москве и, наконец, оказался грузчиком на железнодорожной станции Пушкино, где жил с семьей в станционной будке. В 1960 г. Н. начал писать рассказы и автобиографический роман «Моя жизнь». Рисовать начал, помогая внучке в начале 1960-х гг., и рисунками иллюстрировал свой роман. Во многих листах акварелью он рассказал бурную историю своей молодости: «Первая варка конфет на фабрике Сан-Ривал и первая затрещина от мастера Ляпина-Баламута», «В шорной мастерской шил кошельки, сумочки, сбрую», «Встреча с дядей Андреем на Хитровом рынке», «Ушел с Хитровки, поступил грузчиком в магазин мешки таскать». Другие темы были исторические, повествующие о жизни Москвы со множеством забавных деталей, свидетельствующих о том, что Н. был внимательным наблюдателем окружающей жизни. Его городские сюжеты с примитивно распластанной перспективой уникальны как произведения, посвященные Москве, и как образцы наивного искусства.

Он, как и многие другие наивные художники, очень любил русские песни, и некоторые его акварели им посвящены: «Бывали дни веселые», «В саду ягода-малинка». Есть у него и сказочные сюжеты.

Процесс работы Н. был очень сложным. Он был инвалидом, и у него дрожала рука, поэтому он делал работу так: сперва эскиз, который он затушевывал карандашом с обратной стороны. Лист с эскизом накладывался на чистый лист бумаги, и художник вновь проходил по всем линиям, получая на втором листе отпечаток, который раскрашивал акварелью. По раскраске листы Н. напоминают лоскутные одеяла, пестрота сочетается в них с чувством ритма. Все знавшие Н. свидетельствуют, что он был необыкновенным оптимистом.

Талант художника-самоучки оценил живший по соседству художник-график В. Андрушкевич, который даже добился того, что Н. приняли в члены Союза художников. В 1969 г. он побывал на творческой даче «Челюскинская» под Москвой, где познакомился со многими художниками-профессионалами, полюбившими его искусство. О нем высоко отозвался известный художник О. Верейский.

Выставка Н. в 1971 г. в Москве стала событием для интеллигенции, продвигавшим признание наивного творчества как художественного феномена. Режиссер В.В. Орехов снял о нем документальный фильм «Поздний восход». (К. Б.)

Персональные выставки: Центральный дом литератора, Москва, 1971; выставочный зал Союза художников РСФСР (на ул. Усиевича), Москва, 1988.

Выставки: «Naifs sovietiques» (Франция), 1988; «Миф и реальность в наивном искусстве», «Царицыно», 1992; «Наивное искусство России», 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; ИНСИТА-2000; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: «Царицыно», Владимиро-Суздальский музей-заповедник, ГРДНТ.

Лит.: **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 454–455; Народная картинка Ивана Никифорова. Каталог выставки / Вст. ст. Н.С. Шкаровской Н. М., 1988; **Богемская К.** Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество. Очерки истории 1960–1990-е годы. СПб., 1999.

**НИКУЛИНА** Жанна Геннадьевна — одна из ярких региональных лидеров российского фольклорного движения, председатель правления Пермского отделения Российского фольклорного союза, преподаватель Пермского музыкального училища, заведующая лабораторией Прикамского фольклора, заслуженный работник культуры, доцент, консультант многих пермских фольклорных ансамблей.

Родилась и выросла в Перми, окончила Пермское музыкальное училище и Свердловскую консерваторию. С 23 лет начала преподавать в родном училище народное творчество. В 1974 г. организовала первую фольклорную экспедицию студентов ПМУ в Суксунский р-н Пермской обл. Экспедиции стали ежегодными, и через них прошли многие учащиеся теоретико-композиторского и других отделений училища. С тех пор Н. провела более 30 таких экспедиций во многие р-ны Пермской обл.

В том же 1974 г. организовала фольклорный ансамбль ПМУ (позднее он стал называться «Лебедь белая»), которым руководила в течение многих лет. Это был первый в Прикамье и один из первых в России студенческих фольклорных ансамблей нового типа. Ансамбль ПМУ вместе с экспедицией стал настоящей кузницей фольклористических кадров в Прикамье. Впоследствии Н. руководила также ансамблем «Рябинка» Пермского педагогического института, консультировала многие другие пермские фольклорные группы.

Н. воспитала несколько десятков учеников, которые стали руководителями фольклорных ансамблей, профессиональными фольклористами, преподавателями фольклора и работают в Перми и в других городах (И. Семакова — Петрозаводск, Н. Жуланова — Москва, О. Шишкова — Петербург и Сургут, Л. Шипицына — Кудымкар), в школах, детских садах, клубах Пермской обл.

В 2001 г. Н. вместе с группой своих учеников и соратников организовала Пермское региональное отделение РФС, которое объединяет в своих рядах несколько десятков любительских фольклорных объединений и групп. Сегодня Пермское отделение — один из самых интересных, динамично развивающихся региональных центров Российского фольклорного движения, и в этом немалая заслуга принадлежит его лидеру — Н.

Обладая непререкаемым авторитетом среди участников российского фольклорного движения, Н. лидер особого типа. Исключительные человеческие качества — скромность, порядочность, доброта, мягкость, сердечность — привлекают к ней настоящих единомышленников и поддерживают вокруг нее атмосферу увлеченности народным искусством, чистоты и преданности идеалам народной жизни. Во многом благодаря этой маленькой, хрупкой, мудрой женщине фольклорное движение в Пермской области не только получило значительные масштабы, но приобрело особенные черты и достоинства — теснейший контакт фольклорных групп с православной церковью, гармоничное сочетание «репертуарно-исполнительских» поисков и постоянного внимания к нравственным, мировоззренческим ценностям традиционной культуры. (Н. Ж.)

**НИСЕНБАУМ** Ефим Евсеевич (род. в 1932 г.) — сценарист, руководитель народной агитбригады «Факел» ДК Уралвагонзавода г. Нижний Тагил Свердловской обл. (1962–1992), заслуженный работник культуры РФ. Свои агитбригадные университеты инженер Н. проходил в Москве на постоянно действующем семинаре агитбригадных авторов и режиссеров, созданном ЦДНТ им. Н.К. Крупской (методисты И.И. Горбатова и А.И. Маркина). В 1960-е гг. на семинаре преподавали писатели-сатирики В. Ардов и М. Грин, М. Розовский из эстрадной студии «Наш дом».

Первый официальный успех пришел 1967 г., когда «Факел» стал лауреатом Всероссийского смотра, посвященного 50-летию Октябрьской революции. Сценарий программы «Часы Октября», показанной в Москве в ЦДЛ, был напечатан сразу в трех многотиражных изданиях — «Культурно-просветительной работе», «Молодежной эстраде» и репертуарном сборнике «Эстрада». Искреннему отклику заводчан на коммунистический юбилей был придан статус блестяще выполненного государственного заказа в области искусства. Впоследствии «Факел» не раз становился победителем конкурсов агитбригад, в качестве лауреата Всесо-



юзного смотра (1974) выступал по Центральному телевидению в передаче «А+Б» (ведущий А. Масляков, сценарий Г. Якерсона).

Среди первых «Факел» получил звание «народный агиттеатр», по путевкам ЦК ВЛКСМ ездил с выступлениями на всесоюзные ударные стройки. Н. написал свыше 30 сценариев агитбригадных программ и своеобразный учебник для руководителей клубной эстрады. (**Г. П.**)

Соч.: **Нисенбаум Е.** Работа над сценарием и ролью в агитбригаде. М., 1976.

**НОВИКОВ** Анатолий Григорьевич (1896–1984), композитор, дирижер-хоровик, организатор и руководитель хоровой армейской самодеятельности.

Родился в г. Скопин Рязанской губернии в семье рабочего. Учился в церковно-приходской школе, пел в церковном хоре. В отрочестве по слуху научился играть на скрипке, виолончели и нескольких народных инструментах, участвовал в любительских оркестрах. С 16 лет учился в Рязани в Учительской семинарии, где среди других предметов преподавали регентское искусство. Играл в любительском оркестре и студенческом трио как виолончелист. Под его руководством учащиеся училища поставили несколько сцен из оперы «Иван Сусанин». С 1916 г. продолжил образование в Москве, поступив одновременно в Учительский институт и Народную консерваторию (классы хорового дирижирования и виолончели).

В 1918 г. вернулся в Скопин, где организовал хор из бывших церковных певчих. Для этого коллектива Н. написал свои первые сочинения, в т. ч. оперу-былину «Илья Муромец». Занимаясь музыкальным оформлением спектаклей местного любительского театра (режиссер М.П. Мячин), Н. попробовал себя в качестве актера, и вскоре ему стали поручать ведущие роли — Хлестакова, Барона («На дне»), Мальволио и др.; он также с успехом пел в оперетте.

В 1921–1925 гг. обучался в Московской консерватории (у Р.М. Глиэра по композиции, у С.Н. Василенко по оркестровке, у К.С. Сараджева по дирижированию). Параллельно с обучением подрабатывал преподаванием музыки в техникуме лекарственных растений на подмосковной станции Битца. Здесь он организовал студенческий хор и оркестр народных инструментов. Силами этих коллективов была поставлена опера «Фауст», причем Н. выступил сразу и как музыкальный руководитель, и как режиссер, и даже как гример, использовав весь свой опыт игры на любительской сцене.

С 1924 г. Н. начал работать в армейской самодеятельности, и его известность как руководителя хоров быстро росла, его стали приглашать в разные армейские клубы. В 1926 г. он принял предложение создать хоровой коллектив в Центральном клубе работников связи, где уже существовали хорошие любительские оркестры — симфонический и народных инструментов. «Такой состав участников самодеятельности, — писал Н. в своих воспоминаниях, — открывал возможность осуществить мой давнишний замысел — поставить оперетту Р.Планкета «Корневильские колокола». По общему признанию, это удалось. На спектакле побывал, в частности, почти весь коллектив театра оперетты во главе с Г. Яроном. Всячески хваля нас, театралы тут же сманивали лучших исполнителей в театр оперетты,

тем самым прибавляя нам славы: «...вот-де у нас любители не хуже заправских профессионалов» (1, 230).

В 1928 г. Н. пригласили на постоянную штатную работу в ЦДКА (впоследствии ЦДСА), продолжавшуюся 10 лет. Он занимался организацией самодеятельных коллективов в разных частях Московского гарнизона. Одна из новых форм работы, которую Н. внедрил в армейский быт, были семинары запевал. Занятия проводили с наиболее способными солдатами — их обучали вокальным навыкам, элементам хорового дирижирования и методике разучивания двухголосных песен. Деятельность запевал в своих ротах была первым этапом подготовки солдат к серьезной хоровой работе с профессиональным хормейстером.

В 1938–1943 гг. Н. руководил работой ансамбля песни и пляски ВЦСПС. Перед коллективом была поставлена задача осваивать и пропагандировать фольклор национальных республик Советского Союза. Обучение участников было поставлено на профессиональную основу, для занятий приглашались квалифицированные педагоги.

В 1962 г. Н. участвовал в создании и затем стал ректором бесплатной народной музыкально-певческой школы. Это было уникальное московское заведение, поскольку в нем преподавали артисты-пенсионеры Большого театра. Училась в школе преимущественно молодежь — педагоги, студенты, инженеры, рабочие. Занятия проходили по вечерам. Программа охватывала почти полный курс музыкального училища. Некоторые выпускники становились профессиональными артистами. (**М. К.**)

Лит.: 1. **Новиков А.Г.** Всегда в пути. М., 1982; 2. **Поляновский Г.** Анатолий Новиков. М., 1976; 3. **Копосов А.** Гарнизонный красноармейский хор // Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 35.

# О

**ОЛЕНЁВА** Марина Андреевна (род. в 1949 г.). Творческий путь О. этапами и формами реализации характерен для многих лидеров внегосударственного, внепрофессионального молодежного театра рубежа XX–XXI вв. В 1970-х гг. она актриса театра Л.И. Футлика, одного из первых молодежных театров, рожденных «оттепелью». Играла Аню в знаменитом «Вишневом саде» — спектакле—лауреате Первого Всесоюзного фестиваля народного творчества (1977–1978 гг.).

После окончания режиссерского факультета Института искусств О. возглавила драматический коллектив Дворца пионеров, с 1990-х — Центра детского и юношеского творчества. Постепенно традиционный «кружок» превратился в театральную школу, состоящую из групп разных возрастов и педагогов, ведущих занятия по основным сценическим дисциплинам. Школа завершалась студией «Код», в которую входили старшие ребята и выпускники, не желавшие покидать родной коллектив. Спектакли студии («Маленькие трагедии» и «Раз в крещенский вечерок» по произведениям Пушкина; «Страсти по Шекспиру» — постановка, в которой соединялись фрагменты из «Ромео и Джульетты» и «Сна в летнюю ночь») были популярны в среде молодежи, лидировали на многих фестивалях. Вскоре из актеров, выросших в «Коде», студентов и выпускников Института искусств, где О. начала преподавать с конца 1990-х, сформировался театр под названием «Новая Драма». Здесь О. были поставлены оригинальные спектакли «Голуби» и «Облом-off» М. Угарова, «Август» Т. Хмелева, «Легенды земли Пермской», «Чайка» А.Чехова.

Молодежный театр «Новая Драма» зарегистрирован как некоммерческое партнерство. Все актеры где-то работают, в театре денег не получают. Несмотря на свой «неопределенный» статус, театр признан в кругу пермских профессионалов. На областном фестивале профессиональных театров 2004 г. О. получила приз за лучшую режиссуру (спектакль «Облом-off»), а исполнитель роли Обломова Е. Пеккер был отмечен как лучший молодой артист. (**А. Ш.**)

Лит.: Театральные каникулы: Сб. статей. М., 2004; **Тихоновец Т.** Чудный мир! Как я завижусь вам // Театральная жизнь. 2005. № 3. С. 3–7.

**ОЛЁНКИН** Сергей Александрович — руководитель студии аутентичного фольклора «Ильинская пятница» (с 1990 г.), преподаватель фольклора в младших классах Рижской русской гимназии, президент Центра фольклорной педагогики «Традиция» (с 1997 г.), член Российского фольклорного союза (с 1989 г.).

О. — один из успешных практиков и неформальных идеологов современного фольклорного движения. Работая в Риге (Латвия), он участвует в деятельности РФС более активно, чем многие собственно российские фольклористы.

Его творческая биография небанальна и в то же время типична для целого ряда лидеров российского любительского фольклорного движения. Не будучи первоначально ни профессиональным фольклористом, ни этнографом, ни профессиональным педагогом, ни певцом, он пришел к фольклору через некоторое «откровение», будучи потрясен необычным звучанием и «странной силой» (слова самого О.) народного пения. Первые экспедиции в русские села Латгалии открывали для него мир русской деревни во всей его полноте и непривычности для современного горожанина. «Часто я перебирал в памяти своих знакомых — сверстников и старших — и не находил среди них ни одного, кто обладал бы таким прочным духовным стержнем, таким душевным богатством и любовью, как эти, часто неграмотные, крестьяне, всю свою жизнь “копавшиеся в земле”», — вспоминает о своих первых экспедиционных впечатлениях О. И далее: «Уже первые экспедиции обрекли меня на огромную внутреннюю работу. <...> Я вдруг ощутил себя между двух миров. Один из них, покоясь на прочном фундаменте веками нажитого, умирал со смиренным спокойствием и достоинством... Другой, увлеченный мифом о прогрессе, мечущийся, бросающийся из крайности в крайность, пытался осознать... и, похоже, выбора у меня не было». Путь аутодидакта, оказывается, может быть несколько не менее продуктивным, чем путь дипломированного специалиста. О. (в т. ч. с помощью друзей и учителей из российских фольклорных ансамблей) сумел стать настоящим профессионалом — и знающим фольклористом, этнографом, и умелым педагогом, и вдумчивым исследователем, который не любит повторять прописные истины и закрывать глаза на еще не сформулированные «профессионалами» проблемы.

Еще одна важная грань деятельности О. — его исключительная общественно-культурная активность. В сложных условиях современной Латвии руководимая им студия дает десятки концертов, участвует в фестивалях, в передачах Латвийского телевидения («Klets», «8-й этаж», «Sarunas bez ramju» и др.) и Латвийского радио («Austras koks», «Экспресс-свобода», «Домская площадь», «Альтернатива» и др.). О. — организатор семинаров для учителей русских школ, и не только Латвии, но и других стран ближнего зарубежья, публикует десятки статей в латышской массовой прессе по проблемам русского фольклора. В 2001 г. О. был удостоен звания лауреата Большой фольклорной награды Института литературы, языка и фольклора Латвийского университета за успешную популяризацию ценностей традиционной народной культуры в Латвии и за рубежом. (**Н. Ж.**)

Лит.: **Олёнкин С.А.** О работе центра фольклорной педагогики «Традиция» // Фольклор и молодежь. От истоков к современности. М., 2000. С. 38–45; **Олёнкин С.А.** Царю не подобает // Вестник РФС. 2002. № 2. С. 19–23; **Олёнкин С.А.** Фестиваль масок // Вестник РФС. 2002. № 3. С. 7–12; **Олёнкин С.А.** «Живая музыка» в Риге // Вестник РФС. 2002. № 4. С. 34–36; **Олёнкин С.А.** По улице колоду волочили // Вестник РФС. 2002. № 4. С. 5–6; **Олёнкин С.А.** «Ильинской пятнице» 15 лет // Вестник РФС. 2005. № 1. С. 8–11; **Олёнкин С.А.** Русалка // Вестник РФС. 2003. № 2. С. 2–6.

**ОЛИМПИАДЫ МУЗЫКАЛЬНЫЕ** — разновидность массового музыкального праздника и одновременно одна из форм организации самодеятельности, получившая распространение в 1920–30-е гг.

Исторический прообраз О.М. содержится уже в самом ее названии — она трактовалась как наследие античных массовых зрелищ. Однако реальным образцом для подражания служили политизированные формы праздников и концертов-митингов первых лет советской власти (которые, в свою очередь, вдохновлялись опытом Французской революции). Эти театрализованные празднества (называвшиеся мистериями) были призваны мифологизировать образ революции, создать новые этические ориентиры в эпоху разрушения основных духовных ценностей.

Массовые формы культуры, массовое общение не просто механическое суммирование людей, оно предполагает единство социальных позиций и эстетических переживаний. Поэтому музыкальные праздники считались актуальным явлением культурного социума. Период нэпа был отмечен некоторым затишьем, однако постоянно шли поиски новых форм «массового действия». Когда возникли О.М., в них увидели удачно найденную основу для развития советского самодеятельного искусства.

О.М. отразили общую тенденцию 1920–30-х гг. — в это время рабочие музыкальные празднества, съезды хоров и оркестров были характерны как для ближайших соседей России — Прибалтийских стран, Финляндии, — так и для Западной Европы, особенно Германии, Австрии и Франции.

Первые О.М. стали проводиться на Украине (1924–1925 гг.).

Прообразом ленинградских О.М. стал детский хоровой праздник на открытом воздухе (4500 участников) в 1926 г. Одиннадцать ленинградских О.М., считающихся одной из вершин советской самодеятельности, охватывают промежуток с 1927 по 1938 г. Их организатором и бессменным руководителем был И. Немцев, среди его сподвижников такие известные музыканты, как Н. Миккель, В. Киприянов, В. Маркузе, И. Аркадьев, Н. Голосов и другие. Благодаря успеху Ленинграда олимпиады в годы первой пятилетки стали своеобразной модой, они проводились повсеместно — на уровне районов, областей, краев. Кульминация этого процесса — московские всесоюзные О.М. самодеятельного искусства (первая прошла в 1932 г.).

О.М. как сложное громоздкое мероприятие требовала организаторских усилий. Каждой О.М. предшествовала большая подготовительная работа. Все было заранее четко спланировано и определено: места проведения репетиций и концертов, функции распорядителей, система пропусков, правила поведения. Однако главной целью был идеологический контроль, партийное руководство. Репертуар, программы выступлений, состав участников и др. — все жестко регламентировалось, оставляя мало места для проявлений свободы творчества, спонтанности. В подготовке О.М. применялся один из любимых советских методов работы — соревнование. Начиная с VII Ленинградской О.М. стали проводиться предварительные многоэтапные смотры-отборы: завод — район — город — область и т. д. На О.М. направлялись лучшие. Немало самодеятельных коллективов создавалось специально для того, чтобы выиграть поездку в Ленинград или Москву, многие распадались сразу же после проведения отборочных мероприятий. Ажиотаж, страсти, разгоравшиеся вокруг Всесоюзной О.М., описаны в фильме

«Волга-Волга». Процесс организации О.М. в целом напоминал советское производство с его плановостью, соревновательностью, ориентацией на передовиков, бюрократизацией, отчетностью и цифроманией.

О.М. расценивались в первую очередь как «непревзойденное средство пропаганды». Каждая проходила под каким-либо девизом, подчеркивающим ее связь с политической злобой дня: «За индустриализацию страны» (3-я ленинградская О.М., 1929 г.), «Крепи оборону», «Пятилетку в 4 года», «За колхозы» (лозунги 4-й О.М., 1930 г.), «За третий решающий год пятилетки» (5-я О.М., 1931 г.), «За социалистический Ленинград» (6-я О.М., 1932 г.), «В преддверии XX годовщины Октября», «10 лет профсоюзного движения» и т. д. Агитационная функция постепенно выдвигалась на первый план, превращая О.М. в официально-идеологический жанр, где эстетические задачи играли лишь подчиненную роль.

О.М. вписывались в общую картину советской культуры 1930-х гг., которая была призвана создавать образы радости, веселья, спортивности, олицетворять идею благополучной и счастливой жизни советского народа, формировать оптимизм и веру в светлое будущее. О.М. мыслились как прообраз синтетического пролетарского искусства, поэтому вначале делались попытки объединить разные виды самодеятельного творчества посредством театрализации номеров музыкальной программы и «политкарнавала» на актуальные темы. Однако зрелищная часть не играла заметной роли в ленинградских О.М. Их основой стали монументальные музыкально-концертные пленэрные формы. Массовость, масштабность — особое эстетическое качество искусства, отражающего дух эпохи больших социальных сдвигов. О.М. проходили на стадионах и собирали десятки тысяч зрителей.

Характерной особенностью было формирование мощных сводных хоров и оркестров. И. Немцев придумал свой способ управления этими грандиозными исполнительскими составами: отдельные группы музыкантов имели своих дирижеров, а сам Немцев помещался на высоком постаменте — и каждый взмах его дирижерской палочки тут же тиражировался, дробился в десятках движений-оттисков «поддирижерами» групп.

О.М. создавала идеальные условия для практики популярного в те годы массового пения, которое также специально организовывалось: огромными тиражами печатались тексты революционных песен, которые должны были исполнять все присутствующие. Имелся даже опыт всеобщего предварительного разучивания песен: например, перед 3-й О.М. политически полезная песня «Производственная самокритика», напечатанная в виде небольшой афишки, была расклеена по всему городу; проводилась практическая проверка ее «эмоционально-целевого воздействия» на аудиторию во время «Радиополдня» на предприятиях.

Финальной кульминацией каждой О.М. было общее пение Интернационала. Однако после 3-й О.М. практика массового пения постепенно стала отходить на второй план, поскольку О.М. организовывалась прежде всего как концерт, где слушатели вынуждены были довольствоваться пассивной ролью. Люди на трибунах подхватывали припевы любимых песен, желая более активно участвовать в празднике, но для этого оставалось мало возможностей. Пресса отмечала такие недостатки, как плохая слышимость и видимость в дальних рядах, неадекватные акустические условия стадиона, неисправность рупоров, из которых вместо песен несло невнятное рычание.



В репертуаре первых О.М. было много положительного, был представлен достаточно широкий круг произведений популярной классики — хоры из русских опер, танцевальные номера, марши, фрагменты из западноевропейской музыки, а также русские народные песни. Пропагандировалась и современная отечественная музыка — например, на 3-й О.М. исполнялся балет «Красный мак» Р. Глиэра, а центральным событием 9-й олимпиады была постановка силами самодеятельной студии завода «Красный треугольник» оперы «Тихий Дон» И.И. Дзержинского.

Однако эти репертуарные тенденции подвергались критике. Деятели РАПМа и ПРОКОЛЛа считали, что главное место должна занимать агитационная массовая песня, они стремились активно внедрять свою песенную продукцию в программы О.М.

В О.М. был сделан первый шаг к выработке канонического репертуара: «единственно верному учению» должен был соответствовать «единственно верный репертуар». Инга Ковшарь, исследователь музыкальной праздничной культуры, ввела термин «круг песен» — это условное название репертуара, разрешенного и одобренного властями, некий официальный песенный набор, «этический универсум», «конвейер мелодий», используемых повсеместно.

В недрах О.М. вырабатывалась также характерная для советской самодеятельности ориентация на подражание профессиональному искусству. Все меньше становилось песенных перетекстовок, исполнителей-«слушачей» — подбор по слуху старались заменять разучиванием по нотам.

По наблюдению И. Ковшарь, советская праздничная культура развивалась в рамках чуждых ей традиций, т. к. произошла подмена «онтологически существенных жанров мистерии и карнавала на менее значимые шествие и апофеоз», что оказалось «чрезвычайно трагичным по своим результатам» (8, 10).

В 1920–1930-е гг. во многих странах музыкально-просветительская деятельность проводилась силами выдающихся исполнителей и коллективов. На этом фоне достижения советских олимпиад, где большинство произведений преподносилось в виде номеров или фрагментов, выглядят весьма скромно (8, 103).

В разных регионах СССР О. имели свои особенности. Например, в украинских олимпиадах принимали участие не только самодеятельные, но и профессиональные коллективы. Такое же объединение всех музыкальных сил было характерно для олимпиад Армении. В Грузии музыкальные программы дополнялись выступлениями ораторов, народными играми, спортивными состязаниями, выставками и театрализованными представлениями. (М. К.)

Лит.: 1. **Румянцев С.Ю.** Музыкальные олимпиады // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории 1917–1932 гг. СПб., 2000. С. 340–356; 2. Рабочий театр. 1930. № 34 (номер посвящен четвертой ленинградской олимпиаде); 3. Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967; 4. **Журавленко П.** «Тихий Дон» в постановке краснотреугольниковцев // Ленинградская правда. 1938. 2 февр. 5. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917–1932. М., 1984; 6. **Бронфин Е.Ф.** Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия 1917–1922. Л., 1984; 7. **Цехновицер О.** Празднества революции. Л., 1931; 8. **Ковшарь И.** Проблемы истории и теории массовых музыкальных представлений нового времени. М., 2002.

ОРКиМД (1924–1932) — организация революционных композиторов и музыкальных деятелей, вписала свою страницу в историю идеологической борьбы 1920-х гг., в опыт приспособления к новой жизни в условиях партийной диктатуры. ОРКиМД возникла в результате раскола РАПМ. Ряд сотрудников, среди которых были композиторы Д.С. Васильев-Бутлай, К.А. Корчмарев, музыковеды Л.Г. Шульгин и А.А. Сергеев, Г.А. Поляновский и другие, объявили о своем выходе из организации и создании собственного объединения. Бывших рапмовцев не устраивали слишком прямолинейные, негибкие методы работы, вульгаризация марксизма.

Идеологические позиции самой ОРКиМД были более мягкие, она отличалась лояльностью к другим организациям, руководство имело рекомендательный, а не директивный характер. Работая над обязательным массово-пропагандистским репертуаром, композиторы имели возможность сочинять музыку других жанров. В то же время ОРКиМД стремилась поддерживать музыкантов, условия жизни которых были очень трудны. По ее инициативе был создан местком композиторов, который решал социальные и материальные проблемы.

Композиторы ОРКиМД демонстрировали большую творческую продуктивность. Хотя их сочинения подвергались критике РАПМ, звучали и позитивные оценки.

Печатным органом ОРКиМД был журнал «Музыка и революция».

Авторитет и влияние организации постепенно возрастали, она имела филиалы в Ленинграде, Новороссийске, Днепропетровске, других городах России.

Члены ОРКиМД занимались музыкально-просветительской деятельностью, работали в самодеятельности. Среди них были такие известные в самодеятельном движении личности, как С.В. Клячко — организатор и руководитель массового пения, В.В. Дасманов, который занимался любительскими оркестрами и организовал в Доме искусств им. Поленова музыкальную лабораторию, изучавшую самодельные народные инструменты.

В 1928 г. нападки на ОРКиМД усилились, было принято решение о закрытии журнала «Музыка и революция», что явилось символическим знаком заката ОРКиМД. Организация заявила о самороспуске, а ее члены вынуждены были покаяться в грехах и написать заявление с просьбой принять их обратно в РАПМ. (М. К.)

«ОСОБНЯК» (С.-Петербург) — театр был основан в 1989 г. и стал одним из многочисленных новоявленных театральных коллективов, появившихся в Ленинграде, как только из Москвы дошел слух о постановлении, разрешающем на законном основании открывать «новые театры». Однако такой коллектив, как «О.», появился бы на свет, даже если бы в нашей стране не произошло «перестройки». Уже в самом названии угадывается намек на основную идею его возникновения. «О.» был организован небольшой группой актеров (Дмитрий Поднозов, Игорь Ларин, Тамара Крехно и примкнувшая к ним, не имеющая профессионального образования Ольга Тетерина), которые решили организовать альтернативное государственному театрам начинание. Если там господствовала жесткость, идеологический контроль со стороны государства и художественный диктат со стороны

режиссуры, то создатели «О.» хотели создать театр-царство актерского братства. Мечтали об актерском художественном руководстве (а не директоре с главным или очередным режиссером), чтобы актеры, заинтересовавшиеся постановкой той или иной пьесы, «нанимали» себе режиссера, и никогда — наоборот.

Кроме идеи у «театральных революционеров» практически ничего не было — ни первоначального капитала, который мог бы обеспечить творческие замыслы, ни даже помещения, где бы эти замыслы могли быть осуществлены. Придумали почти экзотический выход из положения: присмотрели небольшое помещение (флигель во дворе дома № 55 по Каменноостровскому проспекту) и нанялись туда дворниками. Буквально через несколько недель их участок работы засиял чистотой, артисты (они же дворники) были объявлены лучшей бригадой района, и их просьба, обращенная к администрации района предоставить для репетиций и проката спектаклей пустующее помещение (прежде — Красный уголок и Совет ветеранов) была, ко всеобщей радости, удовлетворена. Привели помещение в порядок и один за другим выпустили два спектакля: уличное представление «Петрушка, или Ванька Рататуй» и зрелище для детей «Похищение в Мумми-Доле, или С днем рождения, Морра!». Но по-настоящему город узнал об «Особняке», когда летом 1990 г. театр показал в рамках фестиваля «Назад, к Чехову» свой «Сон о вишневом саде», поставленный И. Лариным в жанре эскиза по пьесе А. Чехова. «Сон о вишневом саде» положил начало целой серии спектаклей, которую позже назовут «активной трепанацией классики». Сюда вошли: «Омрачение» — вариации по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание» (1991 г.), «Искушение св. Жерома» — мимический балет по мотивам Босха и Брейгеля (1992 г.), «Лес» по А. Островскому (1995 г.) — все в постановке И. Ларина. Ни об одном из этих спектаклей нельзя было сказать, что их создатели увлечены эпатажем публики, хотя многие критики сходились на том, что режиссера Ларина привлекает психологическая клоунада, психологическая эксцентрика. Неизменно удивляло одно — богатейший и неординарный сценический текст, который никогда не вмещался в литературный текст пьесы. Возможно, не появившись в репертуаре «О.» эти ларинские спектакли, не возникла бы и их генеральная линия, связанная с освоением современной драматургии — как отечественной, так и зарубежной.

В 1993 г. труппа театра пополнилась новой актрисой — Натальей Эсхи, а репертуар — ее моноспектаклем «Перформанс не для всех» по пьесе А. Шепенко «Игра в шахматы» (реж. М. Черняк). А уже в следующем, 1994-м, «особняковцы» открыли для Петербурга драматургию Михаила Угарова, поставив его пьесу «Газета “Русский Инвалид” за 18-е июля...». К концу 90-х «О.» в шутку уже называли театром, специализирующимся на пьесах М. Угарова. С неизменным успехом их ставил здесь В. Михельсон («Истребитель», 1997 г., «Зеленые щеки апреля», 1999 г.). При этом параллельно появились и «Слабая боль» Г. Пинтера (реж. А. Маслов, 1996 г.), и «Лошади в окне» М. Вишнек (реж. В. Ваха, 1997 г.), и «Сеньор Кабачок» кабаре-TV по фильмам Феллини и мюзиклам 1950-х гг. (идея и воплощение Н. Эсхи и Д. Поднозова). Наконец, в канун юбилея (10 лет существования) в «Особняке» была поставлена пьеса С. Беккета «Счастливые дни» (реж. В. Михельсон).

К этому моменту на сцене театра «О.» все чаще стали выступать актеры, работающие в других театрах, показывая здесь свои «самостоятельные», экспери-

ментальные опусы. Поначалу это были моноспектакли: «Эпитафию» (1998 г.) по Э. Лимонову и Т. Кибирову (реж. В. Михельсон) играл

А. Девотченко; «Страх» (1999 г.) по рассказам А. Чехова (реж. В. Михельсон) играл М. Вассербаум; «Изгнанника» (1999 г.) по С. Беккету играл В. Тереля (реж. В. Тереля). К 2000 г. площадка «О.» стала восприниматься как «полигон» для любых, пусть самых дерзновенных, даже дерзких, экспериментов. И театр объявил общегородскую акцию, провозгласив свое стремление создать «Союз правых театров». В результате в сезоне 2000/01 г. на сцене «О.» прошел показ более сорока премьер различных театральных коллективов Санкт-Петербурга. С тех пор система «театральных акций» (или — «театральных проектов») стала нормой жизни для театра «О.». И по финансовым, и по идейным соображениям театр отказался от содержания постоянной труппы. Из первоначального состава создателей «О.» в нем остался только Дмитрий Поднозов. Все остальные приглашаются на тот или иной проект. Совместно с театром «Ландскрона» «О.» неоднократно проводил публичные «читки» современных пьес. В режиме «театральной акции» был сделан и спектакль «Активная сторона бесконечности» по пьесе Клима (реж. А. Янковский), и «чтение» пьесы Клима «Я... Она... Не Я и Я».

А. Лыковым (реж. А. Янковский), и «Lexicon» по романам Милорада Павича «Хазарский словарь», «Звездная мантия», «Пейзаж, нарисованный чаем» (реж. А. Слюсарчук), номинированный на «Золотую маску–2003». И хотя этот спектакль не был удостоен Российской национальной театральной премии, «О.» и впредь собирается продолжать политику отстаивания права на эксперимент, связанный с развитием художественных идей, а не конъюнктурного коммерческого театра. **(Е. М.)**

# П

**ПАНКОВ** Константин Алексеевич (1910–1941?) — наивный художник, по национальности ненец. Родился в деревне Щекурья Остяко-Вогульского округа. В 1934 г. поступил учиться в Институт народов Севера в Ленинграде, с 1938 г. — в аспирантуре при Научно-исследовательской ассоциации этого института. Погиб на фронте Великой Отечественной войны.

Акварелям П., ставшего самым известным из всех художников-«северян», присуща особая лирическая интонация, своеобразный ритм. Как правило, он изображал хорошо знакомый ему родной пейзаж и движущихся в нем людей и животных, которые составляли одно целое с деревьями, горами, реками. Каждый лист — это фрагмент целостного представления о мире, в котором люди являются его органической частью.

В 1939 г. П. вместе с двумя другими художниками-«северянами», Ижимбином и Натускиным, исполнил шесть живописных панно для павильона Арктики на ВСХВ (ныне хранятся в Музее Арктики и Антарктики в Петербурге). Эти панно напоминают акварельные работы П. Основное место в них занимают бескрайние снежные пейзажи, а среди них движутся мелкие человеческие фигурки.

Творчество П., как и других художников Института народов Севера, привлекало большой интерес ленинградской интеллигенции. С П. подружился молодой ленинградский писатель Г. Гор, который впоследствии написал о нем книгу. (**К. Б.**)

Выставки: Институт народов Севера, 1934; 1-я Всероссийская выставка колхозных самодеятельных художников, Центральный дом самодеятельного искусства им. Н.К. Крупской, Москва, 1935; 2-я Всероссийская выставка колхозных самодеятельных художников, Дом народного творчества, Москва, 1936; Международная выставка «Искусство и техника», Париж, 1937; Выставка народного творчества, ГТГ, Москва, 1937; «Искусство народов Севера», Дом писателей им. В.В. Маяковского, Ленинград 1939; Выставка «Советская Арктика», Ленинград, 1940; «Дети народностей Севера», Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, 1988; «Пространство северного пейзажа», Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, 1997.

Лит.: Искусство народностей Сибири. Л., 1930; **Гор Г.** Ненецкий художник Константин Панков. Л., 1968; **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы / Авт.-сост. Федорова Н.Н. М., 2002.

**ПАНОВА** Евдокия Васильевна (1907, с. Нокшино Вологодской обл. — 1995). Жизнь мастерицы прошла в пос. Чебсара Шекснинского района. Сюжетным

ткачеством занялась уже на пенсии, хотя ткать умела с детства. Ткачество — один из древних и широко распространенных видов женского ремесла. Своеобразием отличается характерная русская традиция ткачества дорожек и половиков из разрезанных на ленточки тряпок, пестрых и ярких по колориту.

Увлекалась П. узорным ткачеством в 1972 г., когда ей было уже 65 лет. Только вместо простых узоров на половиках она начала делать цветочные и сюжетные композиции, портреты близких и знаменитых людей, пейзажи и сцены народной жизни («Свадебный поезд», «Сенокос»), забавные и знакомые ситуации сельского быта («Вспашите усадьбу»), портрет с мужем, «Родной дом», портреты А. Пушкина и Н. Гончаровой — в этом мире цветных лоскутков для каждого сюжета найден свой душевный оттенок, свой колорит, особый формат. Букеты П. — это удивительная мозаика цветов и оттенков. Архитектурные пейзажи церковей — излюбленная тема тканых ковриков П. Не случайно ее персональная выставка в новгородском музее изобразительных искусств (2003 г.) была названа «Захотелось мне выткать, как люди жили...».

В фондах Череповецкого музейного объединения хранится более 60 работ мастерицы.

П. была участницей всесоюзных смотров народного творчества, ее работы неоднократно экспонировались в залах Москвы, Петербурга, Тихвина, Вологды, а также в странах ближнего и дальнего зарубежья — Литве, Финляндии, Таиланде, Индии, Китае.

Музей наивного искусства в своей экспозиции на выставке в Каннах представил несколько тканых работ мастерицы.

К своему авторскому методу П. приобщила многих участников студии народного искусства «Феникс» при Череповецком дворце металлургов. (**П. Г.**)

## ПАНТОМИМА И ПЛАСТИКА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ.

Первоначальные элементы пантомимического искусства в России, начало его истории соотносятся исследователями с искусством скоморохов, народными святочными и масленичными представлениями ряженных и позднее деятельностью балаганов и цирков. В течение всего XIX в. балаганные пантомимы были весьма популярны; они представляли собой пантомимы-арлекинады, а также фантастические, мифологические, военные, исторические, «английские», «итальянские» пантомимы. Балаганы с их пантомимами внесли большой вклад в народную смеховую и соответственно зрелищную русскую культуру. Своим происхождением обязанные итальянской комедии дель'арте и французскому ярмарочному театру, они постепенно ассимилировали элементы русской народной драмы — наследницы фольклорной стихии скоморошества. С конца XVIII в. развивается такой вид пластического искусства, как живые картины, — эти своеобразные «стоп-кадры» пантомимы, чаще ставившиеся художниками. С течением времени живые картины становились все более популярны и, можно сказать, стали излюбленными в среде самого широкого круга любителей. В начале XX в. в одном Петербурге можно было увидеть целые музыкально-художественные вечера, составленные из одних живых картин. Так, в программу музыкального вечера, устроенного Обществом поощрения женского художественно-ремесленного



труда во дворце княгини Юсуповой (1907), были включены живые картины «Парки», «Четыре времени года», «Клеопатра» и др. Дамский художественный кружок демонстрировал «Живые исторические портреты» в постановке художников Е.А. Сабанеева и И.Ф. Порфирова (1910). Под управлением профессора атлетики И.В. Лебедева спортсмены в жанре, близком к цирковым «мраморным группам», представили приемы классической борьбы в номерах «В мире античной красоты», «Французская борьба», «Античные позы Эллады и Рима» (в благотворительном спектакле на сцене Мариинского театра, 1909).

Для преодоления статичности живых картин предпринимались попытки как-то их «расшевелить». Живые картины действительно оживают. Так, большим успехом пользовались новации художника К.В. Изенберга, особенно его движущаяся картина «Портрет», поставленная на текст одноименной поэмы А.К. Толстого под музыку менуэта А.Г. Рубинштейна и осуществленная силами учащихся гимназии М.Н. Стоюновой. Но подобные стремления и новации, строго говоря, свидетельствовали о кризисе жанра и его закате.

К началу XX в. интерес к пластическим искусствам заметно повышается, в т. ч. к мимическим балетам и пантомиме. Это было связано не в последнюю очередь с определенным умонастроением, характеризующимся глубокими сомнениями в искренности и истинности вербального высказывания, вообще в возможностях адекватной словесной передачи духовного опыта и переживания человека. В это время многим казалось, что Слово, этот «вороватый комиссионер» (по мысли Леонида Андреева), изолгалось, и, как следствие, бессловесное искусство становилось более привлекательным («никто в театре больше не хочет слушать, а хочет видеть» — по свидетельству Л.С. Бакста).

В среде любителей сформировались настоящие дарования, неоднократно отмечавшиеся прессой, например, такие, как Е.В. Зейме и К.Е. фон Бюцов, прославившиеся своим участием в пантомиме «Паяцы» (постановка Чекетти на сюжет оперы Р. Леонкавалло, Зал Павловой, 1911), пантомиме Мишеля Карре «Блудный сын» (особняк графини Е. Мордвиновой, 1911), пантомимических сценах в пьесе М. Кузмина «Венецианские безумцы» (московский дом Е.П. и В.В. Носовых, 1914). Другие любители, студенты Академии художеств В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев, будущие знаменитые художники, были введены в уже идущую на сцене «Дома интермедий» постановку «Шарф Коломбины» А. Шницлера на роли Арлекина и слуги Пьеро. Позже к Шухаеву перешла роль Пьеро, высокий уровень исполнения которой был неожиданным для непрофессионала. В прессе писали, что его темпераменту могут позавидовать многие артисты с именами, он хорошо владеет искусством мима, позы безукоризненны и изысканны по рисунку. Мейерхольд стал привлекать Шухаева и Яковлева и в последующие свои экспериментальные работы: «Арлекин, ходатай свадеб», «Влюбленные» и др.

Наиболее значительным событием в жизни любительской пантомимы начала века было создание Мейерхольдом коллектива пантомимы и драмы, вошедшего в историю русской сцены под названием «Студия на Бородинской» (СПб., 1913–1917). Мастер ставил перед студийцами и преподавателями задачи теоретического и практического осмысления опыта и пластического наследия предыдущих театральных эпох, «традиций русского балагана, французской, итальянской, испанской народной комедии, древнейших традиций китайского и японского театра, требовавших от актера совершенного владения своим телом, пла-

стической выразительности» (**Смирнова-Искандер А.В.** О тех, кого помню. Л., 1989. С.12) и создания современного сценического языка, преимущественно на материале пантомимы. Первоначально студия замышлялась как «нечто вроде академии для актеров, но потом стали принимать совсем сырой материал, и Всеволод Эмильевич увлекся мыслью сделать из поступивших «новых актеров» (**Веригина В.П.** Воспоминания. Л., 1974. С. 200). Первый этап студийной лабораторной работы ознаменовался публичным показом 12 февраля 1915 г. интермедий, этюдов, пантомим. «Мэтры сцены» с участием 28 комедиантов студии представили пантомимы: «Уличные фокусники» (в манере венецианских народных представлений конца XVIII в.), «Мышеловка» и «Офелия» (мимическая версия сцен из «Гамлета»), «Арлекин — продавец палочных ударов» (в стиле французской арлекинады XIX в.), фрагмент из китайской пьесы «Женщина, кошка, птица и змея» и другие. Следующим этапным испытанием для студии стало участие в новой редакции П.А. Шницлера «Шарф Коломбины» на сцене «Привала комедиантов» (1916, 18 апреля). Спектакль прошел около 10 раз, все роли исполняли студийцы, за исключением Коломбины, отданной Мейерхольдом профессиональной танцовщице К.В. Павловой. В феврале 1917 г. Мейерхольд привлек студию к участию в постановке «Маскарада» на сцене императорского Александринского театра, в сценах бала.

Любительское искусство России начала XX в. свидетельствует не просто о живом интересе к пластическим искусствам, попытках освоения опыта всех предшествующих традиций, но и об открытии креативных возможностей пластики. Искусства телодвижений начинают рассматриваться не только в эстетических параметрах, но и как возможный путь формирования гармонически развитой личности, как революционный способ освобождения духа через укрепление тела. Провозвестницей этой пластической философии стала для России А. Дункан, чьи гастроли в 1904, 1905, 1908, 1914 гг. произвели огромное впечатление на публику, настоящий переворот в умонастроениях и творческих устремлениях. По всей стране стали возникать студии «босоножек», последователи Дункан.

Пролетарская революция 1917 г. с ее пафосом отрицания «старого мира» и, соответственно, старого «буржуазного» искусства увидела в пластических опытах/практиках созвучность своим устремлениям и задачам воспитания нового человека для нового общества. Тем более молодое советское государство, не обладая еще собственным пролетарским искусством, естественно, искало, на что бы опереться в своем культурном строительстве.

Самыми широкими силами любителей изучаются и осваиваются ритмическая гимнастика Жак-Далькроза, эстетическая гимнастика Демени, английская каллистенция, «грамматика художественного жеста» Дельсартра, свободная пластика по Дункан, эвритмия. На их основе и в результате творческого развития и синтеза с классическим балетом, немецким экспрессионистическим танцем (Мэри Вигман), актерским мастерством на принципах школы МХТ, пантомимой, акробатикой, гимнастикой, физкультурой создаются самобытные пластические направления: «биомеханика» Мейерхольда, «метроритмическая система» Б. Фердинандова, «целесообразное движение» Л. Кулешова, «гармоническая гимнастика» Л. Алексеевой, «выразительное движение» В. Майи, «искусство жеста» И. Чернецкой, «танцы машин» Н. Фореггера, «музыкальное движение» С. Рудневой.

С первых же лет Пролеткульт взял под свое крыло все экспериментальные пластические новации и способствовал их расцвету, на первых порах активно их поддерживая.

По всей стране в самодеятельных студиях и кружках, курируемых Пролеткультом, обязательно вводились такие дисциплины, как пластика, ритмика, эстетическая гимнастика и пр.; особенно активно внедрялась ритмическая гимнастика Жак-Далькроза, ставшая обязательной дисциплиной учебных планов даже детских кружков и школ.

Для более глубокого изучения системы Жак-Далькроза и творческого ее развития по решению Наркомпроса в 1918 г. был создан государственный Институт ритмического воспитания, который возглавили С. Волконский и непосредственная ученица швейцарского педагога Н. Александрова; в 1920 г. организуется тонально-пластическая секция ТЭО Пролеткульта, затем преобразованная в студию театрального синтеза (студия тонплассо), также активно использующая ритмическую гимнастику. В том же году по решению Наркомпроса организуется Высшие государственные хореографические мастерские (чуть позднее — Государственный практический институт хореографии), где государственную поддержку получают «Студия синтетического танца» И. Чернецкой, «Драмбалет» Гремной и «Студия пантомимы и танца» А. Шаломытовой; в начале 1920-х гг. создаются «Студия свободного балета» Л. Лукина («русский экспрессионизм», по словам А. Сидорова), «Театр пластического балета» И. Быстрениной, ритмопластическая студия Н. Позднякова и др. В октябре 1921 г. была открыта школа А. Дункан; последовательницами Дункан были создательницы студии музыкального движения «Гептахор», получившие статус «частной студии».

Охотно используют самую разнообразную по направлениям «новую пластику» в своих показательных выступлениях студии Пролеткульта. Так, один из первых вечеров Петроградской студии Пролеткульта («Вечер памяти Карла Маркса» — 26 мая 1918 г.) включал пластические барельефы «Нас расстреливали» и «Мы победили», исполненные танцовщицей-босоножкой Адой Корвин с группой студийцев; за ним последовал «Вечер Уолта Уитмена» (1918 г.), где коллективная декламация сопровождалась массовыми пантомимами (постановщик А. Мгебров). На вечерах Московского пролеткульта (с 1918 по 1922 г.) с успехом демонстрировались пластические постановки Л. Алексеевой — «Мрак», «Порыв» и «Марсельеза», которые взяли в свой репертуар многие студии по всей стране. Пополнили пролеткультовский репертуар и постановки Н. Александровой — ритмическая пантомима «Вождь», «Этюд массового действия» на музыку Грига и особенно популярные «трудовые этюды», пантомимически воспроизводящие разные трудовые процессы.

Альянс новой власти и нового искусства продолжался очень недолго. В 1924 г. вышло постановление Московского отдела народного образования о реорганизации всех частных школ и пластических студий, что на деле означало их закрытие. Удержаться на плаву удалось очень немногим. Не тронули школу Дункан, которая просуществовала до 1949 г. Реорганизованы были ГПИХ, и составляющие его коллективы включаются на время в МГТТ (Московский государственный театральный техникум им. Луначарского), куда вошла и пластсекция В. Майи. Закрылся Институт ритма. Временным приютом для ряда студий стала Хореологическая лаборатория РАХН: она приютила группу Н. Александровой под назва-

нием Ассоциации ритмистов, школу гармонической гимнастики Л. Алексеевой, студию ритмопластики Н. Позднякова и ряд др.

Главной причиной репрессий явилось несколько запоздалое осознание властями, что представления о «гармонически развитой личности» нового общества у пластических и «босоножек» совершенно не совпадают с пролетарскими идеологами. Свобода бессловесного саморазвития и самовыражения уводила человека очень далеко из рядов молодых «строителей коммунизма». Неудовлетворенность «новой пластикой», в т. ч. и эстетическая, отразилась в той критике, которой в середине 1920-х гг. подверглись большинство студий: о студии Шаломытовой говорилось, что это «изощренная бессмысленность, бессильная изобретательность», какое-то «дамское рукоделие»; свободный балет Лукина воспринимается как проявление эротики; студия Алексеевой критикуется за «слащавую и распущенную пластику» и т. п. Главный удар наносится по «катализатору» всей этой пластической вакханалии, по А. Дункан — ее искусство аттестуется уже не только не передовым, революционным, а устаревшим, «музейно-реликтовым» и даже буржуазным. Все многообразие и разнообразие пластических студийных опытов свелось к единственной и обобщенной характеристике: «упадочное, расслабляющее декаденство», которое «решительно не подходит к пониманию современного рабочего» (Сборник художественно-гимнастических композиций, коллективных танцев, пантомим и инсценировок. Л., 1925. С. 74). Выпустив пластического джинна из бутылки и констатируя его неподконтрольность, власти попытались загнать его обратно.

По духу и смыслу гораздо ближе новой власти оказались не эстетические эксперименты, не свободное импровизационное самовыражение, а строго регламентированные и идеологически выверенные «массовые действия», ритмические организованные многотысячные массы (мечта Луначарского).

Первой массовой пантомимой, осуществленной на улицах Петрограда, стала «Мистерия освобожденного труда» (1 мая 1920 г.). Режиссерами были Ю.П. Анненков, А.Е. Кутель, С.Д. Масловская, художники — Анненков, В.А. Щуко, М.В. Добужинский, музыкальное оформление Г.И. Варлиха. К участию в «Мистерии» были привлечены до двух тысяч человек, в основном красноармейцы и отдельные профессиональные актеры. Зрелище разворачивалось перед порталом Фондовой биржи. Оно началось с шествия под звуки траурного марша Шопена двух колонн одетых в серое, закованных, согбленных фигур рабов. Все действие строилось на лестничных ступенях, а в верхней части ее пировали господа: Наполеон, Султан, Римский Папа, на золотом троне сидел Буржуй, а вокруг него прихвостни всех мастей, одетые в ярко-красные одежды всех времен и народов. Недовольство угнетенных крепло. Их движение нарастало и разворачивалось в восстание, в бой с властью на открытом пространстве перед сценой. Войско вдруг поворачивало винтовки, брталось с народом. Буржуйский мир проваливался, и за провалившейся кулисой на фоне огромного золотого солнца стояла победоносная фигура — воплощение освобожденного труда, над ней большое красное знамя.

При всей архиреволюционности идеологического содержания массовых действий по форме они принадлежали к кругу идей, выдвинутых еще в предыдущее десятилетие (Макс Рейнгардт, русская «соборность»).

19 июля 1920 г. в честь Второго конгресса III Интернационала было поставлено массовое действие «К мировой коммуне» (организатор — М.Ф. Андреева,

режиссеры — Марджанов, Петров, Соловьев, Радлов, Пиотровский). Сюжетная схема та же — от угнетения к новой светлой жизни. По воспоминаниям Радлова, наиболее последовательно и увлеченно занимавшегося режиссурой массовых зрелищ, в этой постановке он пытался разрешить особые композиционные задачи в создании определенных геометрических рисунков, в контрасте противопоставления движений одного актера перемещению части многосотенных исполнителей. В его рассказе о начале спектакля звучит торжество режиссера, добившегося осуществления крэговской мечты о послушном актере-марионетке. Возможно, подобный диктат был еще оправдан и тем, что в массовых действиях участвовали случайно приведенные воинские части. Сам Радлов считал, что к участию лучше привлекать театральные кружки, составленные из людей, уже полюбивших театр, чтобы насильственной мобилизацией не компрометировалась идея народных празднеств.

7 ноября было разыграно массовое действо «Взятие Зимнего дворца» (режиссеры — Евреинов, Кутель, Петров, художник — Анненков, музыка Варлиха, с участием уже шести тысяч человек) — последнее в череде уличных торжеств 1920 г. Оно стало завершающим не только по красному календарю, но и в силу исчерпанности художественных приемов, людских и материальных ресурсов — был провозглашен НЭП, страна училась считать деньги.

Петроградские массовые действия имели серьезных оппонентов. Так, Мейерхольд на одном из диспутов «Зорь» сравнил их с концентрационными лагерями. Пиотровский вынужден был признать: «Празднества 1920 года несомненно шли по ложному пути. Мобилизовать совершенно неподготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части и в неделю подготовить их к действию, — это действительно может привести к механичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств».

Устройство праздничных торжеств передается районным и заводским клубам. Из районных постановок можно выделить поставленную Б.В. Зоном 8 ноября 1927 г. на плаце бывших Московских казарм массовую инсценировку Выборгского р-на, где главный акцент был сделан на передвижениях людских масс, на шествиях разного рода, на физическом перемещении.

В клубной работе 1920-х — нач. 1930-х гг. господствовала теория и практика «единого художественного кружка» (в Москве он назывался «действенным кружком»). Центром всего был политический кружок, который должен был превратить весь вечер или всю инсценировку, подготавливаемые другими кружками, в политический доклад. Естественно, это не предполагало какой-то углубленной специализации в избранном виде искусства. И хотя пантомимные сценки использовались отдельными самостоятельными коллективами, в таких получивших распространение жанрах, как инсценированный и действенный доклад, литмонтаж, «живые» газета, журнал, кино, однако в номинации проводимых смотров самостоятельного творчества пантомима не включалась.

Методический сборник, выпущенный в Ленинграде в 1925 г., категорически утверждал: «Никакая система движений, преследующая цели внешней красоты, никакая система “пластики” или далькрозианства не может лечь в основу художественной, в частности театральной, работы клубов» (Сборник художественно-гимнастических композиций, коллективных танцев, пантомим и инсценировок. Л., 1925, С. 5–6). С 1925 г. прежде обязательные кружки ритмики и пла-

стики исключаются из типовых планов работы ЕХК, на их место приходит физкультура. Дух времени таков, что «естественная здоровая физкультура» вытесняет и замещает собой все пластическое многообразие, в т. ч. и пантомиму. Все виды пластики, даже танец, — «по существу, не что иное, как художественная организация физкультуры» (А. Сидоров).

Развернувшаяся с середины 1930-х гг. яростная кампания по борьбе с формализмом и условностью в искусстве, когда даже патриарх отечественной пантомимы Мейерхольд вынужден был публично (на репетиции возобновления «Маскарада» — 1938 г.) отказаться от пантомимы как «декаданса в области движения», явно повторяя слова некоего официоза, а позже, в 1940-х, — борьба с космополитизмом, когда были запрещены Камерный театр и все творческие проекты Таирова, в т. ч. и пантомимические, упоминать о какой-либо поддержке развития искусства даже традиционной пантомимы, не говоря уже о новационной пластике, не приходилось.

Только начавшаяся после смерти Сталина «оттепель» стала возвращать пантомиму в ряды сценических искусств, хотя и позже еще можно было прочесть уничижительные суждения вроде следующего: «В эпоху зрелости искусства пантомима в своем «чистом» виде уже не имеет самостоятельного художественного значения» (**Кожин В.** Виды искусства. М., 1960). В мае 1954 г. драматическая студия Ленинградского ДК им. С.М. Кирова осуществила постановку «Бани» Маяковского (реж. О.Я. Ремез) с введенными пантомимными персонажами и несколькими развернутыми массовыми пантомимами (пост. Ю.И. Громов). Дальнейшему возрастанию интереса к пантомиме способствовали международные фестивали молодежи и студентов, получившие официальную поддержку Москвы. Участники фестивалей, теле- и кинозрители из СССР смогли познакомиться с пантомимой на современной фазе ее развития.

К тому времени эстетические принципы пантомимы сформировались в теоретических трудах, студийных опытах и профессиональной сценической практике Этьена Декру, Жана-Луи Барро, Жака Тати, Марселя Марсо и других. Марсо считал, что «на пантомиму оказали значительное влияние творчество Родена, немецкий экспрессионистский танец и русский балет», что именно эти три элемента были сведены Декру в единую систему.

Одним из участников фестиваля (Бухарест, 1953) был Р.Е. Славский, лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады, ученик Б.М. Тенина, поклонник искусства Чаплина, сочетавший в своих номерах пантомиму с эквилибром на проволоке. Он стал первопроходцем отечественной послевоенной пантомимы, создав в конце 1957 г. первую в СССР пантомимическую студию, названную «Мим», при Ленинградском дворце культуры промкооперации, задуманную и воплощенную как «коллектив мимистов в чистом виде». 20 марта 1960 г. в Москве (ЦДРИ) состоялся «Вечер пантомимы» с участием студии «Мим» и студентов ВГИКа (руководитель А.А. Румнев, бывший актер Камерного театра и непременный участник таировских пантомим 1920-х гг.). Встреча была принципиальной — в ней были представлены два возможных пути развития искусства мима: иллюзионная школа беспредметных действий в стиле Марсо и русская школа мимодрамы, исходящая из работ Таирова, Марджанова, С.М. Волконского. Первое отделение было отдано ленинградцам, их сатирическим миниатюрам на темы дня (из них «Художник-абстракционист» позже вошла в репертуар многих мимов), «Адам и Ева»



по мотивам рисунков Ж. Эффеля, начинала их программу символическая «Жизнь человеческая». Второе отделение включало в исполнении вживцов «пантомимы и мимодрамы» (в т. ч. «Фальшивую монету», «Роман с контрабасом» по А.П. Чехову и «Разборчивую невесту» по И.А. Крылову, вошедшие впоследствии в репертуар профессионального театра «Эктемим»).

Опыт своей педагогической работы в студии «Мим» с 1957 по 1960 г. Славский изложил в книге «Искусство пантомимы» (1962), распространявшейся по клубным учреждениям Советского Союза. Естественно, что для пропаганды и изучения современной пантомимы книга имела гораздо большее значение, как позже и книги И.Г. Рутберга, чем короткие гастрольные выступления М. Марсо в Москве и Ленинграде (1961, 1964, 1966, 1968 гг.). По наблюдениям педагогов того времени, в студии редко приходили те, кто видел знаменитого мима на сцене, — его творчество казалось недостижимым образцом. Славскому удалось создать свою систему воспитания актера-мима, основанную во внешней технике на «стилевых упражнениях», заимствованных из сценической практики Марсо, и на беспредметных действиях, доводимых до виртуозной иллюзорности, и во внутренней технике на основе общих законов актерского мастерства, найденных Станиславским. Было положено начало ленинградской школе пантомимы, воспитанников которой (А. Елизаров, Б. Агешин, «лицедеи» — В. Полунин, В. Кефт, Л. Лейкин, А. Адашинский и др.) всегда отличала высокая техника владения языком современной пантомимы. Работа над совершенствованием «системы Славского» была продолжена в студиях ДК им. Ленсовета (1961–1967) и ДК работников пищевой промышленности (1968–1970) М.С. Пятницким. Была разработана методика освоения раздела «Действия с воображаемыми предметами», построенная двумя концентриками: «последовательность и логика физических действий» и «пантомимический тренинг действий с воображаемыми предметами».

Процесс освоения пантомимы шел поначалу неторопливо — бума не было, — к концу 1960-х в Ленинграде было всего три студии. В Москве — почти так же (коллектив при ЦДРИ возглавлял А.Л. Грипич, бывший участник мейерхольдовской студии на Бородинской, студия А.И. Бойко при МЭИ, группой пантомимистов при эстрадной студии «Наш дом» МГУ руководил Рутберг). Для мимов Москвы и Ленинграда представилась в 1960-е возможность сориентироваться в направлениях мировой пантомимы — настоящий гастрольный бум: «Кабуки»; Л. Енгибаров (цирк «Ереван»); М. Марсо и П. Вери; Л. Фиалка с труппой театра «На забрадли»; Барро, Жиль Сегаль, Сабин Лод и группа молодых драматических актеров — участников сегалевской постановки «Маленькие пантомимы»; Г. Томашевский и его «Вроцлавский театр пантомимы»; «Мимы Нойсвандера» (Чили) и др. Творческие встречи, лекции, открытые уроки, мастер-классы зарубежных мастеров. Появилась возможность ознакомиться с иностранными учебниками Ж. Субейрана, П. Риши, Р. Шепарда, К. Кипниса.

Со временем у студийцев возникало желание преодолеть административный диктат клубного начальства, заставлявшего работать только в малых формах, преимущественно комического жанра, почти наложив запрет на пантомиму символическую, философскую. Единственным выходом был уход в профессионалы. Так, еще в студии «Мим» ДК им. Ленсовета режиссеры Г. Гуревич и Г. Гоц (с участием педагогов М.С. Пятницкого и Н.С. Стуровой) поставили спектакль, со-

стоявший из 12 номеров (1965 г.). Был там и номер «Стереokino», придуманный еще Славским, и ремейк некоторых миниатюр Марсо, но были и большие композиции «Добро и зло» (на музыку Баха), «Данко», «Весеннее настроение» и другие. В условиях самодеятельности в то время спектакль был обречен. И только доброе внимание А.И. Райкина, взявшего под свое крыло «ансамбль пантомимы» Гуревича и давшего им целое отделение в своей программе Театра миниатюр, спасло эту интересную, подававшую большие надежды группу и их спектакль. Желание переломить ситуацию, изменить несерьезное отношение к пантомиме со стороны как клубного начальства, так и зрителей, подвигло руководителей двух ленинградских студий П. Э.А. Розинского и М.С. Пятницкого, на создание совместного вечера под девизом «Пантомима — курьез или искусство?» (9 июня 1970 г., Дворец работников искусств им. К.С. Станиславского).

На этом вечере студия ДК работников пищевой промышленности (педагоги М.С. Пятницкий, Е.В. Маркова) сделала попытку говорить о серьезном с помощью наивной метафоры пантомимических притч, а студия ДК им. Ленсовета показала программу, во многом навеянную репертуаром Московского ансамбля под руководством Н. Павловского («Дан приказ», «Летите голуби» и т. п.). Самым интересным было выступление воспитанников Э.А. Розинского и Н.А. Суровой Вячеслава Полунина и Александра Скворцова, впервые представших перед театральной общественностью Ленинграда и имевших бурный успех («Стенка», «Коррида», «В музее»).

Начало 1970-х гг. было отмечено значительным ростом количества пантомимических студий, появились новые руководители из числа бывших студийцев. К этому времени подспела и первая книга Рутберга (1972), пропагандировавшая «беспредметную технику» и стилистику в духе Марсо. Автор ввел в пантомимический обиход понятия «импульс» и «волна», имеющие аналогию в художественной гимнастике. Новация имела успех — «заволновались» многие, особенно начинающие мимы по всей стране. С 1972 г. начинают проводиться смотры-конкурсы коллективов пантомимы в Ленинграде.

Возникла необходимость объединения усилий студий по решению административных и творческих задач и обсуждения художественных проблем. С этой целью при Ленинградском доме художественной самодеятельности (ЛДХС) в октябре 1974 г. создается Клуб энтузиастов пантомимы (председатель Пятницкий). В Москве несколько позже также с подобными целями создается секция пластических искусств при ЦДРИ (председатель А.В. Прохоров).

В 1973 г. при московском ДК Института атомной энергии им. В.И. Курчатова был создан ансамбль пантомимы. Имя его руководителя, Г. Мацквичюса, было хорошо известно поклонникам этого искусства. В репертуаре коллектива до его профессионализации в 1977 г. было 5 спектаклей. Наиболее принципиальные работы, в которых он проявил себя как зрелый мастер пластической режиссуры, спектакль о Микеланджело «Преодоление» (1975) и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по пьесе П. Неруды (1976). Г. Мацквичюс явился для своего времени знаковой фигурой. Отказавшись от имитационно-традиционной пантомимы, он словно бы воскрешал забытые традиции синкретических опытов пластических студий начала века. Из студии пантомимы его коллектив перевоплотился в «ансамбль пластической драмы». Смена названия отражала принципиальное изменение качества творческого метода и стиля коллектива, становление нового

направления — «пластической драмы». Театр шел по пути принципиального синтеза всех видов пластической выразительности человеческого тела (пантомима, бытовой и народный танец, балет, сценическое движение, акробатика и пр.). Будучи учеником Кнебель, Мацкявичюс последовательно вводил в сферу пластического театра основы «школы переживания» с ее «органическим молчанием» актера. Главным достижением созданного Мацкявичюсом направления стал синтез пластики и драматического искусства актера, талантливая попытка соединения пластических форм «жизни человеческого тела» с «правдой жизни человеческого духа».

В Ленинграде только одна студия, «Арлекин» (рук. Геннадий Бабицкий, художник Анна Хрущева) при ДК им. Ильича, последовательно пошла по похожему пути с разнообразием пластических приемов и сценографических решений. В 1981–1986 гг. студия представила пантомиму-мюзикл «Время волшебников» (по роману Ю.К. Олеши «Три толстяка») и затем осуществила «пластические интерпретации» Шекспира («Ромео и Джульетта»), Б. Васильева («А зори здесь тихие...») и Ф. Гарсия Лорки («Любовь дона Перлимплина»).

В 1976 г. произошло «историческое событие» — объявлен прием в ЛГИТМиК по специализации «актер пантомимы». Так начала рушиться стена академического непризнания П. в ряду других искусств — ранее студентам было запрещено ею заниматься под угрозой исключения из института. Мастером курса стал К.Н. Черноземов, педагогами — Розинский, Маркова. Правда, эксперимент более не повторялся.

Значительным этапом в развитии самосознания пантомимического сообщества стала Всесоюзная неделя пантомимы «Мим-парад-82» в Ленинграде (1982 г.). Душой и мотором этой небывалой акции был ее организатор В. Полунин, к тому времени лауреат премии Ленинского комсомола. Приехало более 800 (изначально предполагалось 700) участников, профессионалов и любителей. Ежедневно в Большом концертном и малом студийном залах Дворца молодежи шли спектакли, концерты, показы, открытые уроки. Работали постоянные выставки, демонстрировались фильмы, все дни проводилась конференция по проблемам истории, теории и практическим вопросам пантомимы. «Мим-парад-82» продемонстрировал разнообразие жанров, поисков, направлений. От заурядных плаката и бытовых зарисовок до оригинальной пантомимической версии драмы М. Метерлинка «Слепые» (Челябинск, реж. В. Филонов), от аскетичной беспредметной игры до роскоши игры с вещью, от непреложности канона до импровизационной свободы «Поэта и домового» (ДК МЭИ, реж. О. Киселев) и «Аллегро» (ДК МАИ, реж. В. Мартынов). На «Мим-параде-82» определилось доминирующее положение клоунады в современной отечественной пантомиме — обманчивая легкость искусства Полунина (среди прочего он показал в те дни свой «русский шедевр» «Быдло»), за которой стояло 10 лет выучки до профессионализации, покорила и увела за собой многих.

Так же и со всей очевидностью проявилось и другое стилевое направление в пластико-пантомимическом искусстве — импровизационное. Каждый из коллективов, исповедующий импровизационный способ существования на сцене, отличался яркой самобытностью, будь то ленинградская студия «Дерево» (рук. А. Адасинский), проникнутая духом классической философии Востока, где импровизация отражала бесконечность перевоплощений в вечной «игре майи», что

часто воспринималось зрителями как абсурдистский театр; студия «Канон» при ДК МАИ (рук. В. Мартынов), практикующая массовые многофигурные импровизации, разворачивающиеся как форма коллективной пластической медитации; «Театр импровизации» (рук. О. Киселев), развивающий импровизационно-творческое начало каждого актера и выстраивающий прихотливые миры, сотканные из материализованных фантазий, ассоциаций, свободной игры воображения; «Бедный Йорик» (рук. А. Пепеляев), строивший свои спектакли по джазовому принципу «джейм-сейшна», где в общую импровизацию наряду с актерами равноправным участником входил и зритель.

1980-е гг. обозначились дальнейшим ростом числа пантомимических студий, особенно студенческих, что инициировало такие формы встреч, как мим-парады, мим-панорамы, мим-фестивали и т.п. в различных городах страны (Нижний Новгород, Казань, Челябинск, Ленинград). Интересной встречей мимов была работа Международной творческой мастерской П. на XII Московском фестивале молодежи и студентов (1985).

Начавшаяся перестройка общественной жизни внесла существенные коррективы в пантомимическую деятельность — возросла возможность профессионализации, в то же время профсоюзы практически отказались от содержания и поддержки пластических студий. Трудно не согласиться с президентом клуба пластического искусства ЦДРИ Прохоровым, который, комментируя итоги впервые проведенного в Москве «Мим-парада-89», писал, что из-за ухода в профессионалы «студийная пантомимическая Москва превратилась в периферию жанра».

Культовые любительские коллективы 1980-х в последующее десятилетие либо прекратили свое существование, как то: «Дерево» Адасинского, «Театр импровизации» Киселева, «Канон» Мартынова, «Бедный Йорик» Пепеляева, фактически «Лицедей» Полунина (не в последнюю очередь в связи с эмиграцией из страны руководителей коллективов — уехали А. Адасинский, О. Киселев, на три года уезжал в Голландию А. Пепеляев; В. Мартынов «ушел» в спорт), либо окончательно оформили свой статус как профессиональные театры (Театр пластической драмы Мацкявичюса, ныне называющийся «Октаэдр»).

К образуемому коллективам 1990-х гг. понятие «любительство» неприемимо ни в формальном, ни в сущностном отношении. Так, профессиональная актриса пантомимы Аида Чернова, создавшая в 1989 г. пластическую театр-студию, переросшую в 1991 г. в государственный Музыкальный театр пластических искусств, набирает в свою труппу непрофессионалов.

В то же время «любители» (люди без специальной профессиональной подготовки) оформляют свои коллективы юридически в статусе государственных или муниципальных.

Справедливости ради надо сказать, что традиционные любительские пластические коллективы можно обнаружить в молодежной среде — при школах, бывших Домах пионеров, Центрах досуга, — и в основном в провинции. Впрочем, это не сказывается на их вполне достойном художественном уровне, пример тому — самобытный и сильный театр пластической драмы «Грим» из Петрозаводска (рук. Т. Московкина, актеры — дети до 17 лет).

В 90-е гг. появляются неограниченные (кроме материальных) возможности для пластической «самореализации» граждан — бесчисленные клубы, кружки,

центры, школы, академии и пр., в которых можно найти все многообразие пластических искусств — всевозможные спортивно-боевые и оздоровительные центры (ушу, каратэ, йога, шаманские «пляски», «Духовные танцы» — опыт пластики дервишей), пластически-танцевальные коллективы (от индийских или латиноамериканских танцев, танцев живота, фламенко до русских народных), возрождаемые школы А. Дункан, Жак-Далькроза, гимнастики Алексеевой (широко практикуется в школах); активно развивается эвритмия — вплоть до создания Академии эвритмического искусства, что в целом можно рассматривать как современную форму любительства. (**М. П., А. Ч.**)

Лит.: Массовые празднества. Л., 1926; **Авдеев А.Д.** Происхождение театра. М.; Л., 1959; **Славский Р.** Искусство пантомимы. М., 1962; **Румнев А.А.** О пантомиме: Театр. Кино. М., 1964; Книги И.Г. Рутберга: (Пантомима: Первые опыты. М., 1972; Пантомима: Опыты в аллегории. М., 1976; Пантомима: Опыты в мимодраме. М., 1977; Пантомима: Движение и образ. М., 1981; **Некрылова А.Ф.** Русские городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984; **Маркова Е.** Современная зарубежная пантомима: La mime. М., 1985; Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра. М., 1989; **Ивлева П.** Ряженые в русской традиционной культуре. СПб., 1994; **Конечный А.М.** Быт и зрелищная культура Санкт-Петербурга — Петрограда XVIII — начала XX века. Материалы к библиографии. СПб., 1997; Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999; Петербургские балаганы. СПб., 2000.

**ПЕПЕЛЯЕВ** Александр Юрьевич (род. в 1954 г.) — актер, режиссер, хореограф; по первому образованию химик (закончил МГУ), по второму — режиссер (закончил ГИТИС в 1989 г.).

Пластический стиль П. изначально тяготел к синтетизму. Уже в студии «Контур» в пластический тренинг включались танец, акробатика и собственно пантомима. П. стремился освоить наследие хореографической культуры (традиции Фокина, Нижинского и пр.), различные направления танца модерн, а также стилистику разных пластических школ, посещая классы таких мастеров, как Г. Мацквичюс, О. Киселев, Абрамов и др.; в создании творческих проектов — взаимодействовать с джазовыми музыкантами (В. Чекасин, С. Летов), включать в свои спектакли звучащее слово как равноправный элемент зрелища (отдавая предпочтение таким авторам, как В. Ерофеев, Соколов, Пригов, Рубинштейн), учитывать опыты русского театрального авангарда (А. Васильев). П. создан оригинальный театральный пластический стиль. Начиная с 1990 г. он профессионально работает с различными театрами России, в цирке, в кинематографе и на телевидении, создал профессиональный коллектив «Кинетический театр». (**А. Ч.**)

Лит.: **Письман П.** Стиль жизни — волшебство игра // Городское хозяйство Москвы. 1988. №4. С. 29; **Пепеляев А.** Знаменитым шагом Марсо // Театральная жизнь. 1987. № 4. С. 27; **Ртищева Н.** Путешествие по дилетантам // Литературная газета. 1988. 24 авг. С. 8.

**ПИРОСМАНАШВИЛИ** Нико (1862, с. Мирзаани, Грузия — 1918, Тифлис) — грузинский художник-самоучка. В 1900–1918 гг. вел жизнь бродячего художника в Тифлисе, расписывал духаны, писал портреты по фотокарточкам, исторические композиции и вывески. В 1913 г. познакомился с Ильей Зданевичем и написал его портрет.

В марте 1913 г. его произведения были показаны в Москве, на выставке «Мишень». П. оказал большое влияние на художников русского авангарда 1910-х гг. и художников-профессионалов следующих поколений. Выставки его произведений в Москве способствовали признанию наивного искусства как художественного явления. Его произведения выставлялись и воспроизводились в альбомах вместе с произведениями русских наивных художников. (**К. Б.**)

Выставки (вместе с современными наивными): «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Райские яблоки», 2000.

**ПЛАСТИНИН** Василий Васильевич (1907–1983, Владимир) — наивный художник, по профессии железнодорожник. К рисованию обратился, когда ему было за шестьдесят. Автор картин на сюжеты из истории древнего города Владимира, где жил всю жизнь. Написал также два варианта «Изгнания из рая», что очень необычно для советского самодеятельного художника. Манера П. — типичная для наивного художника с распластанностью изображения, отсутствием перспективы. Изображение людей, особенно всадников, напоминает о древнерусской иконе. Среди наиболее примечательных исторических произведений П. «Убийство Андрея Боголюбского», произведения, посвященные Александру Невскому и Минину и Пожарскому. В картине «Старый Владимир» П. изобразил знаменитых людей, которые посещали город: Герцена, Ленина, Маяковского с Лавутом. (**К. Б.**)

Персональная выставка: Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 1985.

Выставки: ИНСИТА-94, «Наивное искусство России», Москва, 1997; «Наивное искусство России из коллекции Ксении Богемской и Алексея Турчина». Выставочный зал «Ковчег», Москва, 1998; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naieven ...» (Голландия), 2000; «Райские яблоки», 2000.

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник, «Царицыно».

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 488.

«ПОДИУМ» — театр-студия, г. Димитровград, Ульяновская обл.

Театр (здание, труппа, репертуар) в прямом и переносном смысле слова выстроен его руководителем, заслуженным работником культуры Владимиром Степановичем Казанджаном (род. в 1950 г.), строителем по первой профессии. Через десять лет после окончания института, оставив инженерную должность, он перешел на работу в ДК «Строитель» заместителем директора и режиссером народного театра. Первый спектакль Казанджан поставил в 1984 г. Режиссерскую профессию осваивал по ходу дела: книги, творческие семинары Л.Е. Хейфеца



и М.М. Буткевича (по методологии М. Чехова) при СТД, постановки ведущих московских мастеров.

В 1990 г. театр обрел собственное помещение (Казанджан собственноручно отгородил часть танцевального зала ДК и соорудил кирпичную пристройку), а затем и статус самостоятельного учреждения культуры. Небольшая площадь была использована рационально, с максимально возможными удобствами для публики, нетипичными для любительского театра: маленький вестибюль с гардеробом и туалетными комнатами, фойе с буфетом и столиками, зрительный зал на 74 места. Ряды кресел — именно кресел, а не скамеек или стульев — поднимались амфитеатром, с любой точки которого хорошо просматривалась сцена. Всего десять метров отделяли последний ряд от авансцены. В 2003 г. театр переехал в собственное помещение, переоборудованное из бывшего детского сада. Зрительный зал увеличили до 120 мест. Есть еще один — для кукольных спектаклей.

В штате театра: художественный руководитель (режиссер), зав. постановочной частью и костюмер на полных ставках, свето-звукооператор и бухгалтер — на полставки.

В труппе тридцать актеров-любителей. За небольшим исключением, это люди в расцвете сил — от 25 до 50 лет; врачи, педагоги, научные сотрудники, инженеры, менеджеры — квалифицированные, авторитетные специалисты в своей области с солидным стажем работы. Люди небогатые, но и не из тех, кто еле сводит концы с концами. Их профессионализм, деловая репутация (город сравнительно небольшой — все на виду) в немалой степени определяют серьезное отношение и к актерской деятельности. К тому же в городе есть еще профессиональный театр, с которым волей-неволей приходится соревноваться. Актеры «Подiums» — Галина Голубева, Елена Казанджан, Ирина Коноплянова, Светлана Купкина, Ольга Мынцова, Маргарита Насонова, Екатерина Полякова, Елена Ситникова, Ирина Скворцова, Ольга Троицкая, Алексей Алещенко, Алексей Бакалдин, Сергей Борисов, Александр Киселев, Игорь Корнев, Сергей Корниенко, Владимир Лившиц, Александр Сауэр, Андрей Скворцов, Алексей Хайруллин, Сергей Шляконов — тяготеют к универсальности, успешно исполняют разнообразные роли. В 2004–2006 гг. репертуар театра составляли: «Три сестры» и «Чайка» А. Чехова, «Гамлет» У. Шекспира, «Женитьба» и «Ревизор» Н. Гоголя, «Сватовская карусель» по трилогии А. Островского о Бальзаминоме, «Про Федота-стрельца» Л. Филатова, «Ярмарка» по стихам и песням В. Высоцкого, «Пять вечеров» А. Володина, «Замок в Швеции» Ф. Саган, «Аленький цветочек» С. Аксакова, «Кошкин дом» С. Маршака. Диапазон творческих возможностей театра убедительно демонстрировали спектакли «Три сестры» и «Сватовская карусель». Первый был выдержан в стилистике «психологического театра» — с нюансами, подтекстом, игрой настроений, напряженным действием. Второй — захватывал актеров и зрителей стихией лицедейства, открытого игрового самовыявления.

Спектакли в «Подiums» играют по субботам, воскресеньям и в праздничные дни, т. е. регулярно, ритмично. Постановки живут не один сезон, а годы. Доходы складываются от продажи билетов на спектакли и «капустники», которыми отмечаются кратные пяти годам дни рождения членов коллектива и завершаются каждый сезон.

Публика приходит в «Подiums» не только за впечатлениями от конкретных постановок. Привлекает аура театрального дома, атмосфера содружества, при-

частность к которому ощущает и зритель. Здесь многое держится на взаимной симпатии, доверии, на способности заряжаться и заражаться друг от друга. На ансамбле. (А. Ш.)

Лит.: **Алиева Н.** Люди и страсти на сцене «Подiums» // Димитровград-Панорама. 1996. 19 марта; **Медведева С.** Да здравствует все это! // Народная газета. Ульяновск. 1996. 2 окт.; **Слюдов С.** Смешно до слез... // Димитровград-Панорама. 1997. 28 янв.; **Шульпин А.** За чем пойдешь... // Театральная жизнь. 2001. № 7.

«ПРЕДЕЛ» — молодежный театр, г. Скопин Рязанской обл. Создан в 1988 г. Владимиром Фердинандовичем Делем (род. в 1955 г.), который так определил смысл названия коллектива: «Предел — очень емкое понятие... это родина, участь, судьба, напряжение сил в достижении цели». В. Дель окончил Тамбовский филиал Московского института культуры. Семь лет работал актером в Липецком народном и областном профессиональном драматическом театре. На родину, в Скопин, вернулся по приглашению управления культуры. Длительное время ядро коллектива составляла семья: Владимир Дель — режиссер и актер, жена Ирина Дель — художник по костюмам, актриса, а также организатор «Театра мод» — спутника «Предела», Илья Дель, их сын, вышедший на сцену в четыре года (в 2002 г. Илья поступил на режиссерско-актерский факультет РАТИ, затем, в 2004 г., перевелся в Санкт-Петербургскую театральную академию (курс Г. Дитятковского). По мере надобности к спектаклям привлекались ближайшие родственники. В частности, «Чудную бабу» Н. Садур играли две сестры, Ирина Дель и Людмила Зыкина. Сочинение отечественного драматурга-абсурдиста было сыграно остро, на грани реального и inferнального, фарса и триллера.

Известность театр приобрел в середине 90-х гг. завершившегося столетия. Шесть лет семья Делей триумфально выступала на многих российских театральных (любительских и профессиональных) форумах со спектаклем «Моцарт и Сальери» по А. Пушкину (премьера 1994 г.). Сальери играл В. Дель, Моцарта — 8–13-летний Илья. Ирина Дель оформила спектакль, вела его, какое-то время выходила на сцену в роли скрипача-бродяги. В течение всего этого времени спектакль изменялся в деталях, смысловых нюансах, но неизменно поражал оригинальной трактовкой классического текста. Немалое значение имело возрастное соотношение исполнителей, их кровная (отец и сын) связь. И то и другое накладывало особую печать на развитие «маленькой трагедии».

«Спектакль Деля — случай чуда. И все привычные “как можно” и “как нельзя” — вдребезги. Остолбняющий примитив: Моцарт — дитя, Сальери — зек. Один никогда не будет «дядей», другой никогда не выйдет из клетки. Общее: НИКОГДА. Отец (с сыном), един в двух лицах, про то и играет, что жизнь проходит. Дар проходит. На нервах играет, своих и зрительских» (3, 24).

Последовавшие постановки «Пастух и пастушка» по В. Астафьеву (1995) и в особенности «Девушка Снегурочка» по А. Островскому (1997) подтвердили, что успех «Моцарта и Сальери» — не эпизод, не исключение, не результат счастливо сложившихся обстоятельств. «Девушка Снегурочка», писал рецензент, — «спектакль ошеломляюще яркий... Для юных актеров “Предела” этот мир любви,

эта фольклорная стихия оказались естественными и долгожданными. А их профессиональная подготовка, их богатый духовный мир и в особенности режиссерская состоятельность Деля дали возможность родиться на сцене действительно искреннему, эмоциональному (даже эротическому) спектаклю, художественно-музыкальному до такой степени, что иногда казалось: и без текста все было бы понятно» (1).

Неожиданным и в то же время закономерным для этого спектакля был его финал. Снегурочку, освещенную лучами восходящего солнца, закрывал огромный венок, опускавшийся из сценического «поднебесья». Минута... и из переплетения стеблей появлялась стройная ясноглазая девушка в ладно сидящих джинсах с венком на голове.

Дель постоянно экспериментирует — трансформирует классические тексты, сочиняет спектакли на основе детского фольклора, реальных событий из жизни скопинской молодежи. Он пытается выразить состояние души, психические, субкультурные процессы, комплексы юношеского возраста, вызвать, вызвать и соответственно организовать художественно-игровую энергию мальчишек и девчонок, юношей и девушек, которые приходят в его театр. Одни — на сцену, другие — в зрительный зал. Так пушкинский «Пир во время чумы» превращался в бунт подростков против идеологов и хранителей истеблишмента. Кульминационная сцена спектакля: дети забрасывали «омоновцев» и Проповедника, вынужденного прятаться за щитами стражей порядка, пустыми жестяными банками из-под популярных напитков. Публицистическая подоплека постановки была очевидна. Государство и Пастыри (речь не только о священнослужителях, но и других проповедниках духовных начал) потеряли власть над душами детей. А они — одинокие, озлобленные, озверевшие — готовы зубами вцепиться и в дубинку полицейского, и в руку, протянутую с желанием помочь.

Другой спектакль, «Диаволовъ водевиль», по мотивам «Преступления и наказания» Достоевского, получивший Гран-при в 2001 г. на фестивале «Рождественский парад» (Санкт-Петербург), театральный критик, член жюри Е. Горфункель оценила так: «Самый серьезный и сильный спектакль фестиваля оказался и самым современным, потому что «убийца» — это тинейджер, автомат, персонаж какого-то электронного сюжета, «искусственный разум», желающий стать «настоящим мальчиком»».

Спектакли театра «Предел» редко вызывают единодушное восприятие. Часто аудитория делится на безоговорочно принимающих опыты Деля и столь же категорически отрицающих. Особенно ожесточенные споры вызвала постановка 2003 г. «Я ябет юлбюл» (перевернутое «Я тебя люблю»), созданная на основе книги Веры Павловой «Интимный дневник отличницы», девичьих альбомов, рукописных журналов, школьного фольклора. Спор в основном шел о том, что можно и что нельзя выносить на сцену. Одних возмущало то, с «каким цинизмом вскрывались в спектакле интимные проблемы подростков». Другие восхищались смелостью, с которой Дель и его актеры говорили о вещах, которые принято замалчивать. Между тем проблема «спорных» постановок Деля заключена не только в содержании, не только в различном понимании нравственного и безнравственного в искусстве. Полемически заостряя тему, Дель не всегда последователен в переводе литературного, печатного, устного материала в сценический

«текст», обладающий своим языком, способом и условиями трансляции. (Коллективное, синхронное, публичное «чтение»-восприятие возрастно и культурно разнородной зрительской массой.) Возникающая при этом напряженная ситуация оценивается исключительно как конфликт между теми, кто понимает, и теми, кто не понимает актуального искусства, что не совсем верно. Дель, безусловно, талантливый и профессионально оснащенный режиссер. Но тем не менее он иногда сознательно, а иногда и вынужденно нарушает «правила игры», не в силах до конца преодолеть разрыв между острой, энергичной режиссерской мыслью, мощным волевым посылом и неопытностью юных актеров, не всегда способных адекватно воплотить замысел постановщика. В «спорных» спектаклях «Предела» есть и доля сознательной полемической подачи материала, то самое «нате!», что, естественно, импонирует подростковой, молодежной аудитории, поддерживает имидж театра-бунтаря.

Невзирая на критику, на попытки одернуть слишком независимого режиссера, поставить его на место, Дель идет своим путем. Он признан и любим в городе, желанный гость на фестивалях. Фестивальные выступления, как правило, начинаются на «Губернских подмостках» — рязанском областном театральном празднике.

В новом столетии «Предел» вышел за пределы России — сотрудничает с Робертом Дантонелем, французским актером, директором международного фестиваля «Арт-сцена».

В 2006 г. театр получил собственное помещение. Ему отдано и переоборудовано целое крыло ДК, выстроенного в сталинские времена «классической» архитектуры. Ранее коллектив ютился в коридоре, отгороженном мешковиной. Сейчас это настоящий театр, с удобной гримерной, просторной костюмерной, уютной гостиной, зрительным залом на 100 мест. Сцены в привычном виде нет. Сценическое пространство начинается от первого ряда амфитеатра, что соответствует духу спектаклей.

На собственной сцене театр осуществил новые постановки: «Кроткую» Ф. Достоевского и «Прекрасное далеко» Д. Привалова. (А. Ш.)

Лит.: 1. **Крапивина Н.** Девушка Снегурочка // Рязанские ведомости. 1997. 19 июня; 2. **Цекиновский Б.** Пушкин в российской глубинке // Театральная жизнь. 1997. № 8; 3. **Левинская Е.** Бешеной собаке семь верст не крюк // Театральная жизнь. 1998. № 11–12; 4. Театральные каникулы: Проблемы развития детского и юношеского театра: Сб. статей и материалов. М., 2004; 5. **Новикова В.** ЗаПРЕДЕЛЬНОЕ // Театральная жизнь. 2005. № 3.

**ПРИВАЛОВ** Николай Иванович (1868–1928) — музыкальный этнограф, инструментовед, композитор, дирижер.

Родился в Нижнем Тагиле. Образование получил в Петербурге: в 1895 г. окончил Горный институт, а в 1903-м — Археологический.

В 1890-х гг., работая горным инженером в Олонецкой губернии, увлекся русскими народными инструментами и собрал большую их коллекцию. Это послужило началом многолетней плодотворной деятельности: П. занимался разыс-

канием инструментов, их реконструкцией и совершенствованием, ему принадлежат глубокие историко-этнографические научные исследования.

Уже в зрелые годы П. принял решение полностью посвятить себя музыке. Испытывая недостаток профессиональных знаний, брал частные уроки по гармонии, контрапункту, инструментовке и композиции у профессоров Петербургской консерватории.

Как композитор он написал несколько опер и симфоний, музыку к драматическим спектаклям. Много занимался обработкой русских народных песен. В одном из писем к В.В. Андрееву П. уверял, что им создано более 5000 произведений разных жанров для оркестра русских народных инструментов.

С 1896 г. П. начал сотрудничать с Великорусским оркестром — он выступал как исполнитель на гуслях, одновременно учился у Андреева игре на балалайке, а также помогал ему по работе в войсках гвардии. Но главным было то, что П. как знаток народных инструментов создал подлинно научную базу деятельности Андреева, способствовал тембровому обогащению состава русского оркестра, повышению его художественного уровня.

П. был одним из самых близких друзей и сподвижников Андреева. Однако их отношения складывались непросто. Творческие и личные разногласия постепенно привели к охлаждению и даже враждебности. В 1913 г. их пути окончательно разошлись.

П. вел большую просветительскую работу. Он был организатором и руководителем Бесплатных музыкальных классов игры на русских инструментах при Петербургском народном доме, которые функционировали с 1902 по 1917 г. В этот же период П. создал несколько самодеятельных ансамблей — древнерусский из домр и гуслей, хор рожечников и великорусский оркестр по образцу андреевского. Под управлением П. оркестр исполнял как его собственные сочинения, так и популярные произведения русской классики.

П. также постоянно занимался профессиональной педагогической деятельностью. В своем родном Археологическом институте он основал кафедру музыкального фольклора и руководил ею с 1908 по 1919 г. В 1920–1922 гг. был профессором и проректором Одесской консерватории.

В последние годы жизни, вернувшись в Ленинград, преподавал в музыкальных техникумах. Читал многочисленные публичные лекции.

Был одним из руководителей музыкальной самодеятельности завода «Красный треугольник». (М.К.)

Лит.: Баранов Ю. Подвижники народной музыки. М., 1988; Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры. М., 1987; Илюхин А. Н.П. Привалов // Методические материалы к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах. Ч. 2. М., 1971. С. 28; Оржаковская Н.В. О деятельности Н.П. Фомина, Ф.А. Нимана, Н.И. Привалова // Проблемы дирижирования и исполнительства на русских народных инструментах. Вып. 7. Тамбов, 2001.

**ПРИМИТИВ** — термин истории искусства. В контексте той области, которой посвящено данное издание, может использоваться как синоним понятия

«наивное искусство», однако обладает более широким значением, включая в свое означаемое и первобытное искусство, и детский рисунок, и народную картинку, и полуремесленную фотографию, и другие явления.

В примитиве используются простейшие приемы, первоэлементы творчества. В то же время в нем отражаются в упрощенном варианте стилистика и приемы т. н. высокого искусства. Термин часто употребляется в негативном значении по отношению к профессиональному искусству, лишенному необходимого уровня мастерства.

Характер негативной оценки, который слышится в данном термине, заставляет избегать его в характеристике творчества наивных художников, названии выставок и пр.

Производным от примитива является термин «примитивизм». В отличие от аутентичного «настоящего» примитива те художники, которых называют примитивистами, сознательно выбирают язык примитива, уподобляют свои художественные приемы детскому рисунку, наивному творчеству, искусству «дикарей». Примитивистами, например, называли художников русского авангарда М. Ларионова и Н. Гончарову. В нечетком значении в некоторых текстах примитивистами называют и наивных художников.

Проблематика примитива присутствует во многих художественных практиках. (К. Б.)

Лит.: Пунин Н. Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народов Сибири. Л., 1930; Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981; Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983; Поспелов Г.Г. «Бубновый Валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990; Повелихина А., Ковтун Е. Русская живописная выставка и художники авангарда. Л., 1991; Примитив в искусстве: грани проблемы / Ред.-сост. К.Г. Богемская. М., 1992; Поспелов Г.Г. Примитивы и примитивисты в русском искусстве начала XX в. // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2; Примитив в России. XVI–XIX века. Иконопись. Живопись. Графика / Отв. ред. А.В. Лебедев М., 1995; Лебедев А.В. Тицанием и усердием. М., 1997; Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997; Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб., 2001.

**ПРИМИТИВ В ФОТОГРАФИИ** — часть ремесленного профессионализма — продукция многих провинциальных и столичных ателье, кустарей 1930–1950-х гг. — и часть того, что входило в советское время в систему массовой агитации и пропаганды, — снимки, оформлявшие стенгазеты, красные уголки, уличные стенды. И конечно, немалую долю тиражной продукции различных артелей и кооперативов — открытки, календари, фотокартины. Наивной фотографией можно называть не ориентированную на задачи художественности любительскую съемку.

В такой фотографии важно наивное переживание самого сюжета и то, как искреннее и любовное отношение к материалу проявляется в снимке. Вся эта продукция пребывала в пространстве народной жизни. В семейных альбомах,



на стенах жилых комнат, в рабочих помещениях, школьных классах, создавая особую, не совпадающую с нормативами высокой культуры визуальную среду.

В массиве подобных снимков можно выделять два основных пласта: портрет (одиночный, групповой, с жанровым оттенком) и фотолубок. Характерно, что большая часть произведений анонимна и в своем бытовании они неотделимы от реальной жизни, участвовали в ней в том или ином качестве.

Широко распространенная ремесленная фотография в первой половине XX в. ориентировалась на образцы живописи, преимущественно салонной, а также использовало живописные фоны. В большинстве своем это были фрагменты псевдоромантических пейзажей, с лестницами, колоннами, водопадами, исполненные в манере примитива. Они хорошо сочетались с бутафорскими предметами в ателье — колоннами, занавесями. Также фотография объединялась с примитивом в ярмарочных декорациях: вырезанном из фанеры изображении автомобиля, «сидя» в котором фотографировались, или просовывали лицо в специальное отверстие картины с изображением героя на коне.

Сближали фотографию с примитивом в изобразительном искусстве и употреблявшиеся приемы ретуши. Знаменитый мастер отечественного фотопортрета М. Наппельбаум рассказывал, какое значение в эпоху его юности придавали ретуши. Ее делали на негативе, заделывая технические царапины и буквально «отштукатуривая» человеческое лицо; брови, например, обязательно рисовали под «мышинные хвостики». А снятые на «зимнем» фоне негативы опрыскивали тушью, чтобы изобразить снегопад.

На фотооткрытках в портретном жанре чаще других мелькали красавицы, чей типаж и наряды подбирались в соответствии с массовым вкусом. Подчеркивалась какая-то деталь: букет цветов, шикарная шляпа, крупный бант.

Из художественной фотографии пришла жанровая разновидность портрета, которая именовалась «головка». Для открыток модель снимали в разных ракурсах, демонстрируя при этом лучшие образцы парикмахерского искусства, а глубокие декольте заставляли биться мужские сердца.

Профессиональные авторы снимков для фотооткрыток адресовали свое творчество среднему классу. Бывали исключения. Покупатель мог и не быть сведущим в живописи, но он не мог не оценить сюжет на открытке, где девушка, опустив глаза, держит письмо; она сфотографирована на фоне стены с окном, на стене картина с морем и кораблем. Фотооткрытка буквально повторяла картину Вермера Делфтского. Однако чаще фотолубок прибегал к заимствованию простых и однозначных сюжетов из живописи, особенно салонной. Так, в жанровой фотооткрытке в наборе разных ситуаций превалировала любовная тема. Тут фантазия авторов не знала предела: он и она на свидании у дерева, на берегу реки, на скамье и даже на краешке кровати. Роковая любовь изображалась парой в вечерних костюмах, застывшей в экстазе объятий. И даже простая ситуация — он целует ей руку — варьировалась.

Типичный пример фотолубка — почтовая открытка: женская головка в овале, рядом букетик цветов и невдалеке порхают бабочка и голубок (персонажи со значением), крупно надпись «Жду ответа».

Популярностью пользовались открытки по именам с огромной начальной буквицей. В одном из перлов такого рода — фотолубке «Вася» — в заглавную букву вписана застенчивая красотка, а за именем открывается пейзаж с парком

и аллеей фонтанов, устремленных к строению в глубине. Малосенькая надпись под ним сообщает, что это дворец в Петергофе.

Неистощимая фантазия позволяла производителям создать многообразный набор поздравительных фотолубков, и прежде всего к главным православным праздникам. Это и многофигурные композиции — мужчины, женщины, дети, расставленные в разных поворотах и положениях, вкуче с праздничным натюрмортом на столе; золотой шрифт радовал глаз поздравлением: «С Рождеством Христовым!» или «С праздником Св. Пасхи!».

Фотолубок мирского содержания «С Новым годом!»: он внизу листа поднимает фужер с шампанским, кое рядом в ведерке, она наверху парит в праздничном облаке с цветочком в руке. Подобная монтажная схема использовалась постоянно, когда надо было изобразить разлуку — любимые думают друг о друге, послать мысленную весточку любимому (любимой) — она едет в поезде, а его образ в световом ореоле несется вместе с ней под крышей вагона. Соответствующий текст, иногда стихотворный, направлял восприятие зрителя.

Текст вообще частый элемент фотолубка, на нем крепится смысловое содержание сюжета. Вот в крупные буквы краткой фразы «Наши друзья» впечатаны портреты любимых писателей — в фотолубке буквально воплощена мысль: «русская публика любит литературу». Или открытка с фразой «Не забудь меня!» — в буквицах крутят головками и игриво улыбаются дамочки, и совершенно неожиданно — фотолубок «Жму руку» с таким же изобразительным решением.

Фотолубок не чурался религиозных сюжетов. Красивая девушка в скромной хламиде с крестом или Библией в руках молитвенно созерцает мир. Это «Надежда». Голубок в сиянии лучей дополнял композицию, которая теперь уже называлась «Любовь!»; если крест заполнял пространство открытки, то это была «Вера».

Наконец, в столицах, губернских городах, на курортах бойко расходились видовые открытки, часть из них вполне может быть включена в разряд фотолубка. Это бесчисленные «Привет из Москвы», «Привет с Кавказа», «Шлю привет из Нижнего Новгорода» и пр. Монтажная схема у них была примерно одна, но с вариациями: общий вид города, местности, несколько достопримечательностей в небольшом формате и в рамках, надпись.

Фотолубок как более сложная в повествовательном отношении форма получил распространение в связи с развитием тиражной фотопечати. В исполнении отечественных авторов он стремился быть иносказанием, визуальной аллегорией. Для монтажа использовались профессионально исполненные снимки, шрифт, но наивность проникала в момент монтажа, сочетания разнородных элементов в сюжете, а также при ручной раскраске открытым цветом (раскрашивали обычно оригинал открытки, с которого делали печатную форму).

В конце 1920-х гг. начинает развиваться массовое фотолубительство, организованное в фотокружки при учреждениях и рабочих клубах. Перед участниками ставилась задача стать добровольными помощниками редакций стенгазет и многотиражек — внештатными фотокорреспондентами. Однако на выставке московских фотокружков рядом с фотокоровскими кадрами экспонировались снимки, отражавшие культурное сознание обыкновенного человека: розы, кошечки, мальчик с трубкой во рту, названный морским волком, и девочка в белом платьице, названная «Снежинкой». Эти типично наивные фотографии вызвали

гневную отповедь в журнале «Советское фото». Обывателя звали в новый быт, а он сопротивлялся, изображая на любительском снимке свое понимание красоты. Назревал конфликт с новой идеологией, который четко зафиксировал рецензент журнала: «Это мещанин пришел развлекаться... и я представляю себе, как он по-детски счастлив, когда ему удастся снять котенка в корзинке с рукодельем. Печатает он котенка на открытке с незабудками. Что ему социалистическое строительство?»

К середине 1930-х гг., когда власть объявила, что «культурный уровень трудящихся нашей страны вырос в последние годы чрезвычайно», требования к бытовой фотографии повысились. Теперь даже газета «Правда» озаботилась вопросом о качестве «колхозной фотографии». Журнал «Советское фото» также сетовал, что в колхозах работает разношерстная армия фотографов без всякого идеологического контроля. В прессе такого контроля хватало, однако ударников снимали по стандарту: на производственном фоне (цех, стройка), положив на плечо кирку или лопату, что должно было изображать радость труда. Так наивная фотография проникала на страницы газет и журналов.

Идеологические наставники объясняли: нужен «героический фотопортрет», способный заражать зрителя радостью жизни, волей к труду, борьбе и победе. Наивный фотограф тоже любил и умел придать персонажу значительность, и для этого в его арсенале были средства: бравая поза, крупная деталь. Порой удавалось достичь социального обобщения. Снимая группу трудящихся на отдыхе, он в центре на переднем плане ставил патефон, что, по его мнению, выражало и достаток, и культурные интересы его героев, или перед группой располагал велосипед, что в те годы также было знаком возросшего благосостояния советского человека.

Особый пласт наивной фотографии составляют портреты военных. Еще в XIX в. предприимчивый коммерсант пустил в дело монтажную композицию, которая быстро стала типовой: портрет заказчика в окружении батальных сцен. Из таких сцен готовили трафарет с пустым местом для портрета, наверху на ленте сияла обязательная надпись «На память о военной службе», оставалось только снимать и вклеивать портреты в готовые композиции. Для солдат процедуру упростили, фигура в мундире с головным убором, саблей и прочими атрибутами снималась заранее и монтировалась в трафарет, так что оставалось вклеивать только лица. В таких фотолубках использовалась также и раскраска.

Впрочем, и офицеры, и нижние чины снимались и в студиях. Чтобы выразить важность военного человека, наивный фотограф интуитивно прибегал к симметричным композициям, старался достичь монументальности в портрете, злоупотребляя деревянными позами и напряженными лицами. Даже сабли в руках у него располагаются параллельно.

Встречаются «питейные» сюжеты: тут у одного из солдат в руках бутылка с вином, и он, не глядя, наливает его в стаканы, потому что, как и его товарищи, смотрит в объектив камеры. Вариант сюжета: в центре группы самовар на тумбочке и стаканы с чаем, автор не замечает, что стаканов только два, а солдат трое.

В советское время эстетика военного портрета мало изменилась, изменилась форма, другими стали идеалы, на которые равнялись командиры и красноармей-

цы. Матрос снят где-то среди складских строений, на обороте карточки полустертая надпись карандашом: «Алеша Щербаков, когда-то сын нашей кухарки Афины, потом ярый большевик».

Наивный автор заимствует прием съемки с нижней точки и достигает этим монументальности в портрете красных командиров на берегу моря в Судак. А в репортаже из санчасти во время учений — медработники в противогазах осматривают военнотруженика — вносит в официальную ситуацию юмористический оттенок.

В 1950-е гг. и позже солдат с фотокамерой становится обычным явлением в воинской части, снимки на память, исполненные им, посылают родным, сделаны они часто не по правилам, но в них много человеческого тепла. Такие снимки составляют основу изобразительного ряда дембельского альбома, который каждый солдат-срочник готовит загодя, чтобы уйти с воинской службы с книгой о своих подвигах в боевой и политической подготовке и, конечно, о крепкой армейской дружбе.

Десятки тысяч отдыхающих были озабочены тем, чтобы родные и сослуживцы получили в руки наглядное свидетельство об их пребывании на отдыхе. Конечно, весь массив «курортной фотографии» относить к наивной нельзя, там было много ремесленничества, безразличного к персонажам, «веселого бездушия», как выразился один из критиков. Было немало добротных снимков и даже находок, когда возникал контакт между фотографом и моделями и был запечатлен не просто факт пребывания на курорте, но стихия свободной от обыденности жизни.

В громадном фотоархиве, рассыпанном по миллионам семейных альбомов, деревенских коллажей в рамках и т. п., фото, сделанные на южных курортах, занимали почетное место. Среди них наивная фотография более всего выражала радостное ощущение праздной жизни.

Курортный фотограф обычно снимал возле какого-либо памятного места. Модель он усаживал на скамейку или парапет или ставил рядом с декоративной вазой, колонной, словом, «вставлял» ее (или их) в сотни раз опробованную композицию. Окружавшие облюбованное место детали — дерево, цветочная клумба, кипарисовая аллея, фонтан с наядой — составляли обстановку этого природного ателье. Оставалось лишь тиражировать ситуацию.

Особая тема, связанная с воспитанием нового человека в 1930-е гг. — сильного, крепкого духом, способного вершить трудовые чудеса, нашла здесь неожиданное выражение: отдыхающие на утренней зарядке, полногрудые женщины на занятиях физкультурой, организованные заплывы, знакомство с настольным теннисом и т. п. На экскурсию шли строем с пением песен. Профессиональные фотографы редко когда уделяли внимание бытовой стороне отдыха, тут царствовал наивный фотограф.

Энергичные кустари еще в 1930-е гг. начали по трафаретам тиражировать фотооткрытки типа «Привет из Крыма», «Привет из Сочи», «Привет с Кавказа». Занимались этим редкие артели, кооперативы. Использовалась изобразительная схема дореволюционной видовой открытки, смонтированной из нескольких фотоизображений с текстом. Несколько самых известных достопримечательностей на курорте соединялись в композицию на фоне моря, гор, общего городского вида. В 1950-е гг. в схему добавляют пустой овал или прямоугольник, куда

будут монтировать портрет заказчика. Иногда довольствовались текстом — «от Кати», «от Маши» и др.

После Великой Отечественной войны широкое распространение получает военный фотолубок, где в нарисованную художником порой довольно сложную композицию (военная техника, флаги, дубовые и лавровые листья, якоря и пр.) в специальное место, обрамленное воинскими атрибутами, впечатывалась фотография военнослужащего или члена его семьи. На извивающейся ленте текст сообщал: «Привет с Тихого океана», «Привет из Заполярья», «На память о службе в ГДР», «С Новым годом!». Массовое производство военного лубка объясняется тем, что в крупных частях появились фотостудии с трофейным оборудованием и фотоматериалами.

В 1950-е гг. отечественная фотопромышленность обеспечила население и тем и другим. Полиграфия же отставала и не могла обеспечить рынок поздравительными и памятными открытками, и тогда за дело взялись кустари. В эти же годы начинается массовое производство примитивно раскрашенного фотолубка на вечные темы — любовь, разлука, ожидание встречи, верность, надежда и т. п. Героями сюжетов были красавцы мужчины и не менее красивые женщины, заимствованные из дореволюционных и трофейных открыток, а также из вырезанных из киноленты кадров трофейных фильмов, шедших в кинопрокате. Он и она, заключенные в контур сердца, вместе и порознь клялись друг другу в любви, верности, ждали встречи, сообщали о своих мечтах и желаниях. Текст всегда был написан от руки, чаще самодеятельным художником, что только придавало большую интимность сообщению в прозе или в стихах. Часто использовали цитату из популярной песни, стихотворения: «Жди меня и я вернусь», «Я знаю, что ты меня ждешь», из частушек: «А куда ты паровоз / друга милого увез». Прозаический текст тоже заставлял вздрогнуть не одно любящее сердце: «Хоть далеко, да сердцем и душой всегда с тобой!» Или: «Шути любя, но не люби, шути!»

Такие открытки, отвечавшие запросам массового покупателя, но порицаемые официальной пропагандой как проявление мещанского вкуса, продавались, несмотря на все запреты, на базарах, в поездах, пригородных электричках. Их собирали в альбомы, украшали ими стены жилья, посылали в письмах. Фотолубок своей искренностью и жизнелюбием противостоял холодной официальной изобразительной культуре на плакате и полиграфической открытке, в газетах и журналах.

Кроме того, он нес в быт яркие цветовые пятна. Цветной фотографии в 1950–70-е гг. в советской стране практически не было, так что по цвету в быденной жизни с фотолубком могли конкурировать лишь цветные репродукции из журналов «Огонек» и «Работница». Пятна открытого цвета, нанесенные анилиновой краской, делали фотолубок радостной, привлекающей взгляд картинкой. Набравшее опыта кустарное производство разных по назначению фотооткрыток в 1970-е гг. перешло к выпуску календарей и портретов, популярных в народе знаменитостей, которых не жаловала официальная идеология: Сталина, Высоцкого, Пугачевой, иностранных музыкантов. Артели производили раскрашенные фотокартины, скромных, правда, размеров, с пейзажами и бытовыми сюжетами типа «целующиеся дети».

Особый тип фотообъекта выработался в деревенской и поселковой бытовой культуре, когда в раму за стеклом вставляли снимки родных и близких, чем-то

важные для семейной истории открытки и т.п. По мере накопления материала такой «иконостас» фотоизображений превращался в семейный альбом на стене, своеобразное хранилище памяти. И что удивительно, смешение разных стилей обретало здесь изобразительное единство.

Еще до революции в России была развита альбомная традиция, идущая от рукописных альбомов XIX в. С появлением фотографии принадлежностью городского быта стал семейный фотоальбом, куда попадала и наивная фотография, куда кроме стихов и рисунков помещают и снимки. Его разновидность — т. н. девичий альбом.

Добавим еще самодельные коллекционные альбомы, в которых вместе с фотографиями любимых актеров и видовыми открытками сохранялись и фотолубок и иные образцы наивной фотографии.

Эстетика оформления в любительских альбомах была самой разной, часть авторов использовала готовые вырезы на листах, другие наклеивали фото в порядке, который казался им выразительным. Образцы таких композиций находили в журналах, на плакатах и часто в стенгазетах, которые в советское время были на каждом предприятии, в любом учреждении — от родильного дома до похоронного бюро. Характерная черта в композиции альбомного листа — обилие снимков, иногда до десяти, расположенных в симметричном порядке.

Наивные по характеру оформительские приемы как нельзя лучше отвечали духу наивного фото, которое заполняло любительские альбомы.

В последние десятилетия прошлого века ряд ведущих фотографов обратились к наследию наивной фотографии. Фотографическая неумелость любителя, наивный подход к природе и людям, даже технические неудачи в проявке и печати, смешные рамки или «неправильная» композиция, рискованная раскраска и прочее — все это привлекло внимание авангардных фотографов. Все это и они начали это использовать как выразительные средства, обновляя свой фотографический язык.

Извлекая из наивных снимков безымянных авторов заложенную в них образную энергию и выразительность, профессионалы в свой черед придают лучшим образцам фотонаива статус по-своему значительных произведений фотоискусства. (**В. С., К. Б.**)

Лит.: **Стигнеев В.Т.** Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии М., 2005.

**ПРОКОЛЛ (1925–1932)** — Производственный коллектив студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории. Возник как добровольное объединение, призванное оказать творческое содействие формированию нового, советского строя. В его состав входили А. Давиденко, В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль, Н. Чемберджи, В. Фере, З. Левина, С. Рязов и др. Официального руководства не было. Лидером большинства начинаний был Александр Давиденко.

П. имел четко сформулированную программу и среди множества объединений 1920-х гг. не затерялся, но стал играть заметную роль. П. отмежеввался как от



АСМ, с ее ориентацией на музыкальный авангард, так и от РАПМ и Пролеткульта с их упрощенной агитмузыкой. Молодые композиторы видели своей целью поиск новых форм и средств выражения, созвучных современности. Главным было создание репертуара, рассчитанного на широкое массовое потребление, на музыкальную самостоятельность. Композиторы стремились овладеть необходимым для этого простым музыкальным языком, понятным народу. Начали с освоения массовых песен — их обязаны были писать все члены кружка, хотя для многих это было мучительно. Затем переходили к другим демократическим жанрам, и лишь на базе приобретенного опыта можно было возвращаться к сочинению инструментальной и симфонической музыки.

В основе этой программы лежала утопическая идея преодоления разрыва между музыкой массовой и интеллектуальной. П. хотел, чтобы вся музыка была одновременно и высокохудожественной, и общедоступной.

Заседания коллектива были открытыми, они проходили в консерватории или у кого-нибудь дома. Бессменный секретарь Сергей Рязов вел подробные записи всех обсуждений. Он сохранил архив П.

Ежегодно члены кружка устраивали из своих произведений отчетные концерты, которые назывались «общественными судами». Приглашались знакомые, участники самостоятельности, известные музыканты. Всем раздавались специальные анкеты для записи впечатлений. Затем эти записи внимательно изучались.

Члены П. были тесно связаны с самостоятельностью. Каждый курировал какой-нибудь московский клуб и руководил хоровыми кружками.

В композиторском сообществе царил дух коллективизма, и это распространялось даже на творчество. Первым коллективным произведением была созданная по инициативе А. Давиденко в 1927 г. оратория «Путь Октября», которая положила начала жанру клубной оратории, рассчитанной на исполнение музыкантами-любителями. Другой групповой работой было собрание и обработка революционных песен. Итогом стал сборник «Песни каторги и ссылки». Попытка совместного создания оперы «1905 год» не была завершена.

Члены П. старались распространять свои идеи за пределами Московской консерватории. Налаживались отношения с музыкальными учреждениями Москвы и других городов. Коллективы, аналогичные ПРОКОЛЛу, возникли в Ленинграде, Харькове, Ростове, Одессе. С ними поддерживались тесные творческие связи.

В 1929 г. часть членов П. вошла в РАПМ. Это нанесло коллективу непоправимый ущерб.

П. как творческое объединение, возникшее спонтанно, можно рассматривать в качестве особой формы самостоятельности тех лет. Хотя П. поддерживал и пропагандировал коммунистическое мировоззрение, однако частная инициатива, личная активность противоречили сущности советской системы. В 1932 г. все стихийные творческие объединения были упразднены. Возник Союз композиторов и другие союзы, которые образовали систему, призванную централизованно контролировать художественные процессы в стране. (М. К.)

Лит.: Рязов С. Воспоминания о ПРОКОЛЛе // Советская музыка. 1949. № 7. С. 54–59; Александр Давиденко. Воспоминания. Статьи. Материалы. Л., 1968.

«ПРОЛОГ» — автономная некоммерческая организация (АНО) культуры и образования. Создана в 2000 г. инициативной группой деятелей детского театрального движения. Среди учредителей: зав. кафедрой эстетического образования и культурологии Московского института открытого образования к.п.н. М.А. Фомина и доцент кафедры, к.и. А.Б. Никитина, зав. изд. отд. Всероссийского центра художественного творчества М.Л. Гааз, главный режиссер театра «Парафраз» (г. Глазов, Удмуртия), з.д.и. Удмуртской Республики Д.Х. Салимзянов.

Основная задача АНО «Пролог» — обучение специалистов в области театральной работы с детьми.

Театральные традиции работы с детьми в России глубоки и прочны. Именно дети были участниками первых представлений при дворе Алексея Михайловича Романова. В первых духовных и светских учебных заведениях, открытых в петровскую эпоху, «школьный театр» входил в обязательную образовательную программу. Русский государственный театр вырос из школьного театра кадетского корпуса.

Периоды взлета детского театра в России пали на 20-е, 60-е гг. прошлого века. В конце 1980-х началось новое движение детского и юношеского театра, которое пережило особый подъем на рубеже XX и XXI столетий. Директора лучших современных школ (в Москве — С. Казарновский, А. Пинский, А. Тубельский и др.) не мыслят учебного заведения без театра. Лидеры российского образования полагают, что театр помогает решить множество проблем, стоящих перед современной школой и современным социумом. Однако кадры для театральной работы с детьми нигде и никем в России (в отличие от Запада, где есть центры подготовки «Dram education», соответственно выпускающие «Dram teacher») не готовятся. Попытки организовать обучение специалистов подобного профиля в конце XX в. активно предпринимались сотрудниками лаборатории театра НИИ художественного образования РАО: Е.К. Чухман, А.П. Ершовой и др.

Система подготовки специалистов, положенная в основу образовательных программ «Пролога», стала складываться с 1997 г. в недрах кафедры эстетического образования и культурологии МИОО. К 2000 г. стало ясно, что в рамках курсов МИОО невозможно решить проблему качественной подготовки кадров для театральной работы с детьми. Было принято решение о создании АНО «Пролог», где с 2000 по 2005 г. разрабатывалась и апробировалась программа двухгодичного курса профессиональной переподготовки кадров на базе высшего образования. В ее основу положены принципы:

- опора на авторскую методику подготовки руководителей любительских театров к.и., доцента кафедры режиссуры и актерского мастерства Московского гос. университета культуры и искусства (МГУКИ) С.В. Клубкова (1953–2005);
- сочетание программы по режиссуре и актерскому мастерству с другими программами театрально-творческого цикла — сценической речью, пластикой, гримом, костюмом, сценографией, искусством драматургии;
- выделение блока антропологических дисциплин — психологии, арт-терапии, педагогики искусства;
- выделение блока общекультурологических дисциплин — истории культуры и искусства, истории театра;
- приоритет практикоориентированных курсов;

– гибкая форма очно-заочного обучения, где интенсивные курсы творческих тренингов и мастерских в режиме полного погружения сочетаются с самостоятельной «домашней» работой слушателей в детских коллективах.

В качестве базовой программы не случайно была выбрана методика, разработанная Клубковым. Многие выпускники МГУКИ специализировались на работе с детскими коллективами, что Клубков, в отличие от многих преподавателей, и учитывал в своей педагогической деятельности.

В современной педагогике искусства принята точка зрения, согласно которой эстетическое образование в школе призвано прежде всего сбалансировать целостно-образный и логический типы мышления, поддержать работу правого полушария, гармонизировать разные типы познавательной деятельности ребенка. Методика, разработанная Клубковым, как раз и позволяет успешно решать эту проблему. Она опирается на работу с телом и чувствами, построена таким образом, что привычные формы деятельности сознания на некоторое время отодвигаются на второй план. Особый тренинг позволяет снять стереотипы, в значительной степени избавиться от профессиональных штампов. Путь от эмоционального, целостно-образного познания к рациональному соответствует и особенностям детской психологии, возрастному периоду, когда совершается переход от образного познания мира к логическому, от доминанты правополушарного к доминанте левополушарного типа мышления.

С 1997 г., работая преподавателем в МИОО, а затем являясь руководителем курса АНО «Пролог», Клубков собирал вокруг себя близких по духу педагогов. Постепенно в «Прологе» руководителями курсов и ассистентами, педагогами по сценической речи и пластике становились его ученики и последователи: Е.Е. Миронова, Е.И. Косинец, И.Б. Амосова, Д.А. Иванов, М.Ю. Быков, Ю.Н. Рыбакова, О.В. Викторова, Я.В. Куликова.

Руководство «Пролога» подбирало и для остальных дисциплин педагогов, соответствующих общей направленности профилирующей программы. В разработке принципов преподавания различных творческих дисциплин приняли участие известные специалисты: программу преподавания основ драматургии и сценарного дела разработал драматург, член правления российского центра АССИТЕЖ М.М. Бартенев, ее апробацию и корректировку провел драматург и режиссер Д.Х. Салимзянов. Программу по гриму разработала театральная художница и педагог РАТИ Н.Н. Остроумова, а по сценическому костюму и сценографии член СТД и Союза художников Т.Н. Спасоломская. Основы преподавания курсов арт-терапии и психологии заложили специалисты, долгое время проработавшие в педагогических частях Московского ТЮЗа и Российского академического молодежного театра О.И. Троицкая и Т.А. Климова. Кроме того, в преподавании использовались программы по педагогике д.п.н. Т.М. Ковалевой и д.п.н. Л.Б. Прокофьевой (МИОО). Художественный руководитель АНО «Пролог» к.и. А.Б. Никитина разработала принципы преподавания истории и теории искусств.

Выпускники и слушатели «Пролога» руководят детскими театральными коллективами в Москве и Подмосковье, Пермском крае, Удмуртии, Курске, Кирове, Сургуте, Сухуми и других городах, успешно участвуют в региональных и всероссийских конкурсах.

Деятельность «Пролога» развивается. Традиционным стал ежегодный фестиваль «Пролог — Весна», основу афиши которого составляют дипломные спек-

такли выпускников. Кроме них в фестивале с удовольствием участвуют со своими новыми работами выпускники прежних лет и педагоги «Пролога». Нередко руководители коллективов являются и авторами текстов, создаваемых в процессе занятий в семинарах М.М. Бартенева и Д.Х. Салимзянова. Пьесы и инсценировки выпускниц «Пролога» Л. Соколовой, Т. Лисичкиной, Н. Круподёровой, Е. Орловой, Н. Конышевой и других печатаются в репертуарных сборниках и ставятся в других коллективах. Кроме спектаклей фестиваль включает разнообразные тренинги, открытые уроки, мастер-классы, семинары, круглые столы, демонстрацию уроков по биологии, географии, мировой художественной культуре, построенных на основе театральной педагогики.

На фестивале «Пролог — Весна 2006» выступило 15 коллективов, а 3 спектакля из Сургута, Курска, Сухуми были представлены видеозаписью. Программа театрального форума включала тренинги для детей и педагогов, семинар по проблемам организации театральных фестивалей, обсуждение спектаклей с актерами — участниками фестиваля, беседу руководителей коллективов и педагогов с театральными критиками — членами жюри, работу детской редакции.

Как всегда, большая часть фестивального времени отводилась для просмотра дипломных спектаклей. Одно из самых ярких впечатлений — «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира в постановке Н. Набатовой (г. Москва). Режиссеру и актерам-старшеклассникам удалось сценически полнокровно реализовать и переплести все мотивы, линии (мифологическую, фантастическую, любовно-лирическую, иронико-сатирическую) пьесы, которая нечасто поддается и профессионалам. Одно из несомненных достоинств спектакля — импровизационное самоощущение актеров в рамках строго выверенной композиции. Не меньшее впечатление, но другое по эмоциям и смыслам оставил скромный, наивно-мудрый, окрашенный юмором спектакль «Милое мое привидение» по сказке К. Машкова (режиссер С. Видулова). Его сыграли с куклами в руках школьники из г. Инта (Республика Коми).

Многие режиссеры—выпускники и педагоги «Пролога» представили спектакли по собственным инсценировкам и пьесам. Среди них жюри особо отметило дипломную работу Е. Орловой — режиссера и автора пьесы «Все лучшее детям» и постановку «Игры с другими детьми» Д. Салимзянова — режиссера и автора инсценировки по рассказам Р. Тимперли, А.-М. Барридж, Г. Уэллса.

Кроме названных постановок о стилистическом, жанровом, тематическом диапазоне представленных на фестивале работ говорит соседство чеховского «Медведя» с володинской «Фабричной девчонкой», инсценировки «Хроник Нарнии» К. Льюиса с композицией по стихам и песням воинов-афганцев. — **А.Ш.**

С 2004 г. АНО «Пролог» участвует в проведении фестиваля «Пролог — Лидеры», инициатором и основным организатором которого является художественный руководитель Московского музыкального театра юного актера А.Л. Федоров. К участию в этом ежегодном форуме привлекаются лучшие детские коллективы России. Педагоги и выпускники «Пролога» отвечают на нем за образовательную и развивающую программу, адресованную гостям и участникам фестиваля — детям и взрослым. Она включает теоретические и практические занятия, обсуждения спектаклей по методике безоценочного интервью, организацию театральных праздников, работу с детской редакцией.

«Пролог» принимает деятельное участие в организации курсов по переподготовке специалистов, работающих с детьми, проведении творческих занятий для педагогов и студийцев г. Москвы, конференций, посвященных проблемам детского театрального движения, сотрудничая с Высшей школой деятелей сценического искусства, Московским университетом культуры и искусства, Московским институтом открытого образования, театральным клубом «Софит» Центра детского творчества «На Красной Пресне», Российским академическим молодежным театром, Московским музыкальным театром юного актера, театром «Парафраз» г. Глазова, Всероссийским центром художественного творчества, «Класс-центром музыкально-драматического искусства».

В 2006 г. программы АНО «Пролог» были поддержаны объединенной кафедрой ЮНЕСКО–РАТИ. (А. Н.)

Лит.: Театр, где играют дети: Учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов / Под ред. А.Б. Никитиной. М., 2001; **Никитина А.Б.** Культура древних цивилизаций: Игры. Упражнения. Открытые уроки. (Мировая художественная культура): Учебно-методическое пособие. М., 2000; **Никитина А.Б.** Культура древних цивилизаций. Театральное путешествие в Древний Египет. (Мировая художественная культура): Учебно-методическое пособие. М., 2001; **Никитина А.Б.** Ребенок на сцене. М., 2004; Сборники «Звонок-5», «Хлопушка-2», «Хлопушка-3», «Сказки для театра», «Детям XXI века — 2» серии «Я вхожу в мир искусства». Репертуарно-методическая библиотечка. Всероссийский центр художественного творчества. М., 2000–2005.

«ПУЗЫРЁВСКИЕ ДЕВЧАТА» — эстрадный ансамбль с. Полом Кирово-Чепецкого р-на Кировской обл. (рук. Александр Николаевич Шатунов, заслуженный работник культуры РФ). Дебют состоялся в 1987 г., когда на новогоднем вечере трое молодых людей вышли к зрителям переодетыми в женское платье и под аккомпанемент баяниста Шатунова исполнили его частушки. Федор Измestьев, Александр Лейс и Владимир Навалихин сразу полюбились односельчанам. С тех пор ни один праздник и областной фестиваль в Кирове не обходятся без «П.Д.».

Сначала они исполняли преимущественно частушки о сельском быте и любви («Милый ходит каждый вечер, / Мама не ругается — / В огороде огурцы / Лучше сохраняются»), затем тематика расширилась, появились мотивы социально-политической сатиры. Артисты всегда создают театрализованное музыкальное представление, состоящее из эстрадных сценок, со своей завязкой, конфликтом и развязкой; каждый из них сыграл десятки самых разных комических персонажей — милиционеров, новых русских, пассажиров переполненного автобуса и пр. «П.Д.» артистичны и обаятельны, ироничны и злободневны, легко импровизируют и общаются с залом; всевозможные переходы от номера к номеру и приплясы создают атмосферу народного гулянья. Особенно зрелищны и оригинальны сценки-частушки «Три попутая», «Три богатыря», «Диагностические».

Ансамбль — лауреат всех всероссийских фестивалей эстрадных авторских театров и агитбригад. Их частушки быстро расходятся по городам и селам Кировской обл. и даже за ее пределами. (Г. П.)

Соч.: **Шатунов А.** Частушки «Пузыревских девчат» // Профили эстрады: Репертуар для эстрадных театров. М., 2000. С. 83–88; Частушки: Из репертуара ансамбля «Пузыревские девчата» // Скоморошина: Материалы IV Региональной научно-практической конференции «Вятский фольклор. Традиции и современное бытование народного юмора и сатиры». Киров, 1997. С. 31–32.

Лит.: **Николаев В.** Как на первое свидание // Там же. С. 28–29.

**ПУНИН** Николай Николаевич (1888–1953) — искусствовед. С 1918 г. выступал как организатор системы художественного образования и музейного дела в СССР. Будучи председателем Петроградского отдела ИЗО, П. в 1919 г. способствовал изданию книги В. Маркова «Искусство негров». Идеи Маркова оказали влияние на образование его собственной концепции. Был инициатором проведения выставки художников Института народов Севера в Русском музее в 1929 г. Написал статью в каталоге этой выставки, где говорил о нерасчлененности внешнего и внутреннего в примитивном сознании: «Человек в восприятии художника “примитивных культур” органически слит со всем живописным миром и с миром природы: это образ человека-зверя, человека-камня, человека-дерева, человека хвойных лесов, или пушистого меха, джунглей или тайги». Пунин считал, что примитивный образ слит с природой, «увиден в материале». (К. Б.)

Лит.: Искусство народностей Сибири. Л., 1930.

**ПУРЫГИН** Леонид Анатольевич (1951–1995) — наивный художник. Родился и в молодости жил в Наро-Фоминске, под Москвой, работал столяром на игрушечной фабрике. Рисовал с 1969 г. В 1990-е гг. жил в Нью-Йорке. Чтобы понять, почему П. в конце 1970-х — в 1980-е относили к числу наивных художников, надо вспомнить, что в этот период в советском искусстве продолжали действовать жесткие ограничения в области свободы творчества. Стилизовавший свои оригинальные резные расписные триптихи и полиптихи, скульптуры под примитив, П. принял позу наивного мастера, которая вписывалась в творимую им индивидуальную мифологию и принципиально чуждаковатый облик (в историю вошла его визитная карточка, гласившая «Леня Пурьгин. Гениальный художник»). Как наивный художник П. обладал большей свободой самовыражения, чем те, кто называл себя профессионалами. Тем не менее он участвовал в выставках, проводимых Союзом художников, и при первой возможности стал выставляться за границей, где в конце 1980-х — начале 1990-х гг. был бум современных русских художников, вызванный всеобщим интересом к СССР благодаря происшедшей политической перестройке.



В фантастических композициях П. подготовленный зритель увидит черты, напоминающие о Босхе, Анри Руссо и росписях русской крестьянской мебели. Персонажи и сюжеты ранних работ связаны с шуточными и ироническими рассказами о самом художнике и его друзьях, в них виден игровой дух домашнего любительства, из которого затем вырос примитивистский стиль художника. **(К. Б.)**

Персональные выставки: Эдуард Нахамкин Файн Артс, Нью-Йорк, 1989; Эдуард Нахамкин Файн Артс, Нью-Йорк, 1990; Галерея Берман Е.Н., Нью-Йорк, 1991; Галерея Леонида Пурьгина, Москва, 1992.

Выставки: Ежегодные Всесоюзные молодежные выставки. Москва. 1977–1983; Русские наивные художники из коллекции Н. Кухинке. Западный Берлин, 1986; «Народные традиции в самодеятельном и профессиональном искусстве», Москва, 1986; Выставочный зал на Каширке, Москва; Аукцион «Русский авангард и современное советское искусство», Сотбис, Москва, 1988; «Naifs sovietiques» (Франция), 1988; «Лабиринт». Дворец молодежи, Москва, Варшава, Амстердам, Гамбург, Париж, 1988; «Гласность — новая свобода советского художника». Кунстхалле Эмден, Хенри Наннен фонд. Каталог. 1988; «Я живу — я вижу». Кунстмузеум, Берн, 1988; «10+10» Современные советские и американские художники. Передвижная (Музей современного искусства Форт Ворс, Техас. Каталог; Сан-Франциско: Музей современного искусства; Олбрайт Нокс Художественная галерея; Милуоки, Художественный музей; 1989–1990. Художественная галерея Коркоран, Центральный дом художника, Москва, Государственная картинная галерея Грузии, Тбилиси, Центральный выставочный зал, Ленинград); ИНСИТА-94, Братислава; «Райские яблоки», 2000.

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 493; Леонид Пурьгин. М.: Титул Паблишерз, 1992.

**ПЫЖОВА** Алевтина Дмитриевна (род. в 1936 г., Москва) — художник. Работала в домоуправлении, начала рисовать в 1991 г., получила известность, приняв участие в телевизионном конкурсе.

До того как П. занялась живописью, ее творчество укладывалось в рамки рукоделия: она расписывала подносы, шила лоскутные одеяла, вырезала статуэтки. Несмотря на ее показное мужененавистничество, одной из главных тем остается любовная и даже эротическая тематика. Хороши и ее по-человечески выразительные изображения животных. Пышный лес отдаленно напомнит произведения Анри Руссо. Интересны работы с изображениями персонажей индийской мифологии. В ярких полотнах антикоммунистической направленности Ленин и Сталин интерпретированы как злодеи. Большинство работ наделены яркой экспрессией и давящей психической энергией, но некоторые, наоборот, наполнены тихим и прозрачным чувством, психологизмом, например портрет Николая II с сыном. Журнальная графика и мультипликация представляются наиболее вероятными источниками живописной манеры П. Однако многие портреты, редкие в ее творчестве городские пейзажи и произведения визионерского характера свидетельствуют об индивидуальности и оригинальности творческого метода художницы. Далеко не все ее работы равноценны,

многие из них выполнены на фанере и кусках старого оргалита, с дырками, сломанными углами и пр. Краски она употребляет составленные ею самой, на водной основе. Поэтому красочная поверхность, как правило, отличается матовостью. **(К. Б.)**

Персональные выставки: Музей наивного искусства, 2002.

Выставки: Арт Салон в Манеже, Москва, 1998; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Russische Naieven...» (Голландия), 2000; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: Музей наивного искусства.

# Р

**РАПМ** (АПМ, ВАПМ) (1923–1932) — Российская ассоциация пролетарских музыкантов. Была создана группой московских композиторов и музыковедов (М. Чулаки, В. Волошинов, Л. Лебединский, Ю. Келдыш и др.).

Основной целью ассоциации провозглашалась работа над созданием революционного репертуара. В 1924 г., ввиду внутренних разногласий, из РАПМ вышла группа композиторов, создавших свой союз — ОРКиМД. В результате творческий потенциал РАПМ заметно уменьшился, поэтому деятельность объединения сосредоточилась вокруг пропагандистской и организаторской работы.

Позиции РАПМ во многом перекликались с Пролеткультом. РАПМ вела борьбу, по существу, со всей музыкальной культурой: крестьянская песня отвергалась как идейно отсталая; «мещанская», «цыганская», «кабацкая», «нэпманская» и тому подобная эстрада «разлагала массы»; джаз считали «музыкальным вредительством»; музыкальная культура прошлого объявлялась ненужной ввиду ее чуждости пролетарской идеологии. Признавался только жанр массовой песни, да и то лишь один ее тип — агитка злободневного содержания, воплощенная в простой и брошюрской форме.

Рапмовская песенная продукция, созданная по этому трафарету, отличалась выпендренностью, сухостью, схематизмом и бедностью выразительных средств. Коммунистические взгляды в интерпретации РАПМ нашли свое наиболее прямое, бескомпромиссное и агрессивное выражение, обнаружив абсурдность самой идеи единомыслия.

С 1929 г. РАПМ располагала собственным печатным органом — журналом «Пролетарский музыкант». 1928–1932 гг. были временем постепенного роста влияния РАПМ, стремившейся занять ведущие позиции в музыкальной жизни страны. Это имело лишь отрицательные последствия. Так, ассоциация была инициатором «общественного суда» над хором М. Пятницкого. В результате выступления хора были прекращены до 1932 г. Сотрудничество с ПРОКОЛЛом разрушило его творческую жизнь.

Негативным было влияние РАПМ и на самодеятельность. Под ее давлением РАПМ менялся репертуар самодеятельных коллективов: уменьшилось жанровое многообразие, появилось засилье агитационных песен, постепенно исчезали многоголосные сочинения. Нарушение многоголосной традиции нанесло наибольший вред самодеятельной хоровой культуре этого периода. (**М. К.**)

Лит.: **Ильин В.П.** В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959; Музыкальная жизнь Ленинграда за 50 лет. М., 1961; Искусство миллионов. Л., 1967; История музыки народов СССР. М., 1973. Т. 1. С. 134–138.

**«РЕЗОНАНС»** — любительский эстрадный театр (1959–1984, г. Москва).

Руководитель и автор всех представлений — Юлия Ивановна Сергеева (род. в 1930 г.), окончила филологический факультет МГПИ и двухгодичные режиссерские курсы в ЗНУИ, член Комитета драматургов при Литфонде РФ. Сначала коллектив работал в НИИ элементо-органических соединений им. А.Н. Несмеянова АН СССР, затем перешел в ДК Института атомной энергии им. И.В. Курчатова. В театре занимались научные сотрудники, с годами ставшие кандидатами и докторами наук: В. Дубовицкий, А. Шипов, И. Назарова, А. Багдасаров, Н. Мартыанов и др.

Театр отличали интерес к проблемам научного сообщества, находившегося в заложниках у коммунистической идеологии, и разножанровость постановок (сатирические оперы и оперетты, водевили, юмористические обозрения, эстрадно-публицистические спектакли). «Р», развивавший традиции капустников, был популярен в среде научно-технической интеллигенции. Артисты выступали не только у себя в НИИ и ДК атомщиков, но и на всесоюзных и международных научных конференциях химиков и физиков, в подмосковных научных городках; участвовали в «Днях смеха» и «Вечерах друзей», которые регулярно проводил Московский городской дом художественной самодеятельности. В смотрах и конкурсах СТЭМов, к которым был наиболее близок, и агитбригад «Р» не участвовал, журналистов и телевидение не жаловал. Так что прочитать об этом замечательном театре негде.

Одна из самых ярких работ театра — спектакль «Теория ошибок» (1967). В нем нашли отражение проблемы советских ученых, имевших дело с ежегодным планом на открытия, непрофессионализмом руководителей (защищенных партбилетом), постоянным сокращением штатов в декабре (чтобы избавиться от неудобных) и новым набором в январе, экономией в науке и на науке и т. д. И все это при постоянном требовании от ученых «догнать и перегнать Америку». Для каждой темы было найдено неординарное решение. Например, тема планирования раскрывалась в сценке с Христофором Колумбом, который накануне очередного партийного съезда брал обязательства открыть «Северную Америку — одну штуку, Южную Америку — одну штуку и — сверх плана — еще Центральную». Сокращение штатов проводили лихие ковбои в Сокращенных Штатах Академии, поочередно убирая каждого, «кто слишком много знал» (по анекдоту тех дней).

В спектакле минимум театрально-постановочных средств, главное для «Р» — слово, точное, ударное, острое; там, где прямая смеховая реплика была невозможна, искался сценический эквивалент идеи номера, чаще всего принимавший форму иносказания. В миниатюре «Внедрение новых идей» актеры методично, под музыку, передавали друг другу шары, которые благополучно отправлялись в трубу с широким отверстием. С кубом та же манипуляция не получилась, и его отправили назад по конвейеру. По пути от него отрубили все углы. Когда стоявший у трубы актер получил этот странный предмет и спросил: «А где же острые углы?», довольные участники экзекуции отвечали: «А мы их обрубили!» И изуродованный куб с легкостью исчезал в трубе. «Р» стремился к широким обобщениям, тяготел к метафоричности эстрадного номера, что сближало его с поисками эстрадной студии МГУ «Наш дом». Каждый зритель прекрасно понимал, что речь в спектакле идет о «теории ошибок» не столько в сфере науки, сколько в жизни всего государства.

Спектакли «По странам и континентам», «Наука или жизнь?», «Солдаты науки» и другие пользовались большим успехом. Не появляясь на смотрах и фестивалях, театр жил относительно спокойно. В крайних случаях на защиту артистов-ученых вставал МДХС, его руководителю и большому другу театра, Полине Наумовне Фильштейн, удавалось все улаживать. В 1983 г. театр поставил водевиль «В семье не без урода» и рискнул показать его в столичном Доме ученых. Там оказались представители КГБ. Автора и актеров обвинили в «антисоветчине». Сергеевой пришлось покинуть коллектив, «Р.» не стало. В 1984 г. участники бывшего театра собрались и подготовили юбилейный вечер-представление в Доме ученых. Это было их последнее выступление.

Ю.И. Сергеева стала сотрудничать с ВНМЦ им. Н.К. Крупской: писала сценарии, проводила семинары в Карелии, Смоленске, Рязани. Ее сценарии приобретала Репертуарно-редакционная коллегия Министерства культуры РСФСР. (Г. П.)

**РЕКОНСТРУКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ** — одна из первых идеологических кампаний, развернутая в сфере народной художественной культуры в конце 1920-х — начале 1930-х гг. Ее целью была «унификация» разнообразнейших традиционных музыкальных инструментов народов СССР на базе изменения строя — сведения ладо-интонационного многообразия к равномерной темперации западноевропейского образца, что неминуемо влекло за собой изменение всей конструкции, технологии производства, органолептики и тембра инструментов.

В основе плана «реконструкции» лежала утопия «единой общенародной социалистической культуры» — идеологическая модель, основанная на регулируемой государством жесткой иерархии трех сфер творчества: профессионального искусства, массовой самодеятельности и традиционного фольклора. «Реконструкция» фольклорных инструментов стала одним из направлений строительства культуры нового типа, практическая цель которой — обеспечить механическое единство естественного множества национальных традиций народно-инструментального музицирования.

Главным критерием стала пригодность инструментов для объединения в оркестр, — и притом европейского, симфонического типа. Именно такой оркестр считался признаком «развитости национальной музыкальной культуры». Другой аспект «оркестризации» — официальный приоритет коллективных, монументально-массовых форм музицирования, соответствовавших эстетике советских праздников и массовых «мероприятий».

Главные направления «перестройки-реконструкции»: 1) унификация тембров («усиление звучности», «снятие немusических призвуков»), 2) унификация материалов и технологий изготовления (без чего невозможна организация массового фабричного производства), 3) создание оркестровых «семейств» (домбры, домбра-тенор и т. д.), что невозможно без унификации строев.

Первым объектом «реконструкции» стала русская гармонь. В 1920-е гг. происходила ликвидация множества мелких кустарных артелей, исчезновение местных разновидностей гармоник, плановый перевод «музпрома» на выпуск «универсальных» хромок и баянов.

Пик «реконструкции» пришелся на середину 1930-х гг., когда в пятилетние планы стали закладываться нормативы выпуска музыкальных инструментов «широкого потребления». Итоги «реконструкции» были представлены на I Всесоюзной выставке музыкальных инструментов (Москва, декабрь 1937 г.). Среди 800 инструментов всех народов и народностей СССР главное место заняли реконструированные и «усовершенствованные»: узбекские, ойротские, бурятские, марийские, чувашские, осетинские, чеченские, ингушские, хакаские. Особое внимание было уделено именно оркестровым «наборам» и «комплектam» казахских, киргизских, туркменских, армянских, грузинских струнно-щипковых и духовых инструментов.

Традиции народного инструментального музицирования — высокопрофессиональная и консервативная область, не поддающаяся контролю через слово, сюжет, сценарий или плановое участие профессиональных композиторов России в «становлении национальных музыкальных школ». Мифология традиционных инструментов — специальная и обширная область. Большое значение имеет органолептика — пальцевое, физическое ощущение музыкантом конструкции инструмента. Идеологи «реконструкции» 30-х гг. постоянно писали об «ограниченных возможностях» традиционных инструментов. Но ограничены они именно органолептическим ощущением единства традиций национальной культуры и личности музыканта, импровизатора-певца. Это совсем иной тип единства! Конструкция, строение, строй традиционного инструмента определяют строй мышления, а не просто технику игры. Реконструкция, перестройка, перенастройка такого инструмента — посягательство на святая святых народной культуры, попытка «переделки человека», основ его мышления.

Логика обоснования сталинской «реконструкции» менялась — от «классового» в конце 1920-х — начале 1930-х гг. к «культурно-эстетическому» акценту. Журнал «Народное творчество» в 1938 г. писал: «В условиях бурного развития музыкальной культуры в Советском Союзе многие старые народные инструменты уже не удовлетворяют исполнителей и слушателей. Создание национальных ансамблей и оркестров в местах, где раньше никогда два инструмента не играли вместе, появление новой многотысячной аудитории, постройка огромных концертных залов, новый репертуар — песни народов, классика, произведения советских композиторов — все это вызвало необходимость улучшить, усовершенствовать целый ряд любимых народом народных инструментов». За лозунгами приобщения «отсталых» народов к вершинам мировой культуры скрывалась все та же сталинская идея унификации, упрощения, усреднения культуры.

Миф «реконструкции» не был бы советским, если бы не имел реальных воплощений — по воле государства! Наряду с музыкальными театрами, ансамблями песни и пляски в союзных и автономных республиках создаются государственные оркестры и ансамбли национальных инструментов. Многими из них руководят профессиональные русские композиторы (в Киргизии — П. Шубин, в Таджикистане — А. Ленский, и т. д.). Исполнителями выступали выдающиеся народные мастера-виртуозы, собранные в оркестре «усовершенствованных», «реконструированных» инструментов. Неудивительно, что первые шаги были исключительно трудными — особенно в «симфонизированных» коллективах среднеазиатских республик, при исполнении композиторской, рассчитанной на иную



темперацию музыки. Впрочем, и своя, родная «давалась» с трудом. А. Никольский писал о созданном в 1936 г. казахском оркестре: «Нужно было побороть существовавшие среди народных музыкантов традиции исполнителей-одиночек, установить единый оркестровый строй инструментов, добиться одинакового исполнения от участников оркестра, привыкших к творческим импровизациям. Буквально с каждым участником оркестра приходилось переучивать даже те кюи, которые он знал раньше». Разделение таджикского оркестра на тембровые группы сопровождалось заимствованием инонациональных инструментов (семейства таров, созданного В. Буни, кеманчей и т. п.). Для исполнения классических произведений русских и зарубежных композиторов понадобились английский рожок, фагот. В казахский оркестр с той же целью ввели флейту, гобой, в узбекский — фортепиано, трубу, тромбон.

Но трудности «реконструированных» оркестров продолжались и в последующие десятилетия. По сути, они так и остались одинокими монументами, «полумифами» сталинской эпохи: несмотря на все усилия, растиражировать, распространить их «опыт» не удалось. Так, в Узбекистане рядом с государственным «нотным» оркестром успешно работали два традиционных унисонных профессиональных оркестра (при радиокомитете и ансамбле песни и танца филармонии), сохранявшие традиции «устного профессионализма». Большинство самодеятельных ансамблей республики также придерживались этих традиций. «Реконструированные» инструменты если и использовались, то как единичные вкрапления.

В быту же их судьба была еще печальнее. Например, в 1938 г. журнал «Народное творчество» поведал такую историю: «Для того чтобы дискредитировать идею реконструкции национальных инструментов, за усовершенствованные инструменты выдавались такие, которые по своему звучанию и качеству значительно уступали народным. Так было с реконструкцией чечено-ингушского струнного инструмента дечик-пандур. Новые образцы этого инструмента по заданию местных музыкантов были изготовлены в Москве. Сделаны они были с большими отступлениями от народных образцов: вместо продолговатого корпуса был сделан овальный, играть можно было только плектром, а не щипком пальцев, как принято в народе. Этот инструмент был принят к массовому производству на мебельно-музыкальной фабрике в г. Грозном, где были допущены новые отступления и упрощения в инструменте, ухудшившие его качество. В результате почти все изготовленные инструменты остались на фабрике. Трудящиеся Чечено-Ингушетии отказались покупать этот инструмент, так как не считают его “своим”, “народным”, они по-прежнему пользуются самодельными инструментами, изготавливаемыми в аулах».

Народные исполнители-мастера также предпочитали мастерские («кустарные») инструменты. В целом же в быту в дальнейшем преобладали три — равно удаленные от плана «государственной перенастройки» — тенденции: консервация старинных инструментов-образцов; самодельное усовершенствование личных инструментов (усилители — вплоть до электронных), изменение строя (бытовые «перенастройки» фабричных балалаек); объединение с инонациональными инструментами на «нейтральной» — нетрадиционной — почве: джаз, фольклор и пр. Казалось бы, те же направления, что и у идеологов 1930-х гг. Но цели — совершенно иные. Иными оказались и творческие результаты. **(С. Р.)**

Лит.: **Румянцев С.Ю.** Сталинская «реконструкция» народных музыкальных инструментов: миф и реальность // Миф. Восток. XX век. СПб., 2006.

**РЖАННИКОВ** Михаил Александрович (род. в 1930 г., пос. Билимбай, Урал — 2004, Липецк) — художник. Рос в крестьянской семье на Урале, с 13 лет пошел работать, закончил техникум в Свердловске и был распределен на Трубный завод в Липецке, где и работал до выхода на пенсию. К живописи обратился в середине 1970-х: на спор с женой нарисовал на простыне акварельными красками пейзаж. Впоследствии занимался в Липецком клубе самодеятельных художников, овладел основами живописной техники.

Начал выставляться с областной выставки 1980–1981 гг.

Большинство произведений Р. посвящены природе на берегах р. Чусовой — местам его детства — и портретам близких и родственников. Эти портреты он каждый год, отправляясь в отпуск на Урал, отвозил в подарок родным, осуществляя тем самым связь между унылым городом, где жил, и своей родиной. Р. также мастер натюрмортов, в которых воплощается его представление о полноте жизни. Многие плоды, которые он изображал, были выращены на собственном огороде. Интересны охотничьи сцены, написанные по воспоминаниям или по рассказам, слышанным в детстве, и два варианта композиции «Торжество ветерана» (1994, 1998). Так же как и более ранние портреты Ленина и Сталина, эта картина выражает политическое кредо художника, верного устоям советской идеологии. Стиль советского парадного портрета усвоен им и в автопортретах и в изображении родственников, вплоть до маленькой внучки. Иногда непреднамеренно Р. создает образ своего времени, как, например, в картине «С сенокоса и охоты» (1991 г.), где по улице с кособокими деревенскими домами идут три отнюдь не идеализированных колхозника с косами наперевес (утроенный образ смерти с косой возникает у искушенного зрителя). Их сопровождает желтый пес с недобрый оскалом. А на первом плане, посреди улицы, как это часто бывает в деревнях, огороженный штaketником памятник погибшим в войну, от которого видна только клумба с высаженными в виде красной звезды на желтом фоне цветочками и лавочкой.

Р. пишет кричаще яркими красками, рисунок фигур и перспектива носят у него характерные черты примитива. В его работах, даже в букетах цветов, всегда присутствует оттенок жесткости, чтобы не сказать жестокости. Даже туристы с палатками или обнаженный до пояса садовод в собственном, белым цветом охваченном саду выглядят у художника мрачными персонажами жизненной драмы. При этом в жизни он был человеком жизнерадостным, любознательным и неунывающим. Участвовал во многих областных и республиканских выставках. **(К. Б.)**

Персональные выставки: Липецк, 1987, 1990; Галерея «Дар», Москва, 1992.

Выставки: Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs sovietiques» (Франция), 1988; «Сон золотой», 1992; ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», Москва, 1997; «Наивное искусство в коллекции К. Богемской и А. Турчина», Выставочный зал «Ковчег», Москва, 1998; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naïven...» (Голландия),

2000; «Райские яблоки», 2000; «Фестнаив-04»; Ярмарка «Арт-Манеж», Москва, 2004; «Outsider's Art Fair», 2005.

Коллекции: ГРДНТ; Музей наивного искусства, Москва; «Царицыно», Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Художественный музей, Екатеринбург; Музей в с. Золотоножка, Украина.

## РИТМИЧЕСКАЯ ГИМНАСТИКА ПО СИСТЕМЕ Э. ЖАК-ДАЛЬКРОЗА И САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РОССИИ.

Система, созданная Эмилем Жак-Далькрозом (1865–1950), швейцарским композитором и педагогом, имела своей целью развитие музыкальных способностей человека, его слуха и чувства ритма.

Суть метода Ж.-Д. заключалась в попытке достижения органического совпадения музыки и движения, когда на языке движения, телесно, точно передается музыкальное содержание («делание нот руками и ногами»). Из Ж.-Д. составил систему телодвижений — «сольфеджио для тела», которая одновременно была важнейшим средством развития чувства ритма.

Основу далькрозовской системы составила ритмическая гимнастика, поскольку основополагающим элементом музыки Ж.-Д. считал ритм, придавая ему даже некий метафизический смысл (его девиз: «Жизнь есть музыка с ее живым и жизнь творящим ритмом»). Он создал пластический тренинг, позволяющий воспроизводить телом труднейшие ритмы, создавать пластический контрапункт (полиритмию), когда движение каждой частью тела соответствует отдельному ритму. Навыки различения ритмов в ритмической гимнастике Ж.-Д. доводились до автоматизма. Однако это основывалось не на натаскивании, мускульных рефлексх, но достигалось через овладение руководящими телом нервными импульсами (по Ж.-Д., «мышцы научаются повиноваться приказам нервных центров», а «нервная система, точно так же как и мускульная, поддается развитию»). Одновременно развивается внимание, воля, концентрация, внутренняя дисциплина.

Система, первоначально созданная для развития музыкальности и чувства ритма у занимающихся музыкой людей, в окончательном своем виде стала претендовать на развитие всякого человека посредством ритма.

Последователи Ж.-Д. (как и он сам) противопоставляли его систему всем другим пластическим и хореографическим направлениям. И в классическом балете, и даже в свободном танце А. Дункан они усматривали «красивости», эстетство, «жеманство» тела, где движение было самоцелью, противопоставляя этому ритмическую гимнастику с ее «правильным» движением, передающим ритм и характер музыки. («Как прекрасен жест, как божественно хороша поза, когда они в точности передают характер музыкальной динамики! Кажется, будто все человечество объемлется дивными колебаниями звуков» — **Ж.-Д.**).

Главной целью ритмической гимнастики было воспитывать «вообще людей, а не танцоров и танцовщиц» (В. Дорн). Сам Ж.-Д. определил свою ритмическую гимнастику как основу «всякого индивидуального усовершенствования», что, в свою очередь, сближало его со сходными идеологическими установками других новых пластических направлений (А. Дункан, Л. Алексеева). Таковы были общие устремления времени.

Музыкально-ритмическая система Ж.-Д. быстро стала покорять мир: институты, школы, курсы по ее изучению открывались не только в Швейцарии (Женева), Германии (Хеллерау), где преподавал сам мастер, но и в Стокгольме, Париже, Лондоне, Вене, Барселоне и других местах, в т. ч. в Москве и Петербурге, где уже в 1910-х гг. XX в. появились курсы ритмической гимнастики. Первые курсы в Москве организовала одна из любимых учениц, Н. Александрова, в Петербурге — С. Волконский. В начале XX в. из 20 тысяч официально зарегистрированных последователей 7 тысяч жили в России. В разное время проявляли интерес к этой системе. А. Павлова, С. Дягилев, В. Нижинский, С.М. Волконский, Ф. Комиссаржевский, К. Станиславский.

После революции 1917 г. положения системы Ж.-Д. (основополагающая роль ритма, идея усовершенствования человека через культуру тела) оказались близки задачам культурного строительства Советского государства (в т. ч. проектам ритмически организованных массовых народных зрелищ).

Луначарский мечтал о таких советских празднествах, когда с помощью обучения ритмике будут созданы «ритмически действующие массы, охватывающие тысячи и десятки тысяч людей, притом не толпу уже, а действительно строго одержимую известной идеей, упорядоченную, коллективную мирную армию».

К тому же ритмическая гимнастика казалась созвучной духу нового, советского искусства и в ее отрицании классического хореографического наследия и культе здорового спортивного тела.

По решению Наркомпроса в 1918 г. в Москве был создан Институт ритмического воспитания, возглавила который Н.Г. Александрова и который стал «кузницей кадров» (были даже организованы начальные курсы по подготовке «ритмистов» для Красной армии). В 1920 г. аналогичный институт создан в Петрограде под руководством также ученицы Ж.-Д., окончившей его школу в Хеллерау, Н.В. Романовой. Все эти обстоятельства способствовали популяризации ритмической гимнастики.

В Москве на рубеже 1920-х гг. было уже 11 районных студий и 2 центральных. Изучалась ритмика Ж.-Д. в тонально-пластической секции ТЕО Пролеткульта (позднее студии тонплассо). Вошла она как обязательный предмет обучения и в программу впервые созданного хореографического отделения ГИТИСа (1923 г.), и в программу приемных экзаменов на это отделение. Изучали ее и в Петроградской школе экранного искусства.

С большим энтузиазмом ритмическую гимнастику взял на вооружение Пролеткульт, создавая художественные студии по всей стране. «Ритмисты» привлекались к работе и театральным студиям, создавая для них специальные этюды и даже большие массовые ритмические композиции (так, в Москве и Петрограде ритмисты сотрудничали с В.С. Смышляевым, А.А. Мгебровым, Е.П. Просветовым и другими режиссерами Пролеткульта).

Кроме того, ритмическая гимнастика активно осваивалась детьми. Она вошла в программу нового школьного образования (с 1917 по 1921 г. число школьных кружков выросло с 14 до 74, а число занимающихся — с 453 до более 3000). Студенты и педагоги Института ритма преподавали в общеобразовательных школах, а также в детских садах и в детских домах. Детские коллективы выступали с показами. Так, Детский театр Юношеского дома Московского ОНО из д. Зуево Звенигородского уезда поражаля свою деревенскую аудиторию высту-

плениями на открытом воздухе с невиданными доселе ритмическими упражнениями, которые пользовались большим успехом.

В этот период Институт ритма периодически организовывал выступления-демонстрации ритмической гимнастики на концертных площадках Москвы и Петрограда силами студийцев Пролеткульта и школьников. В программу выступлений входили специальные упражнения и музыкальные этюды, а также ритмические интерпретации симфонических произведений. Однако наибольшим успехом у публики пользовались «трудовые этюды» (ритмически организованные рабочие телодвижения): удары молотом, косьба, работа серпом, пилка дров и т. д. Подобных упражнений нет в системе Ж.-Д., они специально разрабатывались в Институте ритма, акцентирующего свое внимание на исследованиях именно коллективного ритмического движения.

Расцвет ритмической гимнастики в любительском искусстве России был недолговечен. Уже к середине 1920-х гг., вытесняемая физкультурой, она стала подвергаться серьезной критике, причем с разных сторон. Для приверженцев классического искусства ритмическая гимнастика всегда казалась слишком примитивно иллюстративной, механистической, автоматизированной («Это — пагубно, это — страшно. Страшно особенно теперь, в наше время, когда механика, автоматизм, неумолимый рост машин давят человека. Дайте же хоть на сцене место живому человеку!» — Фокин). Для сторонников нового искусства, напротив, ритмическая гимнастика была недостаточно механистической, физкультурной (и аттестовалась уже «вредным и опасным методом физического воспитания человека», передающей «не психофизиологический или трудовой ритм, а чисто музыкальный», тогда как следует добиваться рационально-автоматического трудового жеста — Ипп. Соколов).

Итогом стало закрытие в Москве Института ритма (1924 г.), прекратили свое существование и почти все ритмопластические студии. Как специальный предмет ритмика сохранилась только в учебных планах некоторых театральных, балетных и музыкальных школ.

Возрождение далькрозовского направления в любительском искусстве России пришлось на конец XX в., преимущественно на базе музыкальных школ. Наиболее известным коллективом является Ритм-театр на базе МССМШ им. Гнесиных под рук. Е. Романовой (первоначально руководившей ритмостудией в Московской музыкальной школе им. Дунаевского) и А. Соколовой.

Состав участников — дети от 7 до 9 лет. Коллектив осуществляет постановки не только отдельных номеров, но и больших постановок (например, спектакль-демонстрация на тему «Далькроз-ритмика: новое и традиции», 2004), участвует в работе различных фестивалей и смотров: «ЭТНО-JAZZ 2003» (показаны «Зимняя история» и отмеченный дипломом фестиваля спектакль «Танцы дождя»); Московские педагогические чтения — 2004 («Две инсценировки в старинном стиле» на музыку композиторов эпохи Возрождения); «Московское действо — 2005» («Далькрозу посвящается! Ритм-путешествие»). (**А. Ч.**)

Лит.: **Волконский С.** Ритм в сценическом искусстве // Аполлон. 1912; **Дорн В.** Метод Жак-Далькроза. М., 1912; Жак-Далькроз. Ритм. М., 1922; **Шторк К.** Система Далькроза. Л.; М., 1924; **Сокольская А.П.** Пластика и танец в самостоятельном творчестве // Самодет-

ельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932; **Фокин М.** Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. М., 1962; Человек пластический. М., 2000; Московское действо. М., 2005.

**«РОДИЧИ»** — авторский эстрадный театр Родыгинского СДК Кировской области. Создан в 1991 г. Геннадием Борисовичем Козловым, среди участников — его жена и родственники, чем и объясняется название коллектива. Начиная с агитбригадных программ, но постепенно основу представлений стали составлять пословицы, поговорки, небылицы, гаданья, диалектные слова и даже фрагменты обрядов. В спектакле «Обитатели вятской деревни» (сценарий и постановка Козлова, 1995) о мнимом сватовстве мужиков к старухе Ивановне «Р.» знакомят с вятчиками в их обобщенной характеристике: у мужиков одинаковая одежда и говор, Ивановна похожа на типичную деревенскую старуху. Ржание, диалектная речь, малые жанры устного народного творчества свидетельствовали о тяготении к традициям фольклорного театра (участники коллектива даже создали в селе Музей старины), но это не было самоцелью. «Р.» — эстрадный театр, стремящийся к гротескному показу современных явлений, к открытому обращению в зал. На примере «Р.» можно видеть, как эстрада обогащается фольклором. Создатели пытаются идти от народной драмы: действие на сцене непрерывно, сюжетно, не делится на номера, как это принято в эстрадных программах; наряду с условностью им свойственна детализация, использование подлинных предметов быта, костюмов; нередко подчеркивание физических недостатков своих персонажей.

В следующем спектакле «Р., «Родного слова отдыханье» (1998), Козлов удачно инсценировал вятские былички, собранные современными фольклористами Г. Горевым и Н. Зубаревым, хотя в некоторых случаях отказался от театральных средств: режиссер и его актеры просто выступали в роли рассказчиков, причем получалось это у них мастерски.

Театр — лауреат Всероссийских фестивалей эстрадных авторских театров и агитбригад, его часто приглашают в соседние области, Удмуртию. Он участник Дней культуры Кировской обл. в Москве, постоянно выступает в ежегодном областном празднике народного юмора «Вятская скоморошина». (**Г. П.**)

Лит.: **Питвинцева Г.** Вятские потехи // Народное творчество. 1997. № 6. С. 5–7; **Говорухин Ю.** Мужики подались в артисты // Сельская новь. 1997. № 11. С. 30–33; **Колпаков В.** Авторский театр «Родичи» // Скоморошина: Материалы IV Региональной научно-практической конференции «Вятский фольклор. Традиции и современное бытование народного юмора и сатиры. Киров, 1997. С. 23–24.

**РОМАНЕНКОВ** Василий Тихонович (род. в 1953 г., деревня Богдановка Ершичевского р-на Смоленской обл.) — художник. В 1968 г., окончив восьмилетку, переехал в подмосковный совхоз «Косино» к матери, получил профессию столяра. В 1975–1980 гг. учился в ЗНУИ (педагоги Н. Павлов, Н. Ротанов).



Необыкновенная художественная манера Р., заключающаяся в рисовании карандашами и создании мелким штрихом различной толщины своеобразной «муаровой» фактуры, сложилась не сразу. Вначале он пробовал писать маслом, но по совету педагогов ЗНУИ отдал все силы графике. Первые его композиции, которые он начинал рисовать снизу, «с каблучков», отличались хаотичностью и нагроможденностью фигур и орнаментов. В дальнейшем его творчество более структурируется и приобретает форму циклов, состоящих из трех и более отдельных работ, каждая из которых имеет свою внутреннюю рамку. Циклы Р. посвящены важным темам: жизни человека, собственной биографии, рождению, крещению, смерти, древней и современной Руси. Художник раскрывает свои мысли, прибегая к символам и рисункам орнамента, в который часто включаются изобразительные мотивы. Много связывает Р. с традиционным народным искусством. Первый этап работы, когда он жестким карандашом буквально процарапывает по листу, наклеенному на оргалит, фигуры и основные формы, напоминает о приемах резьбы по дереву. В тонком плетении орнаментов можно увидеть воспоминания о вышивке и кружевоплетении. Фигуры Р., всегда повернутые в фас или в профиль, не просто статичны, а производят монументальное впечатление. В грубых чертах их лиц читается архаическая сила языческих предков человека. Большие циклы своим построением напоминают церковные полиптихи. Склонность к философским размышлениям, к созданию образов земного и небесного мира выражается как в неспешном, продуманном и кропотливом методе работы художника, так и в значительности поднимаемых им тем и сюжетов.

Р. пользуется широкой известностью в России и за рубежом. Он был удостоен Гран-при Международного триеннале наивного искусства в Братиславе ИНСИТА-2004 и почетного упоминания жюри на той же выставке в 1994 и 1997 гг. (**К. Б.**)

Персональные выставки: «Свидетельства», «Царицыно», 1998; Наивное искусство. Василий Романенков. Из собрания Ксении Богемской, Центральный дом художника, Москва, 2002.

Выставки: Всесоюзная выставка произведений самодеятельных художников, посвященная XVII съезду профсоюзов, Москва, 1982; «Народные традиции...», Москва, 1986–1987; «Образ и восприятие», Москва, 1990; «Сон золотой», Центр современного искусства, Москва, 1992; ИНСИТА-94 (почетное упоминание жюри); ИНСИТА-97 (почетное упоминание жюри); «Наивное искусство России», Москва 1997, 1998; «Мудрость с наивными глазами», Кировский областной художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых, 1997; «Наивное искусство в коллекции К. Богемской и А.Турчина». Выставочный зал «Ковчег», Москва, 1998; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «Овладение временем», Галерея Международного университета, Москва, 2000; ИНСИТА-2000; Galerie Hamer, Amsterdam, 1998; «Наивное искусство...», 1998; Outsiders, Galerie Hamer, Amsterdam, 1999; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naieven vertellen», Museum de Stadshof, Zwolle, Holland, 2000; «Outsider's Art Fair», 2001–2004; ИНСИТА-2004 (Гран-при); «Фестнаив-04»; Ярмарка «Арт-Манеж», Москва, 2004.

Коллекции: «Царицыно»; ГРДНТ; Музей Шарлотты Цандер, Бёнигхайм, Германия; Музей творчества аутсайдеров; Музей наивного искусства.

Лит.: Василий Романенков. Свидетельства. М., 1998; Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество: Очерки истории. 1960–1990. СПб., 1999; Пушкинские образы в творчестве наивных художников России: Каталог / М., 1999; Erste Begegnung mit der Russische Naive, Museum Charlotte Zander, Schloss Boennigheim, 1999; Outsiders, Galerie Hamer, Amsterdam, 1999.

«РОМОДА» — фольклорно-этнографический ансамбль (г. Москва).

Образованный в 1996 г., ансамбль уже успел заявить о себе как один из наиболее интересных фольклорных ансамблей «нового поколения». Участники группы (их 12 человек, большинство начинали свой путь в фольклоре в подростковом фольклорном клубе «Ветка») — это несколько молодых семей, связанных друг с другом тесными родственными, «своими» и дружескими отношениями (несколько сестер Прохоровых, их мужья, друзья с женами). Коллективы подобного типа нередки в традиционной сельской среде; в фольклорном движении по такой же модели десятилетием ранее создавался калужский ансамбль «Калузя», а также новосибирская «Радунца» (рук. Наталья Индан), в то время как подавляющее большинство городских ансамблей сложились на основе иной модели — однородной возрастной группы (ее крайний вариант — «проточные» студенческие объединения).

Следует признать, что группа такого состава, какой мы видим в «Р.» (назовем ее, к примеру, «содружество семей»), имеет немало преимуществ: она потенциально более устойчива во времени, сплоченна, прочно соединена не только общим интересом, но и реальными жизненными связями. Все это, как показывает практика фольклорного движения, оказывается весьма важными факторами сложения хорошей, «мастерской» певческой группы, коллективное мастерство которой должно складываться годами и наполняться не только «профессиональной» (музыкально-танцевально-певческой и тому подобной деятельностью), но и длительным опытом совместной жизни и эмоционального взаимодействия.

Поскольку «Р.» существует в качестве самостоятельного коллектива лишь немногим более 10 лет, ее пока еще вряд ли можно считать «ансамблем мастеров», но то, что у этой группы есть все предпосылки, чтобы таковым стать, не вызывает сомнений. Убедительны и сегодняшние достижения коллектива. Дело даже не в том, что коллектив подготовил немало сложных, интересных концертных программ, включающих песни, танцы и пляски, разнообразную инструментальную музыку (каждый из мужчин группы владеет несколькими музыкальными инструментами), что он успешно участвовал во многих фольклорных фестивалях и праздниках. Гораздо важнее то, что «Ромода» движется по «верному» с точки зрения философии и эстетики фольклорного движения пути — не сбиваясь в сторону «валютушек» (коммерциализации) и «калинушек» (сценической стилизации), соблюдая неуклонную бережность и точность в передаче аутентичного материала, потихоньку-помаленьку, из года в год набирая не дешевую «известность», а драгоценную «этнографичность» и органику.

Ансамбль работает на основе нескольких русских региональных фольклорных традиций: сибирской (а именно сибирских казаков, старообрядцев-«поляков», «семейских» Забайкалья) и южнорусской (южной части русско-украинско-

го пограничья: русские села Слободской Украины, белгородские села междуречья Оскола и Дона).

Инициатор создания и лидер коллектива — Григорий Холоднов; этномузыковед и хормейстер-руководитель (с 2000 г.) — Светлана Власова.

Интернет-ресурс: [www.romoda.ru](http://www.romoda.ru)

**РУБАШКИН** Самуил Яковлевич (1906, Витебск — 1975, Москва) — художник, по профессии кинооператор. Рисовать начал с 1959 г. Особенно интересны его произведения на темы традиционного еврейского быта, связанные с воспоминаниями детства. Также писал интересные портреты, пейзажи, рисовал фломастером. Р. трудно полностью причислить к разряду наивных художников, скорее, он занимал нишу, близкую художникам андеграунда 1970-х гг. Он участвовал вместе с ними в знаменитой выставке в «Доме культуры» на ВДНХ в 1975 г., в 1976 г. участвовал в т. н. «квартирных» выставках — неофициальных экспозициях художников андеграунда, проводившихся по домам, куда приходили только по специальному приглашению. **(К. Б.)**

Персональные выставки: Киноклуб, Ленинград, 1975; Галерея «Дар», Москва, 1992.

Выставки: Выставка произведений московских художников, ВДНХ, павильон «Дом культуры», 1975; «Самодельные художники — Родине!», Москва, 1977; «От наивного искусства...», Москва, 1991; «Миф и реальность в наивном искусстве», Москва «Царицыно», 1992; «Наивное искусство России», 1997.

Коллекции: Москва «Царицыно».

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 512–513; Самодельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

# С

«САД» — театр-студия (г. Похвистнево Самарской обл.).

Коллектив театра начал складываться в сезоне 1993/94 г. Его создавали режиссеры — супруги Алексей Серафимович (род. в 1954 г.) и Наталья Владимировна Якиманские, приехавшие в Похвистнево по приглашению администрации города. Своеобразие зарождения этого театра, его статуса и деятельности — прямое свидетельство изменений, происходивших в формах и условиях функционирования зрелищных предприятий в новой России. Театр, труппа которого состояла из актеров-любителей, изначально формировался не как коллектив городского ДК, где он был прописан, а как муниципальное, самостоятельное учреждение, непосредственно финансируемое из городского бюджета, чего ранее — в советские времена — не могло быть по определению. И что важно подчеркнуть — цели, направление развития нового театра определялись не приказом, не постановлением, а договором, подписанным главой администрации В.М. Филипенко и А.С. Якиманским. Последний брал на себя обязательство создать самодеятельный театр-студию, выпускать ежегодно по два спектакля, «обеспечить высокий уровень репертуара и исполнительского мастерства». Руководство города, в свою очередь, обеспечивало семью Якиманских (супруги и двое детей) необходимыми средствами для жизни (зарплата, квартира, дача, гараж), предоставляло место работы в городском ДК с условием, что в ближайшие годы к нему будет сделана специальная пристройка для полноценного функционирования театра. Глава города и худ. руков. выступали как партнеры, соучредители общего предприятия.

До приезда в Похвистнево Якиманские имели солидный опыт руководства любительскими коллективами и, главное, непреодолимую любовь к театру, заставившую бросить первоначальные профессии. Якиманский в 1977 г. окончил Авиационный институт в родной Самаре (Куйбышеве) и уехал в Магадан. (Романтика и желание начать самостоятельную жизнь вдали от родителей.) Здесь параллельно с работой в местном аэропорту он начал руководить театральным коллективом, сначала детским, потом взрослым. Вскоре он оставил должность инженера и целиком переключился на театр. Здесь, в Магадане, он познакомился со своей будущей женой, которая работала методистом в Доме народного творчества после окончания музыкального училища. В 1981 г. супруги переехали в пос. Синегорье Магаданской обл., где им предоставили квартиру, и организовали театральный коллектив, которому в 1984 г. было присвоено звание «народный». Оба закончили режиссерское отделение Хабаровского государственного института культуры. В начале 1990-х Якиманские приехали в Самару и осели в Похвистнево: Алексей Серафимович в качестве художественного руководителя театра, Наталья Владимировна — как художник-постановщик и руководитель детско-юношеской студии.

В марте 1994 г. состоялась премьера первого спектакля — «Дикари, что вы устроили в моей квартире?!» (по пьесе К. Манье «Сниму квартиру в Париже»), который играли в большом зале ДК. Следующая премьера («Квартира Коломбины», февраль 1995 г.) прошла уже в собственном камерном театральном зале. Спектакль, составленный из трех одноактных пьес Л. Петрушевской («Любовь», «Квартира Коломбины», «Анданте»), и камерный зал создавались одновременно. Помещение бывшей профсоюзной библиотеки ДК превратилось в сцену и зрительный зал. Со стороны сцены к ним присоединили еще одну комнату, которая стала общей артистической. Из Ставрополя контейнером приехали театральные кресла, из Москвы — осветительная аппаратура. Стол для звукооператора, гримировальные столики с зеркалами, шкафы для реквизита изготовил по особому заказу Похвистневский мебельный комбинат. Так внутри типового и типично советского ДК (построен в 1955 г. по образцу сталинской архитектурной «классики» с памятником Ленину перед фасадом), в центре культурно-просветительной работы с присущим набором помещений и функций, возникло театральное пространство — уютный зрительный зал на 30–40 мест, артистическая, арт-клуб, который во время спектаклей служил фойе и буфетом. На вопрос, почему театр получил такое название — «Сад», Якиманский так ответил корреспонденту местной газеты: «Мы знаем сад как место, где можно полюбоваться цветением и вкушать плоды с его деревьев. Но мы знаем и то, что здесь — в саду — нужно много работать. И только тогда он начнет плодоносить. Поэтому мы и провели параллель между театром и садом».

К 1997 г. в городе действовал театр, отвечавший всем обязательствам, взятым на себя его создателями. За прошедшие годы было выпущено 12 спектаклей и композиций. Театр успешно выступил в Самаре, показав три спектакля на профессиональных площадках. В Большом зале Театра драмы им. Горького был сыгран «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, на экспериментальной сцене — трагикомедия Э. Радзинского «Убьем мужчину?». На сцене Дома актера показали «Ретро» А. Галина. Рецензенты областных газет писали о талантливости и профессионализме труппы и режиссуры, своеобразном творческом почерке театра. Знаком признания коллектива самарскими профессионалами явилось выступление на сцене похвистневского театра в спектакле «Ретро» знаменитой актрисы академического театра драмы, народной артистки СССР, лауреата Госпремии и театральной премии «Золотая маска» В. Ершовой. Однако при всей значимости этого акта, ценности фестивальных дипломов и призов, серьезности реакции театральной Самары на выступление «Сада», самым убедительным и важным показателем успеха похвистневского театра являлись его регулярные выступления в родном городе, популярность спектаклей у местной публики, ее отношение к театру как к своему «культурному достоянию».

Пятилетие театр отмечал не просто юбилейным вечером с отрывками из спектаклей разных лет, как это чаще всего бывает в любительских коллективах, — с 8 по 29 сентября 1998 г. он сыграл на своей сцене 15 спектаклей. Афиша юбилейного показа включала семь названий: «Мудрец» А. Островского, «Оркестр» Г. Фюасси и Ж. Ануя, «Скамейка» А. Гельмана, «Квартира Коломбины» Л. Петрушевской, «Ретро» А. Галина, «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, «Убьем мужчину?» Э. Радзинского. Спектакли первых лет не просто «вспомнили» к юбилею. Они не сходили со сцены. «Квартиру Коломбины» играли до 2000 г., показав 56 раз. «Скамейку» сыг-

рали 42 раза (последний — в феврале 2001 г.), «Тартюф» — 45, «Убьем мужчину?» — 22, «Ретро» — 63 (перестали играть в 2002 г. — скончался один из основных исполнителей, А.И. Чижилов).

В театре «Сад» привлекает не какая-то особая, выдающаяся новизна, оригинальность спектаклей. Привлекает пространственная соразмерность, смысловая соотнесенность репертуара, стилистики игры (всего «дела») и общего уклада жизни, ментальности обитателей небольшого провинциального городка. Обаяние естественности, сознательной приверженности традиционным формам игрового взаимодействия актеров между собой, театра в целом и публики.

Якиманский с величайшим уважением относится к произведениям, которые берет к постановке. Он здраво, с уважением относится к своим актерам. Хорошо зная возможности каждого, он к каждому подходит по-особому. Принимая во внимание неспособность некоторых актеров к психофизическому перевоплощению, использует их природное соответствие роли, личностное своеобразие. Так, «Самарские известия» писали о спектакле «Ретро»: «...совпадение персонажей и исполнителей по типовому и личностному признаку просто поражает. Даже иногда кажется, что драматург Галин “списывал” своих героев с этих похвистневских “чудаков”. В первую очередь это касается представителей старшего поколения А. Чижилова (Чмутин), Г. Гладышевой (Роза Александровна), Л. Ельшиной (Нина Ивановна), Н. Шептяковой (Диана Владимировна)».

В спектакле «Прошлым летом в Чулимске» по А. Вампилову так же естественно жили Н.П. Мельникова — Хороших, В.Ф. Ерилин — Дергачев, Б.А. Ельшин — Еремеев. Другое дело Ия Русскина — Кашкина, Евгения Гнедова — Валентина, Алексей Якиманский — Шаманов. Эти исполнители выстраивали отношения своих персонажей по законам «психологического театра». Здесь интересно было следить не только за перипетиями столкновений, но и за внутренней борьбой каждого с самим собой, разных «я» внутри персонажа.

В начале нового столетия актерский состав театра существенно изменился. Обновился репертуар. Якиманским поставлены: «Ах, Бальзаминов» по А. Островскому, «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова, «Зима» Е. Гришковца. Студия, превратившаяся в Молодежный театр «Ступени», играла рождественское представление «Приходила Коляда» и спектакль «Старый дом» — композицию по сказкам Андерсена («Стойкий оловянный солдатик», «Соловей», «Принцесса на горошине»). Здесь в качестве автора инсценировки, режиссера, сценографа, создателя костюмов выступила Н. Якиманская. А куклы и маски изготовила дочь, Алиса Якиманская.

В 2005 г. в Похвистневе, на базе театра «Сад», прошел фестиваль любительских театров малых городов России. На нем выступили коллективы из Новокуйбышевска и Приволжья Самарской обл., Невьянска Свердловской, Подольска и Бутуруслана Оренбургской, Нижневартовска Тюменской обл. и Астрахани.

В 2007 г. администрация города выполнила свое главное обязательство — театр получил собственное помещение в специальной пристройке к ДК. В нем выступили участники II фестиваля любительских театров малых городов России, который планируется проводить раз в два года. (А. Ш.)

Лит.: **Иванов В.** «Сад», где растут таланты // Волжская коммуна. 1997. 6 мая; **Торунцова Г., Волкодаева В.** Встречи в «Саду» // Самарские известия. Май; **Иванов В.** Народная артистка и артисты из народа // Волжская коммуна. 1998. 2 окт.



**САКИЯН** Ваагн Ермандович (род. в 1932 г., село Зангезур, Армения) — художник. Прошел Великую Отечественную войну, осел на жительство в Москве, работал шофером. В 1988 г. впервые начал продавать свои картины в Измайлове. С начала 1990-х выставлялся в галереях, работал для коллекционеров.

Примитив имеет глубокие национальные корни в Армении, в 1960–70-е гг. в этой республике было много наивных художников, большинство их произведений затем благодаря широкой армянской диаспоре было вывезено за границу. С. — «московское ответвление» армянского примитива. В его искусстве смыкаются черты кавказской красочности и декоративности с сюжетами, навеянными московской жизнью. Интересны его произведения на библейские темы: «Ноев ковчег», «Бегство в Египет». Он мастер изображать лошадей и наездников (например, картина «Горец»).

Напряженный выразительный цвет, плотно наложенная краска, экспрессивная заостренность художественного образа — характерные черты небольших, но четко выстроенных композиций С.

Как и многие мастера примитива, С. варьировал полюбившиеся ему сюжеты до десяти-двадцати раз. Однако каждая картина не была копией предыдущей, а содержала свой образ и даже различные акценты.

С. — уникальный художник по своему видению, художественной философии и стилю самовыражения. **(К. Б.)**

Выставки: «Наивное искусство в коллекции К. Богемской и А. Турчина». Выставочный зал «Ковчег», Москва, 1998; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naieven...» (Голландия), 2000; «Райские яблоки», 2000; Ярмарка «Арт-Манеж», Москва, 2004.

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

Лит.: Самодетельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999.

«САЛТАН ДЫБОМ» — такое название получила клубная постановка оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», осуществленная в 1930 г. Александром Давиденко и его другом режиссером Игорем Исполневым в Московском клубе им. Ногина.

Опера подверглась значительной переработке: Давиденко переложил для хора ряд оркестровых эпизодов; сюжет был осовременен и приобрел несвойственный опере Римского-Корсакова дух политической сатиры и гротеска. Подобная трансформация соответствовала времени (можно вспомнить спектакли В. Мейерхольда, творчеством которого увлекался Давиденко; экспериментальную постановку «Кармен» В. Немировича-Данченко 1924 г. или «Золотого петушка» Н. Смолича 1925 г.). Новым было то, что впервые подобный оперный спектакль был осуществлен силами самодетельного хорового коллектива.

Оперная постановка получила положительные отклики прессы. Музыковед Г. Поляновский отметил прекрасные хоровые партитуры, созданные для этого спектакля Давиденко. Другой рецензент, В. Волгин, писал: «Все было но-

во, живо, оригинально, интересно. Главная заслуга коллектива заключается в том, что он решил уйти от старых шаблонных форм работы и встал на путь исканий». **(М. К.)**

Лит.: **Исполнев И.** Жизнь — творчество // А. Давиденко: Воспоминания. Статьи. Материалы. Л., 1968. С. 111–113; **Поляновский Г.** «Салтан дыбом» // Рабочий и искусство. 1930. 31 мая; **Волгин В.** Нужны ли нам оперные переделки? // Клубная сцена. 1930. № 5.

**САМОДЕЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ** получили широкое распространение в 1920–1930-е гг. В этот период наблюдается рост оркестровых и ансамблевых форм бытового музицирования, однако потребность в живой инструментальной музыке столкнулась с дефицитом и дороговизной фабричных инструментов. В условиях нищеты и разрухи народ проявлял удивительную изобретательность и находчивость, приспособив для своего творчества любые предметы природной среды и домашнего обихода: в дело шли бутылки, аптечные склянки и баночки из-под мази, коробки из-под сардин и ленты магазинных касс, железный лом, фанера, бумага, посуда, мебель и т. д. Статьи и книги, обобщавшие этот кустарный опыт, могли служить руководством для умельцев-самодельщиков. «Прекрасный бубен выходит из решета, внутри которого привязано несколько грошовых колокольчиков, — уверял журнал «Музыка и революция». — Если проволоочный каркас от старого абажура посадить на палку и обвешать бубенчиками, получается бунчук. Из обломка толстой матрасной проволоки, закаленной на примусе, получается треугольник приятного тона. Из трубки от старой никелевой кровати можно сделать джаз-флейту — только сбоку дырочку просверлите, а внутрь подвижный шомпол из проволоки или деревянной палочки вставьте...» (4, 41)

Целый ряд изобретений утвердился в самодетельной практике и стал базой шумовых оркестров. Например, популярностью пользовались бутылки, имеющие сильный звук, хорошо слышимый на открытом воздухе. Ценились экземпляры из тонкого стекла с широким горлом. Настройка производилась с помощью воды — ее подливали до тех пор, пока не получался нужный тон. Бутылки подвешивались за веревки на специальную подставку, играли на них деревянными палочками, чайными ложками, выбивая дробь для продолжительного звучания (исходным материалом подобного инструмента могли быть стаканы, рюмки, банки).

Самодельный ксилофон изготавливался из еловой или сосновой доски без сучков, которую нарезали на планки разного размера (высоту звука определяет длина). Занятные аналоги ксилофона производились из бумажных трубочек и камней. Трубочки разной длины делались из картона или толстой бумаги, которую обертывали вокруг стержня, обвязывали ниткой, затем стержень вынимали, а трубочки развешивали на веревке и играли на них тоненькими палочками. Для создания другого инструмента, названного петрофон, нужно было отыскивать камни, которые при ударе металлическим предметом издавали чистый музыкальный звук. Настраивался петрофон путем отсечения от камня маленьких кусочков (в этом процессе есть что-то завораживающе первобытное, напоми-

нающее изготовление древних орудий труда). Готовые камни укладывали на что-нибудь мягкое. Оба инструмента отличались хрупкостью и имели слабое тусклое звучание.

В большом ходу были жестяные трубочки. Они продавались в магазинах игрушки по 15 копеек за штуку и встречались двух разновидностей: первая позволяла извлечь только один звук, вторая — сыграть гамму на одну-полторы октавы. Их применяли, соответственно, как аккордовые и мелодические.

Примитивными аналогами струнных являлись монохорды: корпус инструмента имитировала доска, метла или швабра, на которую натягивалась струна; между палкой, служившей грифом, и струной помещался надутый бычий пузырь, а под него, перпендикулярно швабре, подкладывалась дощечка. Инструмент назывался однострунной виолончелью или метлой или смешным словом «пузифон», играли на нем скрипичным смычком. Для сооружения другой монохорды, под именем стулофон, использовался венский стул. Струна, к обоим сторонам которой были привязаны крючки, цеплялась за низ сиденья и спинку стула. Настраивали струну, перемещая крючок по изогнутой дугой спинке и меняя таким образом ее натяжение. Во время игры стул было удобно класть на колени. В зависимости от тесситуры различались скрипичный и басовый стулофон.

Элементарные в изготовлении голосовые инструменты также были в почете. Что может быть проще гребенки — надо лишь наложить на нее кусочек папиросной бумаги, плотно прижать к губам и запеть знакомую мелодию: бумажка начнет дребезжать, изменяя окраску человеческого голоса. У некоторых особо искусных исполнителей звук напоминал скрипку.

Похожую по звучанию голосовую трубу делали из плотного картона, обе стороны заклеивали тонкой бумагой, а сбоку вырезали небольшое отверстие, к нему прикладывали губы и пели.

Самодельные мастера опирались на принципы профессиональных и народных инструментов — либо просто их копировали, либо невольно воскрешали забытые старые идеи. Даже в самых элементарных самоделках есть что-то чарующее, трогательное. Профессиональные инструменты бесконечно удалились от своего истока, а самоделки возвращают нас к непосредственному звуковому контакту с миром. Образы примитивных инструментов в сказках и мифах связаны с магическими функциями: голос погубленной девушки оживает в дудочке из камыша, пение флейты Нильса гипнотизирует мышей, а игра Орфея даже умиротворяет фурий в аду. В момент игры дыхание человека сливается с дыханием природного инструмента и завладевает его энергией, открывая доступ к магическим силам.

Именно магия самодельного инструмента заставляет обращаться к нему независимо от экономических и социальных условий. Поэтому не только в нищей Москве 1920-х, но и в богатой Вене наших дней, пресыщенной музыкальными традициями и впечатлениями, можно встретить уличного музыканта, играющего на рюмочках или других причудливых самоделках.

В увлечении самоделками есть нечто от детской игры. Многим придут на память собственные затеи подобного рода времен детсада и пионерлагеря. Не случайно книга В. Дасманова «Самодельные инструменты» адресована «детям старшего возраста». Российские дети 1920-х сами мастерили себе инструменты, игрушки, спортивный инвентарь. Самодельность — вообще родовая черта советского быта.

Характерная особенность бытовых инструментов — их хрупкость и принципиальная недолговечность. Каждый инструмент надо было или постоянно подправлять (например, доливать в бутылки воду, которая испарилась), или каждый раз изготавливать заново. В то же время, как писал В. Дасманов, «некоторые инструменты можно сделать за 15–20 минут».

Бытовой инструмент как бы обнаруживает амбивалентность любой вещи — и окружающий мир, столь приземленный и плоский, начинает мерцать. Самодельный инструмент каждый раз возрождается из быта, как феникс из пепла, претерпевает странную метаморфозу, словно его коснулась волшебная палочка феи, превращающая обыденные предметы в сказочные вещи для Золушкиного бала.

Можно представить картину фантастического рождения оркестра: приготовленная к сдаче стеклотара преобразуется в бутылочное пианино, швабра — в виолончель, стул — в скрипку, самоварная труба — в валторну, а старый таз — в барабан. Затем (с ударом часов) все становится на места — одни предметы возвращают к их обязанностям (стул, на котором сидели, завидует своему собрату-стулофону, на котором играли), другие относят в пункт сдачи стеклотары или в утиль, а третьи выбрасывают на помойку — почти мультипликационная омпотентность. (М. К.)

Лит.: 1. **Дасманов В.А.** Самодельные музыкальные инструменты. М., 1935; 2. **Дасманов В.А.** Деревенский оркестр из самодельных инструментов. М.; Л., 1927; 3. **Коновалов Н., Фаворский В.** Шумовой оркестр. М.; Л., 1927; 4. Музыка и революция. 1928. № 5–6. С. 41–42; 5. **Румянцев С.Ю.** Книга тишины. СПб., 2003. С. 56–89.

**САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ** (1920–40-е гг.). Среди задач культурного строительства, выдвинутых советской властью сразу после Октября, важное место отводилось воспитанию человеческого тела. Спорт, физкультура, пластика, коллективные ритмические упражнения и массовые музыкально-производственные игры призваны были стать орудием в борьбе за нового, всесторонне и гармонично развитого человека.

Относя задачу ритмопластического воспитания рабочей молодежи к числу первостепенных, А.В. Луначарский и другие видные деятели послеоктябрьского культурного строительства апеллировали к социально-эстетическим и воспитательным идеям гуманистов прошлых эпох и опирались на достаточно богатое наследие теоретического, умозрительного знания. С этой осознанностью исторической традиции, бесспорно, были связаны многие сильные стороны постановки эстетического воспитания и организации массовой художественной самодеятельности в трудный период военного коммунизма. Однако в той же обращенности назад, к античным образцам и утопическому идеалу самодельного искусства, крылись определенные опасности. Их, как известно, не сумели избежать руководители Пролеткульта. Стремление немедленно и невзирая на реальные условия воплотить мечты утопистов, нередко оборачивалось в художественной политике недостатком гибкости и широты. Известна односторонность пролеткультовской платформы, полное отрицание, в частности,

профессионального театра, и особенно — балетного. Характерная для теоретиков Пролеткульта склонность к априорным построениям порождала многочисленные схемы и проекты развития тотальной самодеятельности, в осуществление которых в 1918–1920-х гг. были вовлечены многие люди и организации.

В театральных концепциях Пролеткульта «эстетизированный» спорт и ритмопластика занимали особое место. Отрицая балет как «специфическое создание помещичьего режима», теоретики Пролеткульта противопоставляли ему современные направления. Им казалось, что свободный танец Айседоры Дункан и ее последовательниц — «босоножек», пластика и ритмическая гимнастика, спортивно-танцевальные, акробатические композиции, музыкально-хореографическая пантомима способны полностью изменить и обновить «искусство человеческого тела».

Общей для пролеткультовцев и всего «левого фронта» искусств была идея повсеместного пластического воспитания масс в духе «античных идеалов» (раскрепощенная естественная пластика, радость движения, спортивность, гармоничное физическое развитие и т. д.).

В соответствии с этими установками в учебные программы самодеятельных театральных студий и кружков сразу же после революции стали вводить такие дисциплины, как культура тела, спорт, физическая культура, пластика, ритмика, ритмические танцы, эстетическая гимнастика и др.

Конкретная реализация программ, кроме того, конечно, упиралась в проблему кадров. Руководителей кружков, преподавателей, инструкторов по новым дисциплинам не хватало. Преподавание имело по необходимости свои уклоны: занятия вели и физкультурники, и бывшие спортсмены, и профессиональные балетные танцовщики, чаще же всего, особенно в провинциальных городках, в «глубинке», — местные любители, не имевшие никакой специальной подготовки.

За отсутствием необходимых преподавателей профиль «физкультурно-танцевальных» дисциплин несколько изменялся. Так, например, в одном из самых крупных губернских пролеткультов — в Туле в 1918–1919 гг., видимо, не смогли найти ни одного квалифицированного инструктора по пластике или ритмической гимнастике. Зато была возможность организовать занятия с артистами цирка. Ею воспользовались — и кружок «культуры тела» успешно заменила цирковая студия.

Иначе обстояло дело в Тамбовском губпролеткульте, где в октябре 1918 г. была открыта Студия художественной арены. Ритмические танцы и гимнастика числились здесь в ряду ведущих дисциплин наравне с дикцией, мимикой, коллективной декламацией и др. Через год, кроме классов ритмики и ритмодекламации, в программу были включены также балетные занятия. В пролеткультовской периодике высоко оценивалась умелая постановка работы в этих классах, результатом которой стало «настоящее превращение пролеткульта во дворец пролетарского искусства». Подчеркивалось, что танцами и другими дисциплинами в Тамбовском пролеткульте занимаются не только взрослые, но и подростки, и «даже самые юные дети».

Увлечение «динамическим комплексом» (гимнастика, ритмические танцы и т. д.) не было чисто пролеткультовским. Так же оценивали роль гимнастики

и танца в эстетическом воспитании многие педагоги и психологи, работавшие в ТОО Наркомпроса, ратовавшие за воспитание посредством игрового метода, танцевальной, ритмопластической и театральной импровизации, «синкретических» школьных праздников и представлений.

Осенью 1918 г. по решению Наркомпроса в Москве был создан Институт ритмического воспитания. Он получил удобное, хотя и неотопливаемое помещение на Арбате. Директором нового института стала известная преподавательница ритмики, одна из учениц швейцарского композитора и педагога Эмиля Жак-Далькроза Н.Г. Александрова.

Открытие института было с энтузиазмом встречено руководителями Пролеткульта. Несмотря на труднейшие условия Гражданской войны, сеть пролеткультовских художественных студий разворачивалась в это время по всей стране. Армия, отдаленная провинция, деревня требовали инструкторов по «эстетической гимнастике» и пластике. Растущую нужду в преподавателях-ритмистах ощущала и Москва. К лету 1919 г. здесь действовали одиннадцать районных студий, а к апрелю 1920 г. уже две центральные студии. Вскоре начала работать тонально-пластическая секция ТОО Пролеткульта, а затем образованная на ее основе Студия тонплассо или театрального синтеза, где увлеченно занимались ритмикой. Кроме того, быстро росло число детских кружков и школ с преподаванием ритмической гимнастики. В 1921 г. систему Жак-Далькроза ввели в план обучения в 74 детских учреждениях; ритмикой занимались в это время более трех тысяч московских школьников (в 1917 г. — 453 в 14 кружках).

Пластика и ритмическая гимнастика благодаря любителям-энтузиастам проникли в эту пору в Подмоскovie. Детский театр Юношеского дома Московского ОНО из подмосковной деревни Зуево Звенигородского уезда прославился как единственный театр, где ставились не только детские спектакли, но и водевили, музыкальные спектакли с песнями и танцами и даже световыми эффектами («Русалка» на музыку Даргомыжского), революционные пьесы, имевшие исключительный успех среди крестьян окрестных деревень. Не меньший интерес возбуждали ритмические и пластические упражнения (по Далькрозу), совершаемые юдомцами летом в саду, вокруг клумб на глазах у деревенской толпы. Постепенно школьный театр для крестьян превратился в театр самих крестьян.

В сценических «показательных» постановках театральных студий Пролеткульта пластика и ритмическая гимнастика использовались очень широко в первый период, когда пролеткультовский репертуар состоял в основном из массовых инсценировок, коллективного чтения стихов, ритмо- и мелодекламации, хоровых «рапсодических действий» и пластических этюдов. Московские и петроградские ритмисты «оформляли» коллективные импровизации и ритмизованное хоровое действие в спектаклях В.С. Смышляева, А.А. Мгеброва, Е.П. Просветова и других режиссеров Пролеткульта. Ставились для студийцев и отдельные ритмические пантомимы, «пластические барельефы», хоровые тонально-пластические этюды, сольные и массовые танцы на симфоническую музыку.

В послеоктябрьские годы многие эксперименты, от трудовых (научная организация труда) до «театрально-синтетических», кинематографических, дизайнерских, архитектурных, строились на ритмической организации движения, внутреннем ритме монтажа, ритмодинамике пространственных конструкций. С ритмикой были связаны не только планы массового эстетического воспитания



и обновления балетного театра, но и проекты грандиозных праздничных торжеств в честь близкой победы над врагами.

В конце Гражданской войны группе московских ритмистов во главе с Н.Г. Александровой было поручено заняться разработкой массовых плясок: в Институте ритмического воспитания предполагалось открыть новое отделение — организаторов народных праздников и торжеств.

В 1922–1923 гг. артистическая Москва увлекалась «танцами машин» и «механическими танцами» в постановке известного эстрадного режиссера Н.М. Фореггера. Идея, завезенная из-за границы, была подхвачена молодежными коллективами живых газет и «Синей блузы». При помощи «машинных» ритмов и сложных гимнастических движений самодеятельные артисты иллюстрировали агитационный «живгазетный» материал. Вот как описывается одна из таких самодеятельных ритмических инсценировок, где рост производительности труда на заводе изображался в виде набирающего скорость поезда: «На исполнителях были надеты бутафорские вагоны, каждый вагон представлял цех (отделение) завода, движениями показывалось, как постепенно, цех за цехом, начинал работать завод. Вагоны сцеплялись и начинали двигаться все скорее. Тексты стихов, песни и пояснения ведущего разъясняли зрителям значение диаграмм».

Возможность создавать «танцы машин» при помощи простых ритмических движений и незатейливых, легко запоминающихся пластических комбинаций способствовали их широкому распространению.

В 1926–1927 гг. «танцы машин» разучивали в рабочих клубах и фабрично-заводских кружках для массового исполнения на молодежных вечеринках.

Постепенно само понимание ритмики и ее задач несколько изменилось. Уже в середине 1920-х гг. ритмическую гимнастику и пластику заметно потеснила физкультура. Новая физкультурная система обучения пластике и художественной гимнастике строилась на иных началах и преследовала другие цели.

Пропаганда физкультуры и спорта, которую Н.И. Подвойский и его помощники в первые годы революции вели через всеобщую, спустя десятилетие резко усилилась и стала проводиться через самые разнообразные каналы. Одним из них было искусство. Спортивная эстетика определяла в это время стиль многих профессиональных постановок на сцене драматических и музыкальных театров, на эстраде, в театрах малых форм. Спортивность и акробатическую выучку отважно демонстрировали в ролях героев-комсомольцев актеры и актрисы молодого советского кино. Спортивные и физкультурные мотивы находили отражение в работах крупных советских живописцев, скульпторов, дизайнеров. К тематике пролетарского спорта, физкультурных выступлений и парадов охотно обращались самодеятельные художники.

Искусство этого периода эстетизирует спортивную тематику и вместе с тем берет на себя роль пропагандиста непосредственных функций физкультуры и спорта: оздоровительной, закаляющей, лечебной. Руководство спортивными и физкультурными организациями остается за Наркоматом здравоохранения. Но сотни самодеятельных студий, домпросветов, рабочих клубов, городских и сельских школьных художественных кружков также осуществляют гимнастическую, физкультурно-танцевальную, «спартаковскую» подготовку молодежи. Спартаковская тема занимает все больше места в коллективных инсценировках, которые готовятся к дням красного календаря.

Все нагляднее становился в 1924–1925 гг. процесс замены музыкального «движенческого комплекса», преобладавшего в первый период, спортивно-гимнастическим и физкультурным. До 1924 г. в составе ленинградских ЕХК обязательно были кружки ритмики или пластики, «оформлявшие» музыкальное движение (танцы, ритмические и пластические иллюстрации к звучащему тексту, ритмическую пантомиму и т. д.) в живых газетах, театрализованных агитсудах и других коллективных выступлениях. В типовом плане рабочего клуба, вступившем в действие в 1924/25 г., этих кружков и секций уже нет; их место занимает физкультура, которая «выступает как самостоятельная единица и, кроме того, принимает участие в оформлении сценического движения (особенно массового)». В ЕХК в этот период повсеместно вводятся спортсмены и физкультурники.

Гимнасты из кружков физкультуры и спорта выступали в ряду других участников художественной самодеятельности на вечерах спайки, в отчетно-показательных концертах, воскресных утренниках, на первомайских демонстрациях. В 1925 г. в Ленинграде впервые проводился первомайский межклубный конкурс — районные и городские состязания ЕХК. Среди инсценировок, представленных на этот конкурс, — «Парад санпросветчиков». Раздел «Шарж и сатира» почти целиком построен на танцевальной карикатуре, гротескном, «издевающимся танце» с физкультурными движениями. После стихотворного вступления конференсье («Товарищи, был я в Америке, / Слетал оттуда на Марс...») на сцену выходил марсианин, который оказывался футболистом. Дальше в сценарии следовало описание его танца: «Голова по-бычачьи наклонена вперед. Что-то бессмысленно мычит и вдруг ударяет конференсье головою в живот. Тот в комическом страхе убегает, а футболист начинает изображать в шаржированном виде игру в футбол с воображаемым мячом. Футболист некоторое время неистовствует. Конференсье время от времени боязливо выглядывает из-за кулис и снова прячется. Наконец, он в изнеможении садится на пол. Конференсье выходит и с видом исследователя постукивает футболиста по голове, осматривает и измеряет его череп».

В той же инсценировке была массовая гротескная пляска, в которой участвовали Болезнь, Нищета, Несчастный Случай, Прогул, Безработица, Темнота, Преступность, Проституция, Детская Беспризорность, Детская Дефективность. После стихотворного диалога Пива, Самогона и Русской Горькой все отрицательные персонажи «Шаржа и сатиры» снова пускались в пляс и хором пели куплеты с припевом: «Своих врагов рабочий класс / Согнул в бараний рог / И только нас, и только нас / Он победить не смог». По сценарию, в «разгар танца входит Советская Власть — мускулистый широкоплечий рабочий с изображением молота и серпа на груди. Самогон, взвизгнув, убегает».

Несколько лет спустя, в период массовых кампаний против алкоголизма, против прогульщиков, за промфинплан, за пятилетку в четыре года, против вредительства и разгильдяйства и так далее, физкультурные танцы-шаржи получили широкое распространение. Два типа физкультурных танцев: героизированные спортивные танцы-плакаты, танцы-марши и танцевальные карикатуры «полит-гротеск» — включали в свои представления летучие группы фабрично-заводской молодежной самодеятельности, бригады ХАЦ (художественно-агитационного цеха), выступавшие и в клубах, и на производстве в обеденные перерывы с живой

газетой, скетчем, обозрением, эстрадным номером в спектакле-диспуте, агитсуде, театрализованном митинге. Физкультурные массовые танцы, «танцы-действия» на музыку советских композиторов — «Буденновка» А. Хачатуряна, «Танец обороны» А. Давиденко и его же «Песня-марш ПККО» исполнялись в 1931 г. военизированным музыкально-игровым активом Центрального парка культуры и отдыха в Москве на многотысячных театрализованных митингах, агитшествиях, политкарнавалах. Те же произведения (автор брошюры об опыте массовой музыкальной работы в ЦПККО Г. Хубов называл их «танцем-песней-игрой-лозунгом») и еще «Марш ударников», «Марш летчиков», «песню-танец-игру» «Урожайная плясовая» на музыку Васильева-Буглая, а также просто танец-марш, исполнявшийся под музыку Шуберта, разучивали с посетителями парка «ударные хорваты» и танцевально-игровые отделения массовиков ЦПККО.

«Здоровые физкультурные движения», составлявшие основу массовых «танцев-лозунгов», «танцев-плакатов», нашли в этот период отражение и в постановках профессионального балетного театра. Героизированный физкультурный танец характеризовал молодых героев-комсомольцев — спортсменов и ударников труда в балетах «Футболист», «Золотой век», в первом советском «индустриальном» балете «Болт». Для обрисовки отрицательных героев-непманов Дамы и Франта В.А. Оранский, автор «Футболиста», использовал (как это делалось во многих драматических спектаклях, эстрадных обозрениях, концертных танцевальных номерах) ритмы джаза, фокстротов, танго, чечетки и других привезенных с Запада танцев. В балетах Д.Д. Шостаковича были, кроме того, и физкультурные танцы-карикатуры, исполнявшиеся «клубной агитбригадой» в заводском цехе («Болт»), и массовые танцы-игры (танец пионеров, танцевально-игровая картина «Футбол» в «Золотом веке»), и разнообразные «машинные» и «производственные» танцы (танец текстильщиц, воинские танцы красноармейцев, изобретательно поставленные Ф.В. Лопуховым в спектакле «Болт»).

Одним из проявлений возраставшей популярности массовых физкультурных танцев был подготовленный Н.М. Фореггером для «Синей блузы» танцевальный номер «Физкультура в эпохах» — «попытка пластически воссоздать образ различных эпох: античной, Возрождения, Средневековья, современной».

Итак, на рубеже 1920-х и 1930-х гг. спорт, физкультура и спортивный танец взяли на себя те функции в системе массового эстетического воспитания, которые в начале культурной революции были возложены на ритмопластику. Помимо основной задачи — утвердить при помощи определенным образом организованной системы физического и художественного развития рабочей молодежи новые эстетические и этические нормы — спортивно-танцевальный комплекс должен был отвлечь молодежную массу от «порочного», как думали в то время, развлекательного танца и вообще от культуры развлечения, которая считалась «классово опасным пережитком» старого мира.

Теоретики Пролеткульта относили к развлекательной культуре классический балет (по этому вопросу были разногласия, а в организационном смысле даже крупные баталии с наркомом А.В. Луначарским), а также городские бытовые танцы: старые, «мелкобуржуазные» (кадриль, вальс, полька, краковяк и т. д.), и новые (фокстрот и танго), совсем недавно завезенные вместе с джаз-бандом из Америки в союзную Европу. Мода на эти современные бальные западные танцы

быстро распространялась, несмотря на потрясения военного и революционного времени, неся с собой «растлевающее дыхание империализма».

Борьба с «танцульками» началась сразу после революции. Танцы, к которым молодежь (в особенности в небольших провинциальных городах) настойчиво стремилась, воспринимались активистами культурного фронта как главный тормоз в их культурно-просветительной и воспитательной работе с массами.

Конечно, далеко не всюду, даже в комсомольско-пролеткультовской среде, отмена танцев находила общую поддержку. Известно, что во многих городах в первые годы революции танцами завершались массовые празднества и всевозможные районные мероприятия: концерты-митинги, театрализованные диспуты, агитсуды, литературно-музыкальные концерты-лекции и др. Частушки с пляской, «яблочко», трепак, «цыганочка», «русский» были любимым развлечением красноармейцев. И вообще народная сольная и массовая пляска, в особенности удалая пляска под гармонь или под песню, пользовалась в Гражданскую войну огромной популярностью в отрядах Красной армии, в селах и деревнях.

Так, в Костромской обл. в 1920-е гг., когда на селе повсеместно организовывались первые социалистические клубы: и в помещениях столовых, и в домах помещиков (отобранных для этих целей), и в школах, и даже в амбарах — в них наряду с другими жанрами самодеятельного искусства не последнее место занимали частушка с пляской, широко распространенные в то время и в городском быту.

Во многих городах и селах прочно держался популярный в этих местах танец — кадриль, которую в каждом районе танцевали по-своему.

В первые годы революции в рабочих клубах, низовых ячейках и даже студиях губернских пролеткультов тоже не всегда ограничивались ритмическими упражнениями.

«Полька», «Политмазурка» — сатирические сценки с танцами пользовались большим успехом у красноармейской и рабочей аудитории прифронтового витебского Теревсата (Театра революционной сатиры). От «мелкобуржуазных» вальсов, полек, падеспаней, кадрилей не отказывались и другие группы теревсатов, живых газет, самодеятельных агитбригад, разъезжавших по фронтам Гражданской войны. К бытовым танцам постоянно обращались и столичные театры. К началу 1920-х г. классовые враги на сцене обличались уже не только томным вальсом, но и зажигательным фокстротом.

В системе культпросвета это вызывало постоянную тревогу. Танцы, вроде бы призванные показывать разложение западных буржуев, переходили в советский быт. Во время НЭПа тяга молодежи к модным танго, фокстротам, шимми и чарльстонам воспринималась многими как подлинное бедствие. Дискуссии о танцах, проводившиеся повсеместно в рабочих клубах и на предприятиях, призваны были убедить любителей фокстрота в преимуществах гимнастической зарядки, спортивных игр и упражнений.

Попытки запретить «танцульки» в клубах, изгнать бальные танцы с молодежных вечеринок на предприятиях и в общежитиях, «пресечь» вальсирование на рабочих пикниках, во время всевозможных культпросветовских экскурсий, вылазок на природу и так далее успеха не имели.

В 1924–1926 гг. танцы во время молодежных вечеров в клубах пробовали заменять физкультурными играми или «ритмическим хождением».

Но укорененность танцевального фольклора в повседневной жизни крестьян, его значительный удельный вес в искусстве многих республик, вероятно, сыграли свою роль в появлении новых «концепций клубного танца» во второй половине 1920-х гг., интерпретируемого как «бодрый народный танец» и допущенного сначала в Москве и Ленинграде, а потом и в других городах в программы клубных вечеров.

«Народный танец», правда, понимался не как фольклорный, а как массовый — с нехитрыми, но естественными, сильными, энергичными, физкультурными гимнастическими движениями. В их основе виделась «коллективность».

Довольно широко внедрялись в «клубный быт» рабочей молодежи и зарубежные массовые танцы (в разных клубах, на массовых вечеринках и экскурсиях, на вечерах смычки вожатых пионеротрядов), изучались на курсах руководителей массовых экскурсий и вечеров, организованных Московским губполитпросветом МГСПС, Мосгубрабисом, в Институте физической культуры и т. п.

Помимо «массовых народных танцев» физкультурного типа, привлекавших своей простотой, посетителям клубов предлагали в эти годы участие в различных хороводных играх с пением и плясками. Хороводы стали использоваться в массовых инсценировках историко-революционного характера. Кое-где в клубах, ПКЮ, а чаще всего «на природе», во время загородных экскурсий, их практиковали и как самостоятельный вид развлечения, близкий к «ритмическому хождению».

В 1927–1928 гг. заметно изменилось место танца в клубной художественной самодеятельности. Во многих клубах стали создаваться танцевальные кружки, вокально-танцевальные ансамбли, среди которых были и ансамбли нацменьшинств (например, в Ленинградском доме просвещения народов Востока — цыганский и закавказский ансамбли). В парках культуры и отдыха оркестры исполняли популярные танцевальные мотивы, в т. ч. и такие, как «Цыганочка», краковяк, падеспань, падепатинер, в соседстве с плясовыми русскими и «революционным», бойким «Яблочком». Публика танцевала вальсы вперемежку с «Ухарем купцом» и «Коробочкой», пела «Кирпичики». По-прежнему было много любителей потанцевать фокстрот. Несмотря на запреты и гонения, он проникал повсюду, так что критики даже писали о наблюдавшейся «фокстротизации живых газет» как о явлении прискорбном, но распространенном.

Одним из новых способов «контрпропаганды» с помощью танцев был осуществлявшийся в Москве массовиками ЦПКЮ прием «политизации танцевального материала». Он заключался в том, что на мотив того или иного «буржуазного» танца писали лозунговый текст, который все танцующие должны были хором скандировать. В отличие от популярных некогда «политтротесков» («Политмазурка», «Полька» и так далее в сатирических агитках времен Гражданской войны), «политизация» лозунгами задумывалась как вполне серьезная и даже патетическая форма «агит-художественной» работы с массами.

К 1930 г. руководителям массовой музыкальной самодеятельности стало ясно, что идея «политизации» старых танцев с помощью лозунгов-«речевок» себя не оправдала. Более эффективным представлялось возвращение на путь синтетических массовых зрелищ эпохи военного коммунизма. ЦПКЮ в Москве — «передовой культурный цех пятилетки», как тогда говорили, стал опытной площад-

кой для создания новых, парковых форм «политизированных» музыкально-зрелищных мероприятий (комбинированные программы) и масштабных массовых действ. В 1930–1932 гг. здесь проводились многотысячные театрализованные митинги, агитшествия, политкарнавалы, массовые гулянья, игро-спектакли и т. д. В отличие от театрализованных массовых шествий, карнавалов, митингов, инсценировок периода Гражданской войны, новые действа строились на музыкально-физкультурной основе. Именно музыка и физкультура были призваны объединить все остальные элементы «синтетического действия» (танец, плакат, политигру, коллективную «речевку», и др.) в некое монтажное единство.

Композиторы РАПМ писали специально для ЦПКЮ и по его заказу новые политические «танцы-песни-игры-лозунги» и «танцы-марши» («Урожайная плясовая», «Буденновка», «Танец обороны» и т. д.). Танцевальная часть этих музыкально-игровых действ, рассчитанных на массовое исполнение, строилась на простых физкультурных движениях.

1930-й стал годом начала атаки на «первосортную» халтуру в музыкальном репертуаре ЦПКЮ. Такие махровые ее цветки, как «цыганочка», «лампадрица», «китаеза» (исковерканный фокстрот) и т. п., были изгнаны с территории парка. Затем наступила довольно длительная стадия воспитательной и творческой работы по замене остального музыкального репертуара массовых танцев, почти целиком состоявшего из хлама уже «второсортной» халтуры. К последней, по мнению руководителей ЦПКЮ, относились венгерки, краковяки, вальсы, а также некоторые крестьянские танцы, перенесенные в столичный парк непосредственно с деревенской улицы («Семеновна», разнообразные переплясы, «Барыня» и др.).

Любопытно, что в новом танцевальном репертуаре, составленном после «изгнания халтуры», тоже присутствовали крестьянские и городские бытовые танцы («Русская хороводная», «Гопак», немецкие вальсы, экосезы, менуэты и т. д.), но уже взятые из сборника Балакирева и сочинений Мусоргского, Шуберта, Грига, Бетховена. Ориентация на музыкальную классику и утвердившееся понимание «народного» как обработанного, «улучшенного» композиторами-профессионалами фольклорного материала, которое вскоре станет характерным для всей танцевальной самодеятельности, выразились вполне отчетливо в этой репертуарной перестройке.

Нужно отметить, что сам танец, предназначенный для массового исполнения (после предварительной «проработки» с инструктором-«игровиком»), состоял из простых, доступных каждому физкультурных движений, к тому же неизменно повторявшихся в любой массовой композиции, и, разумеется, не имел ничего общего с каким-нибудь старинным экосезом или менуэтом, даже если его танцевали под музыку Шуберта. Массовый физкультурный танец, или, в тогдашнем сокращении, «физкульттанец», становится в этот период одной из главных дисциплин на многочисленных курсах затеяников.

Уже в эпоху военного коммунизма выяснилось, что особым успехом у рабочих и красноармейцев пользуется классический балет. Спор Луначарского и пролеткультовцев, считавших, что балет «как таковой, носит в себе антипатичные для демократии и пролетариата черты», решил сам пролетарский зритель. Прогнозы Керженцева, утверждавшего, что устаревшее, «музейное» искусство классической хореографии без труда будет вытеснено новым, синтетическим театром



рабочих масс, не оправдались. В период НЭПа, после некоторого спада посещений, вызванного отменой льготных и бесплатных билетов в государственные театры, кривая спроса на балетные спектакли вновь стала резко подниматься.

Преподавание классического танца в рабочих клубах 1918–1921 гг. было редкостью, хотя, как мы уже упоминали, исключения оказывались неожиданно возможными даже в системе Пролеткульта (например, балетный класс в Тамбовском губпролеткульте 1920 г.). Балетные танцовщики в этот период чаще преподавали в самодеятельных студиях пластику, иногда танцы «в связи с ритмической гимнастикой», как это было в 1918 г. в клубе подростков при московской фабрике «Богатырь»; кое-где в школах делались попытки ввести «детский балет» или занятия по хороводам, но чаще это оставалось в стадии проектов.

Однако к середине 1920-х гг. обнаружилось, что среди рабочей молодежи есть свои энтузиасты классического и характерного танца. В клубах Москвы, Ленинграда, Свердловска сложились в это время самодеятельные оперные коллективы, в которые почти всегда входила и балетная группа. Один из самых старых оперных кружков — при ленинградском заводе «Красный треугольник» — в 1926 г. поставил полностью «Русалку» Даргомыжского «с хором, балетом, в костюмах и декорациях». Через год тот же коллектив осуществил постановку «Руслана и Людмилы» Глинки. Оперной классикой увлекались в эти годы не только в крупных городах. Так, в 1927 г. в кружке с. Людиново Брянской губернии ставились сцены из «Князя Игоря» с половецкими плясками, ряд других спектаклей.

В конце 1920-х гг. в Костроме при клубе «Красный ткач» был создан первый в крае ТРАМ, куда в числе других преподавателей был приглашен специалист-хореограф. Тогда же танцевальные кружки, «работающие по новой программе» (традиционные классические упражнения у станка, занятия народно-сценическим — «характерным» и бальным танцем), организуются в Галиче, Нерехте, Бусе и других городах. Вскоре таких кружков «с обязательным изучением бальных танцев» в Костромском крае было уже 26.

В 1930-е гг. танец (как и массовая песня) все очевиднее выходил на первые места в клубной самодеятельности. В помещениях клубов появлялись рояли, оборудовались танцклассы, активно действовали музыкальные и танцевальные кружки.

Полностью оказались реабилитированными академический балет и бытовые танцы, так долго представлявшиеся культработникам и комсомольским деятелям «чуждой формой», очагом буржуазного влияния.

Недавние попытки заменять ритмическим хождением или «политизировать» агитречевками одиозные польки и фокстроты теперь высмеивались критиками, воспевавшими искусство танца.

Были решительно пресечены всякие обвинения в классовой чуждости, звучавшие по адресу старых балетов и вообще классического танца. В больших и малых городах начали открываться самодеятельные хореографические студии и школы бальных танцев. Быстро росло число музыкальных театров, имеющих в своем составе балетную труппу. Ширилась сеть ансамблей песни и пляски. Они создавались в армии, на флоте, «на гражданке» — в детской и взрослой самодеятельности. Были общесоюзные профессиональные ансамбли и ансамбли национальных республик, формировавшиеся зачастую из народных исполнителей, но

обязательно под руководством балетмейстера-профессионала. На их репертуар ориентировалась вся масса культпросветовских и профсоюзных самодеятельных ансамблей, охватывавших своими выступлениями, слетами, конкурсными показами, олимпиадами едва ли не любой населенный пункт — от моря и до моря. Параллельно шло строительство единого по своей сути, стилю и репертуару профессионального музыкального театра. В столицах всех республик спешно учреждались сначала музыкально-драматические, а затем, на их основе, оперно-балетные труппы с танцорами, владеющими техникой классического танца.

Повышенное внимание к танцевальному искусству и массовому танцу, характерное для культпросвета 1930-х гг.; стремительный поворот от «танцеборства» к настойчивой пропаганде и рекламе танцев средствами фотографии, кино, радиомузыки, изоплакаты, постоянными выступлениями танцевальных коллективов и ансамблей песни и пляски; широкое внедрение танцевальной самодеятельности в систему эстетического воспитания; значительные суммы из национального бюджета, шедшие на развитие балетного театра и танцевальной самодеятельности; наконец, то значение, какое было придано массовым формам бытового танца, устройству танцплощадок, танцевальных залов, курсов и школ современных танцев при ПКЮ, клубах, домах культуры, жактах, — весь этот комплекс малых и больших мероприятий, пропагандирующих «бодрое искусство танца», несомненно, напрямую связан с политическими и экономическими событиями, происходившими в стране. Танцы и песни создавали некий флер, своего рода розовую дымку трудового утра, позволявшую многим закрывать глаза на беззакония, ночной разгул арестов, материальные трудности.

Танцевальная самодеятельность 1930-х гг. несла на себе и другую нагрузку. Благодаря продуманной системе районных, областных, республиканских и общесоюзных смотров удавалось отыскать в горных селениях, аулах, дальних деревнях талантливых танцоров-виртуозов, мастеров народного искусства. Их привозили в города, где балетмейстеры-профессионалы составляли из лучших оперных танцовщиков и выдающихся народных исполнителей «экспортные» концертные бригады и ансамбли для показа иностранцам.

Летом 1935 г. такая смешанная, тщательно отобранная делегация была отправлена на международный фестиваль народного танца в Лондон и заняла там первое место. Особенным успехом пользовались экзотический фольклорный танец нанайцев «Борьба малыша» и выступления узбекской танцовщицы Тамары Ханум (в недавнем прошлом — рядовой девушки из Ферганы, дочери железнодорожного слесаря, что всячески подчеркивала наша пресса).

Успех на лондонском фестивале стимулировал поиски народных талантов. За московской олимпиадой профсоюзов (1935), где «было уделено особое внимание пропаганде народного творчества, популяризации народных песен и танцев», последовала олимпиада колхозной самодеятельности, также проведенная в столице (1936).

В начале 1936 г. в Москве почти одновременно начали функционировать Центральный дом художественной самодеятельности и Театр народного творчества (ТНТ), куда в качестве консультантов и руководителей были приглашены К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.И. Качалов, С.М. Михоэлс и другие всемирно известные деятели старой культуры. Здесь подготавливали сводные программы с участием профессиональных и самодеятельных исполнителей на-

родных танцев из всех республик, составляли грандиозные пропагандистские ревью на темы обретенного братства и равенства в Стране Советов. В первой такой программе-обозрении, показанной 18 марта 1936 г., участвовало более полутора тысяч человек.

Осенью 1936 г. состоялся I Всесоюзный фестиваль народного танца, также поражавший своей масштабностью: в нем выступали 300 танцоров, представлявших более 40 народов и народностей, а среди зрителей были иностранные гости.

Несколько месяцев спустя по специальному решению правительства организуется Всесоюзный ансамбль народного танца под руководством молодого балетмейстера Большого театра Игоря Моисеева. Наряду с профессиональными актерами в ансамбль вошли особо отличившиеся самодеятельные танцоры — участники массовых тематических программ в ТНТ и народные исполнители, выступавшие на фестивалях танца в Лондоне и Москве. Ансамбль И. Моисеева был задуман как «эталонный» и «гастрольный». Он должен был показывать товар лицом в поездках за рубеж и направлять внутри Союза деятельность многочисленных руководителей ансамблей и танцевальных групп по созданию нового народно-сценического танца. Масштабные танцевальные композиции И. Моисеева, исполнявшиеся лучшими танцорами страны, стали своего рода всесоюзным образцом для подражания, определявшим стиль и темы самодеятельных выступлений.

Аналогичная демонстративно-направляющая миссия была поручена Центральному ансамблю песни и пляски Красной армии, отправленному в том же 1937 г. в первое заграничное турне — по городам Чехословакии и Франции.

Знаменитый Краснознаменный ансамбль под руководством А.В. Александрова, выросший из небольшого самодеятельного коллектива (10 певцов и 2 танцора), был создан в 1929 г. при ЦДКА им. Фрунзе и пользовался особым покровительством тогдашнего наркома обороны, Маршала Советского Союза К.Е. Ворошилова. В 1935 г. он насчитывал уже 100, в 1937-м — 185 человек. Сам Александров, подчеркивая уровень руководства деятельностью ансамбля, признавался, что товарищи Сталин и Ворошилов «очень много коррективов внесли в танцы коллектива, отметая в них все ненужное, псевдонародное и псевдокрасноармейское».

Происходившая уже в 1920-е гг. подмена народных танцев массовыми «с нехитрыми, но естественными, сильными, энергичными движениями» и неоправданное расширение понятия «народный» получили десятилетие спустя могущественную поддержку. После провозглашения социалистического реализма слова «народное» и «социалистическое» стали восприниматься как синонимы.

Лексическое новшество позволило отнести к области народных танцев современные сюжетные «социалистические по содержанию» сценические композиции, осуществлявшиеся в ансамблях песни и пляски. Пользуясь им, в республиках, не знавших ранее классического танца, создали оперно-балетные театры и национальные «народные» балеты с классической хореографией: «Счастье» в Армении, «Джарджи» в Грузии, «Лилею» на Украине, «Журавлиную песнь» в Башкирии, «Шурале» в Татарии, «Соловей» в Белоруссии, «Девичью башню» в Азербайджане и т. д. Во второй половине 1930-х гг. отдельные темы и музыкальные интонации русского, грузинского, украинского танцевального фольклора ис-

пользовались как непереносимое свидетельство народности в балетах, шедших на столичной сцене и в театрах Ленинграда («Партизанские дни», «Кавказский пленник», «Сердце гор», «Ночь перед Рождеством», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Тарас Бульба»). Самодеятельные хореографические коллективы и ансамбли обычно ориентировались в эти годы на масштабные формы и современную советскую тематику с включением в пантомимическое танцевальное действо элементов национального быта, обычаев, костюмной и пластической орнаментики.

Отождествление народного и социалистического в области культуры и искусства привело к участию и как бы даже узаконенному смешению профессионалов с носителями танцевального фольклора и самодеятельными исполнителями.

На фестивалях народного танца вместе с народными и самодеятельными танцорами выступали известные солисты музыкальных театров. В столичном ТНТ основной формой были массовые представления с обилием песен и танцев. Но здесь же выступали выдающиеся музыканты, составлялись серьезные концертные программы, шла оперная классика: «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, «Алеко» С.В. Рахманинова. Профессиональные танцоры и певцы участвовали и в программах Киевского, Сталинградского, Ростовского театров народного творчества, открытых в предвоенные годы.

Помпезные декады начались в январе 1937 г. и неуклонно проводились даже во время войны. Награды, щедро раздававшиеся самодеятельным танцорам, удостоенным чести выступать в Большом театре, автоматически возводили их в достоинство и ранг профессионалов. Актеры государственных республиканских театров оперы и балета, в свою очередь, получали ордена и медали за народность их искусства.

В художественной самодеятельности 1920-х гг. было сравнительно немного сильных исполнителей. Зато с избытком — выдумщиков, экспериментаторов, одержимых «бредовыми идеями», которые, впрочем, оказывались иногда полезными профессиональному искусству. В 1930-е гг. положение совершенно изменилось. Броуновское движение любительских идей было прекращено. Взамен участники балетных и иных художественных студий получили авторитетное, централизованное, вальжное руководство признанных мастеров-традиционалистов, считавших самодеятельность придатком профессионального театра и эстрады.

20 августа 1932 г. по итогам 1-й Всесоюзной олимпиады было принято постановление ВЦСПС, выдвигавшее в качестве центральной задачи самодеятельности учебу у профессионалов: «...в теснейшей связи с профессиональными коллективами и мастерами искусств». «Затем в течение двух лет ЦПКиО и другие крупные культурно-массовые государственные комплексы переходили на самокупаемость, клубы — на хозрасчет, тут же сводившийся на нет различными ограничениями и запретами. Считалось, что дома культуры, клубы, повсеместно открывавшиеся или расширявшиеся ПККиО и даже строившиеся во многих городах дворцы культуры будут работать без дотации. Все заинтересованные лица понимали, разумеется, что это совершенно невозможно. Да этого на самом деле и не требовалось. Дотацию, даже значительно превосходящую все прежние ассигнования, художественной самодеятельности предложили в виде шефства, но

уже не только учреждений и деятелей художественной культуры, а еще и ведущих наркоматов, крупных заводов, строительных трестов, вузов и т. д.

С 1933 г. в ЦПКиО регулярно проводились конкурсы самодеятельных танцоров. В 1934 г. прошла Всесоюзная олимпиада молодых дарований, где было много плясунов и детских танцевальных коллективов. В следующем году на эстрадных площадках парка выступали участники Всесоюзной олимпиады художественной самодеятельности в области музыки и танца.

В зимние месяцы дирекция устраивала на катке молодежные праздники. Первый из них, посвященный XVII партсъезду, состоялся в феврале 1934 г. Помимо оборонных и «разоблачительных» аттракционов (уголки «винтовки и пулемета», «полетов в стратосферу» и московского зоопарка: «звери в роли обличителей») на празднике были танцы на льду в исполнении московских фигуристов и концерт самодеятельного театра масок на коньках. Среди популярных «масок» — Жоржик и Маруся — «злая карикатура на фигуристов, увлекающихся лжерекордами, позой. Парочка «изящно» вальсирует, томно изгибается...». За ней выступили «корова» (трюковый танец), поросенок, толстяк-повар, щеголь-петух, мрачный фашист, важная дама и др.

Летом на бывшем Острове уединения, к которому когда-то вел от берега пруда ажурный мостик, а теперь надо было подъезжать на лодках, начались выступления самодеятельного балета. Группу, составленную из выпускников школы сценического танца при ЦПКиО, возглавил балетмейстер А.В. Шатин. Среди солистов были молодые московские рабочие и талантливая прима-балерина Клавдия Рыхлова. В 1935 г. они исполнили хореографическую сюиту Шатина «Танцы народов СССР». В последующие годы коллектив профессионализируется: на «Острове танца» зрителям показывают «Жизель» и новые балеты «Маркобомба», «Кашей Бессмертный», «Красавица Радда» (по рассказу М. Горького «Макар Чудра»), где в главных партиях неизменно выступает К. Рыхлова. В 1940 г. воспитанники Шатина, уже получившие квалификацию артистов балета, исполняют в его постановке балет А. Крейна «Лауренсия», идущий в то же время на одной из самых знаменитых балетных сцен страны, в бывшем Мариинском театре в Ленинграде. Вслед за столичным «пролетарским парком» к популяризации классического танца обращаются ЦПКиО им. Кирова и другие ленинградские центры культмассовой работы. Построенные в предвоенное десятилетие клубные комплексы Ленинграда — дворцы культуры им. Кирова, им. Горького (Нарвский), Выборгский, Промкооперации имели хорошо поставленные хореографические студии, которыми руководили шефы — мастера балета из академических театров.

Лучшие артистические силы — видные балетмейстеры, актеры, музыканты — привлекались в порядке шефства и обязывающих общественных нагрузок и к руководству заводской самодеятельностью. На Кировском заводе в Ленинграде была организована в 1934 г. художественная школа для рабочих, имевшая в своем составе хореографическую мастерскую под руководством Ф.В. Лопухова. Он же во второй половине 1930-х гг. шефствовал над балетной студией ДК им. Капранова, был членом квалификационной комиссии при ленинградском ДНТ, постоянно избирался в жюри танцевальных конкурсов и олимпиад. Балетные актеры Малого оперного театра вели занятия на «Электросиле», в одном из самых старых оперно-хореографических коллективов города. В 1938 г. детская музыкально-хореографическая студия ДК им. Горького, существовавшая уже

4 года, прославилась на всю страну постановкой балета «Аистенок» (показанного годом ранее хореографическим училищем Большого театра). Этот детский балет-сказка «на современную тему» (т. е. с участием героев-пионеров и их угнетенного сверстника — негритенка из колониальной Африки) вызвал большую прессу. Спектакль самодеятельной студии в постановке А.Д. Шуйского и П. Чеснокова вывозили в Москву; на сцене Нарвского дворца культуры им. Горького он шел до самой войны.

Гигантские дворцы культуры Ленинграда, выросшие из районных клубов и домов культуры Нарвского, Выборгского, Петроградского, Василеостровского, на протяжении десятилетия неоднократно расширялись. В строительстве принимали участие многие шефские организации.

В очередь с профессионалами на этих сценических площадках показывали свое искусство самодеятельные студии классического танца, участники олимпиад, особо отличившиеся детские и взрослые ансамбли песни и пляски народных танцев.

На протяжении 1930-х гг. ЦПКиО им. Кирова и ленинградские ДК непрерывно расширяли помещения для массовых танцевальных вечеров. Строились великолепные бальные залы, где проводились конкурсы на лучшее исполнение современных парных танцев с призами для победителей, вечера танцев под джаз-оркестр или электроджаз, демонстрация новых бальных танцев, массовые пляски под баян с участием затейников. Частыми были концерты самодеятельных ансамблей народных танцев и выступления танцоров-одиночек в публичке. В 1940-м и первой половине 1941 г. особой популярностью у ленинградской молодежи пользовались ночные балы. Обычно они приурочивались к какому-нибудь государственному празднику (Дню сталинской конституции, годовщине Красной армии и Военно-морского флота и т. п.) или имели «целевое назначение». Такими были во Дворце культуры им. Кирова «антирелигиозный ночной бал» с танцами, эстрадным концертом с участием Рины Зеленой, открытием зала «Разоблачение чудес», антирелигиозной выставкой и «большим базаром», бал «в честь международного коммунистического женского дня» 8 марта, где кроме обязательных встреч со «знатными женщинами» — депутатами Верховного Совета, писательницами, киноактрисами, балеринами предусматривались выступления танцевальной самодеятельности и праздничные призы для «неорганизованных исполнителей» за современные балетные танцы; бал физкультурников, проводившийся оборонно-физкультурным отделом ДК с соответствующей тематической программой.

На Васильевском острове ночной бал начинался в 10 часов вечера и длился до 6 часов утра. Под танцы отдавались все пригодные для этого помещения: знаменитый Мраморный зал ДК им. Кирова, открытые гостиные, несколько лекционных залов, большой физкультурный (стулья и спортивные снаряды временно выносили).

В театре за ночь проходило два концерта. Чаще всего в них выступали ансамбль красноармейской песни и пляски, артисты Ленгосэстрады во главе с Аркадием Райкиным и эстрадные танцевальные пары. Самодеятельные танцоры исполняли в публичке испанский, венгерский и другие народно-сценические характерные танцы; одним из обязательных номеров самодеятельности была массовая русская пляска.



Гораздо менее масштабными были мероприятия в обыкновенных клубах. В 1934 г. было произведено очередное сокращение штатов платных руководителей. Шефство как одна из обязательных общественных нагрузок надолго вошло в жизнь. Однако участие профессионалов в создании широкой сети танцевальной самодеятельности оказалось относительно невелико; помощь руководителей-общественников далеко не всегда оказывалась «на художественной высоте».

Шефское руководство самодеятельного рабочего актива, по мнению профессионалов, отличалось «неприкрытым дилетантством». Особенные затруднения вызывали массовые танцы. В силу недостаточной квалификации затейников и по вине постановщиков танец превращался в скучное, лишённое эмоциональной насыщенности движение под музыку: «восемь шагов вправо, восемь влево, четыре к центру, четыре от центра, два притопа и три хлопка», став своеобразной «ходячей формулой низкого качества и штампа».

Желающие научиться танцевать могли поступать в столичную (платную) школу танцев при ЦПКиО. В 1934 г. тут были открыты специальные курсы парного танца с тремя отделениями: старого бального танца, современного западного (фокстрот, бостон, танго, румба неррис, блюз) и «новых советских парных танцев, отобранных в результате общемосковского конкурса постановщиков по созданию нового народного танца». Квалифицированные педагоги обучали современным танцам в ДК Ленинграда и других приоритетных «очагов культуры». Что же касается основных масс клубов, ПККиО, ведомственных и общих домов отдыха, пионерлагерей и санаторных учреждений, здесь продолжали безраздельно властвовать затейники. Формула «два притопа, три прихлопа» сохраняла свое универсальное значение еще по крайней мере три десятилетия.

В первой половине 1930-х гг. на ударных московских стройках работало немало иностранных специалистов и рабочих. Тогда же появились первые отечественные «выдвиженцы», получавшие в виде исключения отдельные квартиры. Для тех и других клубная администрация устраивала особые вечера, где после «обмена опытом» и взаимных социалистических обязательств танцевали фокстроты и танго, а клубные танцоры выступали с русской пляской или каким-нибудь другим национальным танцем.

Совершались и выезды на квартиры рабочих-выдвиженцев. Проходили они с участием клубной администрации, шефов, одного-двух участников художественной самодеятельности, стенографистки и рабкора или сотрудника профсоюзного журнала. В «протокол» посещения входили танцы; заметку (а во многих случаях и просто стенограмму встречи) часто сопровождали два-три снимка танцующих. Чтобы дать представление о том, как происходило это административное веселье, приведем небольшой отрывок из «Стенограммы посещения квартиры рабочего-бетонщика т. Суслова бригадой московского клуба строителей им. Дзержинского 28 февраля 1934 года»: «Г о с т ь. А сейчас станцуем. Попросим станцевать т. Карпас. (Исполняется узбекский танец.) С у с л о в. А я хочу “русскую”. (Гармошка играет “русскую”. Суслов пляшет.) Что-то не могу подладить под музыку. (Один из массовиков показывает танец. Суслов танцует, устает, вытирает пот, улыбаясь, садится.) Не гоюсь я теперь для этого. 10 часов вечера. Гости поднимаются».

Умение петь и плясать, заводить хороводы, втягивать молодежь в физкультурные танцы, выводить в круг танцоров-одиночек, умеющих сплясать и «Яблоч-

ко», и «Барыню», и популярную чечетку, — таковы требования тех лет к новому типу профсоюзного массовика-затейника. Затейническая работа, за нехваткой профессиональных кадров, вменяется в обязанность и членам хореографических кружков.

Серьезное внимание уделялось подготовке к демонстрациям — первоймайской и к годовщине Октябрьской революции, с неременной организацией во время шествий и движения колонн массовых бытовых, физкультурных и народных танцев. В периодической печати для культработников рекомендовалось отрабатыывать заранее «порядковые движения», массовые «танцевальные шаги», ритмичное выкрикивание лозунгов по ходу демонстрации и прочие приемы.

Сложнее было организовать танцевальные выступления на местных смотрах и олимпиадах художественной самодеятельности. Солидные хореографические студии с квалифицированным руководством создавались только в крупных городах, да и то лишь в немногих образцово-показательных ДК. Обычным клубам не хватало ни маститых шефов, ни продолжавших выдаваться, вопреки объявленному хозрасчету, мизерных дотаций. Спешно организуя танцевальные кружки и «коллективы плясунов», администрация испытывала острую, в большинстве случаев неутоленную, потребность в опытных хореографах-инструкторах.

На смотрах 1933–1934 гг. больше всего было танцоров-одиночек. В периодической печати сообщалось о премии, полученной рабочим из Кушевского зерносовхоза за исполнение «Яблочка», «Гопака», «По улице Мостовой» на совхозной олимпиаде, о вечере-конкурсе одиночек-плясунов в московском клубе «КОР», о смотре плясунов в клубе железнодорожной станции Алачевск, о танцорах-одиночках Татарии, удачно выступивших на клубных конкурсах в Казани. Описывался танец самодеятельного плясуна Капустина на вечере в рабочем клубе на Кудиновских торфоразработках. Много способных плясунов оказалось среди детей, выступивших на смотрах и олимпиадах профсоюзной художественной самодеятельности в Москве, Ростове, Ленинграде, Иванове, Смоленске.

В практике танцевальной самодеятельности все эти перемены вели прежде всего к ограничению и «упорядочению» репертуара хореографических кружков и студий, общей (по всей стране) ориентации на классическую школу танца и появлению огромного количества циркуляров, методических руководств и пособий, навязывавших премированные «показательные образцы», которым следовало всемерно подражать. С этого времени начинает планомерно создаваться единая, широко разветвленная «научно-методическая» сеть руководства культурой вообще и танцевальной самодеятельностью в частности.

В профессиональном балетном театре середина 1930-х гг. отмечена решительным отказом от опальных экспериментов предыдущего периода и поворотом к «драмбалету» или «хореодраме». Жизнеподобная эстетика балетного соцреализма требовала сюжетности, бытовых оправданий танца, упрощения хореографии спектакля. Тогда же с помощью новой системы управления осуществлялось повсеместное равнение художественной самодеятельности на профессиональное искусство. На самодеятельной сцене утверждается сюжетный танец; открытые во всех республиках кружки, студии, группы, школы «бальных народных танцев», независимо от репертуара, переходят на классический тренаж. Во множестве организуются детские хореографические студии и пионерские ансамбли песни и пляски. Лучшие самодеятельные коллективы — «кузница балетных кадров» —

вступают в соревнование с профессиональными молодежными ансамблями, исполняя их репертуар, в т. ч. и «оборонный» («Полюшко-поле», танцы из балета «Погранзнак», поставленного в Ленинградском хореографическом училище, традиционные кавказские танцы с саблями, отдельные номера и воинские танцы из композиций красноармейских и краснофлотских ансамблей национальных военных округов). Большое распространение получают «народно-сценические композиции», в основном на темы счастливой колхозной жизни. В качестве образцов методисты предлагают руководителям ансамблей композиции танцевальной группы хора им. Пятницкого и других известных профессиональных коллективов народного танца, который «в это время переживает влияние на него классической основы».

Ставшая обязательной ориентация на драмбалеты и сюжетные «народно-сценические» танцы («Колхозная сюита», «Новый быт» и т. п.) сопровождалась наступлением на «идеологически порочный модернизм». Одной из его первых жертв стала распространенная в быту и на эстраде, любимая массовым зрителем и самодеятельными танцорами чечетка. Критика этого танца началась уже в 1933–1934 гг., когда руководители клубных кружков художественного движения спешно придумывали новые сюжетно-тематические композиции на темы радостной колхозной жизни. «Чечетка — очень распространенный среди нашей молодежи танец. Чечетку любят. Это танец, который при строжайшем ритме требует очень быстрого темпа. Но чечеточник — всегда одиночка. В коллективах художественного движения чечетку культивировать нет смысла». Несколькими годами позже вспомнили о популярности чечетки (стэпа) за границей. Танца стали побаиваться. Теперь уже на смотрах и олимпиадах члены жюри нередко отмечали, что «личное обаяние» чечеточников не заслуживает поощрений, поскольку это «не наш» танец, с чуждой «идеологической подкладкой». В предвоенные годы критика чечетки стала общим местом. На клубных смотрах даже виртуозных исполнителей этого танца чаще всего не пропускали в следующий тур. Без особого шума, опираясь на «авторитетные мнения» и «методические указания» профессионалов, чечетку постепенно изгоняли с самодеятельной эстрады.

Нечто похожее происходило с «физкульттанцем» 1920-х гг. Еще недавно олицетворявший «молодость страны», считавшийся своего рода символом массовой самодеятельности советской пионерии и комсомола и в этом качестве вошедший даже в профессиональные балеты, он в одночасье оказался в немилости у руководящих деятелей культпросвета. Показательна в этом смысле история ленинградского Театра физической культуры «Спартак», созданного на базе самодеятельного коллектива 7 декабря 1932 г. и вначале числившегося при Доме коммунистического воспитания молодежи «Старая и молодая гвардия» (ДКВМ); с 3 июня 1933 г. он уже значился как физкультурный ансамбль художественной самодеятельности при том же ДКА, позже перешел в разряд государственных зрелищных предприятий и с июня 1934 г. существовал как театр физической культуры (ТФК). С января 1936 г. ТФК уже подчинялся Комитету по делам искусств. С апреля 1936-го именовался ТФК «Спартак», просуществовав до апреля 1940 г.

«Спартак», призванный прежде всего пропагандировать советскую физкультуру средствами искусства (движение, слово, музыка, свет, радио и т. п.), руководил также секциями, кружками, проводил консультации.

Первое выступление физкультурбригады ДКВМ — получасовая постановка «Готов к труду и обороне» — положило начало целому ряду физкультурных агитреву, которые в основном строились на танцевальной имитации различных видов спорта (бокс, теннис, акробатика, футбол, фехтование). В 1934–1936 гг. коллектив, превратившийся уже в передвижной театр, показывал свои программы во многих городах страны.

Среди новых и «капитально возобновленных» номеров, отмеченных художественным руководителем ТФКП П. Телятниковым в годовых отчетах 1936 и 1937 гг., было немало танцевальных: молодежная пляска, комический теннис, комический бокс, танец с копьями, шутка с мячом, футболист и даже, чтобы не отставать от времени, — классический танец с лентами и вальс с мячом. Впрочем, в этот период физкультурная эстрада уже не вызывала одобрения начальства. В 1937 г. журнал «Народное творчество» из номера в номер печатал красочные снимки с подписями: «Узбекский танец», «Танцы белуджи», «Чечено-ингушские танцы», «Частушечная пляска», «Азербайджанские танцы» и т. д. Публиковались многочисленные заметки и статьи специалистов по народным танцам, рецензии на их сценическое исполнение в ТНТ, в национальных операх, на смотрах художественной самодеятельности, олимпиадах и заключительных концертах развернувшихся в Москве республиканских декад национального искусства.

В 1938 г. у ТФК «Спартак» начались серьезные неприятности. Ленинградское Управление по делам искусств считало, что театр, пусть и физкультурный, обязан ставить не программы «из отдельных номеров», а «связные» сюжетные спектакли.

Коллектив попытался подготовить несколько сюжетных представлений. В том же году была театрализована «Песня о братстве народов» Джамбула, поставлен небольшой спектакль по тексту И. Ильфа и Е. Петрова «Милые люди».

В архиве сохранился и сценарий полнометражной агитационной постановки «Сыны нашей Родины». Первые две картины представляли военизированный парад советских физкультурников и развлечения, гуляющих в парке культуры и отдыха: «Купальщицы», «Встреча друзей», «Живая скульптура», «Танец юности». В третьей картине действие переносилось на погранзаставу. Здесь было много танцев: массовый пляс пограничников, кадрили, танец с шашками, движущийся джаз. Заключительный эпизод — «тревога» — обрывал веселый воинский отдых. Четвертая картина называлась «Уничтожение нарушителей границы». В нее входили эпизоды «Бой передового дозора пограничников с нарушителями», «Разгром банды нарушителей» и «Апофеоз».

«Агитка» ТФК строилась по схеме, уже не раз использованной в фильмах и «патриотических» спектаклях предвоенного времени. Однако самый жанр физкультурэстрады, напоминавший об агитэкспериментах 1920-х гг., отодвигался в прошлое. Отзывы многочисленных комиссий о «пантомимических способностях» актеров «Спартака», литературном тексте агитпредставления, музыке, декорациях, костюмах были суровыми. Вслед за кружками и ансамблями национальных домпросветов экспериментальный полусамодетельный театр эстрадно-танцевальной физкультуры был закрыт.

Годы войны не отменили, а, напротив, закрепили все основные элементы созданной к концу второй сталинской пятилетки централизованной системы культпросвета и ее составных частей, в т. ч. танцевальной самодеятельности.

Равнение на высочайше утвержденные образцы и всеохватная система смотров действовали, особенно во второй половине войны, с армейской четкостью.

В сентябре–ноябре 1941 г., в тяжелые месяцы наступления немцев на Москву, красноармейские ансамбли песни и пляски были организованы политотделами всех армий; в дивизиях в тот же период созданы агитбригады. Позже число ансамблей увеличилось: они формировались в каждой воинской части из мобилизованных актеров и участников музыкально-танцевальной самодеятельности. Танцоры обязательно входили и в солдатские агитбригады. Среди них было много чечеточников из ремесленных училищ, где с самого начала войны стали создавать свои ансамбли песни и пляски. По окончании училища большинство уходило в армию на фронт. Часть из них попадала во фронтовую самодеятельность, некоторые становились солистами больших армейских ансамблей.

В 1941–1942 гг. репертуар ансамблей песни и пляски состоял в основном из небольших концертных номеров, среди которых были частушки с пляской, неизменное «Яблочко», национальные воинские танцы, солдатские кадрили и новые танцевальные пантомимы-агитки. По мере изменения военной ситуации армейская художественная самодеятельность разрасталась. Ансамбли армий и фронтов включали уже не десятки, а сотни исполнителей. Концертные программы таких коллективов стали подстраиваться к образцам масштабных композиций Центрального краснознаменного ансамбля песни и пляски и Всесоюзного ансамбля народного танца. В 1943–1944 гг. Ансамбль песни и пляски пограничных войск, начинавший свою деятельность со злободневных антигитлеровских агиток, показал монументальную массовую «Пляску всех родов войск» (постановщик И. Курилов). Не отставала по размаху и «хореографическая поэма о казаках», поставленная балетмейстером П. Вирским в ансамбле Донского фронта в период битвы за Кавказ.

В марте 1942 г. в одной из армий Ленинградского фронта решили организовать свой танцевальный коллектив. Политотдел поручил лейтенанту А.Е. Обранту, в недавнем прошлом молодому педагогу Института им. Лесгафта и студенту балетмейстерского отделения Ленинградского хореографического училища, отправиться в блокадный Ленинград для создания танцевального агитвзвода. В голодающем городе Обранту удалось найти лишь нескольких подростков, бывших его учеников из хореографической студии Дворца пионеров. Младшему — Игорю Фаульбауму — шел четырнадцатый год, старшим, пришедшим позже по армейскому набору, было не больше восемнадцати.

Группа, позднее получившая название «Молодежно-танцевальный красноармейский ансамбль под руководством А.Е. Обранта», оказалась мобильной и деятельной. Хотя численно она оставалась небольшой (15 танцоров-красноармейцев — 7 девушек и 8 юношей, пианист Александр Розанов, аккордеонист Генрих Линкевич и баянист, младший сержант Виктор Налетаев), репертуар постепенно расширялся. Танцоры исполняли «Молодежную сюиту», в которой были танец с обручем, танец бегуна и другие изобретательно поставленные номера «спортивных состязаний»; в концертные программы входили молодежные лирические танцы, номера, отражавшие солдатский быт. В годы войны ансамбль дал около 3 тысяч концертов на Ленинградском фронте и в самом городе. Весной 1945 г., незадолго до победы, он выступал в Москве.

Более крупные, центральные ансамбли в 1944–1945 гг. двигались вслед за армией на запад. Их тематические и широкомасштабные программы с красноармейскими и краснофлотскими плясками, «сюитами народных танцев», хореографическими композициями на тему дружбы народов демонстрировались в Болгарии, Румынии, Венгрии, Польше, Чехословакии. Самодеятельные коллективы песни и пляски, возникавшие в странах Восточной Европы, быстро осваивали и вводили в свой репертуар некоторые номера из военных программ этих ансамблей.

Конечно, бытовые танцы и стихийно возникавшие песни и пляски под солдатскую гармошку не исчезали и в суровых обстоятельствах войны. Описание танцевально-песенных импровизаций, военного солдатского и партизанского фольклора, в котором пляска на привале, у солдатского костра, в партизанском лесном урочище, на фронтовой дороге занимала свое место, есть во многих мемуарах, прозе, поэзии военного времени. Военный быт с его необходимыми эмоциональными разрядками отчасти сохранила кинохроника, по-своему воссоздала в разные периоды театр, игровой кинематограф, телевизионные спектакли, фильмы, передачи о Великой Отечественной войне.

Надо заметить вместе с тем, что художественный, и в особенности танцевально-музыкальный, быт военных лет испытывал огромное давление организованной, подконтрольной самодеятельности. Создание и неуклонное расширение сети армейских, фронтовых художественных коллективов недаром находилось в ведении политотделов. Организация шефских концертов для фронтовиков, отлаженной системы смотров и олимпиад внутри самой действующей армии считалась важным участком политработы. Формирование репертуара для солдатских масс (как и вообще для населения Советского Союза), контроль за ним, его ограничение и четкое выделение стилевых направлений, признанных высокодейственными и столь же высокохудожественными, реализовались в танцевальной самодеятельности теми же методами и путями, что и в других видах искусства. Основным механизмом здесь служили однотипные решения жюри бесчисленных смотров, олимпиад, проводившихся на фронте и в тылу в годы войны.

Танцевальная самодеятельность занимала в красноармейских смотрах одно из главных мест. Так, на олимпиаде, проведенной летом 1944 г. Политуправлением 1-го Украинского фронта, «было 427 вокальных выступлений всех видов. Следующее место занимали танцевальные выступления». О том, какое значение приобрело в глазах военного начальства «бодрое искусство танца», свидетельствуют широкомасштабные концертные программы центральных, фронтовых, армейских, краснофлотских ансамблей песни и пляски, выступления молодежного ансамбля Обранта в блокадном Ленинграде и, может быть, в особенности — первый ленинградский блокадный смотр художественной самодеятельности (апрель 1942 г.), где, несмотря ни на что, участвовали и танцоры.

Среди архивных материалов блокадных лет сохранился календарь массовых мероприятий ДПШ Свердловского района Ленинграда с 16 по 31 мая тяжелейшего 1942 г. В углу календаря приписка: «Проводятся массовые игры, песни и пляски». К маю — июню 1942 г. относятся и письма, посланные руководством ДК им. Кирова в Дом Красной Армии с просьбой дать в подшефном ДПШ концерты ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского ВО для школьников 7–10-х классов и комсомольского актива Свердловского района города. А у на-



чальника строевой части экипажа краснознаменного Балтийского флота тот же дворец культуры просит «обеспечить джаз-оркестром или духовым районный вечер отдыха комсомольского актива», намеченный на 20 июня 1942 г. «Начало вечера в 19 часов. Окончание в 1 час ночи», — указывалось в письме; после концерта, видимо, предполагались танцы.

В годы блокады от артиллерийского обстрела и бомбежек пострадали крупнейшие театральные и клубные здания Ленинграда. Бомба разрушила прекрасный зрительный зал Мариинского (Кировского) театра; от дальноточного зажигательного заряда едва не сгорел Выборгский ДК. Больших восстановительных работ потребовали после снятия блокады ДК Промкооперации, им. Горького, им. Кирова, театральные здания и концертные площадки ленинградского ЦПКиО. В 1942–1943 гг. оставшиеся в блокадном городе балетные артисты и члены самодеятельных хореографических студий пытались в меру сил возобновить занятия и выступления в других учебных и концертных залах. Весной 1942 г. солистка Кировского театра, известная балерина Ольга Иордан создала маленькую труппу, сумевшую возобновить балеты «Эсмеральда» и «Шопениана». За два года существования коллектива эти балетные спектакли были показаны 55 раз. О.Г. Иордан и актеры ее труппы, нередко вместе с самодеятельными танцорами, выезжали в воинские части, выступали в госпиталях. Классические вальсы и адажио оставались и в годы войны одной из обязательных частей праздничных концертов, связанных с датами красного календаря.

Весной 1942 г. началось, поначалу робкое, возобновление хореографических занятий в ДППШ. Несколько месяцев спустя количество клубных кружков в голодающем Ленинграде было заметно увеличено. Вскоре после декады художественной самодеятельности, проведенной в столице, ленинградский горком ВКП (б) призвал «организовать самодеятельные кружки при Домах культуры, клубах, красных уголках», систематически проводить во фронтовом городе смотры художественной самодеятельности. Обращение было принято в марте 1943 г., а с апреля по июнь ленинградские руководители уже могли присутствовать на многочисленных концертах общегородского смотра, в котором приняли участие десятки спешно образованных кружков, в т. ч. и балетных. ДК, получившие возможность продавать участникам занятий то полстакана соевого молока, то лишнюю тарелку супа, сумели с помощью этой приманки набрать бригады самодеятельных танцоров. Некоторые из них оказались сравнительно стабильными, но большинство распалось почти сразу после выступления на смотре. То же относится к сельским ансамблям и кружкам народных танцев, организация которых диктовалась смотрами сельской самодеятельности 1943–1945 гг.

Одно за другим следовали в эти годы постановления о всесоюзных и региональных смотрах. Не успевали отгреметь бои, как в обезлюдевших, полусожженных городках-райцентрах начинались смотры художественной самодеятельности.

В смотрах сельской художественной самодеятельности участвовали плясуны разных возрастов — от пионеров до старушек. Последних было даже больше; их считали «носительницами фольклора» и потому с особой настойчивостью выводили на эстраду. Список танцев (очень небольшой) почти повсюду был одним и тем же. На первых смотрах 1943–1944 гг. в него входили «Русский», «Кабардинка», «Цыганочка», «Гопак», кадрили, «Лезгинка», «Яблочко», несколько шуточных

танцев-лубков, «Молдовеняска», усредненные ковбойский и венгерский танцы, «Сербиянка», «Один Ванька и пять Машек», «Лапотки», «Матрешки», «Барыня» — наскоро подновленный плясовой репертуар сельской художественной самодеятельности предвоенных лет. В последний год войны, когда на базе восстановленных ОДНТ начали повсеместно открываться курсы руководителей хореографических кружков (вначале краткосрочные, двух- или трехнедельные), на первый план вновь выдвинулись танцевальные «народно-сценические композиции» на современном материале (разумеется, без «пессимизма» по поводу военных утрат, а «с огоньком», победоносные и радостные). Там, где все приходилось начинать с азов, разучивали наиболее простые « типовые » движения венгерских, украинских, молдавских и других национальных танцев; это должно было символизировать дружбу народов.

В 1944 г., во время подготовки ко второму Всероссийскому смотру художественной самодеятельности, Наркомпрос РСФСР предписал МГУ, МГПИ и ряду других учреждений отправить фольклорные экспедиции в сельские районы. В составе таких экспедиций были и методисты-хореографы из областных ДНТ. Привезенные записи народных танцев и зарисовки костюмов в большинстве случаев использовались затем для практических нужд танцевальной самодеятельности: методички, которыми ОДНТ снабжали создававшиеся сельские коллективы, обычно содержали образцы национальных «колхозных» танцев, приспособленных для эстрады; документальным украшением, орнаментом таких массовых композиций должны были служить отдельные подлинные детали фольклорного танца и костюма.

За годы Великой Отечественной войны, благодаря эвакуации московских, ленинградских, киевских музыкальных театров, хореографических училищ и отдельных деятелей культуры, география классического танца заметно расширилась. Самара (Куйбышев), Новосибирск, Пермь, Иркутск, Саратов, Горький создали с помощью эвакуированных хореографов и музыкантов свои балетные школы и студии.

Танцевальная самодеятельность первого послевоенного десятилетия росла и ширилась в границах той же схемы, которая возникала, действовала, укреплялась в довоенные и военные годы. После войны, благодаря таким мероприятиям системы культпросвета, как двухгодичные и краткосрочные курсы по подготовке руководителей танцевальных коллективов и постоянно действующие семинары для молодых преподавателей танца, проводившиеся методистами ОДНТ на территории всего Советского Союза, схема приобрела масштабность и внушительную статуарность пирамиды.

Вершину составляла «русская классическая школа» с ее прославленными (сильно усеченными) традициями, десятком вальсов и адажио из балетов Чайковского и Глазунова, шедших на советской сцене, и новой, «соцреалистической» поэтикой хореодрамы. Массовым воплощением этой поэтики считались хореографические сюжетные постановки «по народным мотивам», особенно любимые ансамблями народных танцев: «колхозные сюиты», композиции на темы борьбы за мир и дружбу всех народов Советского Союза и соцстран. Такие постановки были и в репертуаре ансамблей песни и пляски.

Парный сюжетный танец культивировали многочисленные студии балетных народных танцев, открытые в конце 1940-х гг. в республиках и областях при

местных ДНТ и выпускавшие руководителей-балетмейстеров для сети танцевальной самодеятельности. И наконец, подножие пирамиды составляли «танцы народов СССР» — массовый вариант новых сценических народных танцев, имевших иногда конкретный бытовой аналог, но «обработанных», что чаще всего означало пренебрежение фольклорным вариантом и постановку танца по методике и образцам характерной сценической хореографии оперы и балета.

После войны число профессионально подготовленных преподавателей классического танца заметно увеличилось. К началу 1950-х гг. в стране было 16 хореографических училищ; во многих городах открылись детские балетные студии, готовившие педагогов-хореографов для самодеятельных танцевальных коллективов. К концу десятилетия на самодеятельных сценах Ленинграда, Ижевска, Омска, Ярославля уже не были редкостью такие сложные спектакли, как «Лауренсия», «Конек-Горбунок», «Бахчисарайский фонтан», «Мирандолина», «Балерина», «Каменный цветок». До 1956 г. постановка целого балетного спектакля для самодеятельности была сопряжена с большими трудностями: действовали различные ограничения, прежде всего репертуарные. Самодеятельным танцорам в послевоенные годы полагалось исполнять определенное число концертных номеров и небольших отрывков из классических балетов (танец маленьких лебедей, мазурка и вальс Шопена, матросский танец из балета «Красный мак», танец восставших басков из балета «Пламя Парижа», изредка — адажио и вальсы из «Спящей красавицы», «Щелкунчика»). Жюри олимпиад и смотров неизменно приветствовало «половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», но весьма настороженно воспринимало отклонения от утвержденного репертуара.

При жизни Сталина на заключительных концертах в Большом театре обычно танцевали самодеятельные исполнители, уже привыкшие к этой сценической площадке. О них писали, что их мастерство «неотлично от профессионального» (излюбленная похвала в критических статьях сталинского периода). О том, что грамотное исполнение классического танца участниками самодеятельности — относительная редкость, а исполнение карикатурное — увы, бытующая норма, заговорили только во второй половине 1950-х гг. в преддверии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и позже, когда московские впечатления от этой встречи с зарубежными исполнителями внесли новые ноты даже в культпросветовские методички.

Именно после фестиваля несколько расширился репертуар хореографических кружков и студий балетных народных танцев. Тогда же, впервые за многие годы, стали высказываться вслух сомнения в том, что классический тренаж необходим при обучении народным танцам. Клубная пресса очень осторожно, со многими оговорками изредка публиковала статьи защитников подлинного фольклора, содержавшие примеры обезлички, искажения местного колорита настоящих народных танцев.

Подобно балетмейстерам самодеятельных ансамблей, методисты всех республиканских и областных домов народного творчества ежегодно выезжали в экспедиции для записи народной музыки и танцев. По возвращении записи обрабатывали «по сценическим законам»: сводили воедино разные фольклорные варианты, уничтожали местные особенности танца. «Обобщался» и унифицировался костюм, переводились на язык классического и характерного танца подлин-

ные движения. Такие авторские обработки народных танцев регулярно публиковала клубная печать; их издавали пухлыми сборниками и отдельными брошюрами, распространяли в виде приложений к методической литературе.

Поскольку количество танцевальных кружков в стране всегда превосходило численность хорошо подготовленных педагогов-хореографов, в послевоенные годы, как и до войны, многие коллективы возглавляли «балетмейстеры-общественники» — воспитанники и выдвиженцы танцевальной самодеятельности, не имевшие специального образования. Многие из них ставили русские, узбекские, туркменские, китайские, венгерские, украинские и другие народные танцы по книжным и журнальным публикациям записей-обработок. В помощь таким руководителям печатались конкретные методические советы: «Как читать запись танца», «Как сшить словацкий (венгерский, болгарский, узбекский и т. д.) костюм».

Среди руководителей-общественников встречались люди, одаренные организаторским и творческим талантом. Но уровень основной массы все-таки был очень низким.

В большинстве случаев городские балетмейстеры-общественники имели весьма смутное представление о танцевальном фольклоре. А те, кто жил вдали от крупных городов, зачастую не видели ни одного балетного спектакля. Чтобы устранить эти проблемы, им вполне серьезно предлагали изучать различные танцы и их технику по художественным кинофильмам.

Затеянная Сталиным в конце 1940-х гг. кампания «борьбы с международным сионизмом и космополитизмом» откликнулась и в танцевальной самодеятельности. Затронула она и разрешенные перед войной парные бытовые западные танцы. Но и в пору жестокой «космополитической кампании» молодежь, несмотря на все запреты, продолжала и на домашних вечеринках, и на клубных вечерах танцевать румбу, танго и фокстрот. Конфликтовать с ней было трудно и невыгодно. Как сказал в 1949 г. заведующий одним из сталинградских клубов: «Мы обязаны выручить от танцев 90 тысяч рублей. <...> Если заняться обучением молодежи русским танцам, то, пожалуй, никакого дохода не останется».

Так же, при громовых запретах высшего начальства и молчаливом попустительстве зав. клубами, молодежь следующих поколений танцевала «неприличный» рок-н-ролл, буги-вуги, стэп и др. (**Т. С.** (по текстам Сокольской А.Л.))

Лит.: **Сокольская А.** Пластика и танец в самодеятельном творчестве // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000. С. 356–399; **Сокольская А.** Танцевальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950. СПб., 2000. С. 99–146.

**САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ (1930–90-е гг.).** В истории самодеятельной хореографии XX в. выделяются четыре периода. Первый, 1917 — середина 1930-х гг. — время относительного плюрализма концепций и взглядов на задачи, способы организации и художественный язык самодеятельного творчества. Второй, «жесткий», 1930–50-е гг. — с господством системы государственного контроля и строгой организации самодеятельного танцеваль-

ного творчества. Третий период, 1960-е — конец 1980-х, начался с «оттепелью» и характеризовался постепенным ослаблением контроля властных структур. Четвертый период наступил с приходом перестройки и ознаменовался сложным конгломератом элементов старой, советской системы управления и проявлениями нового активной инициативы «снизу».

В начале века и в первые послереволюционные годы рождается новая, огромная волна любительских танцевальных увлечений, захлестнувшая разночинную молодежь, студенчество, интеллигенцию.

В дискуссиях и практических экспериментах танец постепенно обретал права самооценности и самостоятельного вида искусства, а не приложения к песне, музыке, слову.

В 1929 г. был проведен первый самостоятельный хореографический праздник — *Пионерская танцевальная спартакиада*, в которой приняло участие девять коллективов, показавших 65 хореографических номеров. Конкурс прошел по двум разделам: массовых, зрелищных плясок (их было представлено 27) и индивидуальных — парных и сольных.

В 1932 г. была организована Секция художественного движения Центрального парка культуры и отдыха г. Москвы, что положило начало организации хореографической самодеятельности как новой формы развития танцевального искусства на любительской сцене. Секция была призвана создать систему работы в области самостоятельного хореографического творчества — от наиболее простых форм (разучивания массовых танцев) до создания цельных хореографических спектаклей. Весной 1933 г. было организовано Отделение парного танца в Секции художественного движения ЦПКиО. Обучение строилось по типу курсов бального танца с цикловой формой обучения.

Студии занимались по программам, включавшим танцевальный тренаж и производственно-постановочные занятия. Обе студии развивали традиции студийного движения 1920-х гг. Хореографическое отделение являлось, по существу, самостоятельным театром танца, ставящим своей целью серьезную хореографическую постановку участников, постановку и исполнение силами любителей сюжетной танцевальной формы и цельных балетных спектаклей.

К середине 1930-х гг. в результате развития массового интереса к танцевальному искусству и политики учреждений культуры в клубах и парках развивалась сеть хореографических кружков.

В хореографических или эстрадно-балетных кружках объединялась основная масса танцоров-любителей. Такие коллективы, как правило, насчитывали от 20 до 50 человек и не имели четко выраженной репертуарной направленности. Среди активно работавших коллективов этого направления: кружок художественного движения клуба железнодорожников «КОР» (рук. А. Роксанов), хореографический кружок клуба «Серп и молот» (рук. К. Айен), эстрадно-балетный кружок клуба им. Русакова (рук. Г. Финк), балетная студия Метростроя (рук. Г. Кичим), хореографический коллектив клуба «Красные текстильщики» (рук. В. Бекунова), танцевальный коллектив автозавода им. Сталина (рук. Н. Гербер).

Успешная работа коллектива зависела от трех главных условий: квалификации руководителя, наличия четкой программы учебной работы и качества репертуара.

Отражая общие тенденции развития советской хореографии, танцевальная самодеятельность признавала право на существование нескольких систем или творческих направлений: классический танец, характерный танец и наиболее молодая школа ритмопластики.

В зависимости от направления работы руководителю вменялось в обязанность изучить с кружковцами не только классический и характерный танец, актерское мастерство, ритмику и пластику, но и историю театра, историю хореографии, основы музыкальной грамоты и теорию композиции, воспитывать их эстетический вкус, максимально обогащая значениями и развивая творческие способности.

Результатом активной работы органов культуры, направленной на поддержку народного искусства, стало расширение географии с м о т р о в, о л и м п и а д, п р а з д н и к о в, в т. ч. хореографических; проведение их в союзных и автономных республиках и областях страны. В середине 1930-х гг. состоялись крупные события, не имевшие ранее аналогов в истории художественной культуры и во многом определившие пути развития советской хореографической самодеятельности: Международный фестиваль народного танца в Лондоне (1935 г.); открытие Театра народного творчества (1936 г.) и Всесоюзный фестиваль народного танца (1936 г.).

Во Всесоюзном фестивале приняли участие лучшие самодеятельные коллективы, ансамбли и индивидуальные исполнители танцев народов СССР, а также коллективы смешанного типа (работающие одновременно над народными песнями и играми), в программах которых ведущее место принадлежало хореографии. Коллективы должны были выступать в национальных костюмах, в сопровождении ансамблей национальных музыкальных инструментов. Помимо национальных танцев на Всесоюзном фестивале впервые был представлен новый жанр народной хореографии — красноармейская пляска.

Новой формой массовой хореографической самодеятельности стали а н с а м б л и н а р о д н о г о т а н ц а.

В результате ориентации танцевальной самодеятельности на изучение и постановку народных танцев к концу 1930-х гг. хореографические коллективы существовали в двух основных формах: хореографических кружков общего типа (или балетных, как их тогда называли) и ансамблей народного танца. Кружки и коллективы ритмического танца, пластического, художественного движения занимали в этот период уже незначительное место.

В хореографических коллективах изучались основы классического, историко-бытового танца, частично характерные и народные пляски. Существовали кружки узкобалетной ориентации, где народной хореографии совсем не уделялось внимание. Здесь преимущественно занимались женщины не старше 25–30 лет, и значительная часть желающих, не имеющих нужных профессиональных данных, не могла попасть в эти коллективы. Диапазон репертуара и направленность работы хореографических кружков почти не изменялись, поскольку ориентиром для них продолжала служить Школа танца ЦПКиО с ее штатом высококвалифицированных педагогов под руководством А.В. Шатина. Подобного уровня достигла и студия классического танца ДК им. Горького в Ленинграде, где был поставлен в 1938 г. балет «Аистенок». Сведения о постановке балетных спектаклей не только в столицах, но и в Омске, Ярославле, Ижевске сохранились в журналах «Художественная самодеятельность».



Ансамбли народного танца часто ограничивались изучением образцов народной пляски. В эти коллективы можно было попасть без ограничений в возрасте и без жесткого профессионального отбора.

Образцами профессиональной работы были признаны хореографический коллектив Центрального Дома художественной самодеятельности московских профсоюзов, ансамбль ЦДКЖ под руководством А. Мессерера и Б. Орлова, школа танца Сокольнического парка (педагог Г. Кичим), кружок клуба Первого мая (рук. О. Зорина), коллектив Московского городского Дома учителя (педагог С. Чудинов), хореографический коллектив комбината «Правда» (рук. Т. Ткаченко и И. Лентовский). Последнему коллективу, созданному в 1937 г., серьезную помощь оказывала Е.В. Гельцер. Не отставали от московских мастеров балета ленинградские коллеги. Ф.В. Лопухов шефствовал над балетной студией ДК им. Капранова, актеры МАЛЕГОТа работали с танцевальным коллективом ДК «Электросила».

Наглядное представление о репертуаре ансамблей народного танца дают материалы московского смотра 1938 г. На итоговом показе было представлено 90 танцевальных номеров, из них: 17 гопаков, 17 русских, 10 белорусских («Крыжачок», «Лявониха», «Юрочка»), 10 северокавказских (лезгинки, кабардинки, симды), 6 матросских, 5 молдавских, 4 татарских, 4 чечетки, 3 цыганских, 3 армянских, 2 «кинтаури», 2 красноармейских пляски, а также по одному таджикскому, венгерскому, норвежскому, молодежному танцу и одна тарантелла.

Специалисты осознали, что сценическая интерпретация танцевального фольклора имеет особые законы. Самобытный материал сам по себе обладает несомненной ценностью, но для воплощения на сцене требует определенной режиссуры, обработки. С другой стороны, танцевальные коллективы, даже демонстрировавшие слаженность исполнения, сложные рисунки и исполнительскую технику, подчас выглядели однообразно, терялась самобытность, органика индивидуальности исполнителей. На сцене бытовали две крайности — этнографические варианты или неузнаваемая стилизация. Главной ошибкой постановщиков было чаще всего забвение образного содержания танца, ориентация на внешнюю форму и технические приемы, обеспечивающие сценический успех. Эффектные трюки, удающиеся исполнителям, включались во все номера, в результате чего русские, украинские, красноармейские пляски стали изобиловать «мельницами», разножками, «голубцами», подсечками и мало чем отличаться друг от друга.

Печальное положение с русской пляской привело к дискуссии в прессе по поводу ее дальнейшего сценического существования, завершившейся большим диспутом, организованным балетной секцией ВТО и редакцией газеты «Советское искусство». Были подняты вопросы об организации экспедиций в отдаленные районы, записи танцев на киноплёнку, изучении исторического, иконографического и музыкального материала с привлечением этнографов, фольклористов, музыковедов, о необходимости профессиональной подготовки руководителей хореографических кружков.

В 1930-х гг. были образованы Дома народного творчества — Всесоюзный и республиканские. В их задачи входило повышение квалификации руководителей кружков, обеспечение их необходимым репертуаром и методическими пособиями, помощь в материальном оснащении кружков и многое другое.

Дав толчок к возрождению и развитию народного танца не только в нашей стране, но и за рубежом, самодеятельные ансамбли народного танца стали впоследствии на путь копирования создаваемых профессионалами образцов, утрачивая постепенно свою роль связующего звена между профессиональным искусством и фольклором. Названная проблема с особой остротой обнажалась в последующие десятилетия, которые не создали на любительской сцене новых жанров и форм, воспроизводя найденное в 1930-е гг.

В годы войны танцевальная самодеятельность продолжала оставаться одной из важнейших составных частей культурно-просветительной работы. Главное место в ее репертуаре заняла красноармейская пляска. Осенью 1941 г. красноармейские ансамбли песни и пляски были организованы во всех армиях. Их репертуар напрямую ориентировался на флага — Краснознаменный ансамбль песни и пляски — и включал в себя неизменное «Яблочко», национальные танцы, солдатские кадрили и частушки.

Танцевальные коллективы являлись основой Всесоюзных смотров художественной самодеятельности, регулярно проводимых в военные годы. Всесоюзным смотрам 1943, 1944, 1945 гг., как и в довоенные годы, предшествовали областные и региональные. Танцевальный репертуар по-прежнему подвергался строгой регламентации. Помимо обязательных красноармейских плясок и матросского «Яблочка» в него входили гопаки, «Барыня», «Цыганочка», лезгинка, белорусские, молдавские танцы, их могли дополнять входившие в моду испанские и венгерские. Классический танец представляли разнообразные вальсы, польки и адажио на музыку Ф. Шопена, П. Чайковского, А. Глазунова, «танец маленьких лебедей», «половецкие пляски», исполняемые, как правило, в далеком от оригинала варианте. Согласно официальной статистике, количество проведенных смотров исчислялось даже не десятками, а сотнями, а общее количество участников танцевальной самодеятельности (включая детскую) — тысячами.

В конце 1940-х — начале 1950-х гг. хореографическая самодеятельность бурно возрождалась в рамках накопленных довоенных достижений и устоявшихся схем. Она была представлена небольшими танцевальными кружками, ансамблями, студиями классического и народного танца, руководили которыми в большинстве своем культпросветработники — хореографы. Возрождались и большие танцевально-физкультурные парады — представления. Одним из первых стал парад 1945 г. на Красной площади с хореографической композицией «Дети Москвы».

Хореографическое искусство на любительской сцене к 1960-м гг. сформировалось как широкомасштабное явление. Огромные ДК и клубы в своих штатах имели специалистов — руководителей кружков, студий детской и взрослой самодеятельности. В СССР насчитывались сотни тысяч самодеятельных хореографических коллективов, среди которых, безусловно, преобладали ансамбли народного танца.

Несмотря на кажущееся разнообразие жанров и форм хореографической самодеятельности, в 1960–1980-е гг., их можно легко уложить в те же схемы, определив общие типические черты и тенденции (в отличие от периода 1920–30-х гг.).

В 1960–80-х гг. каждая знаменательная дата советской истории закономерно становилась поводом: реже — для Всесоюзных и намного чаще — для Всерос-

сийских конкурсов и смотров самодеятельного творчества, в которых хореография занимала одно из ведущих мест.

Танцевальные коллективы активно участвовали во Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности 1963–1965 гг., Всероссийском смотре художественной самодеятельности 1967 г. к 50-летию Октября; Всесоюзном смотре работы культурно-просветительных учреждений, посвященном XXVI съезду КПСС и 110-летию В.И. Ленина в 1970 г., Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности 1972 г. к 50-летию СССР, Первом Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся 1975–1977 гг. к 60-летию Октября, Втором Всесоюзном фестивале 1983–1985 гг. к 40-летию Победы, XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве — 1985 г., а также сотнях зональных смотров в регионах.

В эти же годы, помимо упомянутых всеохватных Всероссийских смотров самодеятельности, были проведены сугубо танцевальные. В августе 1968 г. (после более чем тридцатилетнего перерыва — Всесоюзный фестиваль народного танца 1936 г.) в Кишиневе состоялся 1-й, а в 1970-м 2-й Всесоюзный фестиваль самодеятельных ансамблей народного танца. Количественный и географический состав участников оставался неизменным — 31 коллектив (4 — от Российской Федерации, 18 — от республик СССР, 9 — из стран социалистического сотрудничества). На III Всесоюзном фестивале 1974 г. Россию представляли самодеятельные ансамбли Пензы, Орла, Оренбурга и Эвенкии.

Народное танцевальное искусство выглядело на этих форумах ярко и зрелищно, за счет широкой географии участников, национальных оттенков.

По итогам каждого фестиваля в Кишиневе проводились творческие конференции с участием ведущих специалистов-профессионалов — теоретиков и практиков жанра. В архивах сохранились материалы конференций с текстами выступлений российских хореографов, теоретиков и педагогов: И.А. Моисеева, Н.И. Эльяша, Т.А. Устиновой, Т.С. Ткаченко, А.А. Климова, Г.А. Настюкова, В.И. Уральской, а также их авторитетных коллег из союзных республик: В.К. Курбета, К.Е. Василенко, Е.Л. Гварамадзе, Л.А. Авдеевой, Э.А. Королевой, С.А. Гребенщикова, К.Н. Гасанова. От фестиваля к фестивалю замечания и пожелания о сохранении колорита и подлинности в народном танце становятся все более настойчивыми.

За четверть века репертуар ансамблей народного танца и танцевальных коллективов на упомянутых фестивалях и смотрах мало изменился.

Из 441 номера, показанных на зональных концертах Всесоюзного фестиваля к 60-летию Октября, было исполнено 60 вокально-хореографических композиций, 193 сюжетных постановки, 161 народный танец (из которых — 86 русских). Несмотря на общее значительное количество русских плясок, их лексический материал страдал однообразием. Области Центральной России — Воронеж, Брянск, Орел, Курск, Тамбов, Липецк — на своем смотре показали всего три хоровода, ни одной кадрили или сольной пляски. Предпочтительным репертуаром для ансамблей танца по-прежнему оставались: танцы народов СССР, народов России, армейские и флотские пляски, танцы народов демократических стран.

Как правило, наиболее самобытно на фестивалях и смотрах выглядели ансамбли республик и автономных округов России. Здесь сохранились аутентичные образцы национальной хореографии, пришедшие из быта далекого прошлого.

Ансамбли из Якутии, Чукотки, Тувы, Ханты-Мансийского, Эвенкийского, Корякского автономных округов на основе аутентичного фольклора создавали своеобразные танцевальные театрализованные сценки, например, «Медвежий праздник» ханты-манси и якутский «Осоухай» или «Норгали» — танец нерп в репертуаре ансамбля пос. Палана.

Хореографические коллективы из областей России представляли однообразную картину. Стереотипные рисунки, шеренговые построения, «ложные финалы» продолжали кочевать из номера в номер. Не учитывались областные, региональные особенности хореографии, музыки, костюма.

Понятие сюжетного танца стало отождествляться с «современной тематикой», образцы которой были показаны на смотрах и конкурсах. Чтобы представить себе их содержание, достаточно перечислить названия. Трудовая тема выражалась в танцах: «Праздник урожая», «Вручение знамени», «Мы — хозяева полей», «Наша героиня», «За высокий урожай», «Мы нашу сказку сделали былью», «На полевом стане», «Вечер на ферме», «На кукурузном поле», «На сенокосе», «Трактористы», «Танец маслоделов», «Птичница», «На колхозной ферме», «Братцы-тунеядцы», «Степная быль», «Танец доярки», «Сбор картофеля», «Слава рабочим рукам», «Ритм трудового Кузбасса» и т. п.

Лирико-бытовую тему представляли похожие друг на друга композиции — «У колодца», «Подруги», «На завалинке», «На деревне», «Ухажеры», «Женихи», «На свидании» и другие, являвшиеся либо обычным переплясом, либо различными сюжетными вариантами кадрилиных плясок с типовой «общерусской» лексикой.

В 1960-е гг. в репертуар (снова вслед за профессиональными ансамблями) вошла «космическая» тематика — «Встреча космонавтов», «К звездам», «Космос», — удача которой зависела также только от профессионализма и художественной интуиции балетмейстеров. В 1960 г. у танцевальной самодеятельности появляется новый «флагман» — Красноярский ансамбль танца Сибири под руководством талантливого мастера М.С. Годенко. Его деятельность по «эстрадизации» народного танца подвергалась серьезным нападкам со стороны коллег — профессиональных балетмейстеров, но породила в последующие годы огромную волну подражаний на любительской сцене. Созданные Годенко танцевальные полотна, использующие фольклорный материал только как отправную точку, насыщенные современной танцевальной пластикой с контрастной сменой ритмов, стремительными темпами, требовали мастерской режиссуры, блестящей виртуозности и высокого актерского мастерства исполнителей. Без этих индивидуальных особенностей мастера и его коллектива копирование нового творческого метода другими чаще всего напоминало не лучшие варианты мюзик-холла.

В сравнении с интенсивным развитием ансамблей народного танца и хореографических коллективов общего типа классический танец на любительской сцене оставался редким явлением. В зональных концертах I Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества 1977 г. из трехсот хореографических коллективов было представлено всего 13 эстрадных танцев и 14 классических. Малое количество классики отмечалось как недостаток. Причины виделись как в недостатке необходимых профессиональных навыков у участников, а главное, у руководителей кружков, так и в отсутствии необходимых условий (особый пол, станки, зеркала) для занятий классическим танцем в клубных учреждениях.

В 1960–70-е гг. народные театры балета работали в Нижнем Тагиле, Барнауле, Вологде, Кирове, Березниках Пермской обл., Смоленске, Хабаровске, Новокузнецке, Ярославле, Уфе. Их существование на упомянутых территориях, как правило, опиралось на две общие причины: отсутствие в городе балетного или музыкального театра и наличие крупнейшего предприятия (металлургический комбинат, шинный завод и т.п.), которое в состоянии было предоставить ДК все необходимые условия для занятий классическим танцем и постановки балетных спектаклей.

В 1960 г. при Кировском Облсовпрофе был создан народный театр балета, где занятия классическим танцем опирались на программы и методики Ленинградского хореографического училища. Уже через год театр показал первую премьеру — II акт «Лебединого озера». Результатом сотрудничества театра с ленинградским балетмейстером Л. Молодяшиным стали постановки спектаклей: «Дюймовочка» (1964 г.), «Репка» и «Классическая сюита» (1965 г.), «Бахчисарайский фонтан» (1968 г.), «Конек-Горбун» (1971 г.), «Вальпургиева ночь» (1972 г.) и других, многие из которых сохранились и в сегодняшнем репертуаре. В народном театре балета ДК завода «Серп и молот» при участии Р.В. Захарова был поставлен III акт балета «Бахчисарайский фонтан», в театре балета ДК шинного завода «Гигант» г. Ярославля — балет М. Чулаки «Юность».

Несколько шире была сеть студий классического танца. Стабильно работали студии классического танца в Челябинске, Киеве, Мичуринске Тамбовской обл., студия «Белые лебеди» г. Макеевка Донецкой области, ансамбль хореографических миниатюр в Южно-Сахалинске, «Рябинка» в Горнозаводске Пермской обл., ансамбль «Хореографические миниатюры» Конаковского ГДК Калининской обл. и др. В студии Е. Войтович, созданной в 1940 г. в Уфе, начинал свое приобщение к искусству балета великий Р. Нуреев.

К концу 1950-х — началу 1960-х гг. относятся первые робкие попытки возвращения в официальную самодеятельность балетной хореографии в ее новой для советской действительности конкурсной форме. Конкурсы предполагалось «осоветизировать». Десятки постановлений, приказов, инструкций, принятых на разных уровнях, призывали: «...принять меры к более активному внедрению советской танцевальной культуры в быт молодежи... к улучшению организации и проведения танцевальных вечеров и т. п.».

В соответствующем духе с 1963 по 1977 г. в России прошло шесть Всесоюзных и два Всесоюзных конкурса исполнителей балетных танцев, в репертуар которых помимо с трудом пробившихся танго, фокстротов, вальса и ча-ча-ча, самбы обязательно включались вальс-мазурка и вальс-гавот, «Сударушка» и «Русский лирический», «Венгерский балетный» и «Разрешите пригласить», а также, в разные годы, «Туяна», «Буяна», «Рада», «Любимая хора», «Каблучки», «Елочка», «Террикон», «Редлав», «Коза-нова», «Ланце», «Дружба», «Москвичка», «Улыбка», «Веселая минутка», «Казахский балетный», «Полька-янка», «Ятраночка», «Сурские ритмы», «Рилио», «Вару-Вару», «Аэлита», «Вывенка», «Волна», «Кремена» и многие другие, не прожившие и дня с уходом репертуарной цензуры.

С целью создания советского балетного танца с 1963 по 1974 г. было проведено три Всесоюзных и Всесоюзных конкурса на создание танцев и музыки к ним. Победителям присуждались солидные денежные призы. Для внедрения этих танцев в молодежный быт в 1970-е гг. проводились уникальные в истории

танца мероприятия — Всесоюзные смотры-конкурсы танцевальных площадок. Здесь строгие жюри на разных уровнях оценивали распорядителя танцев, репертуар, танцевальные оркестры, пары исполнителей и ансамбли — новую концертную форму балетного танца, рекомендованную «сверху».

Организационная структура ансамблей балетного танца была заимствована у ансамблей народного танца. Они должны были создаваться на базе школ балетного танца. Государственные указания, а значит, финансовая помощь тоже не всегда помогали, ансамбли поначалу создавались с трудом. По указаниям министерств в библиотеке «В помощь художественной самодеятельности» начинается серия публикаций «Приглашение к танцу». Прямые запреты непопулярны, и потому описания танцев «стандарта» и современных советских здесь мирно соседствуют. Фирма «Мелодия» выпускает серию грампластинок «Танцевальные вечера», что по тем временам было весомой помощью танцорам-любителям. На всех уровнях проводятся семинары и курсы по подготовке преподавателей балетного танца, а во второй половине 1970-х появляется первый значительный и фундаментальный учебник, давший первую попытку русского описания зарубежных танцев и сохранивший для исследователей-историков материал танцев-экспериментов. Проводится первый набор «балетников» в специализированный вуз — на это отваживается А.Н. Шульгина в ГИТИСе.

В 1980-е гг. впервые были проведены I и II Всесоюзные фестивали ансамблей балетного танца. Несмотря на строгий регламент — обязательное наличие композиции танцев советской программы, недопустимость использования музыкальных произведений зарубежных авторов в вокальном варианте, фестивали выявили замечательные композиционные находки, новые интересные коллективы, явились, по существу, важным шагом на пути развития эстрадной хореографии. Лучшие из созданных коллективов — московская «Эврика», «Лотос» из Астрахани, «Варенька» из Волгограда, «Ладушки» из Новосибирска, «Современник» из Ленинграда, севастопольская «Виктория», кишиневская «Кодрянка», пермский «Круг друзей», липецкая «Грация» — определили формы и уровень ансамблевого балетного танца на десятилетия вперед.

Государственная опека над самодеятельностью строго регламентировала ее задачи и репертуар, рождала негативные для хореографического искусства тенденции, но давала и свои положительные результаты. Возможность участия в районных, областных, зональных и заключительных показах в рамках многочисленных смотров давала значительные стимулы танцорам-любителям, приводила к массовому (часто, правда, по указке сверху) созданию новых хореографических коллективов. В 1974 г. в РСФСР только в клубной системе госучреждений насчитывалось 25 650 хореографических коллективов и 292 588 участников (с учетом сети профсоюзных клубов общее количество насчитывало почти вдвое большее число). Через два года число коллективов выросло на 858, а участников — на 11 072 человека. Вышнее по тем временам звание «любительский народный коллектив» имели 545 коллективов; из них больше половины составляли ансамбли песни и танца и четверть — танцевальные коллективы со смешанным репертуаром.

Участники танцевальных коллективов, а их действительно насчитывалось десятки тысяч, могли бесплатно овладевать азами танцевальной грамоты, зани-



маться под руководством педагога, участвовать в постановках. Дом культуры или клуб обеспечивал музыкальное сопровождение и пошив костюмов, оплачивал поездки на смотры и концерты. К работе с любителями широко привлекались мастера искусств — профессионалы.

В 1960-е гг. начала складываться система подготовки кадров руководителей и педагогов для хореографической самодеятельности. В институтах культуры (бывших библиотечных) и культурно-просветительных училищах появляется хореографическая специализация для готовящихся клубных работников. Большие надежды в мобильной подготовке кадров возлагались на ФОПы (факультеты общественных профессий) высших учебных заведений, где, как предполагалось, будущие учителя, агрономы и зоотехники должны были параллельно овладевать навыками руководства самодеятельными, в т. ч. танцевальными, коллективами.

В 1961 г. были созданы двухгодичные курсы — известный «Спутник» ГИТИСа, где за три десятилетия прошли действительно серьезную подготовку у квалифицированных мастеров сотни балетмейстеров любительских коллективов Москвы.

Активную работу по подготовке и повышению квалификации кадров проводили на местах Дома народного творчества, которым вменялась в обязанности систематическая организация семинаров и курсов. К работе с артистами-любителями, к участию в жюри активно и постоянно привлекались ведущие балетмейстеры и педагоги балета — Р.В. Захаров, И.А. Моисеев, А.М. Мессерер, И.В. Смирнов, В.В. Кригер и др. Постоянным наставником и другом любительских ансамблей народного танца, бессменным балетмейстером сводных концертов, председателем жюри конкурсов народных танцоров стала почти на полвека Т.А. Устинова, возглавившая в 1953 г. хореографическую секцию при Центральном (ныне — Государственный российский) Доме народного творчества.

Создание мощной системы подготовки профессиональных кадров для работы с танцорами-любителями явилось еще одним (после создания ансамблей на самодеятельной сцене) уникальным примером, не имеющим мировых аналогов.

В издательствах «Советская Россия» и «Искусство» началась публикация серии «В помощь художественной самодеятельности» с записями хореографического репертуара, появились первые серьезные научные исследования.

Подобная культурная политика, подкрепленная мощным финансированием, дала определенные результаты. Все перечисленное способствовало росту профессионального уровня руководителей коллективов, исполнительского мастерства участников. Однако все большее увлечение массовостью как качественным показателем самодеятельности увело ее от задач индивидуального подхода в развитии и воспитании в лоне художественного любительства. Самодеятельное хореографическое творчество стало все больше терять характер студийного экспериментального движения, ориентируясь на достижения профессиональной хореографии. Репертуар самодеятельных коллективов стал формироваться из адаптированных произведений профессиональной сцены, механически переносились в самодеятельное творчество и методы преподавания и характер взаимоотношений в коллективе, структуры и формы, существующие в практике филармоний и театров. Это все дальше уводило от самобытной основы народного танца, ориентировало на подражание профессионалам не только в учебной, но и в постановочной работе, повторяя их ошибки и просчеты.

Коллективы ориентировались на создание массовых композиций, насыщая их чуждыми трюками, кочующими из номера в номер штампами. Нивелировалось национальное своеобразие народных танцев, исчезали камерные дуэтные и сольные номера, а вместе с ними на сцене утрачивалась индивидуальность танцора-исполнителя.

Картина эта сохранялась вплоть до середины 1980-х гг., поскольку не менялись условия, ее породившие.

В первой половине 1980-х гг. активизируется учебная работа по повышению квалификации руководителей хореографической самодеятельности. Специалисты Домов народного творчества, привлекая мастеров-профессионалов, проводят десятки республиканских, областных курсов, семинаров, стажировок. Наиболее значительные результаты принесут Всесоюзный и Всероссийские семинары 1981 г., курсы на базе Всесоюзного института повышения квалификации работников культуры, организованные отделом хореографического искусства ВНМЦ НТ и КПр в 1982 г., а также всесоюзные (а в их рамках Всероссийские) творческие лаборатории «Танцы народов СССР», проведенные в Клайпеде, Ташкенте, Ленинкане, Ужгороде, Йошкар-Оле, Нальчике, Владимире. В 1983 и 1985 гг. проходят первые Всесоюзные семинары для методистов и руководителей коллективов бального танца, привлечшие огромное количество желающих, поскольку занятия на них ведут бывшие ранее под запретом молодые педагоги — приверженцы западного стандарта.

К концу 1980-х гг. под влиянием перемен в политической жизни самодеятельность постепенно лишается идеологической опеки (а вместе с ней, правда, и стабильного государственного финансирования). Балетмейстеры, освобожденные от необходимости создания танцев «историко-революционной, современной, трудовой тематики, темы дружбы народов СССР и стран социалистического содружества», начинают обращать взоры к фольклору. Проведенный после значительного временного перерыва Всероссийский смотр коллективов народного танца (1989–90 гг.) в рамках III Всесоюзного фестиваля народного творчества показал масштабную картину состояния хореографической самодеятельности. Зональные конкурсы в Йошкар-Оле, Ростове-на-Дону, Владимире, Твери, Абакане и заключительный праздник танца в Челябинске представили на суд жюри свыше 1000 народных танцев. Заключительный праздник стал последним в истории совместным показом самодеятельных коллективов республик СССР и мало чем отличался от всесоюзных кишиневских фестивалей, интересных и значительных за счет разнообразия национальностей, но дающих мало материала для анализа собственно тенденций развития народного танца на любительской сцене.

По уровню отношения к национальному хореографическому фольклору участвующие коллективы условно можно было разделить на две группы: танцевальные ансамбли автономных республик и ансамбли областей России. В первом случае были показаны образцы национальной хореографии, пришедшие из быта далекого прошлого. Это и почти аутентичные варианты, скорее — театрализованные сцены, чем танец: «Тулнглап» — ансамбль «Хорам» Ханты-Мансийского ГДК, «Богатыри» — ансамбль «Джангр» из Калмыкии, «Волшебные кумаланы» — эвенкийский ансамбль «Осиктакан» и ритуальные танцы ансамблей из Тувы, Хакасии, бытовые народные танцы карельской «Карьялы» и ансамбля «Марий

Памаш» из Йошкар-Олы. Ансамбли из республик Северного Кавказа показывали массовые народно-сценические композиции «Дагестанский девичий», «Ингушский перепляс», «Чеченский молодежный», «Массовый исламей», «Кабардинский старинный», «Балкарский народный», передающие уникальный колорит танца каждой из национальностей, сохраняющие правдивость лексики и рисунка, в сочетании с особенностями сценического исполнения и зрительского восприятия. Сохранение образцов фольклорного танца на национальных территориях отчасти объяснялось его функционированием в быту, исполнением тех же танцев на свадьбах, народных праздниках. Лучшие сценические образцы такого материала становились в самостоятельных коллективах своеобразным классическим наследием, передаваясь от поколения к поколению.

То же происходило и с «общерусскими» номерами в ансамблях русских областей. За счет грамотной режиссуры и высокого исполнительского мастерства композиции ансамблей «Азовские казаки», ДК завода Ростсельмаш из Ростовской обл., «Енисейские зори» из Красноярска, «Самоцветы» из Челябинска, «Шахтерский огонек» из Кемерово, «Волжанка» из Ярославля, Хабаровского ГДК и других одобрительно встречались специалистами и публикой.

По сравнению с фестивалями и конкурсами прошлых лет региональный смотр центральных областей России (г. Владимир) 1989 г. показал ростки позитивных перемен. Он выявил постановочную фантазию, стремление к воссозданию утраченных образцов русского народного танца. Наиболее отрадно для специалистов выглядели оригинальные хореографические произведения на материале областных особенностей России, поскольку самая трагическая ситуация забвения традиций сложилась именно в русском танце. Это были — «Мещерский хоровод», «Рязанская плясовая», «Сюита фольклорных танцев Липецкой области», «Карагодная пляска Курской области», «Субботея», «Ливенские переборы» в исполнении танцевальных коллективов из Орла, Рязани, Липецка, Курска. Наряду с самобытным танцевальным материалом появились удачные варианты сценических костюмов, созданные на основе аутентичных образцов.

Этот же смотр обозначил существование нового типа коллективов — молодых танцевальных ансамблей, избежавших влияния штампов, ориентированных на воссоздание и сценическую обработку танцевального фольклора. Быть может, менее эффектно, чем у известных любительских коллективов, но свежо и органично выглядели «Русские потешки» и «Девичий распляс» (г. Обнинск), «Ситцевая акварель» и «Шуйская кадрили» (г. Шуя), старинный сибирский хоровод «Под барабанку» (г. Минусинск), «Русская фантазия» (г. Березовск). По географии этих коллективов угадывается закономерность — районные городки ближе к селу, к сохранившимся подлинным фольклорным танцам, которыми могут пользоваться молодые балетмейстеры.

В 1990-е гг. продолжалась работа по поддержке, развитию русской народной хореографии в любительских коллективах. Наряду с возрождением смотров и конкурсов возрождаются народные обряды и праздники, Государственным российским Домом народного творчества регулярно проводятся Всероссийские семинары по русскому танцу, вновь становятся традиционными фестивали и праздники русского танца. Особое значение в деле поддержки и развития традиций русского танца приобрел организуемый с 1987 г. Всероссийский праздник на приз Т.А. Устиновой во Владимире. Это наиболее масштабный и автори-

тетный в России форум народных танцоров, на примере которого можно анализировать тенденции развития русской народно-сценической хореографии.

Вносят свой вклад в развитие народного танца на любительской сцене все-российские и региональные конкурсы на приз О. Князевой в Екатеринбурге, на приз М. Годенко в Красноярске, на приз В. Захарова в Кирове, на приз Н. Карташовой в Челябинске, на приз газеты «Труд» в Кемерове, русской кадрили в Архангельске, проводимые местными домами народного творчества.

Ведущие профессионалы — М.М. Кольцова, А.А. Борзов, А.А. Климов, О.А. Золотова, В.И. Уральская и многие другие, — продолжая традиции ушедших мастеров, по-прежнему оказывают квалифицированную помощь хореографам и коллективам любительской сцены.

Конец века стал периодом поисков, экспериментов и новых открытий, когда шаг за шагом проявляются позитивные перемены. Это и молодежные фольклорные коллективы; и оригинальные сценические обработки аутентичного материала в исполнении известных и вновь созданных танцевальных ансамблей; и большое количество «льняных» номеров, использующих темы и пластику древнерусского фольклора, которые активно стали исполнять коллективы разной жанровой направленности: народного, классического, эстрадного танца, деми — классики и модерна.

Иллюстрацией первого из упомянутых направлений может служить работа ансамбля фольклорного танца «Карусель» Караваевского РДК Костромской обл. (художественный руководитель и балетмейстер — Елена Смирнова). Самобытные пляски Костромской обл. исполнялись под аккомпанемент баяна в костюмах, сшитых по аутентичным образцам. Каждый участник с достоинством преподносил на сцене свой неповторимый индивидуальный образ. Составным компонентом выступлений явились припевки, частушки, наигрыши, что позволило представить зрителю синкретическое зрелище, весьма родственное природе русского народного искусства. Подобным творческим путем (но, скорее, от песни — к танцу, а не от танца — к наигрышам и припевкам) шли молодежные фольклорные ансамбли разных российских областей.

Другая условная группа номеров на материале русского танца — обработанные композиции. Здесь господствует собственно танец, вокал может существовать только как музыкальное сопровождение. Вариантов сценических произведений великое множество, и самые распространенные — пока все те же «общерусские пляски».

Иной результат достигается при бережном отношении к областным особенностям русского танца, как в движениях, так и в рисунках, костюмах, оформлении — «Раздолье» (Липецк), «Радуга» (Орел), «Вензеля» (Пенза). Здесь иногда трудно провести грань между обработкой и стилизацией, которая подразумевает большую свободу в выборе пластических, пространственных и выразительных средств, более вольное обращение с оригинальным материалом. При этом балетмейстерам удается сохранить своеобразный дух, характер, смысл первоисточника, не испортить «вкус его воды» до неузнаваемости.

Собственно стилизацию русского народного танца представляет собой другая репертуарная группа. Самая распространенная — постановки на музыку современных аранжировок фольклорных мелодий. От недостатка музыкального материала хореографы буквально нагромодили на подобный репертуар, зазвучав-

ший в эфире. Количество танцевальных композиций на музыку «Ах, зайныка» или «Здорово, Кострома!» перевалило все мыслимые пределы. В этом направлении изредка появляются отдельные удачи, но стремление к такому осовремениванию русского танца чаще напоминает композиции мюзик-холла и варьете.

Безусловно, сложившаяся за десятилетия традиция потребительско-ремесленного отношения к фольклорным первоисточникам характерна и для постперестроечного периода развития самостоятельного танца с установкой на копирование деятельности ведущих профессиональных ансамблей — «Сиверко» (Архангельск), «Весенние зори» (Воронеж), «Камушка» (Пермь), «Енисейские зори» (Красноярск), «Шахтерский огонек» (Кемерово), «Зоренька» (Пенза). Эти коллективы подчас с успехом компенсируют отсутствие в своих городах профессиональных танцевальных трупп, любимы своим зрителем и могут сегодня уверенно состязаться с профессионалами в исполнительском мастерстве. (Т. П.)

**САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО** — понятие не имеет точных границ и лишь указывает на некоторый круг проблем, явлений и артефактов, которые требуют своего анализа и которые можно было бы вычленивть в огромном потоке предметов быта. На различных исторических этапах развития советского государства (1920 -30 годы, 30-50, 60- 70-80-90 -е) в сферу самостоятельного прикладного искусства входит совершенно разный круг явлений. Прежде всего, речь идет о работах непрофессиональных мастеров, для которых занятия прикладным искусством носят неспециализированный характер. Его истоки — домашнее ремесло, рукоделие, традиции создания праздничной и бытовой среды, дореволюционное любительство. С социокультурной точки зрения важно рассмотреть творчество «свободных» умельцев в системе культурного института «самостоятельности» — части государственной политики. Можно говорить и о механизмах и особенностях создания художественной среды повседневной жизни человека, развитии искусства, удовлетворяющего индивидуальные потребности людей. Ведь в создании бытовой среды и индивидуального имиджа человек, опираясь на общие художественные принципы того или иного исторического периода, каждый раз проявляет творческие креативные способности по организации и выстраиванию своей жизни, используя самый жизнестроительный материал — прикладное искусство. Бытовая художественная стилистика ярко свидетельствует о происходящих в социуме процессах. Особое значение для развития прикладного искусства в России XX века имели события социальной жизни и конкретные государственные политические и теоретические установки. В 20—е — это идеи революционного переустройства мира, создания пролетарского искусства, миростроительства в целом. Важно, что художественные и политические движения 20-х формировались вокруг идей создания как сугубо пролетарского искусства (Пролеткульт), тесно связанных с культурой авангарда, так и концепции искусства трудящихся масс — рабочих, крестьян (ЦК РКП (б)), ленинские принципы строительства социалистического общества). Одно из главных разногласий — отношение к культурному наследию, «прогрессивной культуре прошлого», фактически отношение к реализму. Не удивительно, что в данном контексте у прикладного искусства были особые задачи. Первые

движения и государственные институты, направленные на организацию непрофессионального искусства, ориентировались на решение новых революционных задач, оформление революционных празднеств, были связаны с театральной культурой, отчасти, опытами народных театров, практикой «Поленовского дома», фольклорной праздничной культурой. Как правило, они имели комплексный характер, здесь трудились и получали художественные навыки как в области изобразительного, так и прикладного творчества. (П.Г.)

Главные, наиболее массовые и концептуально обозначенные институты самостоятельного движения этого периода — это ИЗОРАМ (ИЗО рабочей молодежи. Ленинград, Москва. 1925—1932), органически связанный с идеями и стилистикой русского авангарда, и Объединение художников — самоучек (ОХС Москва, 1927—1931), развернувшее свою деятельность на базе АХРР (Ассоциация художников революционной России (1922-1932)). Обе организации активно участвовали в оформлении революционных празднеств, ставили перед собой задачу распространения коммунистических идей и воспитания членов объединения, коллективной творческой работы, оформлением мест коллективного и личного быта: рабочих мест на фабриках, заводах, мест отдыха в клубах.

Более активно прикладным искусством занимались члены ИЗОРАМа, образцом для которого в деле обучения художников для производства можно рассматривать такие организации как ВХУТЕМАС в Москве и Баухауз в Германии. В творчестве изорамовцев, восходящем в своей основе к клубной изосамостоятельности с ярко выраженной социальной направленностью, своеобразно преломились широко распространенные в 1920-е гг. идеи «производственного искусства» и конструктивизма. Успешной была деятельность ИЗОРАМа по оформлению агитационно-политических кампаний. Во главе ИЗОРАМовских кружков, как правило, стояли профессиональные художники. Практически все руководители были связаны с искусством авангарда, имели опыт декораторской и оформительской работы, прикладного творчества (М.С.Бродский, И.Г. Чашник. Э.М.Криммер Е.А. Кибрик), многие были членами УНОВИСа.

Творческие интересы изорамовцев были достаточно широки и многообразны. Наряду с агитационно-пропагандистским и монументально-декоративным искусством они занимались проектированием мебели, фотомонтажом, книжной иллюстрацией, театрально-декорационными работами.

В 1928-1929-е Э.М. Криммер создал и руководил модельно - проектировочной мастерской при ИЗОРАМе, которая занималась конструированием мебели. Этот род художественно-конструкторской деятельности изорамовцы считали одним из важнейших в деле социалистической реконструкции обобщественного и индивидуального секторов быта. Одним из первых шагов, предпринятых ими в этом направлении, был проект трансформирующейся мебели, показанный на московской выставке «Изо рабочей молодежи Ленинграда», состоявшаяся в 1929 г. в Государственной Третьяковской галерее. Этот предмет обихода был специально создан для малогабаритного жилья, в котором недостаток жилплощади заставлял соединить несколько типов мебели, смежных по назначению. Он собирался из стандартных мебельных частей на конструктивной основе «козлы-бруски на болтах», на которую крепились двусторонний перевертывающийся пружинный матрас с чехлами двух систем, выдвижной столик к кровати, ящики открытые



и закрытые для белья и принадлежностей туалета и, даже платяной шкаф с выдвижной вешалкой (4, 67). В зависимости от потребности этот предмет мог быть диваном, кроватью или шкафом. Впоследствии по эскизам мастерской ИЗОРАМа был налажен выпуск мебели на производстве (7, 26).

В модельно-проектировочной мастерской, руководимой Криммером, был выполнен любопытный эскиз «Площадки для массовых выступлений на площади», идея пространственной спиральной композиции которого восходила к знаменитой «Башне 3-го Интернационала» В.Е.Татлина и к проекту «Трибуны Ленина» Л.М.Лисицкого, с ярко выраженным диагональным движением.

В 1928 ИЗОРАМ объединял около 80 изокружков, базировавшихся в помещениях различных клубов, в которых имелись мастерские с плакатными, графическими и декоративными отделениями. Изорамовцы выполняли плакаты, макеты театральных декораций, оформляли стенгазеты, занимались оформлением массовых празднеств разрабатывали эмблемы и фирменные знаки — например, эмблему профсоюза металлистов, образцы мебели для серийного производства (стол, стул, диван-шкаф-бюро), модели одежды и проекты домов. Стиль всех этих вещей был сформирован под воздействием идей конструктивизма и «производственного» искусства, главным требованием которого была функциональность, лаконичность форм и минимальная затрата недорогих материалов.

В их изоустановках складывался новый вид монументального искусства, формировавший внешний облик целого города, его улиц и площадей в дни празднеств. Эти установки были не развернутым гигантским плакатом, как это могло показаться на первый взгляд, (хотя элементы плаката широко использовались в масках, лозунгах), и не монументальным искусством в его традиционном понимании. Это были скорее декорации для театрализованных действий, которыми являлись в те годы не только самодеятельные сценки, но и публичные выступления членов партийного руководства, а также сами массовые шествия и демонстрации, сопровождавшиеся музыкой, песнями, частушками.

Миркапитализма, его отрицательные элементы давались в условной карикатурной форме, коммунистический образ жизни изображался в реалистических формах. Так, турбины, домны, гидростанции, комбайны давались с технической точностью в деталях. Например, декортикатор — прибор для обработки льна, только начинавший выпускаться в массовом масштабе, был взят непосредственно с заводского чертежа.

Существенно также, что композиция выстраивается по принципам не изобразительного, а, скорее, театрального искусства, представляя «застывшее действие», имитацию драмы. Если в конце XIX — начале XX вв. в различных праздничных постановках были популярны «живые картины» — театральные миниатюры, воспроизводившие известное всем живописное полотно, то в 20-30-е гг. на смену им приходят вырезанные из картона и фанеры сцены.

Надо отметить, что деятельность ИЗОРАМа не ограничилась только теоретическими и педагогическими опытами. Мебель, придуманная изорамовцами для внутреннего оборудования рабочего жилья и клуба, была поставлена на производство в Ленинградском комхозе (7).

Принципиально иной характер приобрели поиски изорамовцев в 1930-1931 гг., когда теоретические разработки художников — рабочих стали использовать

в производстве. Утопические проекты комбинированной мебели сменились реальными предложениями новых образцов клубной мебели и комплексной меблировки рабочих квартир. В основе новых проектов ИЗОРАМа по-прежнему лежала идея использования стандартных деревянных элементов. Пружинные и волосяные части были съемными и легко заменяемыми. Правда внешний вид готовых изделий уступал проектным предложениям, так как качество древесины и ее окраска определялись теми ограниченными возможностями, которыми располагал ленинградский «Древлестрест», начавший в 1930 г. массовый выпуск мебели типа «ИЗОРАМ — Древлестрест».

Таким образом, ИЗОРАМ, рассчитанный на массовую самодеятельность рабочего класса, преимущественно городского пролетариата, перешел на уровень профессионального существования. **(Н.М.)**

Новые идеологические требования, соответствующие выработанной в 1930-е годы модели самодеятельного творчества, определили во многом особенности развития непрофессионального прикладного искусства в последующий период. Были отброшены ранее актуальные теоретические споры о характере и своеобразии народного декоративно — прикладного искусства, его художественных особенностях, о дефинициях пролетарского, крестьянского, кустарного, и любительского, и были сформулированы основные положения новой теории народного творчества. Если в 1920-е А. Некрасов в полемике с идеалистическими, романтическими идеями «народного духа», «художественной воли», определяет предмет «народного» искусства через примитивность технологии и социальную среду как искусства крестьянского, а сам термин «народное искусство» вообще мало используется в искусствоведческой литературе этого периода (если и используется, то смысл его оговаривается), то в конце 20-х — начале 30-х годов в теории народного искусства происходят резкие изменения. В области прикладного искусства новая концепция манифестировалась без всяких аргументов как правильная, верная, социалистическая, в фольклористике же она активно дебатировалась.

Прежде всего, сами термины «народ», «народное» превратились скорее в метафору. «Народное» трактовалось не как социологический термин, относящийся к определенному классу, в частности крестьянству, а как понятие политикомифологизированное, в контексте антитезы народное—антинародное, что вызывало самые парадоксальные теоретические выводы и концептуальные выверты, предельно расширяющие толкование этого понятия. Формулируется идея о «народном» как всенародном творчестве, в которое могут входить и фольклор и авторское профессиональное творчество, антинародные элементы могут встречаться и в традиционном крестьянском искусстве вследствие воздействия на него различных враждебных классовых установок. В становлении этих теоретических положений прослеживается влияние ленинской теории «двух культур».

Можно сказать, что в 20-30-е годы не только изменился смысл термина «народное искусство», но и исчезло в определенной мере и само явление, которое первоначально обозначалось этим термином. Практически, ни один вид кустарного, крестьянского и традиционного искусства не остался в неискаженном и нетрансформированном виде ни по одному из своих параметров и базовых сущностных характеристик: среда создания, принципы

и среда функционирования, организация производства, качество, технология, форма, композиция, материал, образы, темы, содержание, семантика. Явления разного художественного порядка, объединенные социалистической идеей, перестраивались под новую идеологию. Что во многом объясняет схожесть стилистических, художественно-эстетических и тематических изменений в истории советского народного искусства и художественной промышленности. Происходит реорганизация целого ряда научных учреждений, связанных с изучением фольклора, народного искусства, материальной культуры, на страницах научной печати и на научных конференциях проходит несколько дискуссий об определении предмета, задач и методов ряда дисциплин, в каждой из которых говорится о необходимости коренной перестройки.

В 1931 г. была ликвидирована Государственная Академия художественных наук (ГАХН), Институт литературы и языка, Институт архитектуры и искусствознания, Государственный институт музыкальной науки. На их базе была организована Государственная Академия искусствознания (ГАИС), основной задачей которой было обеспечение марксистско-ленинского руководства в Академии и отдельных ее подразделений.

В 60-е годы произошла духовная переориентация советского общества к частному, к личному — своеобразный, пусть и очень ограниченный, поворот к человеку. Этот процесс не был специфически советским, но то, что в СССР он протекал на фоне демократического обновления общества, радостного ожидания будущего, придало ему особые черты.

Повышение внимания к частной человеческой жизни стало внутренней причиной изменений отношения сугубо научного и общественно-бытового не только к народному и самодеятельному декоративному искусству, но и к прикладному искусству в целом. На Западе 60-е годы дали новое понимание исторической науки как науки о повседневном существовании человека. В СССР изучение закономерностей развития материальной культуры не могло, в силу объективных причин, развиваться в рамках новых мировых концепций исторической антропологии. Однако именно в этот период возник особый, и не только научный, но, можно сказать, «научно-самодеятельный» интерес к прикладному искусству, к искусству быта. Обращение к культурной традиции русской провинции, поездки и экспедиции, коллекционирование икон, прялок, резного «дерева», самоваров, крестьянской вышивки и других предметов старины — вот характерные черты 60-х годов. Свидетельством признания художественной и исторической значимости рядовых предметов быта стали домашние коллекции старых утюгов, замков, ключей, аптечных пузырьков, резных ложек и т. д. Изменение положения прикладного и других «незначительных» видов искусств в общекультурной иерархии — явление небезразличное для понимания специфики духовных устремлений людей 60-х.

В тоталитарной концепции искусства формальные средства выражения всегда подчинены содержанию, которое понимается как проводник некоей социальной идеи, и отсюда — примат содержательных, изобразительных видов искусства над декоративно-прикладными. При этом на высокую ступень ставятся «шедевры» и уникальные произведения, общий же поток «просто предметов» не заслуживает в рамках данной концепции особого внимания.

В 60-е годы меняется само положение декоративно-прикладного искусства в структуре жанров, происходит его реабилитация. Так, в 1956 году прошло совещание Союза художников СССР по прикладному искусству, в 1957 году съезд СХ СССР заслушал доклад А. Б. Салтыкова по проблемам декоративно-прикладного искусства, в этом же году появился первый журнал, посвященный прикладным проблемам — «Декоративное искусство СССР». А в 1959 году съезд СХ РСФСР уже констатировал: «Декоративно-прикладное искусство выходит в первые ряды советской культуры» (14, 2). Дело дошло даже до решения об открытии кафедры декоративно-прикладного искусства в МГУ, но оно так и не осуществилось. На кафедре истории и теории искусства МГУ, впрочем, обсуждались вопросы проведения дискуссии «О современном интерьере и массовой продукции художественных промыслов», введения курса декоративно-прикладного искусства в учебную программу.

Новый, более строгий и конструктивный художественный стиль, лишенный композиционной вычурности, украшательства и «ампирности» 40-х — начала 50-х годов, постепенно распространил свое влияние не только в области профессионального искусства, но и в стилистике самодеятельного искусства, народных художественных промыслов. Главными теперь стали проблемы функциональности предметов прикладного искусства, их конструктивности и целесообразности. Наиболее последовательно вопросы специфики художественного образа, природы изобразительных средств в декоративно-прикладном искусстве разработал в 60-е годы А. Б. Салтыков. «Человечность» вещей — эта новая категория анализа и, одновременно, принцип оценки произведений прикладного искусства, предложенные А. Б. Салтыковым, — как нельзя лучше согласовывались с эстетическими и художественными устремлениями 60-х (11). Фактура, цвет, ритм, форма представлены в концепции прикладного искусства 60-х годов не абстрактными характеристиками, но самим содержанием этого вида искусства. В конце 50-х, в 60-е годы на страницах журналов «Искусство», и ДИ на эти темы писали К. Юон, С. Хан-Магомедов, С. Раппопорт, Н. Степанян, К. Макаров.

В этот период усиливается интерес к народному искусству, по-новому расставляются акценты в понимании его сущностных характеристик. В октябре 1958 года в выставочном зале СХ СССР прошла выставка «Русский народный лубок XVII—XIX вв.», а в 1960 году в Париже открылась выставка «Русское народное искусство XIX в. в его неизвестном аспекте». На страницах журнала «Декоративное искусство СССР» прошла дискуссия о судьбах народного искусства, начатая статьей «Традиция — не мертвая схема», в которой приняли участие Н. Воронов, М. Ильин, И. Богуславская, М. Званцев и др.; были поставлены вопросы отношения народного искусства и примитива, архаических истоков народного искусства (13).

60-е годы вызвали к жизни и жанр «лесной скульптуры», ставший необыкновенно популярным на всей территории СССР. В декабре 1960 года в Ленинграде, в павильоне «Россия», прошла выставка «Зимний букет», на которой были представлены цветочные композиции из засушенных растений, декоративные изделия из шишек, новогодние букеты. Эта выставка положила начало ежегодным ленинградским выставкам под тем же названием.

В 60-е — 70-е годы клубы и секции «лесной скульптуры» организовывались обычно при обществах охраны природы и имели определенные эколого-этические

задачи – охраны леса, воспитания бережного отношения и любви к природе. Творческая же задача формулировалась как принцип «соавторства с природой» и заключалась в создании художественных произведений из найденного на пленэре материала (корневищ, веток – сучков, старых пней, наростов и т.д.) обладающего выразительными естественными формами. Спор о степени сохранения этих первоначальных форм при создании деревянной скульптуры не только велся в клубах и секциях, но попадал и на страницы периодической печати. По мнению «идеологов» этого вида художественной самодеятельности, большим плюсом здесь было то, что к художественному творчеству мог приобщиться более широкий круг людей, не обладающих технологическими навыками.

О художественных достоинствах этого направления самодеятельного творчества можно спорить, но ясно, что сам факт его появления связан со многими социально-этическими особенностями 60-х и прежде всего – с утверждением ощущения свободы и стремления к разрушению канонов и условностей. Если одной из главных установок предшествовавшего периода было восприятие мира сквозь призму заданной культурной и стилевой традиции, то именно непосредственное – без вмешательства культпросвета – общение с природой, ориентация на собственное эмоциональное переживание становится характерным признаком 60-х годов. Вглядываясь в природные формы, человек выявляет скрытые, как бы спрятанные в них образы, рожденные вне системы определенных художественных стилей. Основы этого творчества связаны с одним из сущностных свойств наивного искусства: свободой от условностей и канонов, отсутствием привязанности к той или иной школе. Как считают исследователи, здесь реализуется и характерное для народной бытовой культуры отношение к природным формам, известное по образно-ассоциативным названиям гор и хребтов, гаданию по форме облаков и других природных объектов, интересу к предметам необычных конфигураций. Движение создателей «лесной скульптуры» повлияло, в определенном смысле, на все студии деревянной резьбы. Приемы работы, культивируемые в клубах «лесных скульпторов», проникали в самые различные студии самодеятельного декоративно-прикладного искусства; если клубы «Природа и творчество» объединяли, главным образом, представителей старшего поколения (людей 50 лет и старше), то в студиях резьбы по дереву собирались, как правило, более молодые люди, многие из которых, однако, успели пройти школу клубов «лесной скульптуры». Данное направление, хотя и утратило своего массовую аудиторию в наши дни, продолжает довольно стабильное существование и имеет свою сеть клубов вплоть до неправительственной организации при ООН, Международной Ассоциации «Природа и творчество».

На конец 70-х – начало 80-х годов приходится работа одной из лучших студий декоративно-прикладного искусства в Москве – студии при Центральном доме культуры медицинских работников, руководителем которой с момента ее образования (1977) была В.Б. Вольпина. Члены студии занимались самыми разными видами декоративно-прикладного искусства: моделированием, гобеленом, аппликацией, керамикой, металлопластикой и т. д. – но всех их сплачивал дух клубного общения, столь важный для участников самодеятельного движения. Семинары, проводившиеся здесь по четвергам, были хорошо известны в Москве. Метод В.Б. Вольпиной заключался в том, чтобы не разделять людей по материалу,

с которым они работают, а учить их мыслить общими художественными категориями, видеть специфику жанра в целом.

В этой студии проводились лекции и обсуждения работ, выставки и праздничные вечера, посвященные актуальным для бытового искусства темам («Ожившие манекены», «Все мое ношу с собой», «Вечер городского фольклора», «Шали»). На таких вечерах экспонирование работ сочеталось с чтением лекций, музицированием, демонстрацией того или иного вида декоративно-прикладного искусства. Одной из главных целей таких вечеров его участники считали проникновение в глубину народной культуры. Показ произведений прикладного искусства сочетался с созданием определенной среды, игровой ситуации. На одном из вечеров студии решили надеть на себя все, что они делают: керамику, картины, резное дерево. Для этого были сшиты специальные туники. На одном из членов клуба было надето панно из макраме, плетеная кружевная вуалетка и панно с колокольчиками. Этот игровой ход, ориентированный на народную ярмарочную стихию, несомненно, оказался близок опытам авангардной культуры, «одежным» перформансам 90-х годов и никак не совпадал с академической художественной практикой конца 70-х – начала 80-х годов. (9)

В 80-е годы к теоретическим занятиям клуба прибавился практический курс и даже был организован «народный университет» с лекторием по народному декоративно-прикладному искусству. Клуб существовал до 1987 года, на его базе было организовано Объединение мастеров-художников декоративно-прикладного искусства при Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства на Делегатской. Одной из его целей стала реализация продукции самодеятельных мастеров. Именно этим моментом перехода к новой социально-экономической и культурной ситуации можно обозначить завершение клубной работы 60-х – 70-х годов.

В Москве в конце 70-х годов одной из самых успешных была студия резьбы по дереву под руководством Михаила Ильева. В 1978 году, после окончания Института культуры им. Н. К. Крупской, он организовал и вел студию любителей художественной резьбы по дереву при Мосресторантресте, затем вел студию Дворца культуры им. М. Горького. Показателен творческий путь М. Ильева. Бывший спортсмен, он, окончив цирковое училище, работал во многих цирках страны. С 1958 года становится руководителем коллектива художественной самодеятельности Дворца культуры им. М. Горького, принимает участие в концертах с экзотическими номерами «Шутливая нанайская борьба», «Индийский танец».

В 1968 году Ильев увлекся резьбой по дереву и уже на следующий год принял участие в выставках Общества охраны природы и Московского Дома художественной самодеятельности. В тематических композициях, мелкой пластике, портретах мастеру удавалось выявить текстуру самого материала, обычно дерева твердых пород – дуба, ясеня, самшита, махагона, иногда капа березы. Заметное влияние на него оказало творчество С. Эрзи. Впрочем, определенная эксплуатация стилистики этого замечательного марийского скульптора, в деревянной скульптуре которого раскрылись красота и качества природного материала, вообще характерна для работ самодеятельных художников этого периода.

Наряду со скульптурой и мелкой пластикой в студии М. Ильева изготавливались вазочки, ложки, декоративные панно, шкатулки. В конце 70-х – начале



80-х годов здесь велась активная выставочная работа. В 1980 году на международном фестивале в ГДР студия стала дипломантом. Тогда же прошли персональные выставки М. Ильева в Москве, Берлине и других городах Германии, он стал лауреатом I Всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества трудящихся. (8)

Совершенно особое место занимает сельская художественная самодеятельность. Вопросы о месте самодеятельного искусства, проблемы соотношения самодеятельного, профессионального и народного творчества стали основными в теоретических спорах 60-80 годов XX века. Сложность положения народных мастеров заключалась в том, что они оказались в двойственной ситуации. Новое время, задавая свою тематику, выводило их за рамки канонических приемов, а вне рамок устойчивых стилистических систем народный мастер оказывался полностью захваченным стихией самодеятельного творчества. Старый резчик Н. Магомедов из аварского селения Гимры, изготавливая предметы утвари, следовал древним, устоявшимся схемам, но в стилистике его серии резных рельефных портретов проявляются черты, свойственные наивному и самодеятельному творчеству. Простые, художественно точные предметы традиционного горского быта уже не удовлетворяли стремлений этого народного умельца, и тогда на традиционной ложке (подарке к 8 марта) неожиданно появлялись вырезанные из дерева кольца восьмерки и маленькое женское личико. Используя подвижные детали, профессиональную символику, надписи, художник придумывал затейливые композиции чернильных приборов врача или нефтяника.

Опыт Н. Магомедова характерен для многих народных умельцев, работающих за пределами изначальной традиции. Выходя из-под контроля строго организованного художественного промысла, требований налаженного ассортимента, плана, их творчество оказывалось на пересечении традиционного искусства и самодеятельных опытов. Влияние массовой культуры отразилось и на продукции некоторых других народных художественных промыслов, проявивших интерес к самостоятельным поискам тех лет. (14)

Среда обитания, жилище, инвайронмент — одна из областей приложения авторского самодеятельного творчества, направленного на украшение своего дома, создание особой среды обитания. Фактически каждый человек в той или иной степени проявляет творческие креативные способности, обживая внутренне пространство своего дома — квартиры, двора. Но есть и совершенно особые авторские любительские проекты. Анализируя проблему создания особой среды обитания, следует выделить несколько уровней данного явления, исторически обусловленных собственной эстетической и социальной спецификой. В ряде случаев мы сталкиваемся с удивительными авторскими фантазиями, в которых реализуются самые неожиданные и странные мечты. Порой фантазия одного человека становится некоторой нормой узколокальной моды на тот или иной способ украшения интерьера, двора, дачного участка. Оба явления имеют свою историю.

Найденный в каком-нибудь уголке страны местным мастером новый тип оформления домов или архитектурных деталей (обычно порталов, крыш, окон) быстро распространялся в своем регионе и становился неизвестной до того локальной традицией. Так, в Молдавии, наряду с традиционными элементами

архитектурного декора — резными колонками, коньками, наличниками — в 70-е годы появляются новые декоративные приемы: дома украшаются панно и рельефами в технике процарапывания по штукатурке и цементу с дальнейшим расписыванием масляными красками, вводятся также мозаика и смальта. Такие декоративные элементы украшают фронтоны, фасады домов, интерьеры; в декоративных панно под окнами изображаются цветы и плоды. Особенно оригинальным был способ оформления колодцев, где вместо сруба ставилась железная бочка, обмазанная цементом для придания формы большого кувшина. А рядом из старого железа сваривался колодезный «журавль», само название которого говорит о существующей в народной традиции устойчивой ассоциации этого предмета с прекрасной длинноклювой птицей. И, возможно, именно эта ассоциация послужила толчком для оформления колодца-кувшина и воспроизведения известной сказочной ситуации («Лиса и журавль»). Колодцы зачастую украшались лубочными картинками.

В интерьерах домов нередко создавались композиции на темы народных сказок. Сельские художники расписывали также масляными красками стены и обои, появлялись даже тематические росписи на популярные в массовой культуре сюжеты: «Чапаев», «Басни Крылова», «Аленушка». В южных областях Молдавии дома украшались деревянными накладками и разукрашенными фронтонами. Особой популярностью пользовалась просечная жесть (5).

Кружево просечной жести с растительным орнаментом и изображением всадников украшает крыши и водосточные трубы и в даргинских районах Дагестана.

Яркой пропиловкой оформляются доморощенными артелями и кооперативами сельские жилища, заборы, колодцы в Белоруссии (12).

Особое явление, которое можно встретить повсюду в мире — это создание инвайронмента из отходов промышленного мусора. Но в нашей стране — данное направление получило совершенно особое значение. Если в преуспевающих странах постройки такого рода сооружают маргинальные личности, фантазеры и чудики, то у нас дома из бутылок или пенопласта, могут строить обедневшие прагматики — энтузиасты, вновь и вновь утверждая своими действиями известный по пословице характерный типаж: «Голь на выдумки хитра». В Интернете можно встретить немало историй и советов о постройках бутылочных домов, и выборе наиболее удобных для этой цели бутылок из-под советского шампанского. Один из первых таких домов был построен в 1966 году в Гяндже. На его строительство ушло примерно 150 тысяч различных бутылок.

На использование для художественной организации среды в 70-е годы различных отходов промышленного производства, как одну из областей применения самодеятельного архитектурно-оформительского таланта впервые обратил внимание исследователь народного искусства, В. Я. Римкус. Он выявил целый ряд оград, ворот, ограждений балконов, оформленных с помощью металлических и керамических труб, металлических полос; загородных домов, огороженных старыми автопокрышками, огнетушителями, стиральными металлическими досками; садовых ваз, для которых были использованы изоляторы высокого напряжения; цветочных клумб из автомобильных покрышек и дисков (10).

Во многих дальних селах и сегодня можно встретить своеобразную моду на оформление какого-нибудь архитектурного элемента, а то и странные

архитектурные чудачества местного затеяника: поставленную во дворе избушку на «курых ножках», бассейн с сидящей в нем царевной-лягушкой, имя и «личный герб» хозяина на фронтоне дома.

Наряду с необычными профессиональными проектами, экстраординарность которых обусловлена личностью архитектора или требованиями заказчиков, можно выделить и архитектурно – средовые артефакты, в которых реализуются любительские фантазии разного уровня «необычности» и даже радикальности, вплоть до аутсайдерства. («Храм всех религий» Эльдара Ханова в Казани, творчество Владимира Овчинникова в Боровске).

В 90–е годы прошлого века, возникло новое самодельное явление, спровоцированное архитектурной политикой (или ее отсутствием) в последнее десятилетие, именно, спонтанное, частное «достраивание» существующих многоэтажных домов. Их фасады словно «покрывались» новыми архитектурными композициями. Интересный пласт самодельной культуры 90-х составили художественные практики представителей новых общественных слоев, в частности, так называемых «новых русских», особенно в архитектуре частного дома. Именно в 90 прослеживается бум на частное строительство, в котором, как правило, реализуются смелые и амбициозные фантазии и мечты хозяев: романтическая ориентация на дворцы, замки, башни, увеличенные масштабы, героическую тематику.

Новый образ жизни середины 80-х годов не только вывел «из подполья» многих известных профессиональных художников, но и повлиял на их художественный стиль, на саму концепцию их работы. Нечто новое обозначилось и в творчестве самодельных художников. Особое значение имела свободная торговля «блошиных рынков». Открывшийся мир новых визуальных впечатлений, катализировал творческие процессы, спровоцировал новые формы общения, характерные для народной ярмарочной традиции. Можно отметить особую политическую и коммерческую активность масс в начале перестройки, интерес к частной жизни людей (телепередачи «Знак качества», «За стеклом», постоянная рубрика о самодельной инициативе в передаче «Времечко», многочисленные ток-шоу и игры.)

В начале перестройки рынки функционировали как живой художественно – креативный организм с высоким уровнем социальной рефлексии: появились политическая матрешка, политические значки, новые лозунги и образы использовались в росписи маек, вернулся забытый старый товар, традиционная уличная игрушка (шарики на резиночках, механические «акробаты», свистульки и т.д.). Мастера-любители, смекалистые острословы, рукодельницы и работяги вышли на рынки.

Открытие перед традиционными промыслами, самодельными и профессиональными художниками доступа к неконтролируемому государственному рынку, перспектива выбора форм организации и структуры старых промыслов, новое движение за массовое самодельное творчество — все это во многом изменило формы бытования самодельного декоративно-прикладного искусства. Прогуливаясь по Арбату и «Вернисажу» Измайловского парка, можно было встретить приехавших со своей продукцией дымковцев, нехоломскую «хохлому», лаковую миниатюру «традиционных промыслов»,

выполненную московскими художниками, произведения самодельных художников и работы профессионалов в лучших традициях кича.

В 80-е годы вновь остро встал вопрос дефиниций народного искусства. Было неясно, как рассматривать это явление: то ли как проявление определенных «народных» вкусов, то ли в рамках формальных средств того или иного промысла. Но большинство профессиональных художников уже приблизилось к формальным принципам традиционных промыслов (росписи под Хохлому, Палех, Гжель и т.д.), к дискретному освоению традиций (по терминологии Т. Зиновьевой) (3), а если учесть, что заготовки матрешек, деревянных яиц, лаковых коробочек и брошей из папье-маше стали с успехом продаваться прямо в Измайлово, то ясно, что к традиции теперь могли приобщаться все, кто ставил перед собой такую цель.

Открытые рынки второй половины 80-х годов (Битца, Измайлово, Арбат) привлекали ощущением живого, подлинного народного творчества. Рынок как эмоциональный феномен вынес на суд публики бесконечное количество предметов, порой возрождающих старую традицию, или же завалявшихся дома и ставших материалом для нового коллекционирования, зачастую обращенных к злобе дня, компенсирующих стремление людей оживить мир своих впечатлений, свой интерес.

Спадающая волна самодельного рыночного разнообразия к концу 80-х годов перешла в плавное течение того, что Т. Зиновьева удачно назвала «кооп-артом». Исследовательница выделяет следующие группы основных его «творцов»: недоучившиеся и неудавшиеся художники, студенты художественных вузов, любители, мастера народных промыслов, полуремесленники (2). Тиражирование образцов, выработка устойчивого ассортимента, усиление коммерциализации, смена празднующихся эвфемизмов сменяется приторговывающих мастеровых не теряющими времени продавцами и покупателями — вот основные признаки рынка конца 80-х — начала 90-х годов. Важно, что свободные художественные рынки были довольно быстро взяты под контроль мафиозных структур, и независимый торговец был обложен «данью», выплачивать которую можно было только при более специализированном, «профессионализирующемся» занятии торговлей. Часть покупателей (в основном иностранцев) отпугивала криминальная обстановка на рынке. Через несколько лет государственные власти навели порядок, и взяли под контроль рынки. Хотя мафиозная ситуация была сведена на нет, но установленная официальная плата за место оставила свободного «умельца – продавца –экспериментатора» в одном лице за бортом развития рынка.

Часть продукции декоративно-прикладного искусства, получив «лицензию», навсегда осталась на рынке; другая часть попала в художественные салоны и галереи, сформировав их стилистику; третья (например, фигурные пряники домашней выпечки, рок-атрибутика и «рок-прикид») умерла под натиском промышленного и художественно-дизайнерского производства.

Особым хорошо удерживающим свою торговую позицию товаром стали получившие новую жизнь традиционные матрешки, выполненные в различных стилях: морозные, голубые, словно в инее – грустные, и яркие, румяные – веселые; под Гжель, под Хохлому, в стиле искусства передвижников. Изменился и традиционный образ матрешки-бабы. Теперь матрешки связывались

с иконописными образцами. Порой на такой матрешке изображается весь деисусный чин. Многоместная матрешка используется для создания и других образных рядов: генеральные секретари КПСС, расположенные в хронологическом порядке, русские цари или члены одной династии, ряд известных тиранов, современные главы крупнейших государств. Наибольшее число таких игрушек, конечно же, посвящено ряду генеральных секретарей, порой гротескному, порой доброжелательному. Но в 90-е годы сатирическая, политическая матрешка все более сходит на нет, просто же красиво расписанная или сюжетная матрешка заполняет прилавки. Промысел этот, видимо, имеет и другую перспективу. Художники, к примеру, берут заказы на портретную матрешку членов семьи и коллективов сослуживцев. Несомненно, эта идея вполне в стиле народной городской культуры. Напрашивается сравнение с некоторыми явлениями, характерными для городской культуры Мексики начала XX в.: художник подготавливал в мастерской несколько типовых портретов, оставляя незаписанным только лицо. В праздничные дни в местах гуляний и увеселений ему оставалось только найти клиента и вписать в заготовку его лицо.

Рынок возродил и многие другие области декоративно-прикладного искусства, имеющие потребительское значение: лоскутные покрывала и подушки, изделия из кожи, дерева, фигурные пряники. У самодельного бытового искусства появляются и неожиданные направления, например, вязания для куклы Барби — небольшой ряд вязальщиц этой продукции появился на Измайловском «Вернисаже».

Возможно, как и в случае с портретной матрешкой, мы видим здесь зарождение новых, городских «самодельных» или «рассеянных» промыслов. В.Б. Вольпина так обосновала смысл этой новой категории: «В сущности, некоторые типы самодельного творчества по однотипности и массовости изделий, по включенности в производственный процесс и по некоторым другим признакам являются промыслами, однако в отличие от народных — не имеющими традиционной основы» (16, 114).

Исследователи народного творчества не раз обращали внимание на то, какое сильное влияние на стилистику произведений народного и самодельного искусства оказывает конкретная историческая и социально-экономическая ситуация.

Вместе с изменением стиля функционирования бытовой художественной культуры города произошли трансформации и в «выставочном варианте» самодельного декоративно-прикладного искусства.

В 80-90-е годы на некоторое время распавшиеся и приостановившие свою деятельность школы-студии стали появляться в Москве вновь, но уже с совершенно особой идеологической направленностью. На основе всеобщей любви к фантастическому появилась, к примеру, школа-студия Магического искусства, организатором и вдохновителем которой стал «ученый-писатель-поэт» Григорий Якутовский. Согласно тексту рекламной листовки, он не только обучал своих слушателей особому «арийско-кривицкому стилю», помогал им создать произведения «древнерусского искусства (от сер. I тыс. до н. э. по X в. н. э.), отражающие мировоззрение арийского племени кривичей», но и сообщал «практически всю сумму» исторических, эзотерических и просто

бытовых знаний. Формы общения были чрезвычайно многообразны: чтение лекций с показом основной изобразительной символики ариев в древнерусском стиле, прием по личным (как творческим, так и нетворческим) вопросам, обучение технике медитации, тестирование и ночные марафоны. На таких занятиях можно было и «практически овладеть магией». Все произведения магического искусства, судя по рекламе, от чего-то помогали, и цены на них были немалые.

Так, небольшие, вышитые «крестиками» и «ноликами» матерчатые подушечки с вложенной в них «одолень-травой» стоили по 10–15 тыс. рублей (цена 1990 г.). Здесь барашки и козочки, возведенные в ранг сил небесных, несмотря на неприглядный вид, далеко разошлись по цене с простыми игрушками, предлагаемыми на обычных выставках-продажах.

Несмотря на явную сомнительность задач и целей подобных студий признаем, что люди, посещающие ее, стремятся к объединению, находятся все-таки в поисках решений собственных душевных проблем, в поисках новых способов общения. И это закономерно, ведь общение, осознание значимости, таинственности создаваемых произведений-предметов необходимы для самодельных художников. Появление и развитие таких студий связано еще с одной особенностью нового периода жизни страны, а именно — с возрождением национального самосознания, поисков глубинных истоков и основ национальной культуры, стремлением понять особенности национальной духовности. Именно в этом контексте архаика представляется неким хранилищем подлинной национальной традиции, не искаженной последующими напластованиями. Заметим, что элементы «неоязычества» нашли своеобразное выражение не только в «студиях магического искусства» (весьма «хлебных» для их организаторов), но и в формах рок-культуры, в литературе и изобразительном искусстве. Большое неоязыческое направление сформировалось в 90-х годах и продолжает свое существование, предлагая населению свой особый медицинско-художественный продукт. Серьезность отношения к данному направлению, однако, постепенно стала сходить на нет. И студии частично трансформировались. В начале XXI века Г. Якутовский наряду с просветительской программой «имеющих своей целью духовное и культурное просвещение и развитие русского народа и других народов России, Европы, всего мира» предлагал «магическое шоу», которое «состоит из умелого, красноречивого и остроумного конференса, с использованием заклинаний, призывов, поздравлений, стихов и тостов, танцевальных, гимнастических, песенных номеров» при этом «используются экзотические костюмы и украшения, холодное оружие и пиротехнические эффекты».

Характерной чертой самодельного искусства 80-х годов стало развитие особой грани народного сознания, а именно — религиозности, нашедшей свое проявление в самодельном искусстве в двух формах: либо культового искусства, оперирующего художественными традициями или образами, относящимися к той или иной религиозной системе, либо стихийного обращения к архетипическим философским понятиям-образам, имеющим основополагающее значение во многих религиях.

Первое направление получило возможность раскрыться только в конце 80-х — начале 90-х годов, второе же практически всегда присутствовало в искусстве наивных художников.



Образ, все чаще встречающийся в произведениях самодельных мастеров, — Храм, Церковь. Это — не просто проявление архитектурных мотивов или знак пейзажа родного края, но и следствие определенной духовной концепции.

В рамках различных религиозных общин также получили развитие разнообразные формы народного творчества, вплоть до масштабных, комплексных проектов по формированию целостной художественной среды и моделированию форм жизнеустройства (Город солнца в Красноярском крае).

Особой сферой стихийного проявления самодельного творческого потенциала стала молодежная субкультура. Группы, объединяющиеся вокруг определенных духовных течений и рок-течений (панки, металлисты и др.) или определенных рок-ансамблей, формируют свой художественный стиль. Именно в молодежной моде рока и вообще в молодежных течениях мы сталкиваемся с большим количеством и разнообразными способами оформления своего внешнего вида, среды своего обитания в целом, с помощью одежды, раскраски, татуировки и т.д. В этой среде можно наблюдать особое отношение к металлу вообще и к украшениям в частности. Особенно характерны различные принципами декорирования одежды с помощью опорных, базовых деталей, бляшек, шишечек, шипов, значков, булавок. Варьируя эти элементы, исходя из общих принципов стиля, молодые приверженцы «металла» конструируют свой наряд и свою внешность (1). Дарение и ношение сделанных своими руками «фенек» — характерное явление не только для «системных людей», но и для молодежной среды вообще.

В конце 80-х — начале 90-х годов в рок-среде, бомонде, в кругу «золотой молодежи» распространился еще один вид изобразительного творчества — татуировка, являющаяся традиционной принадлежностью особых социальных структур (солдаты, матросы, заключенные). Мода на татуировку пришла с Запада и получила довольно быстрое распространение в России. Весной 1995 года прошел даже первый слет и конкурс наколок в клубе «Сэкстен». Некогда украшавшая тела вождей, шаманов, воинов, знатных японских самураев, татуировка приобрела в новой социальной среде особые стилистические черты. В субкультурах типа «мужских союзов» (солдаты, матросы, заключенные) — это плод чистой самодельности, встроенной в систему бытовых и социальных отношений. В массовой культуре большие волны молодежной моды на татуировку и пирсинг на начальном этапе имели полусамодельный характер, но вскоре полупрофессионализировались. Большинство создателей этих произведений, работающих в специальных салонах, не имеют профессионального художественного образования, но вполне профессиональны в рамках канонов своего ремесла.

Несмотря на кажущуюся свободу и разнообразие, татуировка имеет разветвленную символическую структуру, отражающую как духовные устремления индивида (пейзажи, «бабы» и т. д.), его идеалы, моральные устои (звезды на коленях — «не встану на колени»), эмоциональную ориентацию (пасть монстра — агрессивность), его структурное положение в социуме (воровская иерархия), специализацию и характер деятельности.

Татуировка рокерской среды начала 90-х годов почти полностью попала в руки профессионалов и полупрофессионалов. Цветная, иногда романтическая у женщин, в массе своей она соответствовала стилистике «рок-прикида»,

общей символике стиля «кожаных курток» и «металла» (череп, пасти, монстры и т.д.). Главным ориентиром здесь послужили западные дизайнерские разработки для стиля «хэви металл». Заметим, что в начале 90-х годов все стихийное молодежное творчество предыдущего десятилетия, связанное с рокерским движением (панки, стиль «кожаных курток» и др.), замкнулось в организованной дизайнерами среде. Открытие новых дорогих магазинов превратило свободный контркультурный протест в дорогое развлечение, переходящее в эстетство.

Во второй половине 90-х формируются клубные системы, с элементами бюрократии: членством, казначейством, прессой, с веб-сайтами и, что важно для нас, с кустарно — самодельными мастерскими по пошиву «прикида», изготовлению деталей костюма и украшений. Молодежные субкультуры выстраиваются не только вокруг рок течений (рэпперы, рэгги, урбан, хип-хоп и т.д.), но могут иметь и другую, например литературную, или особую философскую основу (байкеры, готы, толкинисты и т.д.). При этом, как правило, продуцируется некоторый групповой имидж, предполагающий использование особой стилистики (готы — образы готического романа, мира вампиров, ночной жизни и т.д.). Для групп с литературно-философской основой характерно не только поддержание форм организованного сообщества, но и обращение к ролевым костюмированным играм. За последние годы возрос интерес к ролевым играм, воспроизведению военно-исторических событий, прославленных сражений средневековья в рамках народных праздников и фестивалей. Это породило интерес к любительскому домашнему моделированию костюмов. Приоритет отдается работам по народным образцам и средневековому, рыцарскому стилю.

Некоторые прикладные виды творчества получили особое развитие на рубеже 20-21 веков. В частности лоскутная мозаика, пэчворк. Этот традиционный вид домашнего рукоделия был актуализирован во многом благодаря зарубежной моде на него и превратился в целое хорошо организованное движение демонстрирующее множество стилей и школ.

Ветры перемен 80-х разметали непрофессиональное декоративно-прикладное искусство в разные области: от реализации скрытой религиозности, духовных исканий личности, возрождения некоторых забытых видов домашнего производства до изобретения новых коммерчески выгодных «видов» прикладного искусства, «самодельных промыслов», естественного молодежного моделирования личного стиля. Пройдя путь от активного общения с природой и интерьером в 60-е годы («лесная скульптура», резьба по дереву, чеканка, раскрытие природных свойств материала, панно) к освоению мастерства, технологии, знаточеству, фольклоризму 70-х годов, к «мелкому деланию» конца 70-х — начала 80-х (бум макраме, кружев, плетения, вязания), самодельное декоративно-прикладное искусство вышло к сложным, социально и художественно многообразным проявлениям таланта «самодельной личности». (П.Г.)

Лит.: 1. Гамзатова П. Р. Традиционная культура и рок: опыт сравнительного анализа // Прimitив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992. С. 207–226; 2. Зиновьева Т. А. Кооп-арт // ДИ СССР. 1990. № 4. С. 32; 3. Зиновьева Т. А. Современное советское народное искусство: Опыт определения и классификации. М., 1988. С. 12; 4. ИЗО рабочей молодежи

Ленинграда. М., 1929. С. 67; 5. Лившиц М. Проблемы самодеятельного искусства: круглый стол // Московский художник. 1978 г. 11 янв.; 6. Мартыненко В. Изорам. Из опыта наглядной агитации // ДИ СССР, 1984, № 8; 7. Маца И. Л. Ленинградский ИЗОРАМ. М.-Л., 1932. 8. Михаил Ильев: Выставка в ДК им. Горького: Каталог. М., 1980; 9. Прошлое, прочитанное сегодня: интервью с В. Б. Вольпиной // Культурно-просветительная работа. 1984. № 8. С. 40; 10. Римкус В. Я. Редкие и забытые виды и жанры народного искусства. Теоретический и практический аспекты проблемы // Стенограмма обсуждения I Всесоюзной выставки произведений мастеров народных художественных промыслов, организованной согласно постановлению ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» в 1979–1980 гг. М., 1983. С. 91–92; 11. Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962; 12. Сахута Е. М. Особенности бытования и проблемы современного народного искусства Белоруссии // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции. М., 1991. С. 260; 13. «Традиция – не мертвая схема» / участники дискуссии: Н. Воронов, М. Ильин, И. Богуславская, М. Званцев // ДИ СССР, 1959, № 11; 14. Цицишвили Д. Н. О современном состоянии некоторых народных (сельских) промыслов Грузии // Стенограмма обсуждения I Всесоюзной выставки произведений мастеров народных художественных промыслов, организованной согласно постановлению ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» в 1979–1980 гг. М., 1983. С. 109; 15. [Редакционная статья] // ДИ. — 1959. № 12 С.2; 16. Вольпина В. Б. О соотношении народного искусства и самодеятельного творчества // Стенограмма обсуждения I Всесоюзной выставки произведений мастеров народных художественных промыслов, организованной согласно постановлению ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» в 1979–1980 гг. М., 1983. С. 114.

## САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

1. В широком смысле слова: любительские занятия живописью, скульптурой, рисунком. 2. Часть общей системы художественного творчества трудящихся в СССР в период советского режима.

Подходы к пониманию художественной самодеятельности содержатся в научных работах, посвященных тоталитарному искусству. Появление таких работ и обсуждение данной проблематики стало возможным в России на протяжении последних полутора десятилетий. Поэтому литература по данному вопросу пока невелика.

Самодеятельность в области изобразительного искусства рассматривалась как необходимая составляющая социалистической культуры, имела централизованную организацию в масштабе всего СССР. В городах преимущественно находилась под контролем профсоюзов.

В развитии советской самодеятельности, с точки зрения ее сегодняшнего историка, четко видны три периода: это эпоха от Октябрьской революции до середины 1930-х гг., когда были возможны дискуссии, сменялись разные точки зрения; затем период 1930–50-х гг., когда действовала четко установленная система организации творчества народных масс. Оба эти периода, как и третий, о котором будет сказано ниже, подчиняются тем же вехам советской истории, что

и художественные группировки, создание творческих союзов и их функционирование. С 1960-х гг. начинается постепенное ослабление жесткости государственной системы самодеятельности. В это время в ее рамках развивается и наивное искусство, которое современниками рассматривается как искусство самодеятельное.

В начале 1920-х гг. теоретиками самодеятельности выступали В. Керженцев, А. Пиотровский, Г. Авлов. Все они были связаны в основном с театром. Обобщая существовавшие тогда концепции, можно сказать, что основным постулатом была вера в то, что новое искусство должно стать результатом самодеятельного творчества масс. Возник термин «самодеятельное искусство». По мысли тогдашних теоретиков, оно должно было противостоять искусству профессиональному и фольклору.

Самодеятельность называли пролетарской, подчеркивая ее классовый характер. Студии культурно-просветительной организации Пролеткульт (сокращение от «пролетарской культуры», 1917–1932) теоретиками мыслились как «лаборатории, где в особой, частью искусственной, обстановке производятся опыты над поисками новых культурных завоеваний».

Теория самодеятельности опережала ее реальное развитие и оказалась утопической, как и многие другие теории первых лет советской власти.

Вплотить идею о том, что новое искусство появится в результате самодеятельного творчества революционных масс, стремились идеологи Пролеткульта. Они не сумели выработать удовлетворявшую государственную власть теорию самодеятельности, но были очень активны в деле создания студий просветительно-образовательного характера. Основное внимание в деятельности пролеткультистов уделялось театру и литературе. Но были там и художники. Студии давали начатки художественного образования своим членам и в то же время привлекали их к выполнению насущных работ по оформлению клубов, написанию лозунгов, объявлений, изготовлению знамен.

История не сохранила свидетельств о талантливых произведениях самоучек из рабочей среды. Как раз напротив, самодеятельные художники, выходцы из социальных низов, в массе своей обнаружили огромную тягу к салонному искусству, к образцам того самого академического реализма, на которые наиболее яростно обрушивались идеологи пролетарской культуры. Эта закономерность выяснилась в первые же годы после революции, когда еще в культурной политике были крепки позиции художественного авангарда.

В 1919–1920 гг. в Петрограде возникает идея Единого художественного кружка (ЕХК). В 1923–1925 гг. ЕХК утвердился как основная форма деятельности городских клубов. За несколько лет концепции ЕХК претерпели ряд изменений и в конце концов были отвергнуты вовсе. Говоря общо, целью Единого художественного кружка было объединение всей клубной работы во имя решения текущих задач советской политики, как-то: агитация по вопросам внутренней и международной политики, создание нового быта. Для членов изостудий это означало участие в оформлении клубов и праздников, написание лозунгов — нагрузка, которая с тех пор навсегда легла на плечи советских самодеятельных художников.

Самодеятельность была инструментом подмены реального быта (убогого, нищенского) праздничным, революционным бытом. Праздничные шествия начала 1920-х гг. во многом опирались на еще знакомый всем участникам опыт ярмарочного театра, балаганов.

Праздничные площади и улицы объезжали трупы с петрушками, на грузовиках монтировались различные модели и макеты. Во время октябрьских праздников в Москве в колоннах Замоскворецкого района общий восторг вызвали устроенные на автомобилях маяк и военное судно. Кооперативная организация придумала аллегорическое изображение победы кооперации над частной торговлей: громадный красный молот в руках рабочего бил в голову и гнул к земле кулака-лавочника.

В Первوماй 1923 г., как сообщает журнал «Горн», по Москве шли «целые зверинцы на грузовиках с чучелами зверей и людей и надписями; над толпой болтались вздернутые на шестах и виселицах чучела врагов пролетариата».

В Ленинграде на первوماйской демонстрации 1924 г. первыми шли рабочие завода «Большевик», везя за собой инсценировку, изображавшую ножницы, перерезающие аллегорическое изображение международного капитала. В процессе демонстрации, как пишет очевидец, «площадь покрывается белыми платочками работниц. Двигается ветряная мельница, жернова которой перемалывают Пуанкаре и Макдональда. Это трудящиеся 1-й госмельницы им. тов. Ленина».

Пропаганда говорила с народом языком аллегорий. Театрализованные шествия зримо показывали победы над реальными врагами. Победы, которых не было в реальности!

Символическое значение имела одежда участников демонстрации. На празднествах 1919–1920 гг. грим и костюмы были принадлежностью только тех, кто изображал врагов. В первой половине 1920-х гг. рабочие никогда не надевали на демонстрации свою праздничную одежду. Они надевали одежду сугубо рабочую — синие или белые блузы, иногда даже нарочно мазали себе лица сажей.

Демонстрация была выступлением перед остальными горожанами, тогда еще не полностью солидарными с идеями демонстрантов. Одежда выражала единство рабочего класса. Предметы служили театрализованному действию и порой превращали его в мрачный ритуал (черный гроб, который несут красноармейцы с надписью: «Здесь покойся последний неграмотный красноармеец»).

Социальная мифология и система представлений, внушавшаяся советской пропагандой, воплощалась руками народных умельцев в объекты, где народная фантазия аранжировалась предписаниями органов власти.

В 1920-е гг. в мастерских Пролеткульта изготавливались знамена профессиональных союзов. Задача их создания была непосредственно связана с формированием новых идеалов, символов и эмблем.

В этих знаменах нельзя не увидеть влияние художественных идей конструктивизма, получивших распространение и во Вхутемасе, и в деятельности многих художников. Знамена, выполненные пролеткультовцами, — явный отклик на призыв В. Татлина к «культу материалов», к «конструкции материалов». Знамя металлистов, например, по своей композиции напоминало «контррельефы», создававшиеся из жести, железа, дерева и прочих материалов Татлиным и другими профессиональными художниками.

Знамена, демонстрирующие производственные материалы, были распространены и позже. В отчете о первوماйской демонстрации 1923 г. в Москве сообщалось, что кожевники несли громадное знамя из красной кожи — «прочное для будущих боев и годное для сапог красноармейцам».

На Урале по инструкции, изданной в 1920 г., появилась «Красная повозка», которая должна была вести широкую агитационную работу, популяризируя среди военных частей и населения задачи момента. Повозка имела граммофон с советскими пластинками, а также занималась приемом жалоб и доставкой их по месту назначения, а о ее деятельности информировался Гарнизонный политотдел.

В частях Красной армии родились стенгазеты, которые на многие десятилетия стали неотъемлемой частью воспитательной работы в трудовых коллективах. В мае 1925 г. в помещении Музея изящных искусств в Москве состоялась выставка губернских стенгазет.

Стенгазеты, а затем другие выставки самодеятельности попадали в обладавшее высоким культурным статусом музейное пространство. Тем самым обозначалось их место в социальной жизни — ниша, в которой самодеятельность теснила художественное наследие.

Искусство эпохи социального эксперимента проецировало свои задачи в область социального творчества. Характерные для периода 1920–30-х гг. утопические идеи создания нового общественного быта отражались и в задачах, которые ставились перед самодеятельностью, и в проектировании общественных зданий. Поэтому с историей самодеятельности соприкасается история советской архитектуры (в трудах В. Хазановой и др.). Новый мир, который строился при активном участии самодеятельных художников, мыслился новым не только в социально-политическом смысле, преобразованию должно было быть подвергнуто все, включая природу. Эта идея миростроительства, нового мироздания абсолютно мифологична. Она организовывала ментальность широких масс, которые, как оказалось, легче могли уверовать в глобальный миф, нежели в конкретные, доказуемые на практике нововведения. Пример утопическо-проектного сознания показывает идея образования новых городов, близкая к созданию коммун. Представляется, что пафос утопической веры в переделку мира был не столько затуманиванием, сколько мощной движущей силой развития профессиональной архитектурно-художественной мысли, питавшейся определенной культурно-философской традицией.

Идеологи нового урбанизма мечтали всю страну покрыть «соцгородами», где жили бы новые люди, объединенные по принципу общежития коммун. В этом сказывалась мощная мифология нового города. Дома-коммуны проектировались для людей, живущих не частным, а общественным бытом.

Для этого периода в истории самодеятельного изобразительного искусства характерен отказ от станковой живописной картины. Ее объявляли ненужной и устаревшей. Плакаты, панно, утилитарные вещи — вот на что направлялись силы студийцев и кружковцев. Социальной опорой этого движения в самодеятельности были молодые рабочие. Наиболее известные студии и кружки существовали при клубах крупных заводов и фабрик в промышленных центрах: Ленинграде, Москве, Туле, Свердловске.

В 1928 г. в Русском музее в Ленинграде состоялась выставка «Искусство рабочих», где были представлены работы кружковцев и участников ИЗОРАМа. По материалам выставки был выпущен маленький сборник «Искусство рабочих», ставший началом широкого обсуждения методов работы с самодеятельными художниками в изомастерских и целой дискуссии по этому поводу, в которой приняли участие искусствоведы И. Маца, А. Федоров-Давыдов и другие.



Силуэтность изображения, четкая ритмическая организованность пространства, строгое написание букв, локальный цвет, применение монтажа и фотомонтажа — основные черты изобразительного стиля ИЗОРАМа. Функциональное назначение работ изорамовцев — оформление окружающей среды рабочего человека, сначала в клубе — месте общественных собраний, а как конечная цель — и своего жилья. Изорамовцы делали проекты мебели для идеальной квартиры рабочего.

Отказываясь от станковизма, ИЗОРАМ стремился научить рабочего создавать синтетическое искусство, оформляющее все его окружение, — в быту и на производстве, в праздник и в будни.

В начале 1930-х гг. пришло понимание того, что не оправдались надежды на создание нового искусства революционными массами и действующими согласно классовому чутью их лучшими представителями. Но зато расцвел миф о «новых людях» — строителях нового общества.

Проявлением нового быта в советском обществе был быт клубный. Под руководством А. Родченко в изомастерских разрабатывались образцы клубной мебели. С 1924 г. во всех клубах стали делать «уголок Ленина», заместивший по своему значению сакральную ценность «красного угла» народного жилища.

Ленин как «новый бог» должен был присутствовать не только в каждом клубе, но и в каждом доме. В следующем десятилетии потребность в пропагандистском воздействии на массы подтолкнет радиофикацию, и черная тарелка репродуктора станет символом повиновения высшей власти. Самодеятельные художники традиционно рисовали «семью за обедом, слушающую речь тов. Сталина».

Среди символических занятий молодой советской эпохи следует назвать также физкультуру и спорт. Физкультурные парады, спортивный инвентарь в клубах и жилищах, портреты физкультурников — все это черты культа телесного бытия. Существование души отрицалось как поповская выдумка. Занятия спортом помогали советскому человеку совершенствоваться физически, а духовно он совершенствовался под руководством партии, овладевая политтратотой и участвуя в самодеятельности.

«Новые люди» советской закалки должны были заменить собой прежних, или, как их еще называли, «бывших».

Самодеятельность программно мыслилась как подтверждение утопии нового идеального общества. Во-первых, наличие идеального общества подтверждалось самим фактом существования самодеятельности, ее многочисленностью и постоянно продолжавшимся количественным ростом.

Во-вторых, само художественное содержание самодеятельного творчества было символичным.

Энтузиазм, счастье сбывшихся надежд, полнота жизни, беззаветная вера в будущее — все это черты советской культуры в целом. Их нелегко было найти в реальности, поэтому те виды искусства, как, например, фотография, бытовая зарисовка, которые прямо отражали жизнь, не поощрялись.

Действительность «в ее революционном развитии» следовало изображать, руководствуясь определенными образцами. Они были созданы в живописи ведущими мастерами соцреализма и быстро внедрялись в массы, в основном благодаря широко налаженному репродуцированию.

Другим источником был фольклор, но не весь, а лишь в той своей части, что была праздничной, подчеркивающей избыточность жизни, радость мировос-

приятия. Государственная самодеятельность охотно присваивала и эксплуатировала эти качества фольклора, а в целом народное творчество препарировалось и приспособлялось к нуждам дня.

В сознании самодеятельного художника 1930-х гг. происходила смычка собственного наивному художнику взгляда на мир и исполнение задач руководителей самодеятельного движения. Поэтому на выставках являлись натюрморты, демонстрировавшие обильные фрукты и овощи «колхозных огородов», хорошую еду и посуду, новую зажиточную жизнь. Творчество было ритуалом, поэтому результаты его не сохранялись; нет сомнения в том, что сотни выставок тех лет украшали произведения, которые мы сегодня бы назвали чистой воды примитивом.

Но первостепенное значение придавалось картинам, где изображались предметы-символы, означавшие новые качества жизни — электрическое освещение, радиоприемник, книги, предметы спортивного инвентаря — вечные сборы на лыжную прогулку или возвращение с нее. Извечные ценности человеческого бытия также были объявлены новыми: это молодость, сила, здоровье, красота, семейное единство.

Сам по себе интерьер — комнаты рабочих, общежития — тоже был значим. Комната должна была быть светлой. Ибо свет — это символ нового дня, молодости, веры. К тому же в полутьме можно спрятать икону или мешчанскую гитару. Еще более ценились помещения коллективного быта — клубы, школы, казармы. Здесь унифицированность быта могла раскрываться со всей полнотой.

Индивидуализм творчества художника всячески растворялся в коллективных формах работы — в ИЗОРАМе коллективные работы не имели подписей авторов. Художники участвовали и в других формах коллективной политико-воспитательной работы.

К их числу относятся стенгазеты, а также такие реалии нового быта, как «красный уголок», «культкомбайн», «избирательный участок».

Современники видели в самодеятельном движении антитезу прежнему художественному образованию. Художниками становились, не усваивая, как прежде, объем академических профессиональных знаний и умений, а руководствуясь своим социальным происхождением и формируя свою личность по законам нового общества.

Окидывая взглядом весь рассматриваемый период, заметим, что в советской самодеятельности личностное начало претерпевает значительную эволюцию. Если на закате тоталитарной эпохи в 1980-е гг. оно знаменовало противопоставление себя обществу и его нормам, творческое самораскрытие вне сложившейся системы культурных учреждений, то в 1930-е гг. личность нового, советского человека была, как явствует из сказанного выше, объектом социального эксперимента и рассматривалась как фундаментальная основа прочих достижений социализма.

Самодеятельный художник, по предлагавшейся идеологической модели, — потомок романтического гения. Это «новый человек» эпохи социализма, наделенный необыкновенными талантами, раскрыться которым прежде мешали лишь условия капиталистической эксплуатации. Недаром покровителем многих самоучек был последний великий романтик — писатель Горький.

Актом символического пожелания успехов новой власти были разнообразные самодельные «подарки», которые как область творчества существовали с первых послереволюционных лет. Таковы, например, были вышитые знамена, дарившиеся частям Красной армии. Различного рода панно с лозунгами и эмблематикой преподносились съездам и пленумам ВКП (б) и РКСМ. В 1930-е гг. подарки начинают приобретать характер обращения к конкретным лицам — руководителям партии и производства. Среди тех образцов, что относятся к 1930-м гг., подарки Сталину не составляют подавляющего большинства, немало было подарков Молотову, Ворошилову и руководителям менее крупного ранга.

Отличительной чертой самодельных «подарков» было то, что в основе их лежали макеты, материалы и инструменты, связанные с тем или иным производством. В макетных «подарках» конца 1920-х — начала 1930-х гг. много общего с теми изоустановками, что вывозились на площади в колоннах демонстрантов.

Композиция «Путь к социализму», хранящаяся в Музее современной истории в Москве, представляет собой планшет с рельсами. «К социализму» идет макетно выполненная, груженная углем вагонетка. На ней табличка: «Каменный уголь — крестьянство. Химический продукт — ВКП (б)». Влево, т. е. «левым уклоном», идут рельсы, по которым движется сломанная вагонетка, которая везет «загнивший крепежный лес — лидеров оппозиции» в «меньшевистское болото».

Коллективные самодельные макеты-подарки — по существу весьма однообразные, так как различались лишь виды производства, а методы макетирования были одни и те же, — зримо свидетельствуют о том, что культ вождя был неразрывно связан с культом труда. А производственный труд имел черты ритуально-посвятительного действия. Ныне эти артефакты приобрели новые смыслы.

Макеты, в создании которых использовались предметы ready made, парадоксально перекликаются с опытами дадаистов или с более поздними произведениями поп-арта.

В 1940–50-е гг. среди подарков становится больше индивидуально изготовленных предметов, как в традиционной технике (вышивка, ковроткачество), так и в техниках собственного изобретения, как, например, портрет Сталина из мелкой цветной стеклянной крошки, посланный в 1952 г. московской домохозяйкой З. Мариновой в подарок XIX съезду партии. Портрет назывался «Большевик Сталин обдумывает план преобразования природы».

До середины 1930-х гг. вся самодельность в области изобразительного искусства носила ярко выраженный наступательный характер, она изобличала, критиковала, срывала маски. Позитивные ценности воплощались в основном в изготовлении вещей: предметов нового быта, ритуальных подарках, изоустановках.

Поворот, произошедший в государственной политике в 1930-е гг., выразился в создании жесткой регламентированной системы в руководстве культурой (путем создания творческих союзов и пр.), в окончательном отказе от сотрудничества с представителями авангардного искусства и возврате к академическому натурализму как основе соцреализма. Самодельность также получила четкое централизованное руководство и регулярные формы функционирования. Для художников это были районные, областные, республиканские, всесоюзные выставки, фестивали, олимпиады, смотры. В советских праздниках стало преобла-

дать выполненное профессиональными художниками строгое оформление. В кружках стали поощрять овладение изобразительной грамотой и создание многофигурных живописных композиций (поскольку реально это не было возможным, под руководством профессионалов делались в основном отдельные этюды и фрагменты как части неких будущих композиций).

Станковая живопись, хотя и не особенно поддерживалась в 1920-х — начале 1930-х гг., продолжала существовать и как продолжение дореволюционного любительства, и как отклик на те задачи, которые ставились перед самодельным движением.

Картины, создававшиеся индивидуально, масляными красками на фанере, картоне и холсте, были более традиционны, нежели панно или изоустановки. Хотя существовали изокружки и изостудии, наиболее интересные художники складывались независимо от них, часто вдали от больших городов. Общим для большинства из них была сохранившаяся глубинная связь с традиционной крестьянской культурой. В 1920–30-е гг. самодельные живописцы, как и подавляющее большинство участников самодельности, были молоды.

Самодельными живописцами с 1928 г. стала руководить АХР — Ассоциация художников революции, возникшая в 1922 г. под названием Ассоциация художников революционной России. Программа АХР постулировала реализм как основу изобразительного искусства и отвергала беспредметничество.

В 1927 г. возникло сложившееся под эгидой АХР Общество художников-самоучек (ОХС). В 1928 г. состоялась в Москве и Ленинграде его первая выставка, в которой участвовали 97 человек. Обращение к тематике, известной им только по газетам и политическим беседам, для самоучек отнюдь не было чем-то чужеродным. Здесь сказывалось и влияние идей мировой революции, и традиционное для русского изобразительного фольклора любопытство ко всяким новым событиям и известиям.

В 1931 г. тех членов ОХС, которые были пролетарского происхождения, приняли в РАПХ (Российскую ассоциацию пролетарских художников). А в 1932 г. руководство АХР на страницах своего журнала «За пролетарское искусство» стало рассматривать установку на развитие художника-одиночки как ошибку ОХС.

В 1935 г. культурно-клубной инспекцией ВЦСПС была выпущена программа работы изокружков, где говорилось, что вся работа кружка должна ориентировать начинающего художника на социалистический реализм как основную линию развития советского искусства, вооружить его на борьбу с формализмом и другими чуждыми творческими установками.

Сами занятия в изосамодельности приравнивались к труду и учебе, самодельные художники брали обязательства, вызывали друг друга на соревнование.

В 1936–1937 гг. была развернута грандиозная подготовка к Всесоюзной выставке самодельного творчества. Три тысячи художников консультировались в изоотделе ВДНТ (Всероссийского дома народного творчества им. Н.К. Крупской), свыше тысячи обучались на Центральных заочных курсах живописи и рисования, основанных в 1934 г. при ВДНТ (впоследствии преобразованных в ЗНУИ — Заочный народный университет искусств). Пятидесяти художникам на основании представленных ими эскизов ВДНТ дал специальные заказы и оказал помощь материалами.

Так решалась задача «до конца изжить представление о самодеятельном художнике как о художнике-самоучке» и была объявлена война наивному искусству, которое больше не устраивало государственную идеологию. Одновременно шел процесс подмены традиционного народного искусства самодеятельным творчеством. Не случайно выставка 1937 г. была названа выставкой «народного самодеятельного и изобразительного искусства».

Так же как и подлинное народное искусство, примитив не устраивал власть своей загадочностью, неуправляемостью.

Занятия самодеятельностью провозглашались одним из важных средств развития культуры и образования прежде угнетенных народов и национальностей. Многие из них в своей культуре вообще не знали живописи. Представители различных народностей начинали свой путь как самодеятельные художники и даже вначале создавали интересные наивные произведения, но затем их перенимали, и они становились адептами соцреализма.

Исключение составили лишь художники студии Института народов Севера, существовавшего в Ленинграде в 1930-е гг. Работа этого учреждения строилась под влиянием еще сохранявшейся культурной элиты, и потому в студии были созданы уникальные произведения.

В период после Второй мировой войны громоздкая система самодеятельности продолжала существовать в том же виде, как она сложилась к концу 1930-х гг., но среди любителей появились художники, которые не подражали профессионалам, а рисовали в детской наивной манере. На профессиональном жаргоне ЗНУИ, где ими интересовались педагоги, их называли «самобытниками».

В действительности, о чем свидетельствуют находки коллекционеров, наивные картины, народные картинки в стиле «ковриков» создавались на протяжении всех лет запрета на примитив и были достаточно широко распространены как украшение сельских домов и рабочих бараков вплоть до 1950-х гг. Однако они не имели официального статуса, продавались на рынках, а не показывались на выставках и потому как бы не существовали.

Народная картинка 1930–50-х гг. существовала в диапазоне от уникальных произведений наивного искусства до кича. Она воплощала извечную мечту о рае, благоденствии, любви и счастье. Ее основными жанрами были пейзаж (к нему относятся знаменитые «коврики с лебедями»), охотничьи сюжеты и жанровые сцены, как правило изображающие пару влюбленных или одинокую мечтающую девушку. Источниками служили дореволюционные открытки, ковры фабричного производства с сюжетами, картины В. Перова («Охотники на привале» были и остаются до сих пор предметом самого массового копирования).

В 1960–80-е гг. к занятиям любительским рисованием обратились целые поколения тех самых молодых строителей социализма, к которым когда-то апеллировала самодеятельность. Поскольку еще сохранялась и финансировалась со стороны государства и профсоюзов система регулярных всесоюзных выставок самодеятельности и в Москву для просмотра выставочном свозились тысячи картин, то эта часть наследия наивного искусства хорошо известна специалистам. Огромные выставки 1970–80-х гг. имели посвященный характер: они были посвящены съездам партии или профсоюзов, юбилею Ленина, юбилею победы в Великой Отечественной войне. Художники представлялись там соглас-

но месту проживания: по республикам и городам. Финансирование этих экспозиций, куда со всего Союза для отбора присылались тысячи произведений, осуществлялось за счет профсоюзов, комсомола и отчасти министерства культуры. На выставках присуждались медали и дипломы. Лучшими художниками, благодаря изменившейся атмосфере, стали считать именно наивных, и, несмотря на ряд ограничений (до конца 1980-х гг. запрещалось, например, выставить пейзажи с церквями, картины с обнаженной натурой), их показывали на областных и московских выставках, присуждали им дипломы и медали победителей самодеятельных смотров.

Наивное искусство в период 1970–80-х гг. занимало нишу, близкую андеграунду. Эта близость особенно наглядно выражалась в деятельности ЗНУИ, среди педагогов которого было несколько представителей «другого искусства» — М. Рогинский, И. Чуйков, Н. Касаткин, Б. Турецкий (другого места работы они найти не могли). В глазах той части общества, которая интересовалась андеграундом и была оппозиционно настроена по отношению к советской власти, наивные художники воплощали идеал бескорыстного творчества, свободы от идеологических штампов, раскованности творческой манеры.

Большинство наивных художников были по происхождению крестьяне, некоторые — рабочие, но стали известны и представители интеллигенции — Н. Северцова, С. Рубашкин.

В исторической перспективе наивное искусство советского периода предстает как область не контролировавшаяся государством художественной практики, которая, однако, не была полностью свободной от идеологии.

Такие черты фольклорного мировосприятия, как прославление красоты природы, процветания и силы, всегда жили в наивных картинах и зачастую эксплуатировались идеологами государственной самодеятельности. Типичным для народного изобразительного искусства приемам придавалось конкретное социально-историческое значение. Этот способ интерпретации любительства, появившийся еще в 1930-е гг., оставался на вооружении авторов, писавших о выставках наивных художников, вплоть до 1980-х гг.

Как показали позднейшие исследования, когда творчество наивных художников стало возможным рассматривать в свете психологии, изображение картин счастливой и радостной жизни для человека часто является средством аутотерапии, поддержки себя самого как личности. Проследив судьбы многих известных наивных художников, можно заметить, что большинство из них обратилось к живописи и рисованию в момент преодоления сильного стресса, тяжелых духовных переживаний, болезни, разрыва с близкими, смерти любимого человека. Таким образом, радостный дух их картин имел характер компенсации за тяжелые переживания, помогал человеку сохранить душевное равновесие в тяжелый момент. А советская идеология из года в год утверждала, что самодеятельные художники в своих картинах передают свое ощущение счастья, подтверждают сталинское «жить стало легче — жить стало веселее». (К. Б.)

Лит: **Балдина О.** Второе призвание. М., 1981; Изобразительное и декоративно-прикладное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000; Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг.



СПб., 2000; Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999; Современное искусствознание и нетрадиционные виды творчества // Ориентиры культурной политики. Материалы конференции-семинара молодых ученых. М., 2000. С. 82–92.

**САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ (ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ) ЦИРК** — вид художественной деятельности, когда занятия цирковым искусством (тренировки, репетиции номера или представления, показ циркового произведения) осуществляются в свободное от учебы или основной работы время.

Коллективы цирковой самодеятельности реализуют физическое и эстетическое воспитание детей и молодежи, отчасти являясь резервом для пополнения кадров профессиональных цирковых артистов и режиссеров.

За многие годы сложились различные формы существования цирковой самодеятельности: кружки по отдельным видам цирковых жанров (акробатике, жонглированию, иллюзии, клоунады и др.); студии, в которых проводится более широкое ознакомление с цирковым искусством; клубы любителей циркового творчества; коллективы с большими цирковыми программами, состоящими из номеров различных жанров.

Самодеятельные и любительские цирки создавались при Домах пионеров, Дворцах и Домах культуры, заводских и фабричных клубах, воинских частях, школах. Руководителями любительских цирков чаще всего являются бывшие артисты и режиссеры цирка, мастера спорта, преподаватели физкультуры.

Самодеятельные (или любительские) цирки в России начали пользоваться популярностью у публики в первой половине XIX в. с развитием городских и площадных зрелищ, ярмарочных развлечений, народных гуляний. В балаганах, на раусах и в цирковых программах вместе с заезжими цирковыми артистами выступали народные умельцы. Большинство из самодеятельных цирковых артистов — фокусников, дрессировщиков, атлетов, жонглеров, акробатов, клоунов — в будние дни трудились в поле, в пекарнях или на фабриках. Среди них встречались отставные солдаты и бывшие крепостные. Когда увлечение цирком превращалось в страсть и становилось делом всей жизни, народные умельцы-балагуры приходили на профессиональные подмостки и манежи. Нередко они добивались всемирного признания, как Трифон Барков — жонглер, фокусник, звукоподражатель, музыкант, рассказчик; Григорий Иванов — акробат, жонглер, фокусник, звукоподражатель, музыкальный эксцентрик; Петр Крутиков — дрессировщик лошадей; Федор Молодцов — канатоходец.

В начале XX в. в густонаселенных городах возникают любительские дворовые цирки, например в Томске, а в 1920–30-х гг. подобные цирки существовали в Киеве, Харькове, Одессе, Ростове-на-Дону, Саратове и других городах. В своих программах любители демонстрировали не только сольные номера, к примеру силовые жонглеры, но даже групповые акробатические композиции и целые воздушные полеты. «Мой отец — заслуженный артист России Семен Рубанов, — пишет известная иллюзионистка Наталья Рубанова, родился в Саратове, на улице, в то время носившей название Царицынская. Здесь подрастало поколение ребят,

бредивших ареной. И немудрено, ведь все они жили рядом с цирком, стремились проникнуть в него, вдоволь насмотреться на артистов и даже попробовать свои силы в цирковых жанрах. Мальчишки отгораживали во дворе что-то вроде манежа, где в подражание настоящим мастерам устраивали собственные представления. До сих пор живо старое дерево, на котором подвешивали трапецию и сооружали мостик. Здесь проходили репетиции воздушного полета. А страховкой служила сетка-гамак, сплетенная руками самих мальчишек. Не отставал от сверстников и Семен Рубанов: свой «спортзал» он оборудовал в сарае и тренировался каждую свободную минуту». В марте 1940 г. в стране проходила подготовка к Всесоюзному смотру цирковой художественной самодеятельности. Однако война разрушила мирные планы и унесла жизни многих талантливых самодеятельных и профессиональных артистов.

Возрождение любительского цирка началось в начале 1950-х гг. Отчасти этому способствовало то, что в 1950 г. профессиональные цирковые организации, называвшиеся «Цирк на сцене», были выделены в самостоятельное подразделение, которое объединяло 6 дирекций. В каждую из них входило несколько артистических коллективов (всего 55). Дирекции базировались в Москве, Ленинграде, Киеве, Новосибирске, Ростове-на-Дону, Ташкенте. Их задачей было обслуживание жителей отдаленных районов страны, колхозов и совхозов, городских садов, клубов, школ. Для дирекций срочно потребовались артистические кадры. Новые программы «Цирков на сцене» формировались как из опытных мастеров арены, так и из способных участников цирковой самодеятельности.

Немаловажно, что в 1950-е гг. цирковое искусство становится одним из популярнейших видов творчества. Мастерам отечественного цирка зарубежные гастроли приносят мировую славу. Звезды манежа обретают всенародную любовь. Любительские цирки и самодеятельные артисты, подражающие профессионалам, появляются во многих городах. Во Дворцах и Домах культуры, клубах при заводах и фабриках, воинских частях, Домах пионеров, школах возникает цирковая самодеятельность. Молодежь и детвора посвящают свой досуг цирку.

Так, ученики Харьковской школы-интерната № 4 организовали цирковую программу, в которой выступали: жонглер Володя Белобров, иллюзионист Володя Аренкин, группа акробатов, среди них ученицы третьего класса Алла Беловодская, Оксана Цехмистро, Лида Бондаренко, клоуны Коля Черпаченко, Толя Микитченко, Валерий Лебедев.

В Харькове также при детском секторе ДК пищевики был создан кружок юных жонглеров. Занятия проводил артист цирка С. Вертейм. Подготовив цирковые номера, юные артисты успешно выступали в клубе пищевики, в школе и даже по харьковскому телевидению.

В Москве 11 апреля 1959 г. Центральная студия телевидения впервые передала цирковое представление самодеятельных коллективов Москвы и Московской области. В программе были показаны акробатические номера циркового коллектива ДК строителей «Новатор» (рук. А. Гольский); иллюзионный номер в исполнении монтера электролампового завода Александра Алексева; художественно-акробатический этюд продемонстрировали четыре участницы самодеятельного клуба шпулько-катушечной фабрики Валентина Васильева, Наталья Мурыгина, Татьяна Пустовалова, Лидия Романова (рук. Л. Алахвердова); слесарь

завода «Молния» Владимир Будылин и ученик технического училища № 12 Анатолий Носик выступили с номером акробаты-эксцентрики (рук. Л. Сорокина); плотник треста «Мосстрой» № 3 на строительстве жилых домов в Юго-Западном районе Москвы Михаил Назаров (цирковой коллектив ДК строителей «Новатор») исполнил номер на «свободной проволоке»; большая группа участников самодеятельного циркового коллектива ремесленного училища № 22 (г. Загорск Московской обл.) подготовила оригинальный номер «Цирк на льду». Эксцентрики-акробаты на столе Владимир Максимов и Борис Макотин были представителями цирковой самодеятельности клуба им. Ф. Дзержинского. Семилетняя Тоня Аринушкина (цирковой коллектив при клубе «Красный химик» завода им. Семашко) исполнила пластический этюд «Каучук». Представление завершилось массовым цирковым эпилогом на музыку И. Дунаевского из кинофильма «Цирк».

Стремительное распространение цирковых любительских коллективов продолжилось в 1960-е гг. Это отчасти было связано с масштабным строительством новых цирков и, разумеется, возникшей потребностью в притоке новых артистических кадров.

В годы Великой Отечественной войны многие помещения были разрушены, а сохранившиеся обветшали. Было принято решение о строительстве 49 новых зданий. Рост цирковых предприятий потребовал значительного увеличения артистического контингента, однако выпускников Московского, Киевского и Тбилисского эстрадно-цирковых училищ не хватало для заполнения новых вакансий. Поэтому взоры руководителей цирковых предприятий опять были обращены на самодеятельные коллективы. Профессиональные режиссеры и опытные артисты направлялись в клубы, Дворцы и Дома культуры в помощь руководителям любительских цирков.

Мало того, «Союзгосцирк» (главная цирковая организация в СССР) при создании национальных программ, которые получили название «Таджикский цирк», «Казахский цирк», «Татарский цирк» и др., развернул студийные формы подготовки номеров с привлечением большого числа исполнителей из самодеятельных цирковых коллективов.

Будущие артисты национальных ансамблей обучались два года в студиях, организованных в республиках на базе уже существовавших любительских цирков. Под руководством опытных педагогов и режиссеров самодеятельные умельцы совершенствовались в различных цирковых жанрах.

Впервые в 1960-е гг. артисты любительских цирков стали приглашаться для участия в совместных программах с профессиональными исполнителями на стадионах, выезжать в составе агитбригад к жителям сельской местности. Это стало возможно потому, что в коллективах некоторых самодеятельных цирков были представлены почти все жанры циркового искусства, вплоть до воздушных полетов и дрессированных животных.

В эти годы любительские цирки готовят сюжетные представления «Каменный цветок» по сказке П. Бажова (ДК металлургов, г. Серов), «Зеленое озеро» (ДК «Новатор», г. Москва) и др.

В 1960-е гг. самодеятельные цирки активно участвуют в различных смотрах народного творчества: районных, городских, областных, республиканских. Лучшим цирковым коллективам присваивается звание «Народный цирк». Первым, кто удостоился этой чести, был самодеятельный коллектив в г. Асбесте (1960 г.,

рук. А. Айрих). Звание «народный цирк» было присвоено также любительским цирковым коллективам: ДК г. Алапаевска (рук. В. Василевский), «Арлекин» (рук. В. Акишин, Мурманск), «Юность» ДК «Красный Октябрь» (рук. М. Зингер, Москва), ДК г. Качканара (рук. В. Ефанов), «Юность» ДК Краснотурьинска (рук. А. Никитин), ДК Красноуральска (рук. Н. Казанцев), г. Иваново (рук. В. Бачерникова), ДК Новотрубного завода г. Первоуральска (рук. Э. Пудлес), «Юность» ДК нефтяников г. Новополюска (рук. А. Шлюндин), ДК им. Лаврова (рук. В.В. и В.И. Дульские, г. Свердловск).

В 1966–1967 гг. к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции в стране был проведен Всесоюзный фестиваль самодеятельного искусства, в котором приняли участие 500 самодеятельных цирковых коллективов. Перед жюри выступило 25 тысяч человек, участвовавших только в цирковых номерах и программах. Исполнители, отобранные на областных, республиканских смотрах и удостоенные звания дипломантов, были приглашены в Москву.

С 26 июля 1967 г. арена Московского цирка на Цветном бульваре была отдана на шесть дней самодеятельным артистам. Из 50 цирковых номеров было сформировано две программы. Первые несколько дней демонстрировалось одно представление, составленное из 25 номеров, а потом зрители познакомились со второй программой, в которую также вошли 25 цирковых произведений.

На манеже Московского цирка выступили: велофигуристы, акробаты, жонглеры, эквилибристы, воздушные гимнастки, звукоподражатели, клоуны, были показаны номера «Высшая школа верховой езды», «Акробаты с подкидной доской», «Икарские игры».

Героями двух программ стали: 30-летний Виктор Симонов (народный цирк ДК металлургов ордена Ленина завода «Запорожсталь» им. Серго Орджоникидзе); 13-летняя эквилибристка Верочка Клименок (г. Гомель, ДК им. В.И. Ленина), из этого же циркового коллектива был звукоподражатель Олег Лакутко 14 лет; Л. Серещенко, Н. Захарова, Н. Сычева выступили с номером «Художественно-акробатическая группа» (ДК профтехобразования, г. Челябинск), оригинальную сценку «После школы» сыграли Л. Юшков, С. Трондин, В. Кормильцев (рук. Э. Пудлис, ДК «Строитель», г. Первоуральск); жонглер-мим Г. Радченко (народный цирк «Юность», г. Харьков); воздушные гимнасты Зоя Устинова и Александр Короткий, а также акробаты Владимир Кузьменко, И. Левченко, А. Юсков, М. Бандовкин — все они были членами циркового коллектива при ДК железнодорожников г. Ростова-на-Дону.

Дипломанты Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства, представители цирковых коллективов, были приглашены руководством Союзгосцирка на работу. Их номера стали основой молодежного коллектива «Поиск», выпуск которого состоялся в 1970 г. (реж.-пост. К. Бобок).

Из любительских цирков на профессиональную арену в 1970-е гг. пришло много талантливых артистов, в т. ч. Юрий Куклачев, Валерий Акишин, Петр Простецов, ставшие ведущими мастерами отечественного искусства.

В эти годы в стране проводятся фестивали, конкурсы, смотры, в которых активно участвуют цирковые коллективы, создаются новые любительские цирки.

В 1971 г. при московском ДК «Чайка» начинает действовать «Эстрадно-цирковой коллектив» (рук. Н. и Л. Мельниковы). Подготовив разнообразные номера, самодеятельные артисты выступают в клубах, Домах культуры, воинских частях, парках, а также принимают участие в телевизионных передачах. Коллектив вы-

пускает необычное представление «Эволюция цирка», состоящее из двух отделений: «Старый цирк» и «Цирк сегодня».

На VII фестивале искусств пионеров и школьников Москвы Эстрадно-цирковой коллектив ДК «Чайка» становится лауреатом (1979). Особым успехом пользуются номера: «Музыкальный эксцентрик» (Д. Попов), клоуны Д. Попов и М. Емец, эквилибристы на першах Шемягины, сценка «Как в сказке» (А. Карпов и М. Горбань), жонглер Л. Кузьмина, акробаты-эксцентрики А. Стоянов, В. Копылов, А. Кольцов, А. Карпов, акробатическая четверка В. Поволоцкий, Д. Попов и братья Губаевы, сценка «Арлекин» (С. Бебчук).

Организации любительского цирка, как правило, предшествовало создание студии. Так, в причерноморском городе Туапсе при ДК нефтяников вначале возникла студия. Вскоре в ней стало заниматься около семидесяти ребятшек самых разных возрастов. Руководитель студии Н. Асеев вместе с детьми подготовил номера и сам выступал в цирковой программе, демонстрируя акробатику, жонглирование, гимнастику, езду на велосипеде. В 1976 г. студия заняла первое место среди самодеятельных цирков Краснодарского края. Позднее на базе этого коллектива был создан «Детский цирк».

С 1975 по 1977 г. в стране проводился Первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. Начался он в заводских, фабричных, колхозных клубах. В фестивале участвовали и цирковые коллективы.

В эти годы Московский городской Дом художественной самодеятельности МГСПС совместно с Государственным училищем циркового и эстрадного искусства и Всесоюзной дирекцией по подготовке цирковых программ, аттракционов и номеров организовали семинар для руководителей цирковых коллективов с целью повышения их профессионального уровня и педагогического мастерства, оказания методической и практической помощи.

Всесоюзный фестиваль проходил в три тура. Три тысячи коллективов и солистов, участников третьего, заключительного тура были удостоены звания лауреатов и награждены Большой золотой медалью, а более 80 тысяч — Малой золотой медалью.

В столицу приехало около 1700 лауреатов различных видов народного творчества, чтобы вместе с москвичами принять участие в заключительном концерте на сцене Кремлевского дворца съездов.

В праздничной программе выступили и артисты народных цирков из Москвы, Свердловска, Республик Украина, Узбекистан, Белоруссия. Свое мастерство показали велофигуристы, выехавшие на сцену на высоких моноциклах (одноколесных велосипедах), акробаты, строившие красивые пирамиды, воздушные гимнасты, синхронно проделавшие трюки на трапециях и бамбуке.

Народный цирк «Юность» (ДК нефтяников, г. Новополюцк), народный цирк Гомельского стеклозавода, народный цирк «Юность» (ДК «Красный Октябрь», г. Москва) завоевали звания лауреатов и Большие золотые медали. Среди участников коллектива Гомельского народного цирка были любители-ветераны: рабочие стеклозавода В. Бракар, А. Примачев, П. Кураченко, которые выступали в номерах рядом с молодежью, демонстрируя сложные акробатические трюки.

Во второй половине 1970-х гг. получают распространение смотры цирковых коллективов в форме «Праздника цирка».

В 1979 г. в г. Лыткарино в ДК «Мир» проводился «Праздник цирка Подмоскovie». В зале собрались жители Лыткарино, Подольска, Электростали, Серпухова, Лосинопетровска, Орехово-Зуева и Томилина. Концерт начался с массовой композиции «Олимпиада-80». Ее исполнил цирковой коллектив ДК «Мир» — дипломант Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. Представление состояло из двух отделений. Участники десяти самодеятельных коллективов показали номера различных жанров. Публику покорили юные акробаты Сережа и Алеша Маркины (ДК «Мир», г. Лыткарино); «Акробатическая композиция» (ДК, г. Павловский Посад), которую исполнили семь девушек; «Пластический этюд» показала Галина Голованова (ДК «Октябрь», г. Лосинопетровск), «Воздушные гимнастки в обруче» Марина Устинова и Светлана Сутормина (ДК «Мир», г. Лыткарино); «Жонглеры на катушках» Таня и Саша Тулюсины (ДК машиностроительного завода им. Серго Орджоникидзе, г. Подольск).

В конце 1970-х — начале 1980-х гг. неотъемлемой частью творческой биографии многих самодеятельных цирковых коллективов стали выступления перед тружениками городов и сел, участие в фестивалях народного творчества, концерты на различных площадках, в т. ч. на сцене Кремлевского дворца съездов, показ номеров в телевизионных передачах.

Некоторые народные цирки, как, например, коллектив ДК «Новатор» (рук. Л. Гольский), в составе концертных бригад выезжают в ГДР, Финляндию, Данию, Чехословакию, где исполнители самодеятельных цирковых номеров: И. Зверева («Пластический этюд»), Н. Уварова («Пластический эквилибр»), А. Волкова («В паутине») — поражают зрителей виртуозным мастерством.

В 1980-е гг. наряду с проведением смотров, конкурсов, фестивалей, Праздников и Дней цирка возникла новая форма творческих отчетов, ставшая традицией, — показ номеров самодеятельными артистами на аренах профессиональных цирков.

Так, раз в два года на манеже Горьковского цирка с творческим отчетом выступали любительские цирковые коллективы области. В 1982 г. таких ансамблей было 11, в них занимались 1200 человек. Одно из представлений, проведенное в виде творческого отчета, называлось «Юность празднует». Зрители увидели немало интересных номеров: «Силовые жонглеры» (А. Зубарев, С. Моисеев и В. Федин, ДК «Корунд»), «Икарские игры» (ДК «Красное Сормово»), художественно-акробатическая группа «Колокольчик» (ДК, г. Дзержинск), «Эквилирист на свободной проволоке» (Эдуард Клячин, ДК железнодорожников) и ряд других.

Московский цирк на проспекте Вернадского взял шефство над народным цирком ДК им. Калинина г. Калинина (Тверь), оказав творческую помощь в постановке номеров, в т. ч. Валерию Румянцеву, исполнителю сценки на проволоке «Восточные зарисовки», и Татьяне Свист, демонстрирующей «Пластический этюд на столе».

На манеже Московского цирка на Цветном бульваре с творческим отчетом традиционно выступили цирковые коллективы Подмоскovie. В 1983 г. разнообразные по жанрам и сложные по трюкам номера показали: «Акробаты с подкидной доской» и «Партерный полет» из г. Серпухова (рук. Г. Орехов); «Гимнасты в кольцах», акробатическая композиция «Русские самоцветы», «Силовые акробаты» Е. Щедрин и А. Толокольников — все из г. Видного (рук. Т. Корхина); «Танцы на проволоке» Е. Хамида из г. Дубны (рук. Л. Доменко) и др.



В первой половине 1980-х гг. не прекращался процесс создания новых самодельных цирковых коллективов. Одним из них стал детский цирк «Арлекин», организованный в 1984 г. во Дворце культуры и спорта птицефабрики пос. Линда Горьковской обл. Вначале руководители коллектива Елена и Сергей Новожиловы взялись за подготовку номеров, а затем выпустили представление в двух отделениях «Приключения Буратино». Зимой коллектив показывал свои программы в клубе, а летом гастролитовал по селам и даже во время уборочной страды выступал на току. В 1987 г. номера детского цирка «Арлекин» были включены в состав агитбригады агитпоезда «Молодогвардеец» от ЦК ВЛКСМ. Публика восторженно аплодировала Елене Спириной («Гимнастка на трапеции»), Галине Козловой («Хула-хупы»), акробатам в сценке «Чунга-чанга», Елене Ивановой («Пластический этюд»), Олегу Симакову («Эквилибр на катушках»), А. Гладяеву, Е. Чижову, Е. Мазурову, П. Родину («Силовые жонглеры») и др.

Летом 1981 г. в Набережных Челнах в рамках «Праздника цирка» был организован фестиваль циркового искусства, проходивший под девизом «Союз искусства и труда». Наряду с профессионалами в фестивальной программе участвовали самодельные цирковые коллективы.

В один из дней праздника, который продолжался целую неделю, по центральным улицам Набережных Челнов прошла красочная кавалькада. Разукрашенные машины с артистами и участниками художественной самодельности проследовали по проспектам Мира, Дружбы Народов, Московскому. Завершилось шествие в парке «Гренада», где состоялось большое представление.

Кроме того, тематические программы прошли в трех ДК города и на стадионе «Строитель». Вместе с профессионалами выступали участники художественной самодельности.

На следующий год генеральная дирекция КамАЗа и Союзгосцирк провели второй «Праздник цирка» в Набережных Челнах, однако любительские цирки активного участия в нем не принимали.

В 1980-е гг. организацией и проведением конкурсов, фестивалей, как правило, занимались межсоюзные Дома самодельного творчества.

В 1983 г. в Москве, где действовало 37 цирковых коллективов, межсоюзный Дом самодельного творчества организовал смотр любительских цирков. Конкурс состоял из двух туров и заключительного концерта. Впервые коллективы-лауреаты вместе с дипломами получили денежные премии.

В состав жюри, возглавляемого директором ГУЦЭИ С. Макаровым, вошли режиссеры-педагоги училища И. Федосов, Ю. Мандыч, Ф. Земцев, художественный руководитель мастерской оригинального жанра Москонцерта Е. Воронцов.

В итоге конкурса лауреатами Первой степени стали: народный цирк «Юность», рук. М. Зингер (ДК «Красный Октябрь»), «Эстрадно-цирковой коллектив», рук. Л. Мельников (ДК «Чайка»). Цирковые коллективы ДК «Метростроя» (рук. А. Петров) и Дворца культуры и техники «Главмосстроя» (рук. Н. Генурова) были удостоены дипломов Второй степени. Четыре цирковых коллектива получили дипломы Третьей степени, и среди них цирковая студия детского ДК им. Павлика Морозова (рук. В. Хилота). Номера студийцев напоминали игру в цирк.

Заключительный концерт был построен по всем канонам циркового представления: парад-пролог, коверные в паузах между номерами, эпилог. Ярким яв-

лением стали номера питомцев М. Зингера. Они представили два воздушных номера и эквилибр на переходной лестнице. Выступление гимнастки на трапеции Е. Панасенковой, снискавшей восторг зрителей, не раз вызывало бурные аплодисменты.

Межсоюзный Дом самодельного творчества Латвии и ДК Рижского вагоностроительного завода организовали и провели в Риге в 1988 и 1989 гг. Всесоюзные фестивали самодельного искусства, а 24 февраля 1990 г. в столице Латвии состоялся Первый Международный фестиваль самодельного циркового искусства «Латвия-90».

Представления проходили на сцене Дворца культуры и техники завода ВЭФ. В фойе была устроена выставка афиш, выпелов, значков с символикой фестиваля.

В жюри помимо представителей Оргкомитета фестиваля вошли ветераны цирка Л. Еловских, Л. Лепинска, методист московского межсоюзного Дома самодельного творчества З. Глазкова, профессор Ю. Дмитриев, режиссер-педагог ГУЦЭИ А. Анютенков, администратор американского цирка «Большое яблоко» Джуди Мэги, голландский журналист-продюсер Даус Шульдц. Возглавил жюри директор Рижского цирка Г. Каткевич.

На фестиваль помимо 13 самодельных коллективов из разных городов СССР приехали два болгарских — «Элма» и «Диана-цирк», артисты-любители из Монголии, Финляндии, Швеции, США.

В результате конкурса коллективов первое место поделили «Алитус» и рижский народный цирк «Яуниба» (рук. В. Биркханс). Второе место заняли: народный цирк «Каскад» г. Череповца и народный цирк «Арена» из Константиновки Донецкой обл. Третье место досталось народному цирку «Юность» (рук. М. Зингер) и болгарскому коллективу «Диана-цирк». Особым дипломом был отмечен эквилибрист на катушках, выступивший в маске Чарли, Сергей Лоскутов (народный цирк «Полет», рук. В. Савицкий, г. Богдановичи, Свердловской обл.).

Гала-представление проходило на манеже Рижского цирка в торжественной и радостной обстановке. Казалось, что Международному фестивалю самодельного циркового искусства уготована долгая и счастливая судьба, но, увы, страна, называвшаяся СССР, прекратила свое существование, а вместе с ней канул в Лету международный фестиваль в Латвии.

Кризисные явления, связанные с распадом единого экономического и культурного пространства, разрушительные тенденции в сфере профессионального циркового искусства — все это нанесло серьезный урон самодельному художественному творчеству. Остановка заводов и фабрик, материальные неурядицы, обнищание граждан новой России, отказ от финансирования деятельности Дворцов и Домов культуры, клубов, межсоюзных Домов самодельного творчества и соответственно цирковых коллективов, базирующихся и сотрудничающих с ними, привело к частичному уничтожению любительских цирков. Выжившие коллективы стали переходить на самокупаемость, получая доходы от своей концертной работы и платного обучения новых членов, принятых в коллектив или школу.

Однако и в это тяжелое для искусства и культуры время энтузиасты самодельного творчества продолжали встречаться и обмениваться опытом, поддерживая и помогая друг другу.

Так, 25–26 февраля 1995 г. в г. Дзержинске Нижегородской обл. на сцене ДК завода им. Я. Свердлова проходил Всероссийский фестиваль «Цирк без границ», организованный руководством завода и коллективом «Цирк друзей» (рук. Е. Устимов).

В рамках этого праздника произошло важнейшее событие в жизни самодеятельных цирковых коллективов. Было принято решение о создании ассоциации любительских цирков. В январе 1996 г. в Москве при содействии Российской государственной цирковой компании впервые была организована «Общественная региональная ассоциация любительских цирков России». Ее основная цель — сохранение и развитие традиций народного и профессионального циркового искусства. В Ассоциацию вошли цирковые коллективы из разных регионов страны: г. Дзержинск Нижегородской обл. — «Цирк друзей» (рук. Е. Устимов), г. Красноярск — цирк «Циркачонок» (рук. Н. Ильина), г. Верхняя Пышма Свердловской обл. — цирковая студия ДК АО «Уралэлектромедь» (рук. Л. Беляева), г. Москва — школа-интернат № 15 циркового профиля для детей-сирот (директор И. Акопянц), г. Трехгорный Челябинской обл. — цирк «Гротеск» (рук. Л. Сергеева), г. Павловский Посад Московской обл. — цирк «Пилигрим» (рук. Е. Панина), г. Челябинск — цирк «Жар-птица» (рук. Л. Казанцева), г. Москва — танцевально-акробатическая студия «Альфа» (рук. О. и В. Бахарева), г. Краснотурьинск Свердловской обл. — цирк «Антре» (рук. А. Уланова), г. Кропоткин Краснодарского края — цирк «Романтик» (рук. А. Лесовая), г. Благовещенск — цирк «Ап» (рук. О. Грибачева), г. Удомля Тверской обл. — народный цирк «Антарес» (рук. Н. Рыбальченко), г. Магадан — цирк «Вояж» (рук. А. Першин), пос. Комсомольский Краснодарского края — цирк «Юность» (рук. А. Тес), г. Маркс Саратовской обл. — цирк «Арт-Алле» (рук. С. Соловьев), г. Череповец Вологодской обл. — цирк «Супер-скок» (рук. Н. Матюшова), г. Наволоки Ивановской обл. — цирк «Веселые ребята» (рук. Т. Смирнова), г. Асбест Свердловской обл. — цирк «Фантазеры» (рук. С. Лебедев), пос. Верхнеднепровский Смоленской обл. — цирк «Калейдоскоп» (рук. Ю. Василенко), г. Нововоронеж Воронежской обл. — цирк «Каскад» (рук. В. Шулейкин), г. Санкт-Петербург — цирк-студия ДК Ленсовета (рук. Т. Кедрина), г. Коркино Челябинской обл. — цирк «Арабеск» (рук. Л. Глебец), г. Братск — цирк «Арлекин» (рук. П. Тимошечкин), г. Выборг — цирк «Старт» (рук. М. Крипатов), г. Москва — цирк «Жемчужина» (рук. В. Никифорова) и др.

Президентом Ассоциации любительских цирков был избран В. Баринов, ответственным секретарем — М. Семина.

Одним из важнейших практических дел Ассоциации стало проведение региональных, общероссийских и международных фестивалей любительского циркового движения. Общение участников во время смотров, обсуждение увиденных номеров, обмен информацией, накопившимся опытом как в воспитательной, так и в профессиональной работе — все это является мощным стимулом дальнейшего развития любительского цирка, выявления народных талантов.

В июне 1996 г. Ассоциация совместно с Российской государственной цирковой компанией провела в знаменитой детской здравнице, городе Анапе, Первый Всероссийский фестиваль любительских цирков, в котором приняло участие около трехсот исполнителей из разных городов России. Было представлено 38 любительских цирков. Возраст выступавших был от пяти до тридцати лет.

Званиями лауреатов были отмечены двадцать пять номеров: из Череповца Вологодской обл., Дарпинска Свердловской обл., Дзержинска Нижегородской

обл., Маркса Саратовской обл., Красноярска, Пензы, Благовещенска Амурской обл., Богдановича Свердловской обл., Нововоронежа Воронежской обл., Коркина Челябинской обл., Наволоки Ивановской обл. и другие.

Лауреаты этого фестиваля выступили с показательной программой на манеже Первого Всемирного фестиваля-конкурса циркового искусства в Москве в октябре 1996 г. на Красной площади, а затем некоторые из артистов любительского цирка приняли участие в международных детских фестивалях циркового искусства.

В Париже на конкурсе «Цирк завтрашнего дня» номер «Кошечки» из г. Нововоронежа получил серебряный приз. На детском конкурсе в Монте-Карло номер «Гимнастки на бамбуке» (г. Карпинск) был отмечен серебряным призом, а номер «Гимнасты на воздушной рамке» (г. Карпинск) награжден специальным призом князя Ренья III. На международном цирковом конкурсе в бельгийском городе Турне номер «Гимнастки на ремнях» (г. Коркино) получил бронзовый приз.

В 1997 г. проводился II Анапский фестиваль любительских цирков, в котором приняло участие 250 исполнителей из разных регионов России. Самодеятельные артисты показали сто двадцать пять номеров. Из них двадцать один был отмечен призами, дипломами лауреатов конкурса. Первое место завоевала эквилибристка Ирина Наumenко (участница циркового коллектива «Арт-Алле», г. Маркс Саратовской обл.). Второе место заняли акробаты-вольтижеры, показавшие номер «Тигры и страусы» в шоу-программе «Мир джунглей» (цирковой коллектив «Супер-скок», г. Череповец). Третье место получили два номера, «Вальс цветов» и «Золотые купола» (г. Коркино). Звание «Мисс улыбка» и приз за артистизм и обаяние достался очаровательной Кате Смирновой из Благовещенска, показавшей два номера: «Робинзончик» (игра с хула-хупами) и «Девочка и змея — Тибетская фантазия» (эквилибр с дрессурой). Приз самой юной участнице конкурса был вручен шестилетней Кристине Сальковой (г. Кропоткин).

Не только дети, но и педагоги-наставники, постановщики номеров были отмечены специальными призами. Василий Шулейкин, руководитель циркового коллектива «Каскад» (г. Нововоронеж), был награжден «Фарфоровым клоуном» за оригинальную режиссуру номера «Лесная забава».

В начале 1998 г. на парижском конкурсе «Цирк завтрашнего дня» самодеятельные артистки из г. Коркино за номер «Золотые купола» были награждены бронзовым призом, а Ирина Наumenко, дебютировав с номером «Девочка и птица» на детском конкурсе в Монте-Карло, получила специальный приз из рук князя Ренья III.

В конце 1990-х гг. было учреждено еще два объединения самодеятельных цирков: Уральская ассоциация цирковых коллективов, которая стала ежегодно проводить Уральский фестиваль любительских цирков «Цирк нашего детства», и Ленинградское региональное общественное объединение «Любительский цирк», которое в г. Выборге проводит поочередно Всероссийский и Международный детские фестивали циркового искусства «Цветы планеты».

В 1998 г. в России состоялось три фестиваля любительского циркового искусства: в Иванове, в Выборге и Санкт-Петербурге.

Весной в цирке г. Иваново прошел Первый конкурс-фестиваль детских цирковых коллективов, посвященный памяти выдающегося мастера отечественного цирка Владимира Волжанского. На конкурс приехало 168 юных артистов, показавших 50 номеров. Вместе с россиянами в фестивальной программе участвова-

ла группа из Германии (г. Веймар) «Кравумм и К». Жюри отметило их работу дипломом, а исполнителю клоунских реприз Мартину Ренеру был вручен специальный приз за создание оригинального комического образа.

Обладателем Гран-при конкурса стал коллектив «Цирк друзей» (г. Дзержинск Нижегородской обл.) за создание и показ номера «Воздушные гимнастки на бамбуке» Настя Горшкова и Анна Учватова (рук. Николай Бровкин).

В мае в г. Выборге состоялся II Международный детский фестиваль циркового искусства «Цветы планеты» (I-й был проведен в 1996 г.). На конкурс в Выборг приехали 200 самодеятельных артистов: 16 цирковых коллективов из России, два коллектива из Украины, по одному из Белоруссии, Германии, Финляндии.

Гран-при фестиваля получил коллектив из Красноярск «Циркачонок» (рук. Н. Ильина), приз Ассоциации любительских цирков России был вручен коллективу «Остосмс» из г. Штральзунга (Германия).

С 27 июня по 4 июля 1998 г. в Санкт-Петербурге в цирке «Автово» проводился I Международный фестиваль цирковых школ, любительских и независимых цирков под девизом «Цирк — любовь моя». В конкурсе участвовало 170 юных артистов в возрасте от 5 до 20 лет из четырнадцати стран: России, Китая, Белоруссии, Германии, Украины, Швеции, Финляндии, США, Венгрии, Армении, Монголии, Казахстана, Молдавии, Латвии.

Жюри фестиваля состояло из представителей разных стран: Доменик Моклер (президент фестиваля «Цирк завтрашнего дня», Франция) Серджио (ведущий Международного фестиваля в Монте-Карло, Франция), Иштван Криштоф (директор цирка Будапешт, Венгрия), Линь Дзянь (директор акробатического колледжа, г. Пекин, Китай), Эдуардо Мурильо (импресарио, Мексика), Алексей Сонин (главный режиссер цирка на Фонтанке, г. Санкт-Петербург, Россия), Владимир Довейко (народный артист, Россия), председатель — Сергей Макаров (президент Академии циркового искусства, Россия).

В итоге конкурса золото и первую премию получили «Акробаты на мачтах» и «Эквилибр на катушках» (Китай), «Проснувшиеся змеи» (Цирковая студия, рук. М.Х. Жапхандаев, г. Улан-Удэ, Россия); серебром и второй премией были награждены: «Акробаты на качелях» (Венгрия), «Гимнастка в кольце» Наталья Фрицлер (цирковой коллектив «Грюн», рук. Н. Свионтковская, г. Карпинск Екатеринбургской обл.), «Эквилибр на тростях» Аревик Сейранян (цирковая школа при национальном цирке Армении, рук. С. Петросян, г. Ереван), «Гимнасты на бамбуке» Катя Черепнина и Антон Марков (цирк «Антре», рук. А. Уланова, г. Краснотурьинск); бронзой и третьей премией были отмечены: «Эквилибр на пьедестале» Денис Толстов (Украина), «Групповые жонглеры» (Цирковая школа, рук. В. Скобликов, г. Пенза), «Парный эквилибр» Ольга и Светлана Хомченко (цирк «Гротеск», рук. Е. Цурко, Н. Якуш, В. Чумаков, г. Гатчина Ленинградской обл.), «Парный вольтиж» (Украина), «Эквилибр на лестнице» Дима Бакиров (цирк «Старт», рук. И. Крипатов, г. Выборг).

Цирковые фестивали выявили новое направление в любительском цирковом движении — появление независимых цирков. Это коллективы и школы, руководители которых в своей работе больше опираются на театральную культуру, чем следуют традиционным цирковым канонам. Главное — педагоги, режиссеры не ставят перед собой задачу подготовить артиста для профессиональных манежей. Цирковое творчество помогает им полнее раскрыть индивидуальность и талант ребенка.

Региональные, всероссийские и международные фестивали любительского циркового искусства — яркая иллюстрация того, как велики масштабы циркового самодеятельного движения в новой России. В 2000 г. функционировало около 100 любительских и независимых цирков, которые действовали в девяноста трех городах и поселках нашей страны. Цирком увлеченно занимались шесть тысяч энтузиастов в возрасте от пяти лет. (С. М.)

Лит.: **Тодоровский Б.** Днем у станка, вечером — на сцене // Советский цирк. 1959. № 8; **Краснопольский П.** Самодеятельный цирк // Советский цирк. 1959. № 9; **Асанов П.** Народный цирк на автозаводе // Советский цирк. 1959. № 12; **Славский Р.** Цирк нашего двора. М., 1961; **Эфрус М.** Заводской цирк // Советский цирк. 1961. № 7; **Спаутин Н.** Первый самодеятельный в Свердловске // Советская эстрада и цирк. 1964. № 9; **Бензарь С.** На арене любители // Советская эстрада и цирк. 1965. № 8; **Бобок К.** Школа творчества // Советская эстрада и цирк. 1966. № 5; **Раманаускас И.** Фестиваль любительских цирков // Советская эстрада и цирк. 1968. № 1; **Орлов В.** Юность всегда в пути // Советская эстрада и цирк. 1977. № 12; **Ермолич Н.** После уроков — студия // Советская эстрада и цирк. 1978. № 10; **Глазкова З.** В их жизнь пришло творчество // Советская эстрада и цирк. 1979. № 4; **Глазкова З.** Праздник цирка Подмосковья // Советская эстрада и цирк. 1979. № 11; **Никитин В.** Самодеятельному коллективу — 25 // Советская эстрада и цирк. 1981. № 6; **Ганешин К.** Фестиваль на КАМАЗе // Советская эстрада и цирк. 1982. № 1; **Курзямова С.** Арена дружбы // Советская эстрада и цирк. 1982. № 4; **Плотников Е.** Отчитываются самодеятельные артисты // Советская эстрада и цирк. 1982. № 8; **Дриго А.** Мастерство любителей растет // Советская эстрада и цирк. 1983. № 9; **Ривес С.** «Арлекин» из Линды // Советская эстрада и цирк. 1989. № 8; **Белякова Г.** На фестивале «Латвия-90» // Советская эстрада и цирк. 1990. № 7; **Ухарова В.** Анапа — дорога к успеху // Мир цирка. 1998. № 1; **Довейко В.** Будущее за этими детьми // Мир цирка. 1998. № 1; **Макаров С.** Родился на берегах Невы // Мир цирка. 1998. № 2; **Юнисов М.** Агитационно-художественные бригады. Литературная эстрада. Цирк. Театр кукол // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1959-е годы. СПб., 2000. С. 229–279.

**САСС-ТИСОВСКИЙ** Николай Андреевич (188? — 1942) — дирижер и композитор. Родился в Сибири с семье педагогов. Образование получил в Петербурге — учился параллельно в консерватории по классу фортепиано, композиции (у Н.А. Римского-Корсакова) и на юридическом факультете университета.

С самого начала своей карьеры посвятил себя делу музыкального просвещения. В 1904 г. организовал в университете музыкальный кружок и свой первый любительский симфонический оркестр, возродив традицию «Университетских концертов» 1840-х гг. Начинание имело успех, и в 1907 г. С.-Т. приглашают руководить симфоническим оркестром в Политехническом институте, а в 1912 г. — в Лесном институте.

В. Каратыгин так отзывался о достижениях дирижера: «Давно уже слышан я о чрезвычайной музыкальности политехникума, давно знал я, что музыкальная жизнь протекает там очень интенсивно, что оркестр студентов-политехников



отлично исполняет под управлением С.-Т. самые сложные симфонические произведения; что более мелкие музыкальные вечера устраиваются в институте еженедельно, что общая постановка музыкального дела давно вышла из рамок любительства и приобретает характер показательного культурного явления».

В 1914 г. С.-Т. создал общестуденческий оркестр Петербурга, который неоднократно давал концерты в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал филармонии).

После революции успешно продолжил свою дирижерскую карьеру. Особенно яркой была его деятельность на посту руководителя Симфонического оркестра Дома инженерно-технических работников (ДИТР). С.-Т. был также блестящим пианистом. Он любил выступать в камерных концертах как концертмейстер. Проявил он себя и на педагогическом поприще в специальных учебных заведениях как преподаватель фортепиано, теории музыки и камерного ансамбля. В трудных условиях 1918–1919 гг. им была создана музыкальная школа на Выборгской стороне (существует до сих пор).

Как композитор С.-Т. написал несколько струнных квартетов, две оперы, кантаты и романсы. **(М. К.)**

Лит.: **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; **Каратыгин В.** Музыка в политехникуме // Избранные статьи. М.; Л., 1965.

«СВЕСТЬЕ» (г. Пермь) — фольклорный ансамбль, созданный в 1998 г. на базе творческой Лаборатории музыкального фольклора при Пермском музыкальном училище. В состав группы входят музыканты-фольклористы, преподаватели различных учебных заведений и руководители пермских фольклорных ансамблей (Светлана Захарова, Олеся Мальцева, Елена Овцына, Лилия Кузьмина).

«Свесьте» (его название представляет собой диалектное слово, означающее «родня») является базовым коллективом Пермского отделения Российского фольклорного союза. Его отличает высокий уровень исполнительского мастерства, что было отмечено на Всероссийских конкурсах, фестивалях и творческих лабораториях, где ансамбль неоднократно получал звание лауреатов и дипломантов. Для многих пермских фольклорных коллективов «Свесьте» — и своеобразная исполнительско-исследовательская лаборатория, и один из исполнительских ориентиров.

Принципы работы ансамбля «Свесьте» координируются с наиболее прогрессивными наработками современного Российского фольклорного движения: обязательная опора на экспедиционную практику, глубокое и комплексное освоение местных фольклорных традиций, стремление к точности и достоверности в передаче фольклорного материала, широкая, самоотверженная просветительская деятельность. Как и многие их соратники по РФС, участницы ансамбля ведут научно-исследовательскую работу, участвуют в экспедициях, в обработке и каталогизации материала, выступают на научных конференциях. **(Н. Ж.)**

**СЕВЕРЦОВА-ГАБРИЧЕВСКАЯ** Наталья Алексеевна (1901–1970) — наивный художник. Была ярким светилом в созвездии умов и талантов, ее окружавших. Ее природный темперамент, артистичность, красота привлекали к ней и ученых, и художников. И если в московской жизни профессиональная занятость и научные штудии круга друзей ее мужа искусствоведа А.Г. Габричевского определяли и ритм, и стиль общения, то в Коктебеле, куда ехали жить свободно, играть, отдыхать, складывалась атмосфера, в которой расцветал ее талант хозяйки дома, душевного друга, а также и дар художницы.

Несмотря на то что Р.Р. Фальк преподавал ей несколько уроков и вокруг было множество других советчиков, с признанным художественным и искусствоведческим авторитетом, С.-Г. создавала то, что специалисты определяют как наивное искусство.

В большинстве случаев между поклонниками и творцами наивного искусства лежит большая социальная дистанция, и собственно наивное творчество возникает как маргинальное, вдали от художественных школ и высоколобых знатоков. Талант С.-Г. расцвел среди самых изысканных ценителей прекрасного. Можно было бы сказать, что ее творчество сформировалось вопреки тем вкусам и художественным идеалам, которые были присущи ее друзьям и наставникам из ближайшего окружения. Но это было бы не совсем верно, ибо дух домашнего любительства, игровой фантазии был традиционно присущ домашнему быту самых образованных людей в России и проявлялся в музицировании, шарадах, маскарадах, живых картинах, а также в версификации, альбомных рисунках и любительской живописи. Художественный вкус XX столетия, тронутый примитивизмом, не отказывал в возможности любителю рисовать по-детски наивно и по-взрослому примитивизированно. И поэтому произведения С.-Г. могли родиться и множиться в окружении профессионалов — живописцев и графиков, но быть свободными от всякого подражательства.

Однако С.-Г., наивная в живописи, была человеком своего круга — интеллигентской формации, с острым взглядом на мир, часто ироничным, всегда нестандартным, присущим людям, независимо мыслящим. 1950–60-е гг. — время, когда были созданы многие из ее произведений, — было не таким жестоким, как то, что было пережито в период репрессий и войны, но и далеко не безоблачным. Коктебельская вольница была отдушиной после жизни в столице, где всем приходилось страдать от ограничений режима, парткомов, райкомов, выставкомов и т. п. Природа и искусство соприкасались здесь по-первобытному близко. Люди заболели «каменной болезнью», выискивая сердолик и «лягушки» на пляже, их мешками везли в Москву, из них делали себе украшения. Корни деревьев были другой областью коллекционирования, начало которой было положено в доме художницы, их называли «габриаки», в них видели движение человеческих фигур, лица, животных. Даже сам пейзаж был осмыслен художественно — в силуэте гор читался профиль Максимилиана Волошина. Это соединение естественного и художественного было созвучно природному художественному дару С.-Г. Жизнь людей в ее картинах неотделима от их окружения. «Рыбный ряд» — серия человеческих типажей, похожих на рыб, которыми они торгуют: барабулька, хамса, кефаль. И рыбы, и люди созданы рукой одного Творца. Художница одушевляет все, к чему прикасается и ее рука, — будь то собственноручно приготовленное кушанье, поданное гостям с особым комментарием, или расписанные железные

противни, ставшие декоративными блюдами. Фанера, дверцы шкафов от старой университетской мебели, рамы от исчезнувших зеркал — все идет в ход. Ее интересует текстура материала, и она цветом выделяет рисунок древесины. Картины на новой жести, так и не положенной на предназначенную ей кровлю, интересны тем, что основа в них обыгрывается как стекло, как зеркало. Своеобразные коллажи, большей частью изображающие зиму и сделанные, видимо, в Москве, соединяют кусочки бархата, перьев, бумажного мусора в объемные декоративные композиции. Так же свободно и прихотливо рождаются фантастические игрушки, куклы (можно называть их скульптурами). Изобразительное искусство и рукоделие незаметно перетекают друг в друга.

В общении и дружбе с Е. Кругликовой, М. Волошиным, К. Богаевским жили отголоски Серебряного века, круг сверстников был пронизан духом интеллектуальной фронды, а в душе С.-Г. еще сохранялось по-детски живое религиозное чувство, легко уживавшееся с представлениями о леших, домовых и прочей нечисти. В отличие от многих наивных С.-Г. не изображала эпизодов из детства, но то приправленные иронией, то серьезные религиозные и фольклорные сюжеты присутствовали в ее творчестве.

Множество интересных людей, ее окружавших, отразились в портретах, остро характерных и цельных, написанных в разной манере — соответственно тому, кто был моделью. Этюды, рисунки, портреты друг друга — неперенный атрибут художественной среды. Александр Георгиевич, муж художницы, писал крепкие, не лишенные романтического духа реалистические изображения окружающих. Наталья Алексеевна порой как будто соперничала с мастеровитостью портретных работ Н. Ватолиной, М. Бирштейна и других живописцев. Однажды ночью разбудила племянницу, чтобы посмотреть, как у нее устроены ноздри. Наутро уже был готов портрет Ольги — одно из самых удачных произведений этого жанра у С.-Г. В портретах острое сходство соединяется с обобщенностью образа-знака: это умный ученый, это веселая девушка на отдыхе, это хитрая торговка на рынке.

Юмор присущ бытовым сюжетам, как, например, мытью в бане. Портрет кокетельского аптекаря вылился в гротеск. Те же сюжеты, как, например, театр, цирк, застолье, которые неоднократно изображались в истории искусства и виданы были не раз С.-Г. в музеях и на иллюстрациях в альбомах, порой выдают ее эрудицию и бессознательно использованные источники.

Особо хочется сказать о натюрмортах. Они полны жизни и декоративны, в них живет уют дома С.-Г. По воспоминаниям племянницы, С.-Г., сходя с друзьями-живописцами в музей, потом изображала их в лицах персонажей Матисса и Пикассо. В натюрмортах можно заметить, что она не осталась глуха и к декоративным приемам матиссовских панно. Большая эрудированность, постоянный контроль со стороны равнодушно относившихся к ее творчеству близких, придают творчеству художницы многие черты профессионализма, которых не найдешь у наивных художников из народа. Но все же наиболее сильной стороной ее искусства является его любительская, домашняя интонация, приближенность к собственному быту, конечно весьма неординарному.

То, что она не была профессиональным живописцем, помогло ей получить признание за пределами дружеского круга в качестве самостоятельной художницы. В области самостоятельности властями допускалась определенная свобода

в выборе тем, юмор в трактовке сюжетов, простое ощущение радости жизни. Первая большая выставка С.-Г. прошла в Институте теории и истории архитектуры в 1968 г. Это стало событием в культурной жизни города. Самый факт показа произведений, созданных свободно, без правил и заданий, уже был интересен, уже был важен. Обаяние произведений С.-Г. многие, как и автор этих строк, с тех пор запомнили навсегда. Затем произведения С.-Г. стали иногда включать в выставки самодеятельного искусства, где они смотрелись особняком. Даже на составленной без жюри постсоветской экспозиции «От наивного искусства до кича» (1991, ВДНХ) картины С.-Г. выглядели профессиональной стилизацией под примитив рядом с картинами А. Белых, В. Юшкевича и других наивных визионеров.

Наивная раскованность картин С.-Г. особенно выигрышна, когда ее работы сопоставляются с картинами профессиональных живописцев, которым она порой, быть может, бессознательно бросала вызов. Именно в ее искусстве воплотился тот образ жизни и стиль самовыражения, который был присущ круту людей, собиравшихся в доме С.-Г. Этот круг наследовал бытовой культуре отцов и дедов, хранил их привычки, манеры, способы суждения так же бережно, как произведения живописи и графики, достававшиеся в наследство. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Однодневная, Центральный дом литераторов, Москва, 1967; Живопись, скульптура, малые формы, Институт теории и истории архитектуры, Москва, 1968; Дом культуры Института им. Курчатова, Москва, 1979.

Выставки: «Слава труду», Москва, 1974; МОСХ (на Беговой), 1987; «От наивного искусства», 1991; «А.Г. Габричевский. Мир мыслителя и художника», ГТГ, 1992; «Райские яблоки», 2000; «Искусство в кругу ученых», ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2005.

Лит.: **Шкаровская Н.С.** Фестиваль любителей // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9; **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; **Балдина О.Д.** Второе призвание. М., 1983; **Климов Р.Б.** Живопись Наталии Северцевой // А.Г. Габричевский. К 100-летию со дня рождения: Сборник материалов. М., 1992.

**СЕЛИВАНОВ** Иван Егорович (1907, дер. Васильевское Шенкурского уезда Архангельской губ. — 1988, Белово Кемеровской обл.) — художник. Был печником, строителем, много ездил. Жил в Мурманске, Архангельске, Онеге, Свердловске, Запорожье, со времени Великой Отечественной войны — в Прокопьевске. Обратился к рисованию в 1946 г. Учился в ЗНУИ с 1947 г. Отправлял туда свои работы до конца жизни.

С. родился в нищей крестьянской семье. В 1946 г. в Прокопьевске увидел в магазине картину, которая так его поразила, что он решил сам попробовать рисовать. Именно рисунок, выразительная линия являются главными отличительными качествами искусства С. В его произведениях живет суровость и духовность Русского Севера — его родины. Другое отличительное свойство С. — его своеобразная философия, отразившаяся в бессвязных записях дневникового характера, которые художник вел на протяжении многих лет. Колоритный стиль живой народной речи, яркие образы воспоминаний и сновидений, афористичные высказывания — все это делает дневниковое наследие С. не менее ценным, чем его художественные произведения. «Нельзя разгадать самому себе без помо-

щи других. Может, это есть причуда? Дьявольская сила в мозгах моих?..» — эти слова С. можно было бы поставить эпиграфом ко всему изучению наивного искусства.

Творчество С., обнаруженное москвичами на выставках в т. н. клубах творческой интеллигенции — ЦДРИ, ЦДЛ, Правления Союза художников на Гоголевском бульваре, — было воспринято как глоток свежего воздуха, как свидетельство того, что народное творчество еще живо, несмотря на годы его государственной эксплуатации и извращения. Именно с творчества С. и нескольких других, «открытых» в те годы самобытных художников началась волна всеобщего увлечения наивным искусством, достигшая своего пика в 1970-е гг.

Первым педагогом С. в ЗНУИ была Ю. Лузан. Вначале она предлагала обучаться по обычной для тех лет программе, художник не справлялся с заданиями, получал «тройки». Когда в 1951 г. С. с женой Варварой поселились в собственном домике на окраине Прокопьевска и обзавелись скотиной, Лузан пришла в голову счастливая мысль: просить С. рисовать животных в фас и в профиль. Персонажами рисунков стали корова, собака, кот, петух, они же до конца жизни были верными друзьями и «собеседниками» художника. В 1961 г. педагогом С. стал Ю. Аксенов. В работах С. появились слон, лев, лань. К Аксенову С. обратился с просьбой помочь «понять во всей литературе непонятные слова... Напишите, как обещались, что такое беспредметное искусство, эстетика, догматика... Всего посылаю четыреста слов». С. и культурный мир, с которым он соприкасался, говорили на разных языках. Он внимательно изучал альбом «Русский портрет», но никакого влияния на его собственные портреты это не оказало. Никто из соседей не хотел позировать художнику. Он изображал свою жену, педагогов, героев популярных фильмов — Спартака, Клеопатру. Наиболее значительны его автопортреты. С. обладал характерной внешностью русского крестьянина — окладистая борода, шапка густых волос, остриженных «под горшок», пронзительный взгляд с хитрецей. Он привлекал к себе внимание тележурналистов, кинематографистов, о нем писали в местной и центральной прессе. Но все же круг людей, непосредственно общавшихся с художником, сам не обладал достаточно высоким образовательным уровнем, чтобы адекватно интерпретировать его искусство. Творчество его и по сей день не описано подробно на языке современной науки. Самобытный крестьянский философ, чужак в мире «развитого социализма», С. проецировал в творчество образы гармоничного мироустройства — родного дома с огородом, друзей, учителей, героев и всякой Божьей твари. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Центральный дом литераторов, Москва, 1971; В честь 70-летия И.Е. Селиванова, Москва, 1977; В честь 80-летия И.Е. Селиванова, Музей изобразительных искусств Кемеровский обл., 1986; Музей изобразительных искусств Новокузнецка, 1986; Центральный выставочный зал Московского отделения Союза художников РСФСР, Москва, 1987.

Выставки: Выставка работ самодеятельных художников, учащихся курсов заочного обучения ЦДНТ им. Н.К. Крупской, ЦДРИ, Москва, 1965; Всероссийская выставка произведений самодеятельных художников, Москва, 1960; Всесоюзные выставки самодеятельных художников в Москве: 1967, 1970, 1974, 1977, 1985; Выставка «100 работ самобытных художников», Москва, Зал правления Союза художников на Гоголевском

бульваре, 1971; Юбилейная выставка работ учащихся факультета изобразительного искусства в честь 50-летия ЗНУИ в Центральном выставочном зале Союза художников РСФСР в Подольске, 1983–1984; «Naifs soviétiques» (Франция), 1988; Всероссийская выставка работ самодеятельных художников в честь 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне, Всероссийский музей народного искусства, Москва, 1985; «Сон золотой», 1992; «Райские яблоки», 2000; «Фестнаив-04».

Коллекции: ГРДНТ; Владимиро-Суздальский музей-заповедник; музей «Царицыно», Москва.

Фильмография: «Люди земли Кузнецкой», реж. М. Литвяков, Ленинградская студия документальных фильмов, 1969; «Они рисовали с детства», реж. К. Ревенко, Центральное телевидение, телефильм, 1979; «Кузбасский Пироманашвили», Кемеровская студия телевидения, 1981; «Серафим Полубес и другие жители Земли» (художественный фильм, где использовались произведения Селиванова), реж. В. Прохоров, «Мосфильм», 1984; «Синий кот на белом снегу», реж. В. Ловкова, ЦСДФ, 1987.

Лит.: **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 529; Иван Селиванов — живописец. Очерки о художнике. Кемерово, 1988; **Селиванов И.Е., Катаева Н.Г.** И была жизнь... М., 1990; Выставка работ самодеятельных художников, учащихся курсов заочного обучения ЦДНТ им. Н.К. Крупской, ЦДРИ, Москва, 1965. Каталог; **Аппатов М.** Непосредственно и чистосердечно // Творчество. 1966. № 10; **Герчук Ю.** Примитивны ли примитивы? // Творчество. 1972. № 2; **Балдина О.** Второе призвание. М., 1983; **Аксенов Ю.** Смотреть своими глазами // Художник. 1986. № 9; **Шкаровская Н.** Притяжение любви к природе // Огонек. 1987. № 36; Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество: Очерки истории 1960–1990-е годы. СПб., 1999.

**СЕМЁНОВ** Владимир Фёдорович (1920–2003, Ярославль) — художник, по профессии журналист, жил во Владимире.

Окончил Саратовский университет, военное училище связи, Высший военнопедagogический институт. Ветеран Великой Отечественной войны, награжден 5 орденами и 16 медалями.

Живописью начал заниматься в возрасте около 40 лет. Первоначально писал пейзажи во время поездок на отдых, позднее стал обращаться к видам Владимира, бытовым уличным сценам. В течение 20 лет руководил клубом самодеятельных художников Владимира, одним из лучших в России в 1980-е гг.

Работы С. различны по уровню исполнения. В лучших из них художник — возможно неосознанно? — создавал ироничные образы советской политической реальности (изображая, например, демонстрацию), многозначительные пустынные пейзажи («Белое безмолвие» — вид снежного поля, выполнен в нескольких вариантах). Его стиль тяготел к реализму, однако наивное восприятие сказывалось в неожиданной поэтичности заурядных сюжетов, самобытном использовании цвета. Интересны созданные им картины с изображением В. Ленина. Участник 108 выставок. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Галерея «Дар», 1994; Музей наивного искусства, 2002.

Выставки: Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs soviétiques» (Франция), 1988;



«Наивные художники мира», 1990; «Сон золотой», 1992; «Пушкинские образы...», 1999; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: художественные музеи Костромы, Владимира, Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Музей Великой Отечественной войны на Поклонной горе в Москве; Музей наивного искусства в Москве.

Лит.: ДИ. 1993. № 1–2. С. 58.

**СИВЦОВ** Владимир Николаевич (1926, Вологодская обл. — 1997) — художник. Работал переводчиком в армии, в милиции. С 1978 г. занимался живописью. Автор картин с видами Вологды, а также с экзотическими и библейскими сюжетами («Адам и Ева в раю», 1994). (**К. Б.**)

Выставки: Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «От наива до кича», 1991; «Сон золотой», 1992; «Наивное искусство России», 1997; «Пушкинские образы...», Москва, 1999; «И увидел я...», 2001.

Коллекции: Вологодская художественная галерея, Музей наивного искусства.

Лит.: **Дьяконычева О.Д.** Живописная летопись Владимира Сивцова // Народное творчество. 1996. № 2.

**СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ДИТР** (1929–1941) — оркестр Дома инженерно-технических работников, один из лучших самодеятельных коллективов Ленинграда, сохранивший традиции русского дореволюционного музыкального любительства.

Первым звеном оркестра стал струнный квартет, возникший в апреле 1928 г. На этой базе постепенно образовалась струнная группа из 28 человек. Коллектив расширился, и в 1929 г. в качестве дирижера был приглашен Николай Андреевич Сасс-Тисовский. Под его руководством в 1930-е гг. оркестр достиг высокого исполнительского уровня, имел в своем репертуаре более 200 произведений западноевропейской и русской классики, в т. ч. симфонии Бетховена, Шуберта, Бородина, Скрябина, Дворжака, Шостаковича.

В концертах ДИТР принимали участие Дмитрий Шостакович (как дирижер он исполнял свою Первую симфонию, а как солист — свой Первый фортепианный концерт), скрипач Мирон Полякин, пианист Андрей Бицкий. Комментировали концерты также профессиональные лекторы-музыковеды.

Н.А. Сасс-Тисовский предоставлял возможность работать с оркестром начинающим дирижерам.

Отмечая свое десятилетие в апреле 1939 г., оркестр дал свой 155-й концерт. (**М. К.**)

Лит.: **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959.

## СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР им. К.С. САРАДЖЕВА

(1924–1934) — оркестр, сформированный в начале 1920-х гг. при Автомеханическом институте в Москве. Он состоял в основном из научной интеллигенции, преподавателей московских вузов, инженеров, юристов, врачей, и имел около шестидесяти постоянных участников. В 1924 г. для работы с оркестром был приглашен профессор Московской консерватории, известный дирижер Константин Соломонович Сараджев, который руководил коллективом до своего отъезда в Армению в 1935 г.

Сараджеву удалось не только довести оркестр до приличного художественного уровня, но и создать особую праздничную атмосферу во время репетиционного процесса, весьма отличную от рабочей обстановки профессионального оркестра. По воспоминаниям дирижера Б. Хайкина, Сараджев говорил, что люди приходят на репетицию после работы для того, чтобы отдохнуть, получить удовольствие от процесса игры и разучивания новых пьес. Собирались два раза в неделю. Сначала — в клубе Автомеханического института, затем в МВТУ (Московском высшем техническом училище) и, наконец, в клубе им. Ногина.

За годы своего существования оркестр дал более 120 симфонических и 40 камерных концертов, став одним из своеобразных очагов музыкальной культуры Москвы 1920–30-х гг.

Часто с оркестром выступали ученики Сараджева, таким образом, оркестр также служил задаче воспитания молодых музыкантов. Всего с коллективом работали 14 начинающих дирижеров и несколько десятков молодых солистов из числа учащихся музыкальных училищ и консерватории.

Часть постоянных участников оркестра стали профессиональными музыкантами.

Дважды общественность Москвы отмечала юбилейные даты деятельности оркестра — его 5- и 10-летие. В это время в периодической печати появлялись хвалебные статьи, отмечавшие заслуги его руководителя («Правда», «Известия», журналы «Музыка и революция», «Жизнь искусства», «Современная музыка» и др.). В 1926 г. оркестру было присвоено имя Сараджева.

10-летний юбилей оркестра отмечался в марте 1935 г. в Колонном зале. К этой дате Р.М. Глиэр написал «Симфонический фрагмент» на тему «Saradgef». Несколько московских композиторов поддержали эту идею и сочинили шестичастную симфоническую сюиту на ту же тему: Прелюдия принадлежала Н.Я. Мяковскому, Марш — А.Н. Александрову, Интермеццо — А.А. Шеншину, Монолог — Д.М. Мелких, Вальс — В.В. Нечаеву и Рондо — В.Г. Шебалину. Оба произведения были исполнены под управлением Сараджева на юбилейном вечере. К этому дню был также выпущен специальный нагрудный значок с изображением упомянутой музыкальной темы.

Симфонический оркестр им. Сараджева участвовал в становлении Оперной студии К.С. Станиславского, ставшей в дальнейшем Музыкальным театром имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. (**М. К.**)

Лит.: К.С. Сараджев: Статьи, воспоминания. М., 1962; **Хайкин Б.Э.** Беседы о дирижерском ремесле. М., 1984. С. 184–188; **Баев Д.** К.С. Сараджев — руководитель самодеятельного оркестра // Муз. жизнь. 1962. № 22. С. 10; Самодеятельный симфонический оркестр

им. профессора К.С. Сараджева. М., 1935; **Осипова В.** На тему «Saradgef» // Сов. музыка. 1968. № 12. С. 69–71; **Цветаева А.И.** Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1988.

«СИМФОНИЯ ГУДКОВ» — так Арсений Авраамов назвал свой фантастический проект музыкально-шумового действия, которое послужило сопровождением праздника 7 ноября в 1922 г. в Баку и в 1923-м — в Москве. Обычный для тех лет набор революционных песен (Интернационал, Варшавянка, «Молодая гвардия» и др.) воспроизводился с помощью гудков заводов, фабрик, паровозов, пароходов. Артиллерийские батареи, пулеметы, портовая пушка исполняли «партию ударных». Стоя на крыше дома, Авраамов дирижировал с помощью флагов корабельной сигнализации, показывая артиллеристам, когда надо стрелять, при этом на каждом заводе знали, после какого выстрела их сирена должна загудеть. В «С.Г.» принимали участие красноармейцы, краснофлотцы, самодеятельные хоры и оркестры, а в Москве также студенты Московской консерватории и студийцы Пролеткульта. Авраамов «изобрел примитивный, но мощный паровой орган из фабричных труб с торчащими патрубками, на которые насаживались настроенные с помощью деревянных клиньев паровозные гудки». В Баку паровая магистраль располагалась на миноносце и была подвижной, в Москве ее установили во дворе МОГЭС, где звук «органа» превратился в страшный рев. Запев основной магистрали подхватывали гудки московских фабрик и заводов. «Этот могучий отклик по всей Москве долгое время колебал воздух, напоминая издали грандиознейший колокольный звон. Впечатление от этой переключки было поистине величественное» (1, 42). Однако ни мелодии, ни гармонии слушатели, как правило, не улавливали. «Восприятие сводилось к ощущению плотности, объема, интенсивности звукошумовой среды... Вместо музыки люди слышали сильный гул, какофонию, месиво тяжелых вибраций» (1, 44).

Замысел «С.Г.» полностью соответствовал духу времени, был близок идеям урбанизма, производственного искусства. Тема индустриального города стала символом новой жизни, а образ машины — идеалом прогресса, целесообразности, конструктивности. Важным в это время была и проблема обновления языка искусства. Эпоха, устремленная в будущее, не могла пользоваться устаревшими эстетическими шаблонами прошлого. «Дайте нам новые формы! — Несется вопль по вещам», — писал В. Маяковский. Теме урбанизма отдали дань многие композиторы начала XX в. В это время создаются балеты «Стальной скок» С. Прокофьева, «Болт» Д. Шостаковича, «Сталь» А. Мосолова (отдельно исполнялся симфонический этюд из этого балета под названием «Завод. Музыка машин»), опера «Лед и сталь» В. Дешева и др. Те же тенденции наблюдались и на Западе («Пасифик-231» А. Онеггера, урбанистическая сюита «1922» П. Хиндемита, «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо, и т. д.).

Однако замысел Авраамова отличался особым размахом, он, как никто, сумел воспользоваться возможностями эпохи, чтобы воплотить в жизнь свои безумные идеи.

Благодаря «С.Г.» имя Авраамова вспоминают и в наши дни. В его проекте видят один из ранних опытов конкретной музыки и предтечу индустриальной музыки («industrial music»). Так, британский рок-музыкант Энди Маккей (Andy Mackay, груп-

па «Roxy Music») называл «С.Г.» одним из самых впечатляющих экспериментов с шумами и природными звуками за всю историю авангарда (2). (**М. К.**)

Лит.: 1. **Румянцев С.Ю.** Книга тишины. СПб., 2003; 2. **Старостин А.** «Спешит в цеха рабочий люд» // FUZZ. 2002. № 3.

«СИНЯЯ ПТИЦА» — всероссийский фестиваль детских музыкальных театров, который начал свою историю в 1996 г. В осенние школьные каникулы два десятка музыкальных и хореографических спектаклей были представлены на сцене Московского академического детского музыкального театра им. Н.И. Сац юными артистами из разных по величине и географическому положению городов России.

Инициаторам фестиваля — сотрудникам Государственного Российского дома народного творчества — было хорошо известно, что, несмотря на экономические трудности, в сфере детского творчества развиваются сложные виды театрального искусства — балет, опера и мюзикл. Идея фестиваля нашла поддержку в Министерствах культуры и образования России, а театр им. Н.И. Сац стал гостеприимным домом для его участников.

Жюри I Всероссийского фестиваля пригласили возглавить выдающуюся балерину Ольгу Васильевну Лепешинскую. Спектакли оценивали и обсуждали режиссеры, композиторы, критики: Ефрем Подгайц, Виктор Калиш, Валерия Уральская, Виктор Рябов, Роксана Сац-Карпова и др. Для членов жюри и организаторов важно было не просто собрать музыкальные и хореографические коллективы, но и понять, что и как мыслят об опере, балете и мюзикле режиссеры, балетмейстеры и педагоги, работающие с детьми. Плодотворный диалог членов жюри и создателей спектаклей, состоявшийся на фестивале, стал традицией «Синей птицы». Темы всякий раз определялись показанными спектаклями. В работе жюри фестиваля и в последующие годы принимали участие видные деятели музыкального и балетного театра Наталья Касаткина, Александр Титель, Генрих Майоров, Игорь Шаповалов, композиторы Виктор Якушенко, Владислав Агафонников, а также Виктор Рябов, Владимир Кириллов, представлявшие театр им. Н.И. Сац, и специалисты ГРДНТ.

Героем первого фестиваля стал Вологодский детский музыкальный театр: его балет «Жар-птица» (балетмейстер Светлана Ивойлова) и музыкальный спектакль «Гуси-лебеди» (худ. рук. театра Юрий Загрядкин, реж.-пост. Александр Павельев, дирижер-хормейстер Александр Герасимовский) получили Гран-при.

Уже первый фестиваль показал, что выигрывают те коллективы, где спектакль — результат процесса обучения, где педагоги точно оценивают исполнительские возможности своих подопечных, предлагают им интересные решения тех или иных произведений.

Фестиваль детских музыкальных театров получил широкий резонанс. Было решено проводить его с периодичностью раз в два года.

Организаторам фестиваля помогали в проведении и освещении его в СМИ префектура Юго-Западного округа Москвы, телекомпания «Класс», канал «Культура».

II Всероссийский фестиваль детских музыкальных театров стал частью культурной программы Всемирных юношеских игр, проходивших тогда в Москве.

Постоянными участниками фестивалей являются Детский музыкальный театр из Вологды, Муниципальный детский музыкальный театр из г. Реутова (рук. Ирина Тульчинская), музыкальный театр «Радуга» из г. Снежинска Челябинской обл. (рук. Анатолий Коротовских), детский театр балета «Радуга» из Ижевска (худ. рук. Павел и Татьяна Гуцины), хореографический ансамбль «Солнышко» из г. Иркутска (рук. Ольга и Александр Кутлянт). Для них приезд на фестиваль не просто повод выступить и получить ту или иную награду. Им принципиально важно показать новую работу именно в атмосфере этого фестиваля, этому жюри и своим коллегам из разных городов, видевшим предыдущие работы коллектива. С первого выступления на «Синей птице» эти коллективы переживали периоды взлетов и падений, но всегда готовы были учиться, искать новое, а их спектакли определяли творческий уровень фестиваля, независимо от того, «побеждали» они или уступали первенство новым героям.

Состав участников фестиваля обновляется каждый раз примерно на две трети. Каждый новый фестиваль чем-то существенным отличается от предыдущего. II фестивалю можно было бы дать подзаголовок «в поисках жанра», т. к. представленные на нем спектакли отражали многообразие музыкально-хореографического искусства — от классического балета до музыкальной феерии.

На третьей «Синей птице» решено было проводить творческую лабораторию для руководителей коллективов, опираясь на фестивальные спектакли. Афиша этого фестиваля (2000 г.) развернула богатые возможности для практических занятий. В нее вошли наряду с известными произведениями для детей на сказочные сюжеты хореографический спектакль по «Картинкам с выставки» Мусоргского театра-студии танца и пластики «Метаморфозы» из Санкт-Петербурга, «Правда о царе Салтане» — спектакль театра-студии «Я сам Артист», выстроенный на музыкальном «подборе», мюзикл В. Плешака «Кентервильское привидение», показанный петербургским музыкально-эстрадным театром «Розыгрыш», любимцем участников «Синей птицы». Победил на этом фестивале удивительно красивый и трогательный спектакль «История Кая и Герды», показанный реутовским детским музыкальным театром Ирины Тульчинской.

Разговор о спектаклях становился от фестиваля к фестивалю все более серьезным, поэтому с III «Синей птицы» работает два самостоятельных жюри: одно оценивает хореографические работы, другое — музыкальные.

От фестиваля к фестивалю вырос состав ее участников. Выросли актеры ведущих коллективов. Авторитет фестиваля привлекал к нему не только детские, но и молодежные театры.

IV и V фестивали подарили «Синей птице» новых друзей и новые открытия. Самые яркие из них — Детская хоровая студия «Преображение» Союза композиторов России (рук. Михаил Славкин), показавшая хоровую оперу «Сказка о попе и работнике его Балде» и Молодой балет из Смоленска, представивший остроумную хореографическую версию «Гадкого утенка» (балетмейстер Елена Егорова).

В 2006 г. «Синяя птица» отметила свое десятилетие. За эти годы фестиваль оказал огромное влияние на творческое развитие детских музыкальных и хореографических театров, позволил балетмейстерам, режиссерам, хормейстерам

учиться не только у мастеров, работающих в фестивальном жюри, но — что не менее важно — друг у друга. (И. Г.)

**СКУНЦЕВ** Владимир (род. в 1955 г., Москва) — музыкант, певец, знаток казачьей песенной традиции, один из ярких представителей российского фольклорного движения. Родился в Волгограде, в семье талантливого музыканта-самородка. Учился в музыкально-хоровой школе, на оркестровом отделении Волгоградского музыкального училища, на народно-хоровом отделении Московского государственного института культуры. До того как начать самостоятельную творческую деятельность, работал в московском ансамбле «Карагод», а также в группе известной исполнительницы народных песен Татьяны Петровой.

В начале 1980-х участвовал в работе различных молодежных фольклорных групп в Москве. Вместе с А. Кабановым руководил фольклорной студией в Сокольниках, в ДК им. Русакова. В середине 1980-х организовал молодежную фольклорную студию в ДК московского завода «Серп и молот». Чуть позднее именно из участников этого объединения образовался знаменитый впоследствии ансамбль казачьей песни «Казачий круг» (1986). Многие годы руководил этим великолепным мужским фольклорным коллективом, был в нем ведущим певцом — дишкантом и запевалой, во многом определял творческое и особенно «звуковое» лицо коллектива. Тем не менее через полтора десятилетия произошел обидный разрыв с «Казачьим кругом», и С. на базе того же ДК «Серп и молот» организовал другой коллектив, тоже мужской, с тем же названием, однако этот ансамбль не смог повторить успех старого «Казачьего круга». С тех пор все чаще и чаще С. выступает с различными сольными, а в последние годы еще и с семейными проектами, вместе со своей женой Мариной и двумя сыновьями — Николаем и Федором. Индивидуальные проекты С. — это и многочисленные фильмы с его озвучиванием («Очарованный странник», «Очи черные», «Тихий Дон», «Казачий круг» и др.), а также сольные компакт-диски («Не для меня...», где казачьи песни записаны им как одnogолосно, так и по методике «наложения», когда все голоса и инструментальные партии записаны одним певцом и сведены в студии в многоголосную фактуру) и «Песни российского казачества».

Семейный ансамбль С. в настоящее время является его любимым детищем. Они много гастролируют, особенно за рубежом, а в 2003 г. вышел их компакт-диск «Мы играем и поем. Семейная традиция «Казачьего круга»».

С. — музыкант исключительной певческой одаренности, импровизатор. Казачий Соловей — так его называли в свое время многие участники фольклорного движения. Дишкантовые партии в донских казачьих песнях пелись им на уровне лучших мастеров-станичников. К тому же он прекрасно владеет многими народными инструментами — гармонью, рылеем (колесная лира), скрипкой, бубном.

С. много поездил по станицам и хуторам, учился у лучших мастеров казачьей песни. В полной мере он владеет традициями не только донского казачьего стиля, но и песенными традициями кубанских, терских, уральских, сибирских, запорожских, некрасовских казаков. В то же время в своей исполнительской практике последних лет С. все больше тяготеет не к аутентичной форме исполнения, а к адаптированным, аранжированным вариантам (следует признать, что это



чаще всего мастерские, корректно выполненные аранжировки). Все это, как и соль-но-профессиональная форма деятельности, несколько отдаляет творчество С. последнего времени от мэйнстрима российского фольклорного движения с его неизменной нацеленностью на «этнографическую точность» и преимущественно неадаптированные, стремящиеся к аутентичным формы исполнения. (**Н. Ж.**)

**СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ.** Предмет «слушание музыки» получил широкое распространение в 1920-е гг. в связи с задачей приобщения народных масс к искусству. Неподготовленность рабочей аудитории к восприятию академической музыки, требующей отвлеченного мышления, непрерывности внимания и общей культуры, диктовали необходимость обучения осознанному слушанию, умению правильно вести себя на концерте.

Разработкой методики уроков «слушания» занимались видные музыканты, статус этого предмета был поднят очень высоко. Так, Н.Я. Брюсова провозглашала равнозначность восприятия, исполнения и сочинения. «С.М., — писала она, — есть такой же творческий труд, как и попытки самим слагать звуки в музыкальную речь» (3, 6).

Уроки С.М. проходили в так называемых «народных музыкальных школах», «школах музыкального просвещения», народных консерваториях, студиях и кружках, а также в общеобразовательных школах. Обычно исполняемые сочинения сопровождались вступительными беседами и пояснениями. Применялся также принцип медленного прослушивания: сначала произведение проигрывалось целиком, затем последовательно анализировалась каждая из его составных частей. На основе непосредственных впечатлений слушатель получал возможность выверить свое восприятие, научиться различать средства музыкальной выразительности.

Несколько иначе к занятиям подходили в рабочих клубах, где главными считались коллективные формы самодеятельного музицирования. Поскольку репертуар многочисленных музыкальных кружков был в тот период, как правило, довольно элементарный, слушание музыки воспринималось как способ внести разнообразие и увлекательность в занятия. В качестве творческого стимула могли прослушиваться сочинения из возможного будущего репертуара коллектива в случае его творческого роста.

С.М. было не только приобщением к искусству, но и формой идеологической борьбы с «мещанскими вкусами» и «буржуазным влиянием». Музыкальный опыт аудитории, которую надо было перевоспитать и окультурить, опирался на «мещанские» бытовые шаблоны, а музыка, которая пропагандировалась, была «буржуазной». В этих условиях, с одной стороны, формировался репертуар из популярной русской и западноевропейской классики, официально признаваемый идеологически благонадежным, с другой стороны, провозглашалась необходимость создания новой, пролетарской музыки. Но так как успехи композиторов в этой области были крайне незначительны, это побуждало организаторов музыкальной работы чрезмерно преувеличивать роль слушания как подлинно творческого акта. Поэтому курсы С.М. насаждались повсеместно, и одно время они существовали даже в Московской консерватории. (**М. К.**)

Лит.: 1. **Пекелис М.** Слушание музыки // Музыка и Октябрь. 1926. № 1. С. 20; 2. **Шульгин П.** К постановке вопроса о слушании музыки в кружках // Музыка и революция. 1926. № 1. С. 19–22; 3. **Брюсова Н.Я.** Задачи народного музыкального образования. М., 1919; 4. **Румянцев С.Ю.** Музыкальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. СПб., 2000. Т. I. С. 196–199.

**СМИРНОВ-НЕСВИЦКИЙ** Юрий Александрович (род. в 1932 г.) — создатель и бессменный руководитель театра-клуба «Суббота», профессор, доктор искусствоведения.

В 1957 г. окончил театроведческий факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии и был направлен по распределению в газету «Челябинский рабочий» в качестве зав. отделом литературы и искусства. В 1958 г. организовал в Челябинске Городской молодежный самодеятельный театр, успешная деятельность которого во многом предварила рождение знаменитого театра «Манекен».

Вернувшись в Ленинград в 1960 г., С.-Н. поступил в аспирантуру ЛГИТМИКа, которую окончил, защитив кандидатскую диссертацию. С 1963 г. С.-Н. — сотрудник Института истории искусств (СПб. отд.).

Будучи известным театральным критиком, педагогом, автором книг о Вахтангове и Маяковском, С.-Н. выступил в 1969 г. с циклом лекций о театральном искусстве в Народном университете Дворца культуры Выборгского района Ленинграда. Здесь он нашел благодарную аудиторию юных единомышленников, вместе с которыми основал самодеятельный молодежный коллектив — театр-клуб «Суббота», где, не дифференцируя жестко понятия «самодеятельное», «любительское», «народное», исследовал природу театрального творчества.

«Суббота» — «клуб по интересам» — собирал людей самых разных профессий. В этом театральном пространстве молодые люди, раскрепощаясь через игру, обретают возможность подлинного общения, обогащая себя и других. «Мы не театр, мы не клуб, но то, что мы черточка, — это определено. Очень за нее держимся... Мы театр-клуб», — говорил С.-Н. Такая форма заинтересованности друг в друге распространялась одновременно и на зрителей, привлекая и их к активному партнерству. С.-Н. сетовал на то, что зритель перестал ориентироваться на театр, даже приходя туда, воспринимает его как телепрограмму или видео, не реагируя эмоционально. Сам С.-Н. считает себя последователем Е. Грозовского, но задачей польского режиссера прежде всего было обнаружить в актере-профессионале «скрытые резервы человека». В деятельности «Субботы», скорее, видится переключка с учением чешского реформатора Яна Амоса Коменского, использующего театр в школьных программах для углубления знаний и образного мышления своих учеников.

В небольшой книге, изданной к десятилетию «Субботы» под названием «Еще одна жизнь», С.-Н., рассказывая о коллективе и его месте в самодеятельном движении страны, дает возможность увидеть и собственную жизнь в любительстве. Как руководитель он взял на себя функции драматурга и режиссера. Среди его постановок — «Окна, улицы и подворотни», «Пять углов», «Козлова и Курицина», «Круг, приспособленный для сцены», «Крепостные актеры», адаптации романов Ремарка и пьес Шекспира.

Основной принцип спектаклей и работы руководителя «Субботы» выражались в использовании подмостков для самовыражения личности исполнителя в самых различных сюжетных ситуациях. Но право оставаться самим собой в различных ситуациях сценической игры обреталось в коллективном сотворчестве.

С самых первых шагов существования «Субботы» С.-Н. создавал атмосферу взаимного интереса к внутреннему миру отдельной личности, обычному человеку с улицы или подворотни. Затем характер общения, развиваясь и обогащаясь, становился категорией эстетической. Благодаря деятельности С.-Н. форма самодеятельного образования — театр-клуб — обрела большие возможности и большие перспективы. **(П. С.)**

Лит.: **Смирнов-Несвицкий Ю.** Еще одна жизнь. М., 1979; **Stenberé D.** The Theater-Studios of Leningrad — Petr Lang, 1995.

**СМОЛЕНСКИЙ** Осип Устинович (1872(?)–1920) — исполнитель-виртуоз на гусях, организатор Хора гдовских гусяров. Родился в небольшой деревне Гдовского уезда Псковской губернии, расположенной на берегу Чудского озера. Осип был старшим сыном в беднейшей многодетной крестьянской семье. С 10 лет был отдан в пастухи, помогая отцу также в рыбном и лесном промысле. Образования не получил никакого, не ходил даже в сельскую школу. Грамоте научился от отца, который сам едва умел читать по слогам. В это же время самостоятельно освоил игру на нескольких народных инструментах. «Огонь горел во мне с 10-летнего возраста», — писал С. В.В. Андрееву о своей любви к музыке.

Когда С. впервые услышал гусяра, это произвело на него неизгладимое впечатление. Он попытался сам соорудить инструмент — «род коробочки чуть ли не в четверть аршина квадрату кругом, высотой же с вершок и натянул три простой проволоки струнки, на остальные же две струны не хватало — я умудрился и отчесал чуть ли не полхвоста у отцовской клячонки...».

Научившись мастерить гусли, С. начал принимать заказы у своих приятелей, которые приносили ему в уплату по «5 копеек, стянутых у отца и матери, за неимением металла брал я за свои труды и яйцами не менее 5 штук или селедку крупного калибра». Из года в год С. совершенствовал как свое исполнительское мастерство, так и сам инструмент, прибавляя по струне и так «дойдя к концу своего пастушества... до 10 струн».

В 17 лет он был отправлен на заработки в Петербург в артель каменщиков.

Работа была очень тяжелая и так уродовала руки, что было не до игры.

Еще больше С. «угнетало пребывание с нравственно нищими, предающими-ся пьянству и необузданной грубости рабочими».

Однажды, выстилая пол в детской больнице принца Ольденбургского, С. сыграл персоналу на гусях. Это так всем понравилось, что ему предложили остаться и поработать кочегаром. Это показалось ему счастьем в сравнении с предыдущей участью: «...то ли не чудо сотворилось со мной, жалким пастушком... перенестись из того колорита в теперешний».

В городе С. имел возможность слушать других музыкантов, и это открыло ему несовершенство собственного искусства. Например, он писал: «Когда случайно пришлось мне услышать... досель не слышанную мною музыку, более всего

мне бросился приятный минорный тон... я скорбел, что мои гусли не имеют такого... наконец, я из трех нижних струн устроил минорный аккорд».

Он все время находился в творческом поиске, пробовал играть на инструменте не пальцами, а плектром, который сделал из прутьев метлы.

В этот же период С. изготовил еще два инструмента — один маленький, на октаву выше обычного, другой — больше и ниже по звучанию. Он научил играть на этих инструментах местного водопроводчика Лавруху и сына соседского сапожника. Так появилось первое трио гусяров.

С. с большим интересом следил за деятельностью В.В. Андреева, мечтал познакомиться с ним. Это ему удалось в 1900 г. Андреев благосклонно отнесся к гусяру, и в дальнейшем С. неоднократно выступал с его Великорусским оркестром. Сподвижник Андреева Н.И. Привалов заинтересовался самодельными инструментами С. При его содействии было создано усовершенствованное и более правильное по размерам семейство гуслей для ансамблевой игры — гусли-пикколо, прима, альт и бас. Это позволило С. организовать первый хор гусяров, состоявший из 6 человек.

В 1902 г. Привалов пригласил С. вести преподавание игры на гусях в бесплатных классах Попечительства о народной трезвости, а Андреев привлек его к обучению солдат в воинских частях Петербурга. Будучи самоучкой и не имея никакого музыкального образования (его попытки самостоятельно постигнуть музыкальную грамоту окончились неудачей — «...я с моим хором еще блуждаю во тьме язычества, то есть в непросвещении музыки...»), С. имел прирожденный педагогический талант. Он с успехом учил музыке своих детей, унаследовавших его музыкальную одаренность.

В 1906 г. С. создал хор жалеечников (жалейка — русский деревянный духовой инструмент), затем он объединил гусли и жалейки в один ансамбль, названный Народным хором гдовских гусяров.

Этот самобытный коллектив, по словам Андреева, «пользовался выдающимся успехом... “Хор” представляет собой крайне интересную, чисто народную музыкальную организацию... что в моих глазах имеет особую ценность, так как инициатива исходит непосредственно из народа. Деятельность С. и его успех вызвали подражания. Благодаря его примеру появились и другие хоры гусяров, организованные по образцу хора С.».

По инициативе Андреева Гдовские гусяры были показаны царю и получили его Высочайшее одобрение.

Репертуар Гдовских гусяров включал порядка 30 русских народных песен, несколько танцевальных наигрышей и не менялся на протяжении всей творческой деятельности коллектива.

В период Первой мировой войны Гдовские гусяры ездили по фронтам с концертами.

В последние годы жизни С. со своим семейством чаще жил в родной деревне. У него испортилось здоровье, его последние письма к Андрееву были окрашены глубоким пессимизмом. **(М. К.)**

Лит.: **Андреев В.В.** Гусли звончатые // Вешние воды. 1915. № 7; В.В. Андреев: Материалы и документы. М., 1986; **Максимов Е.И.** Осип Устинович Смоленский // Максимов Е.И. Российские музыканты-самородки. М., 1987. С. 119–144.

Лит. о гуслях: **Фаминцын А.С.** Гусли — русский народный инструмент. СПб., 1890; **Соколов Ф.В.** Гусли звончатые. М., 1959; **Тихомиров Д.П.** История гуслей звончатых. Очерки. Тарту, 1962; **Вертков К.А.** Типы русских гуслей // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.

**СМЫСЛОВ** Иван Михайлович (1894 или 1895–1950-е гг.) — хормейстер, организатор хоровой самодеятельности.

Учился в московском Синодальном училище у А.Д. Кастальского, Н.С. Голованова, В.С. Калининкова.

После революции 4 года служил в Красной армии, участвовал в Гражданской войне.

В 1928 г. уехал в Вичугу, один из текстильных городов Ивановской обл., и посвятил себя организации музыкальной самодеятельности, возрождению богатых певческих традиций этого города. С. начал с маленького хорового кружка в 20 человек в фабричном клубе, влачившем жалкое существование. Он повел планомерную работу с людьми, обучал их музыкальной грамоте и пению. Благодаря помощи Л. Шульгина удалось обеспечить кружок нотами. Для моральной поддержки своего хора С. в 1929 г. пригласил А. Кастальского, который приехал в Вичугу, присутствовал на концерте и одобрил работу своего ученика. Позже он посвятил Вичужскому хору свое произведение «Поезд».

Число участников хора росло, постепенно удалось сформировать хорошо обученное стабильное ядро коллектива, на которое мог опереться дирижер. Хор вел активную концертную жизнь, выезжал на гастроли, выступал на музыкальных олимпиадах, участвовал в живом газете, в проведении советских праздников. С. сам сочинял для хора песни и частушки.

Взросший творческий потенциал кружка позволил ему приступить к разучиванию оперных сцен. Для их сопровождения С. создал небольшой домровый ансамбль, который в дальнейшем вырос в оркестр русских народных инструментов. В репертуаре этого «струнно-хорового» коллектива были хоры и сцены из опер «Руслан и Людмила», «Русалка», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Свадьба Фигаро» и других.

С. работал не только со своим хором, он также занимался созданием «дочерних» хоров, многими из которых дирижировали его ученики. Ежедневно в клубе ткацкой фабрики имени Ногина проходили так называемые «хоровые субботы» — в этот своеобразный «день открытых дверей» к С. на консультацию приходили хормейстеры и хористы.

В конце 1930-х гг. С. еще больше расширил поле своей деятельности, занявшись организацией детской самодеятельности. Сначала возник хор и шумовой оркестр, затем домрово-балалаечный ансамбль. Несколько одаренных детей захотели обучаться игре на скрипке. При фабрике была организована детская музыкальная школа. Ее ученики в дальнейшем вошли в состав самодеятельного симфонического оркестра.

Таким образом, период работы С. в Вичуге, охвативший 1930–50-е гг., был отмечен постоянным ростом сферы самодеятельного творчества, вовлечением в ее орбиту сотен людей разного возраста. (**М. К.**)

Соч.: Вичуга поет. М., 1951; Самодеятельность в клубе родины Виноградовых // Клуб. 1936. № 4. С. 47–48

Лит.: **Поляновский Г.** 70 лет в мире музыки. М., 1981. С. 253–261; **Поляновский Г.** Хор вичужских ткачей // Народное творчество. 1938. № 4. С. 35–38; **Гладков Н.** Дети ткачей живут культурно // Клуб. 1936. № 4. С. 33–34; **Фенина Г.** В маленьком городе // Сов. музыка. 1951. № 5. С. 99–101; **Румянцев С.Ю.** Музыкальная самодеятельность 1930-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. СПб., 2000. Т. 2. С. 316–317.

**СОКОЛОВ** Василий Викторович — режиссер. Соколов родился (1933, с. Усть-Барга), вырос и работает в Хакасии. Впервые, по его словам, почувствовал неодолимую тягу к театру, сыграв десятиклассником в спектакле «Не все коту масленица» по А. Островскому. После окончания Минусинского культурно-просветительного училища руководил драматическими кружками. В 1964 г. поступил на заочное режиссерское отделение Театрального училища им. Б.В. Шукина. Диплом режиссера защитил постановкой спектакля по Т. Уильямсу (три одноактные пьесы) в Минусинском профессиональном театре, где и остался работать. Но вскоре ушел — не выдержал производственного режима, неминуемо приводившего к халтуре: за шесть месяцев работы на стационаре надо было выпускать по пять новых постановок. Некоторое время работал на Абаканском телевидении. Поиски занятия «по душе» привели в поселок Усть-Абакан (20 км от Абакана). Здесь С. возглавил драматический коллектив ДК гидролизного завода. Энергично взялся за дело. Добрал труппу и с размахом — привлек хоровой и хореографический коллективы — поставил «Власть тьмы» Л.Н. Толстого. На красном смотре в Красноярске театр оказался среди победителей и вскоре получил звание «народный». Вдохновленный успехом, С. продолжал выпускать зрелищные, с большим количеством исполнителей постановки.

В спектакле «В списках не значился» по Б. Васильеву использовал не только сцену, но и оркестровую яму большого зала ДК. В том же духе поставил «Солдатскую вдову» — популярную мелодраму Н. Анкилова. Этот спектакль С. специально привез в Красноярск, чтобы показать руководителям и коллегам по зональной лаборатории режиссеров любительских театров. Но вместо привычного одобрения подвергся жесткой критике за стремление выжать слезу, за шаблонные режиссерские приемы, за работу с актерами по принципу типажности и амплуа. С. воспринял критику болезненно. Взял отпуск. Проанализировав пройденный путь, понял, что надо делать выбор: либо работать в стиле «грубого» (по терминологии П. Брука) и популярного в провинции театра, либо следовать мхатовско-вахтанговской школе, основы которой изучал в театральном училище. Поскольку именно режиссеры-педагоги ГИТИСа (ученики М.О. Кнебель) и Театрального училища им. Б.В. Шукина возглавляли лаборатории и семинары, в систему которых вошел и С., выбор был предопределен. В короткий срок со своими ближайшими помощниками, воспользовавшись ремонтом ДК, С. выгородил в его пределах и оборудовал камерный театр на 80 мест.

Переход на малую сцену, в условия камерного театра, сопровождался коренным пересмотром взглядов на сценическое творчество, отношения в системе



режиссер — актер — зритель. Поставленный здесь «Последний срок» по повести В. Распутина сделал С. и его актеров героями Всесоюзного фестиваля народного творчества 1977 г. «Подлинным открытием» назвала спектакль устьабаканцев рецензент «Советской культуры» Н. Русакова: «Сцены не было — актеры играли в той же плоскости, в которой находились зрители. Впрочем, зрителями-то мы себя не чувствовали, скорее участниками — соседями, односельчанами, которые зашли в этот дом, присели на лавку у порога и стали невольными свидетелями трагедии. Это был как раз тот случай, когда искусство заставляет повернуть взгляд в глубь своей души» (1).

В «Последнем сроке» С. проникновенно и достоверно воплотил мудрость и человечность уходящего в небытие традиционного крестьянского — нравственного христианского уклада. В спектакле переплетались мотивы прощания, ностальгии и надежды на способность человека хоть что-то удержать в своей душе из духовного наследия предков. Режиссер апеллировал к генетической памяти, будил ее, пытался восстановить рвавшуюся на глазах связь времен.

В дальнейшем С. сделал ставку на молодежь, на студийные методы работы. Поставил «Две стрелы» А. Володина, пытался вместе с актерами, коллективно, методом этюдной разработки текста инсценировать «Прощай, Польша» Ч. Айтматова. Чувствуя, что его новое направление все больше расходится с ожиданиями и предпочтениями поселковой театральной публики, С. покинул Усть-Абакан и налаженный быт. В начале 1980-х в Абакане, на базе Педагогического института он создал студенческий театр «Рампа». В 1988 г. его новый театр с «Гамлетом» В. Шекспира стал лауреатом II Всесоюзного фестиваля народного творчества. С. выстроил современное театральное зрелище на основе архетипических образов сознания, мифологических символов. Впечатляла сценография спектакля. Квадрат площадки с трех сторон был огражден грубыми деревянными лавками. На первом плане — ритуальный барабан. В центре сцены — небольшой бассейн с красным дном. Над ним, макушкой вниз, висел ствол черного сухого дерева. По тонким ветвям медленно струилась вода, капля за каплей падая в бассейн. На мокрых, блестящих от воды сучьях — цветные тряпицы, которыми язычники Алтая украшали священное дерево. Сцена вначале была пуста. «Но вот ее таинственная безмолвность разрывается электронными звуками композиции «Стена» группы «Пинк Флойд», и одинокие капли поглощает стремительный водопад. Недолго — мгновение или секунду — мощь его доминирует и вновь сменяется размеренностью все умиротворяющих капель. Вызов брошен, иллюзия взорвалась. На сцене появляется человек. Он бос. Только исподнее скрывает его наготу. Белые одежды — наряд смертника и младенца. Это Гамлет. Почти мальчик. Сутулая спина. Беспомощные, неумелые руки зажимают уши, а язык упрямо повторяет слова, вызывающие к мести [...]

Василий Соколов поставил спектакль о нашем общем трагическом пути в поисках выхода из мира, где правят бал наши слепые души» (3).

В начале 1990-х С. показал поэтическую композицию, посвященную «светлой памяти А.Д. Сахарова». Назвал ее «Реквием. Поминовение невинноубиенных». Композиция из произведений А. Ахматовой, О. Берггольц, Ш. Бодлера, И. Бродского, П. Верлена, М. Волошина, Ф. Вийона, А. Галича (и еще — по алфавиту — со рока авторов), инструментальной и хоровой духовной музыки Чайковского, Рахманинова, Архангельского, Струмского, лагерных песен и частушек.

Действующие лица: Поэт, Любимая, Виолончелист, Хор.

Роль Поэта исполнял сам С.

Время действия спектакля — предсмертные часы жизни Поэта. Он сам уходит из жизни потому, что прошлое не уходит из него. Оно не отпускает, жжет, разрывает душу. Ужасное, звериное, предательское, унижающее насилие над человеческой личностью, естеством превысило меру, которую способен вынести человек даже мощной духовной организации. Его не может спасти и Любимая, тщетно бьющаяся рядом с ним, за него. «Реквием» стал последним спектаклем С. в студенческом театре. Началась экономическая реформа. Руководителя «Рампы», как и многих других режиссеров любительских театров, уведомили об увольнении по причине отсутствия средств. С. вернулся в профессиональный театр. (А. Ш.)

Лит.: 1. **Русакова Н.** Актеры пришли из зрительного зала // Советская культура. 1978. 6 янв.; 2. **Сипин А.** «Потому, что не могут не выйти...»: Из опыта работы молодежных любительских театров 1967–1977 гг. М., 1978. С. 44–46; 3. **Кузнецова Е.** Тайгою рожденный «Гамлет» // Сцена. 1991. № 1. С. 28–29; 4. **Шульпин А.** Театр любителей. Последний парад. М., 1992. С. 19–23.

**СПЕСИВЦЕВ** Вячеслав Семенович (род. в 1941 г., Москва) —режиссер, рук. Молодежного театра-студии на Красной Пресне. Окончил Государственное училище циркового и эстрадного искусства, актерский факультет (мастерская И.В. Ильинского) ГИТИСа им. А.В. Луначарского. В 1965–1973 гг. — актер группы пантомимы Театра драмы и комедии на Таганке.

В 1972 г. создал из группы подростков, занимающихся в драмкружке Дворца пионеров и школьников в Текстильщиках Театр-студию им. Аркадия Гайдара.

С. строил свою работу со школьниками, используя в качестве основного метода принцип импровизации и игры, выработанный Ю.П. Любимовым в театре на Таганке. Спектакль «Тимур и его команда» А. Гайдара начинался с игры исполнителей в «считалочку»; сегодня один Тимур набирал «команду», завтра — другой, при этом один участник мог поочередно играть несколько ролей. Сам же режиссер С. всегда точно видел свою задачу в переводе художественной идеи автора в цепь ярких, логически выверенных, образных метафор.

В 1972–1975 гг. были поставлены «Блоха» Лескова, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Аты-баты, шли солдаты» по повести Б. Васильева, «В списках не значится», «Праздник непослушания» С. Михалкова, «Сказки по телефону» Д. Родари, «Не больно?» по повести А. Алексина, «Действующие лица и исполнители» В. Малягина. Разросшийся состав коллектива (до 300 человек) С. умело преобразовывал в возрастные группы со своими лидерами.

В 1975 г. администрация Люблинского района уволила С., испугавшись растущей популярности его спектаклей, собиравших зрителей не только со всей Москвы, но и из-за рубежа.

В том же году по инициативе Краснопресненского райкома КПСС и ВЛКСМ С. с тем же составом студийцев стал во главе нового театра в помещении жилого дома на ул. Станкевича, 9. Недюжинный дар организатора помог С. вместе с коллективом самоотверженных школьников построить за лето свой дом — Молодежный театр-студию на Красной Пресне. Самой сильной стороной С.-режиссе-

ра была способность использовать каждый раз по-новому игровое пространство, превращая его в пространство драматическое. Многие из спектаклей начинались прямо в фойе. По-особому в спектакле «Не больно?» использовалось само здание Дворца пионеров. Герой входил в фойе, заполненное зрителями, с улицы, и затем они вместе в самых разных местах здания, включая и сцену, на которой рассказывали зрителя, проживали короткую биографию этого молодого человека. В конце спектакля герой покидает стены театра, и в этом метафорически выражается его смерть — он словно уходил в небытие.

Умение подчинять себе игровое пространство дало возможность С. перенести все спектакли, созданные во Дворце пионеров с огромной сценой и зрительным залом на 800 мест, в новое помещение с крошечной сценой (5х5) и залом в 80 мест. В период 1975–1983 гг. С., наряду с прежними, поставил 12 спектаклей, исключая отдельно шедшие под его надзором спектакли 8 студий, которыми руководили выросшие из актеров «основатели».

«Моей памяти поезд» по документальной повести Ю. Семенова и спектакль «Прощание с Матерой» по повести В. Распутина наиболее ярко выявили сильные стороны дарования режиссера, творческую зрелость участников. В первом сценой являлся вагон электропоезда, идущего по маршруту Москва — Львовская. Пространственное переживание зрителей- пассажиров растягивалось на километры, вбирая в себя и то, что происходило в вагоне, и то, что разыгрывалось на платформах за его окнами. Второй спектакль был решен в традициях «комнатного театра»: за длинным столом сидят по одну сторону исполнители, а по другую — четыре ряда зрителей. Спектакль-застолье.

В 1983 г. С. вынужден был уйти из коллектива, руководил студенческим театром в институте цветных металлов, принимал участие в московском эксперименте «Театры-студии на коллективном подряде» (1987–1989), по его окончании возглавил профессиональный театр-студию. **(П. С.)**

Лит.: **Кожухова Г.** Великие люди в нашем возрасте // Театр. 1978. № 9. С. 90–96; **Спесивцев В.С.** Моей памяти поезд. М. 1980.

**СТЕПАНОВ** Сергей Николаевич (1923, Орск, Оренбургская обл. — 1995) — художник. Его отец был командиром Красной армии, сражался с басмачами. После его смерти в 1931 г. мать снова вышла замуж, и семья переехала в Оренбург. Отчим морил детей голодом, называл их «большевистскими волчатами». В 1933 г. отчим нашел и сжег все бумаги и фотографии отца. Он не разрешал мальчику учиться и в конце концов обокрал свою семью и скрылся. Двое детей умерли от голода, но будущий художник выжил. Он начал очень хорошо рисовать. Первый его рисунок, поразивший окружающих, он сделал по сказке А.С. Пушкина: царевич стрелял в орла, угрожавшего Царевне Лебеди. В 1939 г. С. пошел учиться в ФЗУ по специальности штукатур-отделочник. Стенгазета, где он работал художником, была такой, что на нее все приходили смотреть.

1 января 1942 г. С. призвали в армию. Он был ранен в правую руку и думал, что она не будет действовать. Но однажды, когда все были на прогулке, С. взял фанерку, на которой раненные играли в домино, и стал рисовать левой рукой. Он

так нарисовал козлов, «что сам удивился». Когда стали на фанере опять «забивать козла», он предложил ее перевернуть, и все увидели рисунок, «и смеялись до слез».

С. был демобилизован по инвалидности. Работал в колхозе.

Карандаш больше не брал в руки до 1965 г. В 1966–1971 гг. учился у А.С. Айзенмана в ЗНУИ.

Картины С., выполненные на картоне, отличаются жесткостью рисунка, точностью деталей. Они очень строгие по духу и часто посвящены важным сюжетам, среди них наиболее интересны связанные с историей семьи: «Мать и отец С.», на обороте надпись: «Мать и отец С. в Бузулуке во время революции»; «Прощание с домом», на обороте надпись: «Отец и мать С. бросают дом и едут на разгром басмачества, он командир отряда в 1922 г.»; «Девушки заменили ушедших на фронт», на обороте надпись: «Орск 1941 года, война. Девушки заменили отцов и братьев. Степанова Полина Андреевна на тракторе». Полина Андреевна — это жена С., девичья фамилия в годы войны была Штанькова. Одной из самых сильных по трагической экспрессивности является картина 1980 г. с изображением лежащей под белым саваном матери. На обороте подпись: «Мать померла. Степанова Надежда Кирилловна боец революции померла».

Страшные испытания детства и гибель семейного архива, видимо, подвигали художника на то, чтобы фиксировать важные события жизни. Он изображал своих детей, целину, куда ездил работать, другие заинтересовавшие его сюжеты: горожане на сельскохозяйственных работах, женский пляж. Но нигде в его творчестве не найти того оттенка умильности или шутилой развлекательности, который довольно часто встречается в творчестве художников-любителей. Даже простая бытовая сцена предстает у С. важным документом эпохи. **(К. Б.)**

Выставки: Выставка учащихся ЗНУИ, Москва, 1970; «Слава труду», Москва, 1974; «Самодельные художники — Родине!», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs sovietiques» (Франция), 1988;

«Примитивы Оренбурга», 1992; ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», 1997; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: ГРДНТ, «Царицыно»; Оренбургский музей изобразительных искусств.

Лит.: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 552; **Шкаровская Н.** Народное самодельное искусство. Л., 1975; Примитивы Оренбурга. С. Степанов, В. Шнайдер. Каталог / Вступ. ст. Медведева Л. М., 1992.

**СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР МГУ.** Само наименование — Студенческий театр — знаменует особый, «оттепленный» период в истории театральных коллективов Московского университета, а именно 1958–1968 гг. Ранее драматический коллектив университетского клуба на улице Герцена мало чем отличался от других любительских коллективов, с переменным успехом играл «Коварство и любовь» Шиллера, «Машеньку» Афиногенова, «Юность отцов» Горбатова, «Старых друзей» Малюгина, «Свадебное путешествие» Дыховичного и Слободского. Принципиально новый этап в жизни коллектива МГУ начался с приходом в качестве руко-

дителя молодого актера Московского ТЮЗа, выпускника Щукинского училища Ролана Быкова, мечтавшего о самостоятельной режиссуре, о своем театре.

К моменту прихода Быкова в университетском коллективе собралась удивительная по разнообразию индивидуальностей и одаренности группа молодых актеров, которые уже успели приобрести кое-какой опыт и жаждали настоящего дела. К моменту подоспела и публикация в журнале «Иностранная литература» (1957. № 12) пьесы молодого чешского поэта и драматурга Павла Когоута «Такая любовь», отражавшей дух времени, отвечавшей актерскому потенциалу студенческой труппы и устремлениям Быкова.

Принципы строительства университетского театра были зафиксированы в Уставе театра, заявлены в устных и печатных выступлениях его руководителя. Эта программа может удивить бросающимся в глаза соседством нестыкующихся положений, противоречивых заявлений. Коммунистическая риторика и словесные клише, вьевшиеся в сознание, использовались для выражения новых, неадекватных этим понятиям мыслей, чувств, творческой воли. Впрочем, последняя определялась вполне прозрачно — это была воля к театру. Назвав свою программную статью «Театр — это театр» (2), Б. решил оспорить основополагающий тезис госкультпросвета «самодеятельность — это самодеятельность», т. е. досуговое, посильное занятие творчеством, не мешающее основной профессии. Быков хотел строить с любителями театр, способный «заговорить на всех языках театрального искусства», использовать все возможности сцены (пластику, костюм, грим, сценографию, свет, звук), «условные» игровые приемы. Таким образом, лозунг «Театр — это театр» приобретал в контексте его программы, помимо значения «настоящий театр», и другое — «театральный театр».

«Такая любовь» П. Когоута привлекла Р. Быкова близостью тематики молодому студенческому составу труппы, возможностью благодаря открытой игровой структуре заострить проблематику драмы, выведя ее в сферу актуальных социально-психологических коллизий. Самым кардинальным и впечатляющим нововведением постановщика было включение в действие «хора», воплощавшего коллективное общественное мнение. На пути любви (с ее сокровенностью, непредсказуемостью) вставал «коллектив». А сквозь якобы общественное мнение проступали жесткие, непререкаемые табу истинного вершителя судеб — партийного государства.

Опираясь на успех спектакля, поддержку творческой интеллигенции, одаренную труппу, Быков намеревался постепенно перевести студенческий театр на профессиональные рельсы. Ему удалось достичь фантастических по тем временам результатов: открыть самостоятельный счет в банке, добиться разрешения на платные спектакли, доходы от которых шли коллективу, сформировать технический персонал театра из пятнадцати человек. Летом 1958 г. на широкую ногу были организованы гастрольные поездки: «Такая любовь» показывалась на сценах Ленинграда, Иванова, Смоленска, Московской обл.

Создать профессиональный театр власти не позволили, но и загнать С.Т. в рамки рядового любительского коллектива не сумели. «Такая любовь», затем «Дневник Анны Франк» в постановке И. Соловьева, спектакли С. Юткевича и М. Захарова («Я отвечаю за все» Г. Полонского, «Дракон» Е. Шварца, «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта), а рядом блистательные, острые программы студии «Наш дом»: «Мы строим наш дом», «Прислушайтесь — время!», «Смех отцов», «Целый вечер как

проклятые» — два студенческих коллектива образовали своеобразный художественно-культурно-общественный центр, где встречались люди, ощущавшие принадлежность к «своему» времени, поколению, которое позднее назовут шестидесятниками.

Постепенно водители троллейбусов, отвечая на «запросы» пассажиров, переименовали остановку близ университетского клуба. Она стала называться не «Улица Герцена», а «Студенческий театр». Сюда на премьеры, диспуты, встречи приезжали артисты столичных театров, молодые поэты, возродившие традиции поэтических вечеров в Политехническом, молодые художники, критики, студенты и преподаватели со всей Москвы, режиссеры и актеры молодежных театров из провинции.

В рецензиях на спектакли Студенческого театра в качестве ведущей темы называлась их антифашистская направленность. Действительно, «Дневник Анны Франк», «Дракон», «Карьера Артуро Уи» — лучшие спектакли того времени — напрямую обращались к теме фашизма. Однако подавляющее большинство зрителей — друзья и недруги — отлично понимали, что театр берет проблему гораздо шире и глубже.

История С.Т., как говорил уже в середине 1980-х Вадим Зобин, исполнитель заглавных ролей в «Драконе» и «Карьере...», — это история «всевозможных, мыслимых и немыслимых запретов и героического противостояния им коллектива театра».

Разрешение на постановку «Дневника Анны Франк» руководители театра получали от самого министра культуры. С. Юткевич, используя свой авторитет и связи, за разрешением поставить «Карьеру Артуро Уи» обращался уже в ЦК КПСС. Дважды университетское идеологическое начальство расправилось со студенческими спектаклями «по-домашнему»: декорации «Дневника...» и «Дракона» тайно сжигались. Пьесу Э. Олби «Случай в зоопарке», поставленную И. Соловьевым, не допустили на сцену. Этому же режиссеру было отказано в постановке инсценировки по рассказам И. Бунина. В 1970 г. Быков безуспешно предлагал поставить «Ревизора».

Тем не менее театр, основу которого заложил Ролан Быков, прожил насыщенной творческой жизнью целое десятилетие. «Такой духовной слитности, такого интенсивного кровообращения между залом и сценой и малой дистанции между ними, которые достигались здесь, не часто удавалось достигнуть профессиональному театру», — писал А. Свободин. Студенческий театр — это «очаг духовного единения людей, солидарных в понимании жизни, бытия, повседневности...» (6, 6–7) (**А. Ш.**)

Лит.: 1. **Быков Р.** Самый молодой // Московский комсомолец. 1958. 30 авг.; 2. **Быков Р.** Театр — это театр // Театр. 1959. № 6; 3. **Григорьев В.** Есть студенческий театр // Театр. 1958. № 11; 4. **Буряков В.** Был театр... // Театр. 1987. № 3; 5. **Князева М., Верен Т., Климов В.** 200 лет плюс 20. М., 1979; 6. **Свободин А.** Загадки студенческого театра // **Князева М., Верен Т., Климов В.** 200 лет плюс 20. М., 1979; 7. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х гг. СПб., 1999.



**СТУДИИ ПРОЛЕТКУЛЬТА.** Пролеткульт (пролетарская культура) — культурно-просветительская и литературно-художественная добровольная организация (1917–1932). Идеологи и организаторы — А.А. Богданов, В.Ф. Плетнев, П.М. Керженцев и др.

Керженцев в статье с характерным названием «Пролеткульт — организация пролетарской самодеятельности», излагая ее кредо, писал: «Пролеткульт стремится пробудить пролетарское творчество в областях научной и художественной и помочь его выявлению... Творческую самодеятельность масс он ставит в основу своей деятельности. В этом смысле можно сказать, что пролетарское творчество привлекает особенное, исключительное внимание Пролеткульта, и творческое начало он кладет в основу своей работы...» (1)

Основной формой пролетарской самодеятельности в сфере искусства идеологи Пролеткульта считали художественные студии-лаборатории. Одновременно студия рассматривалась и как школа будущих «коллективистических» форм жизни, связывалась с планами «революционного преобразования быта»: «Студии должны представлять из себя своего рода артистические коммуны, живущие дружной, общей жизнью. Инструкторы в студии — это только старшие товарищи. Вся внутренняя организация студий должна создаваться самими участниками их» (3, 93).

Студийное движение Пролеткульта пережило короткий, но весьма бурный период. В Москве к осени 1918 г. были открыты одна центральная студия и 13 районных. В Тамбове губпролеткульт был создан в августе 1918 г. (советская власть в городе установилась в январе). К декабрю в драматической студии уже занималось около 300 человек. В Тульском пролеткульте во всех театральных студиях к середине 1919 г. занималось 246 человек.

В ряде студий велись опыты, главным образом по созданию соответствующего моменту репертуара. Именно в студиях Пролеткульта родился основной жанр агитационного театра — инсценировка. Первая программа театральной студии Петроградского пролеткульта 1 мая 1918 г. включала в себя несколько инсценированных произведений пролетарского поэта Гастева. В скором времени один за другим были подготовлены театральные программы по книгам «Поэзия рабочего удара» Гастева (16 мая), «Листья травы» Уитмена (20 июля), «Зори грядущего» рабочего поэта Кириллова (31 августа). 26 мая на вечере, посвященном Карлу Марксу, была показана инсценировка фрагмента поэмы Шелли «Освобожденный Прометей», а 29 декабря — стихотворения Верхарна «Восстание». Главными средствами сценического воплощения стихов были коллективная декламация и музыкально-пластические символические «живые картины».

В Тамбовском пролеткульте, где для создания «революционного репертуара» объединились хоровая и драматическая студии, шли по пути инсценирования песен.

Студенты центральных студий получали стипендии, осваивали сложные учебные программы на уровне профессиональных учебных заведений. Так, в Москве большинство студий имели младшую и старшую группы. Занятия велись по следующим предметам: сценические упражнения, декламация (для младшей группы), правила художественного чтения, пластика, грим и декоративное искусство (для старшей группы), постановка голоса, лекции по истории искусства, по общественно-политическим вопросам. На все отводилось примерно

24 часа в неделю. В 1920–1921 гг. крупнейшие музстудии Пролеткульта (Петроградская, Кронштадтская, Тамбовская, Александровская, Тверская) практически перешли на консерваторскую программу обучения, во многом предвосхитив появление музыкальных рабфаков. В крупных губернских центрах тоже стремились к систематическим занятиям, изучали историю театра, актерское мастерство, коллективное чтение, пластику, грим. Однако в подавляющем большинстве провинциальных студий занятия сводились к обучению студийцев навыкам игры на традиционной сцене и оперативному созданию номеров на злобу дня.

Не хватало педагогов, кроме этого плановые занятия срывались из-за необходимости частых выступлений на различных политических мероприятиях. Хорошо известную страницу истории Пролеткульта составляет деятельность его студийных коллективов на фронтах Гражданской войны. (**А. Ш.**)

Лит.: 1. **Керженцев В.** Пролеткульт — организация пролетарской самодеятельности // Пролетарская культура. 1918. № 1; 2. **Керженцев В.** Революция и театр. М., 1918; 3. **Керженцев В.** Творческий театр. М.; Пг., 1923; 4. **Мгебров А.** Жизнь в театре. Т. 2. М.; Л., 1932; 5. **Золотницкий Д.** Зори театрального Октября. Л., 1976; 6. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1917–1932 гг. СПб., 2000.

**СТУДИЙНОЕ ДВИЖЕНИЕ.** Разнообразные художественные искания начала XX в., впечатляющие достижения отечественной драматургии и сценического искусства (А.П. Чехов, К.С. Станиславский, В.Ф. Комиссаржевская, Вс. Мейерхольд, А. Таиров, М. Чехов, Евг. Вахтангов), общественно-экономические реформы, социально-политические потрясения (Первая мировая война, идеологический экстремизм, Октябрьский переворот, Гражданская война) парадоксальным образом резонировали и отозвались в театре небывалым размахом студийного движения рубежа 1910–20-х гг. Оно выплеснулось за пределы профессиональной сцены, за рамки специфически художественных задач.

С.Д. в первые послеоктябрьские годы было поддержано новой властью, причем в соответствии с достаточно широкой социально-художественной программой (свернутой к концу 1920-х гг.), включавшей и общезначимые и сугубо классовые, «пролетарские» ценности. Надо отдать должное первому послеоктябрьскому правительству и наркому просвещения А.В. Луначарскому. Излагая принципы «театральной политики» тех лет, нарком писал в 1919 г.: «Мы будем продолжать, во-первых, сохранять, облагораживать и приближать к народным массам театр прошлого в его лучших, характернейших психически и исторически богатых формах; во-вторых, мы будем всемерно содействовать умножению и возвышению студий, творящих нового, революционного артиста и новый, революционный репертуар». В сложнейшие годы Гражданской войны, нэпа были действительно сохранены ведущие театры России (Большой, Малый, МХТ, Камерный, Александринский), открыты новые: МХТ-2, Театр РСФСР-1, театр им. Евг. Вахтангова в Москве, Большой Драматический театр в Петрограде, «Красный Факел» в Одессе (в 1932 г. переведен в Новосибирск) и др.

Студии открывались повсеместно: при столичных и периферийных театрах, отделах народного образования, рабочих клубах, пролетарских культурно-просветительных организациях (Пролеткультах), армейских политотделах. Революционный романтизм, волна всевозможных утопических социально-культурных, художественных идей, планов, программ, лозунгов (коммуны на селе, города-коммуны, программа пролетарской культуры, «Мировая революция», «Театральный Октябрь» и пр.) выливались в организацию студий — опытные, самодеятельно-практические, коллективные действия по выработке революционного искусства, нового человека, коммунистического образа жизни. «Получился, с одной стороны, широчайший разлив самого форменного и по большей части пустого любительства, — писал в 1921 г. автор «Театрального обозрения», — а с другой — великий наплыв во всякие театральные школы, курсы, студии, театральные мастерские. Они, как веснушки, усыпали все лицо земли русской.

И все это необозримое множество, в чаянии, что родит оно из себя новый театр, финансировалось, субсидировалось, снабжалось, поглощало громадные средства, государственные, местные, профсоюзные, всякие иные...»

Руководители рабочих и красноармейских студий и студийцы получали рабочий и красноармейский паек. Что это значило в те годы, когда многие погибали от голода, не надо объяснять. Заявившие о себе студии, как правило, получали в свое распоряжение конфискованные особняки. В 1919 г. Н. Виноградов — инициатор и создатель Петроградской Театрально-драматургической мастерской Красной армии — с мандатом политуправления на персональном мотоцикле разъезжал по казармам, отбирая нужных ему людей. Под мастерскую был выделен один из лучших особняков в центре города. Известный впоследствии режиссер и театральный педагог Н.В. Петров в 1920 г. получил для своей студии помещение бывшего ресторана и несколько возов мебели.

Творчески зарекомендовавшие себя студийные коллективы довольно быстро и без особой волокиты профессионализировались.

Движимые разными побуждениями — идейными, творческими, материальными (голод и холод), конъюнктурными, — в студии пришли молодые, талантливые и энергичные руководители из профессиональной среды. Упомянувшийся Н. Виноградов начинал как актер Передвижного театра П.П. Гайдебурова. Известный актер А. Мгебров руководил петроградской студией «Арена Пролеткульта». В. Смышляев — актер и режиссер МХТ и I студии — возглавил Центральную студию Московского Пролеткульта. Здесь же недолгое время работал М. Чехов.

Интенсивнейшую студийную деятельность (ускорившую течение болезни и смерть) развил в те годы Евг. Вахтангов (1883–1922). Он ставил спектакли и играл в I студии, давал уроки во II студии МХТ, школе-студии А.О. Гунст, руководил своей — Студенческой, затем III студией МХТ, преподавал и режиссировал в еврейской студии «Габима».

А.Д. Попов — актер МХТ и I студии — в поисках заработка и творческой самостоятельности уехал в Кострому, открыл при ГубОНО Театр студийных постановок и одновременно возглавил студию Первого рабочего социалистического клуба. В губерниях и уездных центрах студиями руководили не только актеры и режиссеры провинциальных театров, но и журналисты, педагоги.

Студии не чурались любых способов поддерживать свое существование в полное неожиданных поворотов, резких перепадов время. Агитстудия Петро-

градского Губполитпросвета под рук. В. Шимановского в годы нэпа организовала коммуны в отведенном ей особняке, где студийцы жили, совместно питались, репетировали и играли спектакли. Коммуна управлялась Советом бытового уклада, с подотделами — питания, общежития, производственно-хозяйственным. Чтобы изыскать средства для существования, студийцы организовали мастерскую игрушек, затем швейную мастерскую и сбывали свою продукцию на рынке.

С.Д. рубежа 1910–20-х гг. породило как «чистые» по своим функциям студии-школы (ст. «Пролетарский актер», ст. М. Чехова, большинство губернских, районных ст. Пролеткульта и отделов народного образования), студии-лаборатории («Театр четырех масок», «Мастфор», «Экспериментальная студия Радлова»), так и полифункциональные образования — студии-театры (Экспериментальный театр В. Всеволодского-Гернгросса, студийный Новый театр Ф. Комиссаржевского, студия Ю. Завадского). К последним следует отнести и многие коллективы, возникшие на волне революции и Гражданской войны. Эти студии выступали в роли катализаторов и синтезаторов идей, приемов, форм массового агитационного театра: Театрально-драматургическая мастерская Красной армии, Агитстудия Губполитпросвета, студия при Доме коммунистического воспитания им. И. Глелона — будущий ТРАМ, «Арена Пролеткульта» (Петроград), Центральная студия Пролеткульта в Москве и др. Обучение любителей актерскому ремеслу здесь совершалось в ходе сочинения (часто коллективного) сценариев и подготовки представлений.

В С.Д. конца 1910-х — начала 1920-х гг. не было и не могло быть ни мировоззренческого, ни социального, ни эстетического единства. Различны были организационные и экономические основы существования студий, разномасштабен духовный, творческий, нравственный потенциал их организаторов и руководителей, несовместимы цели их деятельности. «Все люди — братья, утверждала I студия во главе с Сулержицким программным спектаклем «Сверчок на печи» по Диккенсу. (Поставлен до Октября, но активно игрался после переворота.) Да, братья, но не все. Есть братья по классу, а есть классовые враги, которых надо уничтожать, — утверждала агит-инсценировка «Свержение самодержавия» (Театрально-драматургическая мастерская Красной армии, 1919).

Но было и нечто общее, что позволяет говорить о студийной эпохе конца 1910-х — начала 1920-х гг. как целостном, едином явлении. Ни до, ни после этого периода в России не возникало таких разнообразных возможностей для рождения студий или подобных им театральных организмов. Дореволюционные частнопредпринимательские, послереволюционные «военно-коммунистические» и нэповские условия, отчасти заменяя, а в значительной степени дополняя друг друга, создали уникальные возможности для соединения личной инициативы и меценатства частных лиц, государства (Наркомпрос, армейские политотделы), общественных организаций (профсоюзы, Пролеткульт).

Благодаря массовости С.Д. и наличию в этой массе таких выдающихся явлений, как студия Вахтангова, ЛенТРАМ, московская «Синяя блуза», других молодых и молодежных начинаний, в эти годы произошла своеобразная «цепная реакция», небывалый выброс творческой энергии, возникла особая студийная атмосфера. Она создавалась и питалась не только безусловными достижениями тех лет, вроде вахтанговских постановок «Эрика XIV» и «Принцессы Турандот», но всем наличием разнообразных и разномасштабных студийных начинаний, незави-

симо от социально-политической, эстетической направленности, творческих результатов деятельности. Она поддерживалась сознанием самой возможности самоорганизоваться, пробовать, доступностью сценических классов и подмо-стков. Это самоощущение охватывало огромное количество талантливых и не очень способных людей, профессионалов и любителей, мастеров и дилетантов, режиссеров и актеров, кинематографистов, художников, музыкантов, литераторов, заставляло объединяться в малые и большие коллективы, разрабатывать программы, манифесты. (До самого творческого акта дело часто не доходило, ограничиваясь замыслами, проектами, мечтами.) «Я рос в студийной атмосфере», — сказал о себе известный кинематографист и театральный режиссер С. Юткевич. Эти слова могли бы повторить многие мастера и тысячи т.н. «простых» людей, впитавших студийный дух и пронесших его через трагические годы сталинщины.

Отношение Советского государства, его идеологических органов к студийным формам резко изменилось во второй половине 1920-х гг. Пресса начала писать о «студийной вакханалии», «студийном перепроизводстве», необходимости упорядочить, поставить студийное дело на высокий профессиональный уровень. В 1930-е гг., когда за наведение порядка в театре взялись высшие идеологические органы, движению пришел конец. Студии сливались друг с другом помимо желания и художественной совместимости (студия Р. Симонова с Центральным театром рабочей молодежи, студия Хмелева со студией Ермоловой, театр-студия Завадского был отправлен в Ростовский театр им. Горького). В 1936 г. прекратила существование студия А. Дикого. В 1938-м был закрыт театр им. Мейерхольда, а сам мастер репрессирован и расстрелян. Ранее, в 1926-м, был закрыт МХТ Второй, а его руководитель, выдающийся русский актер-новатор М. Чехов, эмигрировал. Студийный театр, утверждалось на страницах профессионального журнала, «эпизод в жизни предреволюционного искусства — театр этической идеи, сложившийся под влиянием толстовства и пропагандирующий “царство Божие” внутри себя».

Но студийный дух не умер. Даже в самые тяжелые годы репрессий ростки студийности пробивались в творческой, педагогической деятельности А.Д. Попова и М.О. Кнебель, других педагогов, учеников и последователей К.С. Станиславского. Огромной популярностью в Москве в предвоенные годы пользовалась студия Арбузова и Плучека. В трагическом 1937 г. С. Штейн, ученик И.Н. Берсенева по ГИТИСу (в прошлом актера и режиссера МХТ и МХТ-2), открыл юношескую театральную студию в ДК Автозавода им. Сталина.

В 1950-х гг. с наступлением хрущевской «оттепели» студии вновь были востребованы театром, молодой порослью деятелей профессиональной и любительской сцены. Возрождение студийных форм было непосредственно связано с разоблачением «культ личности Сталина», начавшимся процессом реабилитации политрепрессированных, десталинизации истории культуры.

Вопрос о студиях приобрел особую остроту, антитоталитарную окраску, ибо был напрямую связан с восстановлением в «правах» наследия «формалистов» Мейерхольда и Таирова, «толстовца» Сулержицкого, эмигранта М. Чехова. Одна за другой появлялись публикации, возвращавшие студии в историю театра, развеивавшие легенду о студиях — сборищах заговорщиков-формалистов. В 1956 г. журнал «Молодая гвардия» опубликовал воспоминания А. Арбузова о своей студии.

В 1957 г. журнал «Театр» напечатал статью П. Маркова «Рассказ об одном сезоне (1918/19)», многие страницы которой были посвящены студийным театрам и экспериментам. Тот же журнал в 1958–1959 гг. опубликовал воспоминания И. Ильинского «Сам о себе». Воспоминания отдельной книгой вышли в 1961 г. и были очень популярны в среде интеллигенции. Затем последовали книги второй половины 1960-х: «Правда театра» П. Маркова, где повторно печатались статьи 1920-х гг. «Новейшие театральные течения» и «Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)», сборники статей, писем, документов Вс. Мейерхольда, Евг. Вахтангова, А. Таирова, Л.А. Сулержицкого, воспоминания о них, книга К. Рудницкого о Мейерхольде, «История советского драматического театра» и мн. др. издания.

Связь новых студийных начинаний с исторически сложившимися очагами студийности была очевидной. Из школы-студии МХАТ вышли О. Ефремов и актеры, основавшие «Современник» (1956). И хотя только эта группа назвала себя Студией молодых актеров (позднее — театром-студией), целый ряд молодых мастеров и коллективов, начинавших в те годы, на каком-то этапе своего пути испытали влияние студийности. В недрах вахтанговского училища из студентов курса Ю. Любимова сформировалось «зерно» театрального организма, из которого возник Театр на Таганке (1964). Из мхатовской «школы» М.О. Кнебель и Н.В. Петрова в ГИТИСе вышел А. Эфрос, который лучшие свои постановки в театрах им. Ленинского комсомола, на Малой Бронной осуществил с группой актеров, объединенных на студийной основе (А. Дмитриева, О. Яковлева, Н. Волков, Л. Дуров и др.). В Ленинграде с явным уклоном в студийность работал З. Когодский.

Студийные формы отвечали коренным потребностям самоорганизации «шестидесятнического» поколения и насущным задачам естественного обновления театрального искусства. Во многом благодаря студиям российский театр 1960–80-х гг. достиг выдающихся успехов, завоевал популярность в стране и во всем мире. Однако путь, начатый «Современником», противоречил основам культурной политики тоталитарного государства. Даже Ефремов, начавший свое дело в «оттепель», прорывался с величайшим трудом. «Современник» должен был открываться двумя спектаклями — «Вечно живые» В. Розова и «Матросская тишина» А. Галича. Вторая постановка была запрещена к показу сразу же после генеральной репетиции. А. Эфрос, возглавивший в 1963 г. Театр имени Ленинского комсомола, вместе со своими актерами-единомышленниками создал студийную атмосферу, в которой рождались такие замечательные спектакли, как «104 страницы про любовь», «В день свадьбы», «Мой бедный Марат», «Чайка», «Мольер». В 1967 г. Эфрос был снят с поста главного режиссера и переведен очередным в Театр на Малой Бронной, под начало мало кому известного Дунаева. В 1979 г. из Театра им. Станиславского была выдворена группа молодых режиссеров (А. Васильев, И. Райхельгауз, Б. Морозов), которые во главе с руководителем А.А. Поповым за один сезон (1978/79) экспериментальными постановками («Второй вариант “Вассы Железновой”», «Взрослая дочь молодого человека», «Сирано де Бержерак», «Брысь, костлявая, брысь») преобразовали заурядный коллектив.

И все же, несмотря на репрессивные действия властей, студийные театры становились существенным фактором театрального процесса. Целый ряд студийных начинаний воплотился в иных организационных формах и структурах,



за пределами профессионального театра. В конце 1950-х гг. возникли принципиально новые коллективы — молодежные театры. В 1960–70-х гг. по мере расширения их ареала, развития связей с профессиональным театральным союзом (ВТО — СТД) сформировалось массовое движение, воспринявшее студийность как альтернативную господствующей идеологию, образ жизни и форму организации творческого процесса, со своими идеологами и театрами-лидерами: Студенческий театр и эстрадная студия «Наш дом» МГУ, ивановский Молодежный театр, челябинский «Манекен», омский Театр поэзии, Студенческий театр ЛИИЖТа и др.

Во второй половине 1980-х гг. молодежные театры-студии оказались в центре вдохновленной «перестройкой» реформы театрального дела, проходившей энергично, в «режиме гласности» (конференции, круглые столы, публикации в СМИ). Они были использованы реформаторами в качестве первого рычага расшатывания омертвевшей государственно-бюрократической театральной законодательной базы: в немалой степени потому, что понятие «студия» в массовом общественном сознании было прочно связано с выдающимися коллективами 1920-х гг. и периода «оттепели», а именно к этим временам апеллировали идеологи перестройки. Значение имело и то обстоятельство, что С.Д. выдвинуло своих лидеров перестройки, которые, действуя на региональном уровне, находя покровителей в муниципальных и общественных организациях, изменяли статус коллектива, переходили, по существу, на полупрофессиональный режим работы (переоборудовали в театры пустующие помещения, расширяли штат обслуживающего персонала, а на ставках держали актеров, получали право на реализацию билетов и т. п.). Такие коллективы нуждались в закреплении и развитии достигнутого, легитимизации своей подзаконной деятельности. В результате объединения усилий экономистов и лидеров ряда московских театров-студий (С. Кургинян, М. Розовский, В. Спесивцев, М. Щепенко) в 1987–1988 гг. в столице был проведен эксперимент «Театр-студия на коллективном подряде», завершившийся решением Госплана СССР «О переводе театров-студий страны на новые условия хозяйствования». Документ открывал неслыханные возможности для профессионализации, сопоставимые разве что с условиями начала 1920-х гг.: «Театры-студии создаются, реорганизуются или ликвидируются как на самостоятельных началах, так и по решению предприятия, учреждения, организации-учредителя. Финансирование театров-студий осуществляется за счет средств предприятий (организаций)-учредителей или на условиях самокупаемости».

В результате сложилась крайне противоречивая ситуация. Цели реформаторов — освободить общество, сцену, публику от застарелых представлений о формах и границах театрального творчества, снять преграды на пути инициатив, способных обновить сценическое искусство, сообщить ему новые импульсы, — не соотносились с реальным состоянием театра, переживавшего в конце столетия кризис, действительными возможностями театров-студий 1980-х гг., их инновационным потенциалом.

Необозримая масса «театров-студий», устремившихся в профессиональное русло (в 1988 г. в России их насчитывалось более 300), представляла собой немислимый конгломерат. Рядом действовали коллективы, долгие годы следовавшие по студийному пути, прагматичные профи, готовые работать по принципу «что вам угодно», для которых название «театр-студия» служило пропуском в сис-

тему государственных «театрально-зрелищных предприятий», случайные объединения актеров с несостоявшейся творческой судьбой, профессионализировавшиеся любители, искренне стремившиеся к самоусовершенствованию, тщетно пытавшиеся стереть с лица печать дилетантства, работать в режиме репертурного театра.

Инициаторы перестройки «театрального дела» пытались как-то скоординировать немыслимо разношерстное образование, придать ему характер целенаправленного движения. Эту задачу должны были решить Всесоюзная и Российская ассоциации театров-студий и типовое Положение о театре-студии. Этой же цели — объединение, выработка единой программы действий — должны были послужить специальные фестивали.

Последнее, драматичнейшее десятилетие прошлого века ознаменовалось небывалым расширением рынка сценически-игровых услуг, причем во многом за счет лицедеев, не отягощенных какими-либо художественно-мировоззренческими исканиями, идейными, нравственными соображениями и принципами.

Развитие событий подтвердило, что не на путях всеобщей (вроде бы свободной, а на самом деле во многом спровоцированной, ажиотажно-стихийной) профессионализации театр в целом и студийные начинания могут разрешить свои проблемы, узлы и противоречия, а дифференцируя цели и пути их достижения.

Региональные, местные, зональные фестивали студийных театров в Москве («Игры в Лефортово», «На обочине»), Набережных Челнах, Глазове, Тольятти, Ярославле, Архангельске, Челябинске, других городах при активной поддержке отдела студийных и любительских театров СТД России вели огромную селекционную работу, способствуя нормальному ходу самоопределения коллективов в новых общественно-политических, социально-культурных и экономических условиях. Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (при СТД России) содействовало становлению целого ряда экспериментальных театральных групп и осуществлению оригинальных сценических проектов.

Реформаторы театра (в частности, «Экспериментальное хозрасчетное объединение театров-студий — ЭХО»), доведя до конца эксперимент «Театр-студия на коллективном подряде», изрядно способствовали девальвации авторитета студий, но одновременно заложили правовую базу для реорганизации студийных коллективов, переросших любительские рамки (типа челябинского «Манекена», новосибирской студии под рук. С. Афанасьева, московских театров-студий «На Красной Пресне», «На Юго-Западе»), объединений, сформированных молодыми, но уже созревшими для своего дела, своей школы профессионалами (О. Табаков, А. Васильев, Ю. Погребничко). Мастер старшего поколения П. Фоменко создал студийный театр на базе своей мастерской в РАТИ.

В любительской сфере после короткого по времени состояния прострации, вызванного экономическими реформами, разрушением прежней системы культурных учреждений, массовое С.Д. неожиданно и непредсказуемо быстро возродилось на рубеже XX–XXI вв. в виде студий-школ и студий-театров в системе дополнительного образования школьников, центров детского и юношеского творчества. Эта система не только сохранила свои структурные элементы, но и значительно окрепла в постсоветской России, в условиях рынка (см.: Детский и юношеский театр). (А. Ш.)

Лит.: **Вахтангов Е.** Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939; **Чехов М.** Литературное наследие: В 2 т. М., 1986; **Марков П.** Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов); Рассказ об одном сезоне (1918/19) // **Марков П.** О театре. В 4 т. Т. I. М., 1974; **Бояджиев Г.** Студийные театры // Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 1. М., 1954; **Розовский М.** Самоотдача. М., 1976; **Сиплин А.** «Потому, что не могут не выйти...»: Из опыта работы молодежных любительских театров 1967–1977 гг. М., 1978; **Спесивцев В.** Моей памяти поезд. М., 1980; Театр на Юго-Западе: Спектакли, актеры, роли. М., 1997; **Солнцева П.** Театры-студии 1980-х — начала 1990-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999; **Шульпин А.** Организация и творческая деятельность театров-студий. М., 1989; **Песочинский Н.** Актер театра-студии // Русское актерское искусство XX века. Вып. III. СПб., 2002; **Шульпин А.** Молодежные театры России. СПб., 2004.

**СТУДИЙНЫЙ ТЕАТР А.Ю. ПЕПЕЛЯЕВА** Студия пантомимы МГУ «Контур» в 1983 г. была возглавлена Александром Юрьевичем Пепеляевым (студийная пантомима в МГУ существовала с 1960-х гг.). Основным направлением работы студии стали поиски в области «пластической трагикомедии». Ее репертуар состоял из различных миниатюр (пластических, танцевальных номеров, тематических (по мотивам русских романсов и др.) и сюжетных композиций), объединяемых в программы. В 1987 г., например, таких программ было две: «Три! Два! Один!..» и «Пантомобиль».

В 1988 г. студия стала частью молодежного центра «Спектр» Гагаринского района при РК ВЛКСМ, сменив название на «Бедный Йорик», и сосредоточила выступления в одном из московских кафе. В студии декларировалась «насмешливая позиция»: «серьезные проблемы» обыгрываются «в шутовском, даже дурацком варианте», а зритель призван «посмеяться над самим собой, отдохнуть от самого себя».

Шутовская стилистика реализовывалась главным образом через импровизационную игровую стихию, которая наибольшим образом соответствовала творческим задачам коллектива — по словам Пепеляева, «через пантомиму раскрыть характер и уловить красоту каждого мгновения, его неповторимость».

В своих импровизационных театральных опытах студия Пепеляева в значительной степени ориентировалась и вдохновлялась джазовой культурой. И это выражалось не только в том, что создавались спектакли о джазе («Преследователь» по рассказу Х. Кортасара, посвященный джазовому музыканту и весь построенный на джазовой музыке и танцах), но и в том, что студия пробовала осваивать в пластике принципы джазовой импровизации. Например, практиковалось создание самими актерами в ходе спектакля новых игровых эпизодов-миниатюр — что напоминало импровизационные сольные партии отдельных музыкантов в процессе развертывания джазовой композиции. От этого сам облик спектаклей менялся от представления к представлению, как каждый раз по-новому разыгранная джазовая тема.

Художественно-импровизационное проживание «сиюминутности» театр реализовывал в новой пространственно-игровой парадигме: интерьер зала ос-

ваивался как единое сценическое пространство, принципиально вбирающее в себя и публику; складывался особый тип взаимоотношения актера и зрителя. Актер мог, например, просто подсесть за столик какого-нибудь посетителя, «физически» включая его в игровое пространство, или же по ходу действия вступить в диалог с любым из зрителем. Публике, размещенной за столиками кафе, предоставлялась полная свобода «проживания мгновений» (которую традиционный театр с его рядами кресел не предполагает) — она могла отвлекаться, болтать, угощаться, а не только строго следить за театральным действием и обязательно соучаствовать в нем.

И все-таки игра не для зрителя, а со зрителем стала творческой задачей коллектива и квинтэссенцией театрального действия, а это потребовало от актеров особого мастерства и мгновенной реакции, способности к творческому диалогу. Ибо в общую импровизацию зритель стал включаться равноправным соучастником.

В «Бедном Йорике» складывался стиль создания спектаклей по джазовому принципу «коллективной импровизации». Спектакли — «джем-сейшны» — тяготели даже к тому, чтобы главными действующими лицами сделать самих зрителей, подвинув их к свободе импровизационного самовыражения.

Темы для спектаклей, предлагаемые зрителям как сценарии, могли быть самые разные. Например, в спектакле на тему «давайте сыграем свадьбу» жених и невеста выбирались из зрителей, не без их желания, конечно, остальные становились либо «родней», либо гостями на свадьбе.

Задача же актеров заключалась главным образом в том, чтобы направлять ход действия и при необходимости его корректировать. Зрителям «со слабыми нервами» посещать спектакли «Бедного Йорика» не рекомендовалось. (**А. Ч.**)

**СТУДИЯ АРБУЗОВА И ПЛУЧЕКА.** Начинаясь летом 1938 г. с компании молодых людей, приехавших по вечерам на подмосковную дачу в Раздоры: спорили об искусстве, мечтали о театре. Инициаторами собраний были два друга — Алексей Арбузов и Валентин Плучек, 30-летние драматург и режиссер. Арбузов привел в кружок группу молодых актеров и учащихся школы при Театре Революции, с которыми познакомился и сошелся на репетициях «Тани», Плучек — несколько наиболее преданных и способных своих воспитанников из руководимого им Театра рабочей молодежи Электроставского завода. Толчком к созданию студии послужило разочарование молодого драматурга от первых встреч с профессиональными театрами, ставившими его пьесы («Дальняя дорога», «Таня»).

Первоначально никакой организационной идеи и художественной программы не существовало. После некоторых колебаний, с чего начать, приняли предложение Арбузова: попробовать импровизационным путем, коллективно создать пьесу. Определили тему в духе времени — строительство нового города, формирование нового человека. Прообразом должен был послужить Комсомольск-на-Амуре. В основу эксперимента «положили идею максимально-го приближения актера-исполнителя к авторству своей роли, к авторству всего спектакля в целом» (Арбузов).

«Система образов» складывавшегося сценария содержала непереносимый набор типов, характерных для драматургии 1930-х гг. Здесь был и вредитель — ку-

лацкий сын, и предатель — трусовый, не выдержавший испытаний любитель «красивой жизни», и карьерист, добивавшийся поставленной цели любыми средствами, и неустойчивый мечтатель-чужак, и скромный паренек, проявлявший свою героическую сущность. Но этими типичными для советской прозы и драматургии тех лет персонажами и конфликтами сюжет рождавшегося сценического произведения не исчерпывался и, более того, не определялся. Истинный сюжет драмы и ее подлинное содержание составили перипетии взаимоотношений молодых людей, волею судьбы вырванных из привычной среды и столкнувшихся с нештучными проблемами, рожденными не только внешними (суровая природа, неустойчивый быт, диверсии), но и внутренними (несовпадение целей, мотивов, характеров, психологический надлом) причинами. И что уже совсем разрушало привычную схему советской героико-производственной пьесы: «Город на заре» захлестнул не весенний паводок (один из кульминационных моментов действия), а стихия любви — возвышенные переживания взаимности, страдания неразделенности, горечь утрат и восторг обретений — весь спектр специфических переживаний молодости.

Не далекий Комсомольск-на-Амуре и подвиги его строителей, известные по газетным статьям и рассказам, по-настоящему вдохновляли студийцев, а строительство вполне реального объекта — студии, студийного братства, своего собственного театра. Их волновали препятствия, проблемы, поражения, мгновения подъема и удач, встречавшиеся на длительном пути от первых сборов в 1938-м до победной премьеры в 1941-м, накануне войны.

Атмосфера коллективного творчества — сотворчества, сопереживания, взаимозаражающего вдохновения — вот что составляло сердцевину арбузовской студии, что в конечном счете выплеснулось в спектакле, составило его неповторимый аромат, не передаваемые никакими словами сверхсмыслы.

Студия Арбузова и Плучека прожила краткий, но яркий миг успеха. Состоялось всего 43 представления. Жизнь студии, как и многих ее актеров, прервала война. (**А. Ш.**)

Лит.: **Зелинский С.** Театр на заре // Советское искусство. 1941. 2 марта; **Арбузов А.** Путь драматурга // Советская литература и вопросы мастерства. М., 1957; **Кузнецов И.** Город на заре // Спектакли и годы. М., 1968; **Арбузов А.** О моих соавторах. Предисловие к «Городу на заре» // **Арбузов А.** Избранное: В 2 т. Т.1. М., 1981; **Галич А.** Генеральная репетиция. М., 1991; **Шульпин А.** Студийный театр // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг. СПб., 2000.

**СТУДИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ.** Существующие определения театральной студии, как правило, формально суммируют свойства различных — реально действовавших, но существенно отличавшихся друг от друга — студийных объединений и потому мало что дают для понимания этого важнейшего явления в истории русского театра XX в. Кроме того, в капитальных исторических трудах о С.Т. говорится как о профессиональных образованиях, тогда как профессионализм — завершающая стадия развития студий, причем далеко не всех, а тех, основная функция

которых — соответствующая обработка «сырого», потенциально подходящего для сцены человеческого «материала».

Принято считать, что первая С.Т. в России (студия на Поварской) появилась в 1905 г. в Москве. Она была организована Вс. Мейерхольдом при финансовой и идейной поддержке К.С. Станиславского, который в речи на открытии студии так определил ее задачи: «Найти наряду с новыми веяниями в драматической литературе (символизм. — **А.Ш.**) новые, соответствующие формы драматического искусства». Отсюда идет традиция подчеркивать прежде всего экспериментальную направленность в деятельности С.Т.

Однако уже в 10-е гг. XX столетия появились студии, ставившие перед собой разные цели. Студия Ф.Ф. Комиссаржевского (1910), I и II студии МХТ (1912 и 1916) принципиально отличались не только от студии на Поварской и от нового начинания Мейерхольда — студии на Бородинской (1913, Петроград), но и друг от друга. Мейерхольд мечтал о театре, постоянно находящемся в «стремительном авангардном движении», как море меняющем «свою краску каждый час». Вместе с группой театральных специалистов и молодыми студийцами-непрофессионалами он увлеченно исследовал актерскую технику разных эпох, возможности ее применения на современной ему сцене. В студии на Бородинской были созданы группы «гротеск», «XVIII век», велись занятия по изучению приемов комедии дельарте, уличного балагана, предусматривалась группа античного театра. Состав студии, как свидетельствуют ее участники, «был велик и текуч». Прием и отсеивание проходили в течение всего учебного года, театральная «педагогика» не увлекала и не привлекала Мейерхольда. Он мало думал о всесторонней профессиональной подготовке своих подопечных, об их судьбе. Его студии жили сравнительно недолго и распадались в силу истощенности той или иной идеи, очередной «смены вех» неутомимого экспериментатора. К студии на Бородинской Мейерхольд охладел уже в конце 1915 г., хотя занятия и продолжались до февраля 1917-го.

Вторая студия МХТ сыграла роль театрального учебного заведения, подготовив группу молодых актеров («свежую кровь») для пополнения основной труппы театра (О.Н. Андровская, К.Н. Еланская, А.П. Зуева, А.К. Тарасова, М.Н. Кедров, М.И. Прудкин, В.Я. Станицын, Н.П. Хмелев, М.М. Яншин и др.).

На другой основе и с другими установками возникла и развивалась I студия МХТ, инициатором которой был К.С. Станиславский, а фактическим организатором и руководителем — Л.А. Сулержицкий. Эта студия объединила молодых актеров, окончивших театральную школу Адашева. Созданная как полигон для практического исследования возможностей «системы» Станиславского, I студия, естественно, стала школой «переподготовки» молодых актеров в духе «психологического» театра и постепенно превратилась в самостоятельный, оригинальный театр, покорявший искушенного зрителя сценическим ансамблем, своеобразно развивавший искусство Художественного театра, что отразилось впоследствии (1924) в переименовании студии в Московский Художественный театр Второй (МХТ-2). Но этим не исчерпывается значение студии. Она оказала огромное и многостороннее влияние на развитие театра XX в. В ее стенах сформировались Евг. Вахтангов, М. Чехов, А.Д. Попов и другие мастера, прославившиеся не только как актеры и режиссеры-новаторы, но и как создатели своих студий и театров.



Таким образом, в 1910-е гг. возникли разновидности С.Т., которые определили основные параметры студийных форм XX столетия: студия-лаборатория, студия-школа, студия-театр.

При различии главных функций деятельность студий была отчасти сопоставима. Студии-школы экспериментировали в области содержания и методов обучения, готовили учебные, итоговые (выпускные, дипломные) спектакли. В студиях-лабораториях исследование новых путей сценического творчества сопровождалось обучением и выливалось в демонстрацию результатов экспериментальной работы перед публикой («театралами») в виде более или менее завершенных постановок. Даже в тех случаях, когда студию-театр составляли молодые актеры, уже получившие профессиональную подготовку (I студия МХТ, «Современник», Студия О. Табакова и др.), на начальной стадии новый коллектив необходимо решал художественно-поисковые и психолого-педагогические задачи. Когда же в подобные коллективы объединялись любители, обучение, естественно, выливалось в длительный процесс. Тогда постепенно «из школы, объединяющей в общей жизни и работе в течение нескольких лет театральную молодежь, возникало зерно труппы», спаянное единством сценической техники, стиля и мироощущения (П. Марков), — студийностью, специфическим качеством, которому в отечественном театре XX в. придавали особое значение.

Многие студии осознавали свой потенциал, свое истинное предназначение (новый театр) не сразу, в ходе саморазвития, естественного видоизменения первоначальной установки. Так, студия Е. Вахтангова зародилась в 1913 г. как кружок студенческой молодежи, «решившей посвятить свой досуг серьезной работе в области театра» (Б. Захава). С 1917 г. она действовала как «Московская драматическая студия Е.Б. Вахтангова», в 1920-м была включена в «семью» Художественного театра под названием «Третья студия МХТ». В 1926 г. студия получила статус Государственного театра им. Е. Вахтангова, при котором сохранилась актерская школа — Театральное училище (с 1932 г. — техникум, с 1945 г. — вуз).

В театральной истории России периоды студийной активности сменялись затишьем, времена открытого, поощряемого обществом и театром самовыявления студийных принципов чередовались с годами скрытого, подспудного их осуществления.

С достаточным основанием можно говорить о трех волнах студийного движения. Первая прошла в России в конце 1910-х — первой половине 1920-х гг. («Эпоха широкой студийности» — П. Марков). Вторая — конец 1950-х — 1970-е гг. (Театр-студия «Современник», «Таганка» и целая поросль молодежных театров студийной направленности). Третья волна — вторая половина 1980-х — начало 1990-х гг. (**А. Ш.**)

Лит.: **Станиславский К.** Моя жизнь в искусстве. М., 1926; **Вахтангов Е.** Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939; **Чехов М.** Литературное наследие. В 2-х т. М., 1986; **Марков П.** О театре: В 4 т. М., 1974—1977; **Бояджиев Г.** Студийные театры // Очерки истории русского советского драматического театра. Т.1. М., 1954; **Рудницкий К.** Режиссер Мейерхольд. М., 1969; **Розовский М.** Самоотдача. М., 1976; **Шульпин А.** Организация и творческая деятельность театров-студий. М., 1989.

**СТЭМ** — Студенческий театр эстрадных миниатюр. Возник в 1950-е гг. из вузовских вечеров отдыха и капустников. Наряду со стилизацией, туристской песней и диспутами, увлечением джазом или рок-н-роллом СТЭМ стал одним из очагов молодежной культуры в эпоху «оттепели» — с ее кульгом дружеской компании, «индивидуализированного коллективизма», стремлением быть непохожими на родителей, вплоть до бунта в рамках социальных групп. В условиях сохранения жестких идеологических табу у молодежи появилась некоторая свобода выбора стилей поведения, культурных ориентаций, аутентичных (незаимствованных) способов интерпретации окружающего мира. Все это, впрочем, имело разные импульсы — от внутренней эмиграции и попыток отторгнуться от официальных стереотипов до искреннего желания молодых людей идентифицировать себя как представителей «передовой советской молодежи».

Для студенчества не менее важным было позиционирование собственного «студенческого братства» с его традициями и кодексом поведения. Студенты 1950-х гг., в частности, начинали осознавать, что вылившаяся на подмостки вузовских вечеров стихия местных намеков, буффонад, пародий на преподавателей, снимавших давление авторитета, уходила корнями к духу дореволюционной — и в то же время общемировой — студенческой корпоративности, к свободе праздничного антиповедения (символом которой прежде в России был Татьянин день). Свою роль в этом «оттаивании студенческих генов» (В. Славкин) сыграл и Всемирный фестиваль молодежи и студентов, прошедший в Москве в 1957 г.

Тогда были популярны капустники (чаще всего в форме эстрадных обзоров) сразу нескольких вузов: в Москве — 1-го медицинского, энергетического, инженерно-строительного, инженеров транспорта, в Ленинграде — механического и электротехнического, в Томске и Казани — политехнических институтов, в Воронеже — университета. В Московском государственном университете в 1956 г. на смотре художественной самодеятельности с сатирическим обзором «Остров Мехмат» выступили участники театрального коллектива механико-математического факультета. У филологов капустник представлял собой «транскрипции на факультетский лад» рассказов Чехова — проще говоря, перетекстовок классика. Студенты философского факультета двигались в том же, традиционном для капустников направлении, поставив обзор «Павел Иванович Чичиков на филфаке».

В 1956 г. при ДК МГУ (директор С.М. Дворин) стал работать постоянно действующий эстрадный коллектив под руководством режиссера Г.Я. Вардзиели. Название первого сатирического обзора «Это не типично, но бывает» обыгрывало современную ситуацию «либерализации» сатиры, когда власть отдала на откуп критикам «отдельные мелкие недостатки», мешающие продвижению к «светлому будущему». К таковым, например, в обзоре была причислена теснота в библиотеке в дни сессий (эстрадно-спортивный номер «Невольные упражнения на одном стуле»). Однако некоторые миниатюры предполагали более широкий радиус критики: в сценке «Вода» заседающие со скучающим видом слушали не докладчика, а стоящий на трибуне унитазный бачок, откуда тонкой струйкой текла вода. Мотив воды (переливания из пустого в порожнее) тогда был весьма популярен у эстрадных юмористов. В том же университетском коллективе в 1957 г. студент Марк Розовский подготовил номер «В-водные лекции». Зри-

тели не без внутреннего трепета догадывалась, что им намекают на дискредитированность слова (научного и идеологического). Этим же объяснялся заметный интерес создателей обозрений к невербальным номерам — пантомиме и танцевально-спортивной эксцентрике.

В это время в столице гремели «Ансамбль верстки и правки» Дома журналистов под руководством З. Паперного, «Синяя птичка» в Доме кино, «Первый шаг» в ЦДРИ (здесь впервые вышла на сцену с «Колыбельной» И. Дунаевского студентка МАИ Майя Кристаллинская), а также ансамбли Моспроекта «Кохинор» и «Рейс-шинка», позже перебравшиеся в Центральный дом архитекторов. Эстрадно-сатирические представления творческой интеллигенции делались настолько занимательно и интересно, здесь было так много намеков на критику советской системы, что их несколько раз показывали на посторонних для создателей площадках, в т. ч. на профессиональных сценах. Так же быстро слава лучших студенческих капустников, отдавших дань эзопову языку, перешагнула стены студенческих клубов. С приобретением капустниками экспонирующего характера началась институционализация эстрадно-театральных опытов студенческой молодежи, первым знаком которой было появление аббревиатуры «СТЭМ», но кто первым ввел ее в оборот, уже тогда никто не мог ответить (И.Г. Рутберг, например, утверждает, что слово СТЭМ и само явление возникли на его глазах в одном из студенческих общежитий в 1950 г., т.е. еще в эпоху сталинизма).

В Одессе в первой половине 1950-х гг. был создан студенческий эстрадный театр «Парнас-1», а в 1958 г. при ДК им. Дзержинского — «Парнас-2», дававшие представления («Курс на весну», «Студенческие картинки», «Я иду по Дерибасовской» и др.) на институтских вечерах, в ДК и даже на местном экспериментальном телевидении, студия которого была оборудована в Институте связи силами самих связистов. Когда шли передачи «Парнаса», тексты для которых писали сами участники во главе с инженером порта Михаилом Жванецким, в одесские квартиры счастливых обладателей телевизоров с крохотным экраном и водяной линзой для увеличения изображения набивались битком родственники и соседи. Актеры и джаз-музыканты из Томского политехнического института, объединившись в 1954 г., назвались «МИП» — «Миниатюра и песня» (по другой версии: «Миниатюра — Интермедия — Песня») и избрали затем, после окончания вуза, местом «прописки» городской Дом ученых. Московские студенты-медики и молодые специалисты (А. Арканов, А. Левенбук, А. Лившиц, А. Аксельрод) в середине 1950-х гг. стали выступать под вывеской «ВТЭК» («Врачебный эстрадно-театральный коллектив»), а будущие авиастроители из МАИ окрестили свой эстрадный театр «Телевизор». В этих названиях фиксировались жанровые составляющие нового вида самодеятельного музыкально-эстрадного театра, его притязания на статус «высокого» искусства и даже желание «прорубить» свое («телевизионное») окно в мир.

Многим стэмовцам юмор помогал избавиться хотя бы от маленькой толики несвободы, которую именно смеющиеся и могли тогда в первую очередь заметить. Остроумие оттого и превратилось в одну из центральных сфер общественного сознания, что смех в силу своей медиативности в культуре давал возможность молодому поколению испытать различные модели поведения, социальные авторитеты и идеологические схемы, познать — и одновременно преодолеть (сублимировать) — собственные обстоятельства страха. Накануне молодежного фести-

валя 1957 г. был организован конкурс молодых эстрадных артистов, на котором, как того требовали организаторы, «надо было показать личность». «ВТЭК» сделал программу «На что жалуетесь?», которую то ставили в программу фестиваля, то снимали. В итоге актерам-медикам разрешили лишь участвовать в студенческом карнавале на Ленинских (Воробьевых) горах, где каждому вузу выделили по фонарному столбу. «ВТЭК» показал карнавальную поликлинику. В грузовике был оборудован «Рентген», рядом ходили лошади и крутили приводные ремни бормашины. Однако втэковцы были зажаты, и иностранцы пытались им подыгрывать.

Во многих вузах коллективы просто назывались «СТЭМ», что звучало тогда как модное в молодежной среде сленговое словечко, сигнализовавшее о появлении новой субкультуры. В Московском энергетическом институте в 1954 г., после открытия ДК МЭИ, СТЭМ организовался под руководством актера Театра им. Е. Вахтангова (в будущем — известного театрального педагога) В.Г. Шлезингера, имевшего острое «эстрадное» мышление. В 1955 г. на Дне открытых дверей в МЭИ в битком набитом зале ДК был показан спектакль «+ — = ?», в котором принимали участие исполнители из поколения студентов, в основном окончивших институт к 1955 г. (Валерий Чухман, Константин Сопов, Илья Рутберг, Геннадий Хорошилкин, Виктор Данненберг, Эрик Хазанов, Лев Этинген, Виктор Ицкович, Лора Сонц, Владимир Жаворонков, Виктор Гуськов; музыкальный руководитель — Наум Эскин). Среди следующего поколения авторов и актеров СТЭМа МЭИ (1956–1961), который был одним из лучших в Москве студенческих коллективов этого жанра (практически на московских сценах он имел только одного постоянного серьезного конкурента — «Телевизор»), выделялись Андрей Введенский, Вячеслав Корчагин, Евгений Зубков, Марина Кузнецова (будущий диктор Всесоюзного радио), Леонид Азарх (прославившийся еще и тем, что написал свой диплом в стихах) и др. Жанр СТЭМа в вузе был настолько популярен, что такие театры существовали почти на всех факультетах. Каждый год весной в ДК МЭИ проходили традиционные факультетские смотры художественной самодеятельности, по окончании которых устраивались два заключительных вечера из лучших номеров самодеятельности и двух-трех лучших стэмовских программ. На одном из факультетов спектакли ставил Юрий Бенько, на другом — Виктор Данненберг: «К нам едет ревизор» (1956), «СТЭМ-газета» (1957), «В режиме К<ороткого>. З<амыкания>» (1958), «Улыбнитесь, пожалуйста!» (1960). Ведущие исполнители факультетских СТЭМов составляли костяк институтского СТЭМа, спектакли которого включали, как правило, лучшие фрагменты факультетских программ, а также специально написанные сцены и миниатюры.

В 1958 г. в Рязанский радиотехнический институт слово «СТЭМ» привез из Москвы выпускник МЭИ Юрий Тихомиров. Идеей организовать театр загорелся Анатолий Буров, студенты стали приносить ему собственные самодельные сценки, за ними потянулись актеры и авторы, и вскоре возникла идея поставить спектакль-обозрение «Путь к звездам, или Необыкновенные приключения Женьки Вишневого». Фабулой обозрения было космическое путешествие советской ракеты со случайно оказавшимся на борту нерадивым студентом (все это было придумано и удачно разыграно за четыре года до первого полета человека в космос). С тех пор каждой весной в институте стали появляться новые стэмовские спектакли; герои прежних сезонов получали дипломы инженеров и уходили, а на их месте появлялись другие. Составы менялись, успех спектаклей был то глуше,

то громче, но уже невозможно было представить себе, что весной не будет нового стэмовского спектакля (к середине 60-х были поставлены обозрения «Персональное дело», «12 стульев», «Ох, эти музы», «Студенты и эксперименты»).

В Донецке начало стэмовскому движению положил медицинский институт, подготовив представление с вызывающим к снисхождению названием «Первый блин комом» (1958). Затем последовали спектакли с популярными мотивами освоения студентами космоса («Земля — Луна»), перепевами классики («Ревизор»), дежурной «саморефлексией» сатириков («Типичное — нетипичное») и др. Интермедии, сценки, куплеты привычно сменяли друг друга; неожиданным для медиков-юмористов, склонных в известному цинизму и черному юмору, был интерес к лирике и задушевной интонации. С 1959 по 1964 г. СТЭМом Ростовского государственного университета руководил студент факультета органической химии Анатолий Васильев. Будущий знаменитый режиссер вместе с партнерами оформлял сцену, придумывал и ставил миниатюры, подбирал и даже сочинял музыку. В Казани первый СТЭМ был организован в 1961 г. Семеном Каминским в авиационном институте. Дебютная программа — «24 часа вокруг собственной оси» (авторы и исполнители С. Каминский, Э. Ливнев, О. Сиссер и др.); следующие постановки: «Пути-дороженьки», «Пять тяжких лет», «Студент за призмой» («Версия о дисперсии»). С середины 1960-х гг. СТЭМ КАИ, как и томский «МИП», стали выезжать с концертами и спектаклями в страны социалистического лагеря.

Однако пока одни СТЭМы в столице и крупных студенческих городах учились друг у друга, что-то заимствуя в капустниках творческой интеллигенции, а единицы — у заграничных молодежных театров, в отдаленной провинции (особенно в Сибири и на Дальнем Востоке) студенческие коллективы не имели представления о новых формах студенческой эстрадной юмористики. «Топ-топ» и «Фиалка» (Красноярск), «МЭТ» (Благовещенск) и другие СТЭМы «из глубинки» имели немало талантливых исполнителей, у них были интересные жанровые находки, но они не знали, соответствуют ли современным требованиям, хотя бы приблизительно, их программы, не отличавшиеся ни цельностью сценического воплощения, ни оригинальностью репертуара. Репризы профессиональных концертов, традиционный набор хохм студенческих капустников, случайно доставшийся репертуар «чужих» СТЭМов, становившийся жанровым «фольклором» (и одновременно предметом вечных споров об авторском праве), — такова литературная основа многих представлений.

Была и другая (как и первая, ставшая «вечной») проблема большинства СТЭМов — огромный разрыв в коллективах между одним-двумя актерами со своеобразным комедийным талантом и остальной труппой. На В. Уграватове и А. Ненашеве (Ростовский инженерно-строительный институт), В. Глаголеве (Тульский политехнический институт), И. Северове (Новосибирский строительный институт), других незаурядных актерах («звездах») из разных СТЭМов в первой половине 1960-х гг. держались представления. Ведущие исполнители играли, как правило, самую «выигрышную роль» находчивого студента-разгильдяя, которому всегда сочувствует «своя» аудитория. Размениваясь по пустякам, они грешили самоповторами и нередко быстро сходили со сцены.

В это время в стэмовской среде начались жанровые и стилистические поиски нового (или хорошо забытого старого, как в случае с активно реанимируе-

мой эстетикой «С и н е й б л у з ы») вида самодеятельного искусства. Одни коллективы пробовали себя в жанрах оперетты, театража, мюзикла. СТЭМ Воронежского университета первым обзавелся собственным вокально-инструментальным ансамблем (ВИА). Другие остались верны традиционному эстрадно-сатирическому обозрению со сквозным «сюжетом». Третьи увлеклись идеями спектакля-диспута, публицистического шоу с элементами поэтического монтажа. Причем в каждом из этих жанров создатели искали, но не всегда находили баланс между многозначительностью символики, перегруженностью романтическим пафосом и лаконизмом сатирических разоблачений, реализмом гротескных и парадоксальных образов. Лидером в этих поисках на рубеже 1950–60-х гг. стала эстрадная студия МГУ «Наш дом» во главе с бывшим стэмовцем МЭИ, инженером И. Рутбергсом, врачом из «ВТЭК» А. Аксельродом и участником эстрадного коллектива МГУ М. Розовским.

Часть коллективов вслед за ставшим культовым «Нашим домом» решила отойти от штампов профессиональной разговорной эстрады и «местных», студенческих, тем, чтобы выбраться на просторы дерзких театральнo-зрелищных метафор, самостоятельных обобщений общегражданского свойства. В популярности с ними мог соперничать разве что КВН, впрочем, многие команды «Клуба веселых и находчивых» из стэмовцев и состояли, некоторые конкурсы КВН фактически являлись телевизионными вариантами эстрадных миниатюр, а первым ведущим телеигры был Альберт Аксельрод (1961).

Власть крайне настороженно отнеслась к нарождавшемуся движению, пытаясь загнать его в схему агитационно-художественной бригады, в частности требуя от СТЭМов демонстрации «положительного героя». Однако на прямую ангажированность соглашался далеко не каждый театр. Более того, некоторые из них заговорили на языке намеренных проговорок — и уже никакая внутренняя цензура не могла уберечь их от официально вывешенных ярлыков «зубоскалы», «злопыхатели», «очернители». Так произошло с популярным театром МАИ «Телевизор», где начинали свой путь писатели Э. Успенский и Ф. Камов. В миниатюре «Инквизиция» авторы смело проводили параллель между средневековым судилищем и студенческими советами, чинившими расправу над невинными жертвами; в сценке «Муха Цокотуха» муху на самом деле звали «ЦК-туха», а дежка в поле валялась самая что ни на есть народная.

Пиком начального развития студенческой эстрады стал Всесоюзный фестиваль СТЭМов (Москва, 1966), инициаторами проведения которого выступили томский «МИП» и СТЭМ КАИ. На предварительном этапе рабочая группа экспертов, располагая сведениями о 70 СТЭМах, просмотрела более 50 коллективов по всему Советскому Союзу. Для выступления в Москве были рекомендованы 12 театров: «Наш дом», «МИП», «Парнас-2», «Телевизор», СТЭМы КАИ, Ленинградского механического института, Киевского института иностранных языков, Воронежского государственного университета, Донецкого мединститута, Челябинского политехнического института («Манекен»), студенческий театр Дворца студентов г. Харькова, Новосибирский городской молодежный театр сатиры. В дни зимних студенческих каникул после выступления в конкурсной программе на сцене клуба МГУ театры показывали свои программы в Доме кино, Доме актера, клубах МАИ, МВТУ им. Баумана, МИИТ, Академии им. Жуковского. В жюри входили А.Н. Цфасман, А.П. Тугышкин, Л.Б. Мирон, В.Н. Плучек, В.В. Познанский,



Ю.А. Дмитриев и другие известные актеры, режиссеры, композиторы и театроведы (всего 21 человек). Столь представительный состав жюри, которое возглавил А.И. Райкин, свидетельствовал об общественном признании стэмовского движения, его профессиональной состоятельности.

Выступления театров из Воронежа, Запорожья и Томска были признаны неудачными («МИП» после провала своей программы «Есть ли в Томске медведи?» вскоре распался). Спектакль одесситов «Принцесса Турандот», скопировав идею у вахтанговцев, запомнился несколькими злободневными интермедиями и шутками, но особого успеха не имел. В обращении к «родной» студенческой тематике наиболее ярко проявили себя театры из Ленинграда и Киева, актеры которых О. Рябоконь и А. Ляковский (единственный мужчина в женском по составу, что является крайней редкостью, киевском СТЭМе) получили приз «За лучшую роль».

Харьковский театр, ставший лауреатом с программой «Солнца шар держу в руках», пытался балансировать на грани высокой патетики (стихи Брехта, миниатюра «Хиросима», пантомима «Солнце людям») и юмора, хотя первое заметно перевешивало. Этим же отличался и насквозь пронизанный моральными императивами и агитбригадным пафосом челябинский спектакль «Предъявите ваши сердца!». «Манекен» так же стал лауреатом, как и СТЭМ КАИ с программой «1, 2, ..., 4, 5», посвященной борьбе с посредственностью, «мещанским равнодушием и беспринципностью», которые символизировала пропущенная в названии цифра. Много шума наделала миниатюра-фельетон С. Каминского «Лестница», игравшаяся в зрительном зале на специальной конструкции. Позже похожий номер появится в репертуаре А. Райкина, хотя в исполнении казанского СТЭМа тема конформизма звучала пронзительнее и острее. Такой же успех сопутствовал миниатюре одного из руководителей Новосибирского студенческого театра Е. Вишневого «А что я мог сделать один?». Ее в дни фестиваля исполнили еще «Наш дом» и «Манекен», что выглядело как определенная гражданская акция. В миниатюре, посвященной, как провозглашалось, зарождению фашизма (а по сути — тоталитаризма), сначала первый, потом второй, десятый актер произносил с разной интонацией один вопрос, сливаясь в финале в слаженный хор, бодро скандирующий: «А что я мог сделать один?!»

По признанию Аркадия Райкина, на фестивале торжествовала «думающая эстрада», представленная в первую очередь «Нашим домом» и «Телевизором» (впервые определение «думающая эстрада» появилось в статье А. Свободина, напечатанной в журнале «Смена» в 1963 г.). В сценке «Китобой» СТЭМа МАИ капитан китобойного судна устраивал собрание по поводу замены основного промысла на заготовку пингвиных яиц (авторы метили в самые верхи руководства, где рождались авантюрные идеи кампаний-однодневок типа повсеместного посева кукурузы). Он начал голосование в тот момент, когда команда с помощью каната вытягивала на борт воображаемого кита: «Кто “за”? Единогласно! При одном неудержавшемся». В этот момент кит уносил в океан матроса, который воздержался при голосовании и продолжал хвататься руками за канат. В этом трагикомическом гимне аутсайдерам и неконформистам, куда более действенным, чем длинные морализаторские программы студентов из Харькова, Челябинска и даже Казани, была и оптимистичная нота. Ведь те, кто не голосовал и не восклицал громких лозунгов, кто воздержался от пафоса и просто смеялся, име-

ли шанс спасти свою независимость в наступающей эпохе, которую позже назовут «застоем». Лучшие миниатюры и репризы фестиваля напоминали, сколь важна для студенческой, в особенности «думающей», эстрады» самоирония, способная защитить их от чрезмерной серьезности, прокурорской интонации, что вело к измене сущности стэмовского творчества, его переходу в разряд агитбригад, как это порой и происходило на деле.

Показав на фестивале вне программы «Вечер русской сатиры» по произведениям классиков русской литературы, студия «Наш дом» наметила пути для многих. На афише «Манекена» появляются имена Гоголя и Салтыкова-Щедрина, СТЭМа Оренбургского медицинского института — Маяковский и Фонвизин, студенческого театра сатиры Уральского политехнического института (Свердловск) — Булгаков и Шварц. «Своими» в стэмовской среде вскоре будут признаны Чехов и Гашек, Зощенко и О'Генри, а также писатели-сатирики В. Славкин, М. Жванецкий, А. Хайт, А. Курляндский, Г. Горин, А. Арканов, то есть те, кто закладывал основы стэмовского жанра как авторской самодеятельности.

Интерес к большой литературе, «чужому» авторскому слову нередко свидетельствовал о переходе СТЭМов в новое качество — в молодежный любительский театр (МЛТ), с вершины достижений которого эстрадную миниатюру задним числом станут принижать. Руководитель «Манекена» А. Морозов писал: «Московский фестиваль показал, что МЛТ вырос из одежды беззаботного капустника, что со сцены нужен серьезный разговор о проблемах современности, который должен вестись на ином, более высоком уровне. Миниатюра как жанр не то чтобы исчерпала себя, но где-то достигла своего предела, стала сдерживающей формой для решения сложных задач...»

Стэмовское движение от этого, разумеется, не свернулось (как и игры КВН после закрытия в 1971 г. на Центральном телевидении популярной передачи). В 1970-е гг. стала расширяться география фестивалей, которые, как правило, устраивались в городах, где работали крепкие СТЭМы: Казань, Ташкент, Горький, Ижевск, Волгоград, Курск, Томск, Запорожье. Вслед за прекратившими существование «Нашим домом» (был закрыт по решению объединенного парткома и профкома МГУ в конце 1969 г.) и «Телевизором» появились новые лидеры: пермский «Арлекин», горьковский «ТЭМП», томский «Граммфон», омский «Агар», ижевский «Ижмехсмех»; некоторым коллективам присваивали звание «народный», вручали премии Ленинского комсомола. Всесоюзный фестиваль СТЭМов «Весна на студенческой улице» в 1978 г. прошел в Ижевске. В Донецке, во многом благодаря стараниям руководителя СТЭМа местного политехнического института Игоря Борца, очередной Всесоюзный фестиваль провели в 1981 г., а спустя несколько лет — финальный тур Всесоюзного смотра СТЭМов (1986–1987).

Итоги фестиваля 1981 г. подводились в дискуссии «СТЭМы вчера, сегодня...» на страницах журнала «Клуб и художественная самодеятельность». Обсуждались два главных вопроса: неминуем ли переход СТЭМов в МЛТ, а если нет, то как быть с репертуаром? Одни (СТЭМ Уфимского авиационного института) стремились поскорее дорасти до А. Вампилова, В. Шукшина, Л. Жуховицкого. Другие (СТЭМ Донецкого политехнического института) искали резервы в КВН: выбирали для себя тему, ориентировали затем команды (домашнее задание, вопросы соперникам), получали во время игры интересный материал и перерабатывали его затем в миниатюры будущих стэмовских представлений. Третьи (ТЭМП, Эстрадный

театр аматоров из Киева) сами писали миниатюры, не забывая о профессиональной драматургии, эстрадной классике и наследии великих сатириков.

Творческое кредо участников стэмовского движения полнее всех выразил руководитель «Ижмехсмеха» Евгений Столов: «...бурный старт (1960-х гг. — **М.Ю.**) — явление положительное: были заложены основы самого жанра СТЭМов. Но это привело к издержкам. Потому что, когда эти талантливые люди нашли для себя какое-то другое приложение, после них осталась определенная инерция, и ею СТЭМы долгие годы питались. Потом инерция иссякла, и пошли разговоры о мелкотемье: мол, из миниатюр уже все вычерпали, давайте теперь делать какие-то серьезные дела. А почему миниатюра — несерьезно? Это серьезно, это очень трудно — говоря мало, сказать много: в этом же и есть сущность миниатюры».

Тогда на фестивале в Донецке ставший лауреатом «Ижмехсмеха» показал «Окно в Европу», превратив в тему эстрадной миниатюры известное стертое выражение и тем самым предложив новый для стэмовцев тип отношения к действительности, созвучный стёбу и соц-арту, строившим свои игровые тексты из клише массового сознания и стертых идеологических выражений. Большинство СТЭМов свое отношение к обрастанию идеологического языка тавтологиями типа «экономика должна быть экономной» выражало с помощью сценок «Собрание», высмеивавших (как и предыдущее поколение 60-х) скуку и бессмысленность подобных рутинных мероприятий. Но если «Манекен» в спектакле-диспуте «Предъявите ваши сердца!» пугал публику «заразными» манекенами (бездушными циниками и обывателями), то теперь манекены показывались заразительно смешными. Здесь уже не душевная черствость обличалась, а искались комические аллюзии. Так, популярный мотив статуи или куклы-автомата вольно или невольно корреспондировал с царившей в стране геронтократией.

В годы перестройки томский коллектив «Бонифас» исчерпал популярную тему очередей и тотального дефицита товаров в миниатюре «Очередная история», показав образцовую очередь за правом стоять в очереди, а СТЭМ Воронежского инженерно-строительного института «ВИСИлей» поставил мини-оперу «Очередь». Этот же образ был расхожим и у авторов, писавших для профессиональной эстрады. Стояние в очереди — это идеальные предлагаемые обстоятельства для эстрадного балагурства и комического спора, тут же прекращавшегося, как только появлялся «враг» в лице продавца, своеобразного козла отпущения, на которого переносились все беды политической системы, не способной обеспечить население элементарной потребительской корзиной. Пародию на перестройку (когда карточная система была частично введена даже в относительно благополучной столице) СТЭМы предпочитали показывать в виде перетасовывания колоды карт или все той же очереди, что быстро станет удручать публику не менее, чем эзопов язык, потерявший актуальность в эпоху горбачевской «гласности». Как и на профессиональной эстраде, «спасение» начнут искать в имитации речи Брежнева (одними из пионеров здесь были пересмешники из СТЭМа «Самсам» Куйбышевского авиационного института), а затем Горбачева и Ельцина.

В момент краха «шифрованного» эстрадного дискурса некоторой части публики, особенно со стажем, станет обидно за «думающую эстраду». Ведь в разговорном жанре последних десятилетий советской власти определилось одно железное правило: чем больше было «проговорок» и двусмысленностей, «шпилек»

и «шифровок», тем меньше она была благонамеренной. Так, горьковский ТЭМП обвиняли «на ковре» в «субъективном нагнетании негативного материала». Гонениям подвергался СТЭМ «Арлекин», а руководивший им и Новым Молодежным театром И.Н. Тарнавский был вынужден в 1986 г. покинуть Пермь по решению партийных органов. «Грамофон» лигачевские партocrats распекали за спектакль «Ноев ковчег» (1981), где ребята осмелились изобразить нашу страну в виде ковчега, крепко севшего на мель под чутким руководством капитана Ноя (читай: Политбюро ЦК КПСС, охваченное старческим маразмом). Востребовать политическую сатиру зрители фрондирующих СТЭМов могли лишь в том случае, если начальство «зевнет крамолу».

В годы перестройки многие пытались соревноваться в смелости социальных разоблачений вслед за журналом «Огонек» или телепрограммой «Взгляд», однако они лишь инсценировали то, что все и так уже узнали со страниц периодических изданий и экранов телевизоров, т. е. действовали по принципу агитационно-массового искусства «Утром — в газете, вечером — в куплете». Социальный протест, разрешенный сверху, и так называемая «чернуха» уже никого не волновали (разве что в форме стёба); более того, зрители хотели, чтобы их от всего этого отвлекали, то есть смешили и развлекали. Так началась настоящая эпидемия пародийного творчества, сценических каламбуров и инсценировок анекдотов — про Штирлица и гомосексуалистов, наркоманов и милиционеров.

Эстрадные театры миниатюр всегда умело паразитируют в культуре, прикрываясь пародийными целями. Стэмовцы тень Шекспира беспокоят затем, чтобы испечь пирожки из студенческой столовой «Отелло»: «утром съешь — вечером душишь», или используют «Ромео и Джульетту» для сценки «Распределение», где функцию яда выполняет шницель все из той же студенческой столовой. Так же и «Евгения Онегина» одни приспособляли к теме экзаменов (не счесть актрис, пытавшихся в образе Татьяны Лариной «охмурить» преподавателя), стройотряда или выезда на картошку. Стали появляться целые пародийные обозрения — от рока и балета до вестерна и производственного романа. Среди наиболее удачных — спектакли СТЭМов «Агар», «Грамофон», «Клавиша» Ереванской консерватории, «Колизей» Минского политехнического института, в начале 2000-х — «Винегрет» из Омска, «Костромской клуб дураков», «Бонифас», «Джем» из Йошкар-Олы. Исполнители главным образом стремились примерить на себя маски телекино-рок- и прочих героев, в лучах славы которых они купались. Оттого стэмовец, не обладавший необходимыми вокальными данными, полюбил жанр синхробуффа (пантомимы под фонограмму), в котором наиболее впечатляющих результатов добился шоу-театр «Калейдоскоп» из Барнаула, хотя и оригинальные саунд-треки пародийных номеров этого коллектива занимали лидирующие строчки в чартах Сибири и Дальнего Востока.

Немало театров второй половины 1980-х гг. заинтересовалось абсурдом, хотя редко когда шли дальше изображения «дурдомов» и прочих «палат № 6» (как и их коллеги из агитбригад). К лучшим опытам этой области относится спектакль «И так каждый день» «Ижмехсмеха» (1987), показавший героев, не умеющих реализовать себя вне предписанных идеологией и культурой ролей. Эстрада абсурда у ижевцев трансформировалась в театр абсурда, а сам СТЭМ превратился позже в Муниципальный молодежный театр «Молодой человек». Коллектив проделал

тот же путь, что и некоторые СТЭМы на рубеже 1960–70-х гг., ушедшие в МЛТ. Однако отток эстрадных театров в лоно студийного театрального движения был куда менее заметен, чем прежде, что объясняется популярностью возрожденно-го на телевидении в 1986 г. КВН, открывшего талантливым стэмовцам путь в шоу-бизнес. Многие участники команд, продолжившие после триумфального завершения игр в КВН профессиональную эстрадно-телевизионную карьеру, вышли из СТЭМов: Владимир Дуда («В джазе только девушки») начинал в СТЭМе (капустнике) Новосибирского государственного университета «Контора братьев Дивановых» (существует с 1975 г.), Георгий Малыгин и Александр Федоров («Дети лейтенанта Шмидта») — соответственно в томском «Люксе» и «Калейдоскопе» и т. д. Многие опытные стэмовские сочинители (из той же «Конторы братьев Дивановых», К. Фадеев из Томска, авторы издаваемого в Екатеринбурге с 1997 г. юмористического журнала «Красная бурда», ставшего основным источником репертуара для многих СТЭМов и команд КВН) обрели стабильную статью доходов, начав писать эксклюзивные тексты для команд КВН.

О массовости стэмовского движения рубежа веков свидетельствуют десятки региональных, всероссийских и международных фестивалей: «Золотой оскар» (Абакан), «Белая ворона» (Барнаул), «Студенческие шутки» (Запорожье), «Балда» (Ижевск), «Смехотерапия» (Йошкар-Ола), «Студень» (Калуга), «СТЭМАТОЛОГ» (Кострома), «Курская аномалия» (Курск, с 1991 г.), «Конвейер смеха» (Минск), «Смешные люди» (Москва, МГТУ им. Баумана), «Шумный балаган» (Брянск), «БУМ» (Омск, с 1993 г.), «Веселый самовар» (Самара, с 1983 г.), «Смола» (Смоленск), «Кофемолка» (Чебоксары) и других городах России и ближнего зарубежья, где СТЭМ остается русскоязычным, интегрирующим молодежь постсоветского пространства жанром.

Наиболее престижные фестивали-долгожители, которые регулярно проводятся с 1982 г., — это казанская «Икариада», собирающая наиболее интересные коллективы и представительное жюри (с 1992 г. фестиваль носит имя Аркадия Райкина и в статусе международного проводится раз в два года), и волгоградский «Земля — планета людей», организуемый по инициативе СТЭМа Волгоградского технического университета. Уникален опыт «Юморин» — томского регионального конкурса СТЭМов, который в 2004 г. прошел уже 30 раз подряд.

Обилие фестивалей предполагает огромную аудиторию стэмовского творчества. Неудивительно поэтому, что многие яркие коллективы — томский «Люкс», пермское «Зеркало», «Костромской клуб дураков», театры эстрадной пантомимы «Иллюзия» из Иркутска и «Унисон» из Казани, «Калейдоскоп», — выйдя на рынок развлекательного искусства, полностью либо частично профессионализировались.

Для большинства современных СТЭМов главное — это смешное, деполитизированное и по возможности динамичное (в духе эстетики клипа и рекламного ролика) развлекательное зрелище, ориентированное на молодежь: черный юмор, соседствующий с пародией на «попсу», перетекстовки классических сюжетов с передразниванием профессоров и т. д. Ведь СТЭМ и зарождался для удовлетворения вполне конкретных потребностей студенческой публики, каждое новое поколение которой готово наблюдать за чередой комических приключений и катастроф неуничтожимой фигуры студента-аутсайдера. Карнавальная природа капустнического смеха всегда лежала на поверхности; возрождение

традиции празднования Татьянинного дня является лучшим подтверждением неискоренимой потребности молодежи в праздновании бунта против авторитета отцов и учителей, в радости игрового антиповедения.

Только этим объясняется большое количество СТЭМов-ветеранов — в МЭИ и Рязанском радиотехническом институте, Волгоградском и Уральском технических университетах, «ТЭМП», театр «Эстус» Томского государственного университета, с 1967 г. работающий под руководством Романа Дашевского, омский «Агар» и др. (**М. Ю.**)

Лит.: **Дворин С.М., Оленин А.Б.** Художественная жизнь Московского университета. М., 1958; **Свободин А.** Думающая эстрада // Смена. 1963. № 5. С. 12–13; **Горбатова И.** Пути-дороги студийцев // Советская эстрада и цирк. 1965. № 9. С. 9–11; **Асаркан А.** Фестиваль на улице Герцена // Театр. 1966. № 6. С. 129–131; **Земнова А.** Один из пяти // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 10. С. 14–16; **Дмитриев Ю.А.** Лично ответственны // Там же. С. 16–19; **Иозльс В.** На фестивале СТЭМов // Культурно-просветительная работа. 1966. № 6. С. 36–38; **Розовский М.** Самоотдача. М., 1976; СТЭМы вчера, сегодня: Круглый стол // Клуб и художественная самодеятельность. 1982. № 8. С. 24–26; **Пилипенко В.** Подкову — на счастье, а бубен — по кругу // Студенческий меридиан. 1987. № 10. С. 73–80; **Борц И.** Все мы любим СТЭМы // Клуб и художественная самодеятельность. 1988. № 4. С. 13–15; **Юнисов М.** Студенческие театры эстрадных миниатюр: (К итогам Всесоюзного фестиваля СТЭМов 1986–1987 годов). М., 1988; **Славкин В.** Памятник неизвестному стилисте. М., 1996; Мы начинаем КВН. М., 1996; **Юнисов М.** Мифопоэтика студенческого смеха (СТЭМ и КВН). М., 1999; **Юнисов М.** Студенческий театр эстрадных миниатюр // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 281–305; **Шульпин А.** Театральные опыты «Манекена». Челябинск, 2001. С. 7–41; **Солнцева П.П.** Анатолий Васильев. Путь к Школе драматического искусства // Люди и судьбы. XX век: Книга очерков. М., 2002. С. 258–259; **Браславцев С., Фадеев К.** Томская юморина. История томского конкурса СТЭМов. Томск, 2004; **Остроумова Б.** КВН — «молодежная культура шестидесятых»? // Неприкосновенный запас. 2004. № 3 (36).

**СТЭМ ОМСКОЙ МЕДИЦИНСКОЙ АКАДЕМИИ** возник 13 мая 1967 г., когда участники факультетских капустников и команд КВН по инициативе студента Захара Брускина решили создать на базе столовой одного из корпусов театр-клуб, что было зафиксировано в шуточном «Уставе». На первых порах Т. Азербайев, П. Заварзин, Л. Кривоносов, В. Танапетян и другие участники проводили игры КВН, искали чужие миниатюры, пробовали себя в перетекстовках, например, рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», пытались сами сочинять. СТЭМ иногда выступал вместе с любительским джазовым ансамблем (рук. В. Шафрант). В течение года готовилось несколько эстрадно-театральных программ, билеты на которые брались с боем. Студенческие хохмы, эстрадные миниатюры, джазовая импровизация, бутылка вина на каждом столике — все это создавало атмосферу кабаре, особую среду общения. «Агар» стал местом паломничества всей омской молодежи конца 1960–70-х гг. Создатели имели все основания гордиться своим удачно найденным названием, ведь агар — это смесь,



содержащаяся в стенках красных водорослей, которая является основой питательной среды для выращивания клеток и микроорганизмов.

В 1982 г. произошла смена поколений, в театр пришли студенты Геннадий Лямин, Павел Сутин, Сергей Милютин и др. Отыграв все лучшее из старого агаровского репертуара, перешли к сочинению собственных номеров, к поиску своей интонации и тем, находивших отклик в молодежной аудитории 1980-х гг. Сильной стороной авторского творчества «Агара» была остроумная версификация (поэтические тексты Александра Москвина, Игоря Хайкина), ведущим сочинителем миниатюр стал Вадим Колокольников. Во второй половине 1980-х гг. «Агар» начинает выезжать на фестивали, становится лауреатом Всесоюзного фестиваля СТЭМов (Алма-Ата, 1987) с репризной пародией «Музыкальный киоск», высмеивающей часто мелькавших на советском телеэкране звезд итальянской эстрады.

На рубеже 1980–90-х гг. театр выступал на различных стэмовских фестивалях в Сибири с миниатюрой «Слово», небольшими спектаклями «Корабль» (по мотивам фильма Ф. Феллини «И корабль плывет») и «Птицы», в которых обозначился интерес к так называемому интеллектуальному эстраднему театру с его интонацией философствования и не всегда ироничной многозначительности. На первый план выдвинулись проблемы человеческих взаимоотношений, попытки осмыслить себя в изменяющемся социальном и культурном пространстве страны накануне грядущих перемен. В «Птицах» действие происходило на крыше жилого дома, что потребовало сложной сценографии, с которой театру помогли справиться будущие дизайнеры, студентки Омского технологического института Лариса Елизарова и Наталья Суменкова.

После этих экспериментальных работ «Агар» вернулся к эстрадной юмористике, создав в 1990 г. спектакль на темы кино с миниатюрами «Съемки эротического фильма» и «Наследники» (пародия на детективы Агаты Кристи, где в духе легкого черного юмора все персонажи в конце концов погибают самым нелепым образом).

В начале 90-х «Агар» покидают ведущие авторы и актеры, им на смену приходит новое поколение студентов, с которыми остался работать врач одного из родильных домов Омска Геннадий Валерьевич Лямин. В 1994 г. он был одним из главных инициаторов проведения в Омске межрегионального фестиваля СТЭМов «Бум», ставшего ежегодным и одним из престижных стэмовских форумов Сибири («Бумом» в «Агаре» назывался сборник лучших, созданных за год миниатюр, который готовился ко дню рождения театра — 13 мая). Заботясь о преемственности традиций, Лямин подготовил с новым поколением агаровцев два вечера песен, рожденных в этом интересном омском СТЭМе. (**М. Ю.**)

**СУВОРОВ** Александр Васильевич (1913 — 1999, Тверская обл.) — художник, скульптор. Жил в селе Волного Тверской области.

Родился в крестьянской семье, мать умерла рано. Только один год ходил в школу. Подростком его отдали в ученики к деревенскому сапожнику. У него научился работать ножом. Трудился сначала в колхозе, потом на железной дороге: сцепщиком, стрелочником, кондуктором. Рисовать любил с детства, писать

картины стал в 1970-е гг. В 1978 г. увидел в магазине в Кимрах деревянную игрушку и решил начать резать сам. Резьба по дереву в его родных местах была традиционной. В скульптуре С. повторял те же сюжеты, что привлекали его в живописи: тройка лошадей, медведь, сказочные персонажи на сером волке. В 1980-е гг. стал выставлять на продажу свои картины в художественном салоне города Кимры.

Картинам С., небольшим, написанным, как правило, на оргалите, присуще наивное идилическое изображение старой русской деревни. Грибники, крестьянка, переходящая речку по мостику, гулянье с гармонистом, праздничный стол в саду под яблонями («Ох, как он кстати, этот праздник!», 1995), «Зимний лес», «Золотая осень», а также навеянные репродукциями Айвазовского редкие для русского наивного искусства морские виды с пароходом или лодкой — вот основной репертуар его картин. Плотные приземистые фигуры крестьян похожи на скульптуры, что он резал из дерева и раскрашивал в те же цвета, которые мы находим в его картинах.

Изображал он и большую белую церковь, которую помнил с детства и которая была снесена. Произведения С. очень близки типичному образу русской крестьянской картинке более раннего времени. Последние десять лет жизни он работал по заказам коллекционеров, но вполне искренно воплощал уходящую реальность сельского быта и красоту русской природы. (**К. Б.**)

Персональные выставки: Дворец культуры, Калязин, 1987; Галерея «Дар», Москва, 1992, 1995, 1998, 1999.

Выставки: «Ветер с Волги», выставочный зал Гагаринского района, Москва; «Сон золотой», 1992; ИНСИТА-94; «Наивное искусство России», 1997; «Мудрость с наивными глазами», Киров, 1997; «Erste Begegnung...» (Германия), 1999; «Russische Naieven...» (Голландия), 2000.

Коллекции: Художественный музей, Кимры; «Царицыно», Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

Лит.: Александр Суворов. Простые вещи: Каталог. М., 1999.

**СУВОРОВА-АЛФЕРОВА** Лидия Ивановна (1901–1982, Саратов) — художница. Родилась в крестьянской семье. Жили на берегу Волги, все хорошо плавали. В семье было пятеро детей, которые жили с дедушкой и бабушкой, а мать работала в Саратове кухаркой. Когда они стали старые, мать взяла детей к себе. Зимой девочка училась в церковно-приходской школе, пела в церковном хоре, а летом нанималась к господам нянчить детей. Когда господа отказались держать кухаркиных детей, мать пошла работать грузчицей.

В 14 лет С.-А. перестала верить в Бога; в 15 лет пошла работать на завод, а затем в госпиталь санитаркой. Продолжала работать в госпитале после революции, чуть не умерла от тифа и в 18 лет пошла добровольцем в Красную армию. Служила в эпидемиологическом отряде на Кавказе. Была отправлена на курсы политкомиссаров в Грозный. Вместе с курсантами участвовала в подавлении восстания казаков и была свидетелем их массовой гибели в станице Сунженской, когда ее заняли белые. По возвращении в Саратов с 1922 г. работала в райкоме

партии завженотделом. Вместе с мужем в 1925 г. по призыву партии поехала в Донбасс, в Краматорске работала в райкоме партии.

В начале Великой Отечественной войны вместе с мужем пошла в отряд народного ополчения. Пришлось пережить гибель Новокраматорского завода, на строительстве которого С.-А. работала, — его взорвали при отступлении. Потом работала на восстановлении Донбасса, в 1949 г. по болезни вернулась в Саратов. Несмотря на тяжелое заболевание крови, выжила. Чтобы отвлечься от болезни, прикованная к постели, в 1959 г. начала рисовать.

С.-А. участвовала во многих выставках, о ней писала многократно областная газета «Коммунист». Ее работы были отданы семьей на хранение в Саратовский художественный музей, а ее творчеством интересовался художник В.В. Лопатин, усилиями которого многое было сделано для сохранения памяти о художнице.

Обладавшая необыкновенно сильной натурой и прожившая жизнь убежденной коммунистки, лично знакомая с братом Ленина — Д.И. Ульяновым, видевшая и слышавшая выступления многих партийных вождей — Калинина, Ворошилова, Орджоникидзе, С.-А. в своих маленьких картинках на картоне воскрешала события своей богатой биографии. Исполненные подлинной примитивистской силы, эти картины в то же время являются и редким документальным свидетельством. В них изображена работа грузчиц-дровоукладчиц на берегу в Саратове, маевка, выступление завженотделом, прибытие эшелона с ранеными, арест казачьего атамана и пр. (**К. Б.**)

Персональная выставка: Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, 1986.

Выставки: с 1965 г. участвовала в областных выставках самодеятельных художников; «Слава труду», Москва, 1974; «Наивное искусство России», 1997; «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, ГРДНТ, «Царицыно», Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

Лит.: **Пазыкин А.** Картины Суворовой-Алферовой // Творчество, 1967. № 2; **Закин Р.** Живая вода // Художник. 1968. № 1; **Маслякова Э.** Картины Суворовой-Алферовой // Декоративное искусство СССР. 1971. № 19; **Шкаровская Н.** Народное самодеятельное искусство. Л., 1975; **Балдина О.** Второе призвание. М., 1983; Лидия Ивановна Суворова-Алферова. К 80-летию со дня рождения: Каталог / Сост. В.В. Лопатин, Л.В. Пашкова, вступ. ст. Н.Н. Шабеева. Саратов, 1986.

# Т

«ТАРЫ-БАРЫ» — театр малых форм ДК с. Синенькие Саратовского района Саратовской обл. Существует с 1994 г., руководитель, автор сценариев и эстрадных миниатюр, ведущая актриса — Людмила Ивановна Банникова. Средний возраст участников — 36 лет, почти все они работают в ДК.

Спектакли театра сразу обратили на себя внимание специалистов Саратовского ДНТ, «Т.-б.» — лауреат всех областных фестивалей эстрадного искусства. У актеров своя, особая манера освоения и преломления жизни на сцене. Они игнорируют смысловые и стилистические приемы агитбригад, законы профессиональной эстрады, не обращаются к традициям зрелищного фольклора. Исполнители достигают удивительных результатов за счет природной одаренности и таланта импровизации.

Программа «Презентация деревенской семьи» (1996) проста по сюжету и форме. С семьей знакомит ее глава — сама Л. И. Банникова. Сначала она выходит на авансцену и очень естественно, почти по-домашнему рассказывает о своем селе на Волге и о родных. А потом зовет по одному «мужа», «мать», четверых «детей». Каждый из них говорит монолог, играет и поет. В результате получаются эстрадные номера-зарисовки о современной жизни, которые держатся на ведущей. Она не играет роль, не создает образ и тем более маску. Банникова живет на сцене и по наитию ведет линию действия в зависимости от состояния и умений своих актеров. У них особая общность, мораль, юмор.

На Всероссийских фестивалях эстрадных театров и агитбригад театр «Т.-б.» во второй половине 1990-х гг. не раз становился лауреатом. Новый век принес в театр горе: один за другим преждевременно умерли несколько актеров. На фестивали Банникова приезжала одна и выступала с монологами собственного сочинения, отмеченными неповторимым сочетанием грусти и светлого юмора, щемящей интонации и женского народного лукавства. Все годы Людмилу Ивановну Банникову поддерживал Л.Г. Горелик, 25 лет руководивший профессиональным эстрадным театром «Микро» в Саратове и создавший творческую мастерскую при ДНТ для участников и режиссеров театров малых форм. (**Г. П.**)

ТЕАТР-СТУДИЯ НА ЮГО-ЗАПАДЕ — самодеятельный коллектив, возникший в 1977 г. на окраине Москвы (бывшее село Востриково) из двух драмкружков — при Дворце пионеров и востриковской библиотеке. Создатель и бессменный руководитель этого коллектива, Валерий Романович Белякович, окончил режиссерский факультет ГИТИСа. Неформальный лидер, он строил театр

в прямом и переносном смысле. Осенью 1977 г. уже были созданы «Водевили», две пьесы по Крылову и Сологубу.

В названии театра отразилась тесная связь коллектива с населением Юго-Запада Москвы, прежде не имевшим «своего» театра и активно участвовавшим в его рождении. Белякович построил на этом соучастии один из принципов метода работы: новый спектакль готовился две недели, а затем отрабатывался на зрителе, помогавшем режиссеру определить основные акценты. Зрительский круг друзей театра — важная составляющая творческой жизни коллектива. В маленьком помещении, где в нескольких рядах с трудом теснились сто двадцать зрителей, создавалось ощущение единства и общности: «...сидим плотно прижатые друг к другу и чувствуем себя как один человек... да, именно так: все вместе и единым дыханием воспринимаем происходящее на небольшой сценической площадке» (2).

К первой половине 1980-х гг. театр-студия в спектаклях «Женитьба» Гоголя, «Жаворонок» Ж. Ануя и «Мольер» М. Булгакова утвердил свое художественное credo. Театр стал своего рода достопримечательностью Москвы, на его спектакли съезжались зрители со всех концов города, приводились иностранные делегации. Будучи еще любителями — с различными профессиями и местами службы, — исполнители этих спектаклей: В. Авилов, С. Белякович, Н. Бадакова, С. Гришечкин, А. Ванин, В. Афанасьев, И. Бочоришвили, Г. Галкина, Т. Кудряшова — стали популярными актерами в глазах не только зрителей, но и театральной критики. Репертуарная афиша вбирала около 20 спектаклей — от «Русских людей» К. Симонова до «Гамлета» Шекспира. Хотя многие приемы режиссуры в самых разных спектаклях приближались к стилистике молодежной дискотеки, актерские индивидуальности любителей проявлялись в них ярко, и они с успехом решали самые сложные задачи. Рядом с пьесами Гоголя («Женитьба», «Игроки», «Владимир III степени», «Ревизор») ставятся пьесы А. Камю и Э. Олби, рядом с Булгаковым — Э. Ватемаа. По определению Беляковича, всех их объединяет «обжигающая энергетика... крупной личности, выдыхающей свой спектакль как огненный залп» (3).

Однако до 1987 г. (ЭХО) коллективу приходилось вести постоянную борьбу с различными органами, руководившими самодеятельностью, за право самостоятельного выбора репертуара. Не всегда это удавалось.

В 1982 г. в Т.-с на Ю.-З. впервые в СССР были поставлены «Носороги» Э. Ионеско (1982). Белякович прочел пьесу как драму одиночества героя Беранже (В. Авилов) среди торжествующей стадности, персонифицированной в образах благодушного мещанина Жана (С. Белякович) и философствующего приспособленца Додара (А. Ванин). Житейская достоверность здесь претворялась в философскую метафору, а спектакль — в бурлеск. Режиссер и актеры продемонстрировали в нем способность проявлять сценическую многомерность. Спектакль был запрещен, а театр оказался на грани закрытия. Белякович поставил собственную инсценировку по рассказам В. Шукшина «Штрихи к портрету», с акцентом на тему «художник и власть». Мир художника был воссоздан по рассказам, письмам и суждениям писателя, вызывая глубокое сопереживание к «мукам» творческого процесса.

Самостоятельность в выборе творческого пути режиссер решал за счет его пестроты: «Самозванец» Корсунского, «Агент 00» Г. Боровика, «Собаки» К. Серги-

енко, «Последняя женщина сеньора Яхана» Л. Жуховицкого и рядом — Гоголь, Сухово-Кобылин, все три пьесы которого — «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина» — игрались в один вечер.

В 1990 г. Белякович ставит, под названием «Птидипе», пьесу «Уведомление» чешского диссидента Вацлава Гавела, ставшего президентом после «бархатной» революции в Чехословакии. Сюжет спектакля — наглядное воплощение административно-командной системы, господства чиновничьего мира над человеком. Режиссер, сценограф, все исполнители следовали законам сценического абсурда, но при этом воссоздавали подлинность жизни человеческого духа. Так, многопланово, внутренне наполненно, используя интонационное богатство контрастов речи, выстраивала собирательный образ партийной кликуши актриса И. Бочоришвили.

Спектаклем «Птидипе» театр-студия вступил в новый этап, административно закреплённый правительством Москвы, и существует теперь как Театр на Юго-Западе.

За период любительства коллектив обрел популярность не только у отечественного, но и у зарубежного зрителя. Среди главных художественных достижений театра-студии критика назвала постановку «Гамлет» (1984). В 1987 г. спектакль был представлен и высоко оценен в Великобритании, на родине Шекспира — на Эдинбургском театральном фестивале. Затем был показан на фестивалях в Финляндии, Польше, США, Японии, Южной Корее. (**П. С.**)

Лит.: 1. **Белякович В.** Побеждать каждый день. // Театр. 1986. № 9. С. 37; 2. **Аникст А.** «Гамлет», заново открытый // Театральная жизнь. 1986. С. 12; 3. **Белякович В.** Побеждать каждый день // Театр. 1986. № 9. С. 38; 4. **Анненский П.** Искрящие кремни // Театр. 1996. № 9; 5. **Золотусский П.** Риск и выбор // Театральная жизнь. 1987. № 3; 6. **Солнцева Л.П.** Театры-студии 1980-х — начала 1990-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. СПб., 1999.

«ТЕАТР ДОЖДЕЙ». Официально «Т. Д.» открылся 7 января 1990 г. Это был один из многочисленных возникавших тогда муниципальных театров, которые, как грибы после дождя, появились в постперестроечном Санкт-Петербурге, заметно изменив картину городского театрального климата. Как и большинство подобных коллективов, «Т. Д.» разместился в нетрадиционном для прежних государственных театров помещении. Им стал полуподвал жилого дома № 130 по набережной Фонтанки (зрительный зал — 55 посадочных мест, небольшая сцена и крохотная подсобка).

Вскоре стало понятно, что именно этот адрес был выбран не случайно: неподалеку, на Фонтанке, 114, находился «Молодежный театр», который в то время уже стабильно возглавлял Семен Яковлевич Спивак. Его и Наталью Никитину — организатора и вдохновителя «Т. Д.» объединяла давнишняя творческая дружба, которая началась еще в ЛИТМО, где в конце 1970-х Наталья училась, а Семен ставил студенческие спектакли. Позже именно Спивак привел Никитину в знаменитый театр-клуб «Суббота», созданный Ю.А. Смирновым-Несвицким. Здесь Никитина и прошла свои театральные университеты. Позже пути всех троих



разошлись, но когда в 1993 г. «Т. Д.» оказался на грани закрытия из-за организационных трудностей, С.Я. Спивак добился в Комитете по культуре разрешения «О создании на базе “Т. Д.” Экспериментальной сцены Молодежного театра». В этом статусе коллектив Никитиной существует по сей день, по-прежнему сохраняя полную автономию от «Молодежного».

Организационные процессы в «Т. Д.» всегда были очень тесно связаны с процессами творческими. Можно даже сказать, что одни предопределялись другими. Это очень четко прослеживается на творческой биографии руководителя театра Натальи Никитиной.

Закончив Ленинградский оптико-механический институт (по собственным уверениям, выбранный по принципу соседства с ее любимым Театром им. Ленинского комсомола с блистательными спектаклями Геннадия Опоркова), некоторое время работала по профессии. Однако начиная с конца 1970-х ее «настоящая жизнь» протекала в «Субботе». Не имея никакого специального театрального образования, Никитина училась на практике. Довольно скоро поняла, что быть актрисой не ее призвание, гораздо сильнее привлекала режиссура. Пробой пера стало восстановление спектакля «Пять углов» (1982). Затем последовало еще несколько восстановлений, а в 1984 г. самостоятельно поставила «Чайку» Чехова. В «Субботе» же в сезоне 1987/88 г. состоялась еще одна премьера Никитиной — «Дом, который построил Свифт» по пьесе Г. Горина. Оба спектакля вошли потом в афишу «Т. Д.». После второй постановки Никитина, почувствовав вкус самостоятельному творчеству, ушла из «Субботы». Вместе с ней ушли двадцать пять человек, многие из которых вскоре стали участниками «Т. Д.». От «Субботы» были взяты некоторые принципы: днем все работали, а вечером — в театре — делали все подряд. Прежде всего отремонтировали и благоустроили помещение. Решали проблему костюмов и декораций. К работам привлекались не только актеры, но и их родные и знакомые. Собственно говоря, это было похоже на жизнь коммунальной. И конечно, репетиционный процесс проходил в атмосфере студийности, также доставшейся «в наследство» от «Субботы». Отличие от alma mater коренилось в мировоззренческой позиции. «Суббота» всегда славилась стремлением осознать проблемы молодежи, а Никитину, духовное становление которой проходило под влиянием «шестидесятников», интересовали проблемы интеллигенции, тема социальной совести, страданий из-за несовершенства мира. Потому, наверное, воистину программным спектаклем «Т. Д.» стали чеховские «Три сестры».

На протяжении всего сценического действия все герои почти постоянно присутствуют на площадке: у них единое, к тому же весьма тесное ж и з н е н о е пространство. Есть в этом обстоятельстве что-то щемящее. Вопреки чеховским ремаркам декорации не меняются. Все толкуются на небольшом «пятячке», который одновременно является и комнатами дома Прозоровых, и садом, и в принципе пространством жизни этих людей. Здесь, рядом с пианино, «растет» дерево, а с садовой скамейкой обращаются то по назначению, то как с кабинетным диванчиком, хотя рядом тоже всегда стоит дерево. На фоне этого «небытия» особенно сильно ощущалось, что все действующие лица чеховской драмы бесконечно молоды. В каждом из героев Чехова актеры сумели разглядеть «ребенка», который, как известно, всегда живет где-то в глубине души каждого из нас. В финале своего программного спектакля Н. Никитина развернула продолжительную, самую важную метафору своей постановки. Когда исчезали из виду военные и

смолкала вдалеке музыка, раздавался гомон перелетных птиц, лица сестер обращались к небесам. И — «вдруг точно крылья выросли...» у сестер: широко раскинув руки и устремив взоры к горизонту, Ольга, Маша, Ирина медленно начинали подражать движениям летящих птиц... Постепенно к ним «в стаю», образуя традиционный журавлиный клин, подтягивались и все остальные герои чеховской драмы... В «Т. Д.» работают неспешно, выпуская примерно по одному спектаклю в год. Их спектакли анонсируются в сводной театральной афише города, но играют они по-прежнему (как и во времена их любительского существования) в основном по субботам и воскресеньям.

В репертуаре театра: «Чайка», «Три сестры» А.П. Чехова, «Последняя женщина сеньора Хуана», «Опасный поворот» Дж. Пристли, «Эвридика» Ж. Ануя, «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу, «Дом, который построил Свифт» и «Поминальная молитва» Г. Горина, «Rag Dolly» У. Гибсона, «Тик-так — тик-так, время — это не пустяк» Г. Клеман-Орлеанской, «Снежная королева» Е. Шварца (все в постановке Н. Никитиной), «Ехай» Н. Садур (постановка В. Кутейникова). **(Е. М.)**

**ТЕАТР ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ.** В 1973 г. при Доме культуры Института атомной энергии им. И.В. Курчатова была создана Студия пантомимы под рук. Гедрюса Мацкявичюса, которая была переименована в Ансамбль пластики и движений, а позднее — в Ансамбль пластической драмы.

Первые работы коллектива — «Готика» и «Балаганчик» по А. Блоку — по мнению самого их создателя, Г. Мацкявичюса, были пока еще не больше чем «упражнения в области формы».

Но уже в 1975 г. Мацкявичюс ставит «Преодоление», спектакль, который не просто принес коллективу известность, но прозвучал как спектакль-манифест нового направления в пластическом искусстве. Спектакль был вдохновлен творчеством Микеланджело Буонарроти, 500-летию со дня рождения которого был посвящен. Закономерно, что скульптуры и фрески мастера определили визуальное решение спектакля. Они не просто оживали, существовали по принципу анимации — был передан сам процесс их создания, возникновения в результате духовных и творческих усилий художника в акте созидания. Микеланджело творит свои образы, высекая их из камня, из первичной материи, что олицетворялось в спектакле человеческим телом, неодухотворенной плотью. Так, под ударами молота Скульптора тело Шута (сама земная природа, материя, плоть) приобретало гармонично-прекрасные, одухотворенные формы Давида. Максимально выразительный пластический язык позволял передавать сложную и напряженную внутреннюю жизнь художника. Спектакль стал гимном силе человеческого духа, пути самосовершенствования личности. Для самого молодого театра этот спектакль, по словам Г. Мацкявичюса, явился способом самосовершенствования, преодоления «канонов времени, инертности мышления, инертности нашего тела, возможностей, преодоления непонимания друг друга, преодоления самих себя, наконец» (1).

Спектакль 1976 г. «Звезда и смерть Хаокина Мурьеты» по пьесе П. Неруды представлял собой очень драматически насыщенное, пластически яркое зрелище, сочетающее стилистику народного площадного театра, стихию народного

танца и абстрактную пластику персонифицированных аллегорий (Смерть, Звезда). «Борьба романтического героя за национальное достоинство и независимость своего народа», о чем, собственно, повествовал спектакль, совершенно была лишена идеологических клише эпохи «застоя». «Романтизм» спектакля как бы воспарял над всякой идеологией и находил для своего воплощения образы удивительной пластической выразительности, например образ летящих в карьер всадников, словно преодолевающих земное притяжение своими мощными и высокими прыжками, завораживающих красотой и энергичностью повторяющегося движения.

К 60-летию советской власти был приурочен спектакль «Вьюга» (1977) — по «Балаганчику» и «Двенадцати» А. Блока. В силу своей абстрактной (внебытовой) пластики и метафорической интерпретации материала спектакль вызывал неоднозначность восприятия, в частности, кульминационной сцены «Вьюги» — когда сквозь снежный буран по улицам Петрограда идут блоковские двенадцать, с трудом двигаясь против ветра, останавливаясь, сбиваясь с пути, да так и отставая и теряя из вида Деву-Революцию в развевающемся красном плаще. По трактовке театра, этот свободно интерпретированный образ блоковского Иисуса Христа олицетворял «бродящий по Европе» известный «призрак», за которым и не стоило следовать. Однако другие прочитывали сцену иначе: потеря из вида благородной Идеи означала только, что «движение» вслед за ней продолжается, ибо «цель прекрасна», только «путь тяжок» (2).

Сам «внебытовой» пластический язык спектаклей молодой труппы Мацквичюса часто воспринимался иносказательно, предоставляя большую свободу для осмысления и вольного истолкования. Не удивительно, что желающие обнаруживали «диссидентские» смыслы. Мацквичюс говорил об этом периоде: «Интеллигенция, посещавшая мои спектакли в 1970-х гг., росла на моих глазах духовно и эстетически... Потому что ей была необходима какая-то отдушина... И что еще спасало — бессловесный театр. Ничего не сказано, и это можно толковать по-разному» (3).

Эти первые спектакли труппы Мацквичюса всем своим эстетическим строем, новым пластическим языком отличались самобытностью. Они представляли новое направление в пластическом искусстве своего времени. Главное достижение этого направления, получившего название «театр пластической драмы», заключалось в синтезе пластики и драматического искусства актера, в достижении психологической достоверности актерского «безмолвного» существования. Отрицалась внешняя «имитация чувств», взамен которой требовалось достижение органичности, эмоциональности и психологической убедительности актера на сцене. Отвечающее этим задачам, сформировалось сильное ядро труппы с яркими актерскими индивидуальностями (В. Ананьев, А. Бочаров, П. Брюн, Т. Васина, В. Гнеушев, Н. Дюшен, Л. Коростелина, Л. Попова, О. Славнова, О. Тишлер, С. Щеглов, О. Яковлева).

Одновременно с постановкой «актерских задач» театр шел по пути принципиального синтеза всех видов пластической выразительности человеческого тела (пантомима, бытовой и народный танец, балет, сцендвижение, акробатика и пр.). К тому же кроме такого «пластического» синтеза осуществлялся и сценический синтез всех используемых в спектакле художественных средств выразительности: декорации, костюмы, свет, музыка утрачивали «служебное» положение

относительно пластики и существовали в спектаклях в органическом единстве с действием. Спектакли труппы Мацквичюса разворачивались как единый сложный пластический образ, синтезирующий все составляющие его элементы. Кроме такого «пластико-сценически-драматического» синтеза театр Мацквичюса предлагал и новую «философию» пластического искусства, новое его содержание. Все спектакли разворачивались в «духовном пространстве»: предметом интереса была не внешняя жизнь, а внутренний мир героев, их духовная жизнь. Это значительно отличало молодой театр от прежней пантомимы с ее стремлением имитировать «жизнь внешнюю» или от прибалтийской символической пантомимической школы (М. Теннисон, А. Тракс), пытавшейся найти пластически адекватное выражение абстрактных понятий и идей.

Сверхяркий дебют самодеятельного молодого коллектива, эстетическая новизна его сценического стиля и высокий уровень мастерства привели к тому, что уже через 5 лет, в апреле 1978 г., труппа получила профессиональный статус и стала называться Ансамблем пластической драмы (при Московской областной филармонии). (А. Ч.)

Лит.: 1. Преодоление: С. Г. Мацквичюсом беседует Е. Величко // Советская эстрада и цирк. 1982. № 7. С. 15; 2. Кагарлицкий Б. Гедрюс Мацквичюс и его спектакли // Театр. 1979. № 1. С. 32; 3. Гость 13-й страницы: Гедрюс Мацквичюс. Беседу вел Г. Кимеклис // Неделя. 1993. 3 июня.

## ТЕАТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ

### ДК АВТОЗАВОДА им. СТАЛИНА (ДК ЗИЛ)

была образована в 1937 г. в детском клубе («детском секторе») грандиозного Дворца культуры вскоре после ввода его в эксплуатацию. Детский клуб, помещавшийся в отдельном здании, примыкавшем к основному корпусу ДК, располагал небольшим уютным зрительным залом, фойе, помещениями для репетиций и занятий разнообразных коллективов. Руководить драматическим кружком был приглашен студент режиссерского факультета ГИТИСа Сергей Львович Штейн, который не был новичком в самодеятельности. В конце 1920-х он руководил «живой» газетой «Красный галстук» в Орловском доме пионеров, затем организовал Театр юного зрителя, который в 1931 г. стал участником заключительного тура Всесоюзной олимпиады в Москве. После этого успеха двадцатилетнего режиссера-самоучку направили на стажировку в ленинградский ТЮЗ к А.А. Брянцеву. В 1935 г. Штейн поступил в ГИТИС, где его учителем стал И.Н. Берсенев, известный актер, режиссер и театральный педагог. Получив возможность с нуля создавать коллектив в благоприятных условиях, Штейн задумал организовать студию, для чего отобрал одаренных школьников со всего Пролетарского района столицы. В 1938 г. сюда в качестве преподавателя художественного слова и техники речи была приглашена Л.М. Сатель — педагог московского ТЮЗа. Первые годы студийцы занимались этюдами и отрывками из произведений русских классиков — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого. В мае 1939 г. состоялась премьера первого полнометражного спектакля — инсценировка романа Э. Войнич «Овод». Затем в работу взяли «Приключения Тома Сойера и Гекльберри

Финна» М. Твена. В спектакле были заняты все студийцы. Роли не распределялись. Каждый готовил роль, какую хотел. Репетировали методом этюдов на темы приключений Тома и Гека. Постепенно мешанину из сцен упорядочивали, приводили к общему сюжету, отбирали наиболее преуспевших исполнителей. Премьеру спектакля под названием «Друзья из Питсбурга» сыграли в марте 1940 г. До начала войны успели подготовить еще один спектакль — «Испанцев» М. Лермонтова. Последний раз его сыграли 11 мая 1941 г. Во время Великой Отечественной войны Штейн был эвакуирован в Среднюю Азию с театром им. Ленинского комсомола, где работал режиссером-ассистентом Берсенева. Многие штейновцы ушли на фронт. Те, кто оставался в Москве, организовали концертную бригаду, выступали в цехах завода, госпиталях.

С возвращением руководителя студии в августе 1943 г. занятия возобновились. Новый набор пополнил поредевший состав: одни погибли, других война рассеяла по стране, третьим было не до театра. В 1945–1946 гг. студия работала над спектаклем «Наташа Ростова» по роману Л. Толстого «Война и мир».

Конечно, Штейн и его студия не могли пройти мимо советской классики. С искренней верой и самоотдачей работали над инсценировкой «Как закалялась сталь» Н. Островского, к Всесоюзному смотру самодеятельности 1950–1951 гг. подготовили «Аттестат зрелости» Л. Гераскиной и попали в число призеров, участников заключительного показа самодеятельного театра в Москве.

Однако подлинным устремлением и достижением Штейна было иное. Его жизненное и творческое кредо — создавать в театре и по возможности поддерживать за его пределами мир красоты, идеальных чувств, помыслов, отношений — выразил, как никакое другое создание, спектакль «Друзья из Питсбурга». В нем легко и свободно разворачивалась режиссерская и актерская фантазия, воедино сливались слово, музыка, танец, создавая чарующий мир гармонии. Этот веселый, игровой, искрящийся юмором спектакль был восстановлен в 1946 г. и сохранялся в репертуаре студии 30 лет — до 1976 г. Через него прошло несколько поколений студийцев.

В «детском секторе» ДК автозавода-гиганта им. Сталина, в центре Пролетарского района столицы, Штейн создал духовное убежище, храм творчества для совсем юных и уже повзрослевших, немало переживших и повидавших воспитанников, для себя самого, не очень преуспевшего на ниве профессионального искусства и бытового благоустройства. С. Штейн не был борцом, он был романтиком, влюбленным в детство, юность, отрочество. В жизнь. **(А. Ш.)**

Лит.: **Выюкова Т.** Здесь жизнь моя: Записки актрисы народного театра. М., 1989; **Шульпин А.** Студийный театр // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг. СПб., 2000.

**ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ КРАСНОЙ АРМИИ** (1918–1920 гг.). Организатор и руководитель мастерской, Н.Г. Виноградов окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. На последних курсах параллельно занимался в студии Вс. Мейерхольда, где изучал технику сценического движения и импровизации. За-

тем — фронт Первой мировой войны, ранение, учеба в Петроградском Михайловском артиллерийском училище, снова фронт. В 1917 г. поручик Виноградов перешел на сторону революционных войск и стал красным командиром. В 1918 г. поступил в Передвижной театр П.П. Гайдебурова, но вскоре ушел из театра из-за несогласия с программой «передвижников». Занимался на кратких курсах мастерства сценических постановок (Курмасцен) Вс. Мейерхольда.

В конце 1918 г. Виноградов выступил с идеей создания театра героических представлений на современные темы. Агитпроп Политуправления Петроградского военного округа принял предложение, утвердил программу и репертуар. 130 красноармейцев, отобранных Виноградовым, на правах особой воинской части разместились и стали работать в бывшем особняке фабриканта Зингера. В качестве педагогов были привлечены актеры и режиссеры Передвижного театра П.П. Гайдебурова: Е.Д. Головинская, Н.А. Лебедев, В.В. Шимановский, Я.М. Чаров, а также хормейстер Н.Н. Бахтин и ученик Мейерхольда пантомимист Н.А. Щербаков.

В марте 1919 г. состоялось первое представление созданной импровизационным путем инсценировки «Свержение самодержавия». По свидетельству Всеволодского-Гернгросса, «успех ее у собравшейся публики был громаден».

Действие разворачивалось на двух сценах, расположенных у противоположных стен зала (с одной стороны — «помост Революции», с другой — «помост реакции»), и между ними. Зрители располагались по обеим сторонам игрового пространства. По проходу к «помосту реакции» направлялось шествие с портретом Николая II, с иконами и церковными хоругвями. С помоста гвардейцы (за их спинами «царь» и «генералы») расстреливали демонстрантов (залпы холостыми патронами, дым, запах пороха). Рабочие разбегались, уносили раненых... Затем гвардейцы гусиным шагом двигались к «помосту Революции»... Арест студента-подпольщика... Бунт Волынского полка... Штыковая атака по проходу от «помоста Революции» к «помосту реакции»... Победа. Ликование. Траурное шествие — похороны павших в бою, сопровождаемое хоровым исполнением песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Второе отделение — «Фронт». Арест царя. Торжество Революции: «Дубинушка».

На официальной премьере 16 марта 1919 г. эту песню запевал Ф. Шалапин. На представлении присутствовали М. Горький, М. Андреева, Ю. Юрьев, Вс. Мейерхольд, С. Радлов, В.Н. Соловьев, другие представители «левого» и «правого» искусства. В 1919–1920 гг. «Свержение самодержавия» было показано 250 раз в красноармейских казармах и действующих частях.

Следующая постановка Мастерской — массовое действо «Третий Интернационал» — была осуществлена 11 мая 1919 г. в Александровском парке перед фасадом Народного дома. В действе кроме мастерской участвовали воинские части, отряд девушек-милиционеров, делегации иностранных рабочих организаций. Роли командиров красных отрядов, белогвардейских военачальников — Деникина, Колчака, Юденича — исполняли красноармейцы — актеры мастерской. «Красные» подавались в героико-патетическом ключе, «белые» — в комедийно-сатирическом. Оркестр по ходу представления исполнял торжественные увертюры, марши, пародийную смесь из государственных гимнов стран Антанты. В штурме оплота реакции (фасада Народного дома) принимали участие артиллерия, пехотинцы, краснофлотцы, кавалеристы. Фрагменты



пленения генералов и свиты разыгрывались в традициях ярмарочного балаганного театра.

Т.-Д.М.К.А., несмотря на короткий период работы, оказала большое влияние на самодеятельный и профессиональный агитационный театр, развитие т.н. жанра инсценировки, на эстетику знаменитых массовых петроградских зрелищ 1920 г. «Гимн освобождению труда», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца», аналогичных провинциальных «действ» 1920-х гг. (Иваново-Вознесенск, Иркутск, Казань, Воронеж, Новгород и др.). (А. Ш.)

Лит.: **Пиотровский А.** Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 56–58; **Шимановский В.** У истоков // Жизнь искусства. 1927. № 36. 6 сент. С. 2; **Всеголовский (Гернгросс) В.** История русского театра. М., 1929. Т. 2. С. 387–389; История советского театра. Л., 1933. С. 244–246; **Виноградов-Мамонт Н.** Красноармейское чудо. Л., 1972.

**ТЕАТР-СТУДИЯ «ЧЕЛОВЕК»** (Москва). Возникла из любительского драмкружка при ДК завода «Красная звезда». Его бессменный руководитель Людмила Рошкован формировала репертуар коллектива вопреки рекомендациям руководящих органов художественной самодеятельности. Это были пьесы Маяковского, С. Мрожека, Т. Ружевича.

Рошкован дважды (1978 и 1982) увольняли с работы. Однако сплоченный коллектив любителей добивался ее возвращения. Более того, «Ч.» принял под свою крышу спектакль «Эмигранты» Мрожека — внеплановую работу студентов школы-студии МХАТ, в котором участвовал бывший член коллектива Роман Козак.

В 1987 г. «Ч.» был включен в двухгодичный Эксперимент самодеятельных театральных студий — ЭХО, — новый этап творческой жизни. Все внимание руководителя было отдано тому, чтобы соединить в единое целое две различные творческие группы, оказавшиеся в стенах выделенного городом помещения. Каждая из них пришла со своим лидером, бывшим воспитанником Л. Рошкован.

Р. Козак возглавил группу молодых актеров МХАТа; с Сергеем Кочановым пришли выпускники ГИТИСа, в т. ч. и режиссер Сергей Женовач.

Спектакли «Чинзано» Л. Петрушевской, поставленный Козаком, и «Панночка» в постановке Женовача, удачно продолжая заложенные в коллективе традиции, обогатили их обилием образных решений. Эстетический багаж студии рос на глазах, привлекая внимание не одних лишь соотечественников. Спектакли польского драматурга Славомира Мрожека «Эмигранты» (реж. М. Мокеев) в Мюнхене во время «Дней Москвы» и «Стриптиз» (реж. Л. Рошкован) в Кракове поставили коллектив в ряд лучших представителей студийного движения конца 1980-х гг.

Способность исполнителей «Эмигрантов» (Р. Козак и А. Феклистов) идти от детали — от, казалось бы, малозначащей частности — к емкой сценической метафоре, обобщению, выходящему за пределы конкретного сюжета, делало пьесу масштабнее, придавало спектаклю характер притчи. Трижды приглашались «Эми-

гранты» на родину автора — в Польшу, а также в страны Латинской Америки и Египет. Когда в 1988 г. в Кракове торжественно отмечался юбилей Мрожека — 60 лет со дня рождения, среди участников трехдневного смотр-фестиваля был и «Ч». Режиссер Рошкован и исполнители услышали из уст автора признание: они открыли ему смысл собственного сочинения через призму Достоевского.

Обогащение репертуара малопопулярными произведениями классики («Илюзия» П. Корнеля, реж. С. Женовач), смелые интерпретации авангарда («В ожидании Годо» С. Беккета, реж. Д. Брусникин) отличало работу коллектива конца 1980-х — начала 1990-х гг. В 1989 г., по успешном завершении ЭХО, «Ч.» обрел статус муниципального театра, и коллектив вступил в третий этап творческой жизни. Р. Козак, С. Женовач и ряд актеров выбрали собственную дорогу в творчестве. Л. Рошкован возглавила профессиональный театр. (П. С.)

Лит.: **Солнцева П.** Эхо эксперимента // Путешествие из Москвы в Москву. М.: ГИИ, 1999. С. 174–176.

**«ТЕРЕМЪ»** — фольклорно-этнографическая студия (Москва). Создана в 1999 г. в Центре детского творчества «Южнопортовый» (Юго-восточный административный округ Москвы). Участники студии — дети, подростки и молодежь разных возрастов.

Руководители студии — Алёна Третьякова и Елена Нечаева (обе одновременно являются солистками фольклорного ансамбля «Народный праздник»). А. Третьякова, уроженка Вологодской области, в прошлом воспитанница и солистка фольклорного ансамбля Вологодского педагогического института, великолепный знаток народных традиций Русского Севера; именно она, перебравшись в 1997 г. из Вологды в Москву, стала инициатором создания студии и главным ее организатором. А. Третьякова ведет певческую работу в коллективе, тогда как Е. Нечаева (художник по образованию, знаток народных прикладных традиций) обучает участников студии мастерству изготовления традиционной крестьянской одежды, украшений, игрушек, кукол, обрядовой пищи.

«Т.» специализируется на изучении и практическом освоении северорусских фольклорных традиций (Вологодской, Архангельской, Мурманской обл. и других регионов Русского Севера), и это, пожалуй, первый фольклорный коллектив в Москве, который начал глубоко и многосторонне осваивать северорусские традиции. Раньше московские коллективы занимались в основном среднерусскими и южнорусскими, а также казачьими стилями. Сейчас северорусская песня широко зазвучала в Москве не только в исполнении гостей, но стала полноправным элементом московских фольклорных фестивалей, праздников и «вечёрок», и это, безусловно, заслуга студии «Т.»

Студия «Т.» уже через три-четыре года после своего создания становится одним из самых ярких, динамично развивающихся московских фольклорных коллективов нового поколения (конца 1990-х — начала 2000-х гг.). Опираясь на многие найденные предшественниками (фольклорными коллективами 1980–90-х гг.) и, надо сказать, лучшие достижения, студийцы находят новые краски

и новые формы деятельности, позволяющие говорить об их существенном вкладе в современное фольклорное движение.

Студийцы, несмотря на молодость, прекрасно осознают и формулируют (в частности, на своем сайте в Интернете) свои цели, и цели эти — не просто продекларированные, но полно проявленные в реальной деятельности коллектива — далеки как от коммерческого смысла, так и от каких-либо националистически-шовинистических оттенков. «Красота и гармония традиций, их естественность и уникальность ведут нас по пути воссоздания прежних отношений с природой, людьми, жизнью». Гармоничность, достоинство, цельность, отсутствие какой-либо национальной агрессивности, прочная опора на православную традицию характеризуют «мировоззренческий» облик студии.

Ежегодные фольклорные экспедиции в отдаленные северорусские деревни — необходимая, главная составляющая деятельности «Т.». За несколько лет ребята побывали в Пинежском районе и на р. Мезени Архангельской обл., на Вологодчине, в селах Терского берега и Летнего берега Белого моря (Мурманская, Архангельская обл.), в других местах. Еще на заре российского фольклорного движения, в 1970–80-х гг., необходимость постоянных, прямых, как можно более частых контактов с народными сельскими исполнителями (и не только на музыкально-этнографических концертах, но и в деревнях, где они живут) была продекларирована идеологами и практиками фольклорного движения. И до сих пор это остается важнейшим принципом работы фольклорных ансамблей. Уровень исполнительского мастерства, степень достоверности фольклорного коллектива во многом зависят от того, насколько часто он общается со своими сельскими «учителями» — народными певцами и музыкантами. Однако сегодня, как показывает практика, интенсивность экспедиционной деятельности фольклорных ансамблей сильно уменьшилась по сравнению, например, с 1980-ми гг. Причины — экономические трудности послеперестроечной жизни, отсутствие государственной поддержки многих групп, дороговизна транспортных расходов, несопоставимых с величиной студенческих стипендий и зарплат. Однако даже в непростых сегодняшних условиях, когда многие ансамбли свели до минимума экспедиционную деятельность, «Т.» последовательно проводит свою экспедиционную программу, вкладывая в нее немалые силы и средства. Это обстоятельство во многом определяет лицо коллектива.

Так же как и другие фольклорные ансамбли так называемого этнокультурного направления, «Т.» принимает фольклорную традицию как культурный комплекс, включающий множество различных компонентов. На занятиях студии и в экспедициях осваиваются не только северорусские песни, танцы, хороводы, игры, но и обычаи, и обряды, сказки, разговорная диалектная речь, способы изготовления народной одежды, украшений, игрушек, трудовые навыки, приемы обращения с кухонной утварью и многое-многое другое.

При «Т.» создан свой музей народного искусства, где собраны и предоставлены для осмотра и изучения предметы народного быта, образцы одежды, народные игрушки — все, что привозится из экспедиций и дарится участникам коллектива.

Совместное проживание праздников народного православного календаря («На Святки — ходим с колядками по Москве, на Масленицу — выезжаем за город петь в лесу масленичные песни и водить хороводы, по весне — закликаем птиц,

а летом, на Иванов день, — у костра поем купальские песни», — рассказывают участницы коллектива), а также проведение свадеб «по полному чину» — неотъемлемая часть деятельности студии, как и многих других подобных групп. Для «Т.» характерна исключительная последовательность и верность выбранному курсу (обряды и праздники совершаются не от случая к случаю, «по настроению», а непременно и обязательно, так, как это и было в старой деревне), а также особого рода органичность поведения участниц студии в подобных ситуациях.

Наиболее интересной формой праздничного общения стали «вечёры» («вечёрки»), которые проводятся в «Т.» на Покров, Святки, Масленицу и Пасху. Такого рода встречи фольклорной молодежи весьма популярны во многих российских городах, где есть фольклорные ансамбли, и эпизодически они происходили и в Москве. Но именно с появлением «Т.» и по его инициативе «вечёры» стали постоянной и любимой формой досуга московской фольклорной молодежи. На вечёрки в «Т.» собирается множество гостей: приходят дружественные фольклорные коллективы в красочных традиционных костюмах, друзья и родственники, поются песни, играют игры, водятся хороводы, танцуются танцы, царит веселье и непринужденная, истинно фольклорная обстановка.

Участники фольклорно-этнографической студии «Т.» участвуют во многих концертах и фестивалях, радио- и телепередачах, записали компакт-диск, издали буклет, а также создали свой сайт в Интернете. **(Н. Ж.)**

Дискография: Песни Русского Севера. Фольклорно-этнографическая студия «Теремь». 2003.

Информация о студии: <http://www.terem.msk.ru>

**ТКАЧЕНКО** Вячеслав Максимович (1911–1999, Москва) — художник, получил незаконченное среднее техническое образование. Работал в Министерстве черной металлургии товароведом, чертежником, мастером ротационного цеха. В 1937 г. занимался в кружке рисования. Был увлечен украинским декоративным искусством, коллекционировал открытки. Изучил эсперанто, вел широкую переписку. Вновь начал рисовать в 1977 г. Учился в ЗНУИ у Н.М. Ротанова.

Участвовал во всесоюзных, республиканских и городских выставках самодеятельных художников, всего около 130 выставок.

Т. запомнился тем, кто его знал, неутомимым сухоньким старичком, садоводом-любителем, краеведом, создателем множества картин одинаково небольшого размера, написанных с открыток с видами старой Москвы, с фотографий, привезенных им из путешествий, а также натюрмортов, овощами, выращенными на собственном огороде. Он любил изображать снесенные церкви и здания старой Москвы. Многие памятники архитектуры, как, например, храм Христа Спасителя, были восстановлены его кистью прежде, чем на самом деле. Т. писал маслом, но не замечал пластическую текучесть масляных красок, а лишь раскрашивал ими нарисованное. Его картинки от этого суховаты, в них чувствуется присутствие линейки и карандаша, но в этой скупости и непритязательности выразительных средств можно усмотреть особое обаяние наивной сдержанности. Иногда, особенно в натюрмортах и в изображении нарядной архитектуры, ему

удавалось достигать декоративности, отчасти напоминающей об украинских влияниях. (**К. Б.**)

Персональные выставки: девять выставок в районных выставочных залах и других учреждениях Москвы, 1980–90-е гг.; «Галерея Дар», 1993.

Выставки: Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Пушкинские образы», 1999; «И увидел я...», 2001.

Коллекции: Владимиро-Суздальский музей-заповедник, Музей наивного искусства, «Царицыно», ГРДНТ.

**ТОНАЛЬНАЯ ПЬЕСА** — это музыкально-поэтическая композиция, которая создавалась с участием речевых хоров в стиле коллективной декламации.

В 1920-е гг. были изданы брошюры В.К. Сережникова, позволяющие представить основные идеи этого жанра.

Как правило, пьеса объединялась одной темой и создавалась как монтаж различных текстов — стихотворений, отрывков прозы, публицистики, газетных статей, злободневных лозунгов, инструментованных для голосового хора, а также вокальных номеров. Могли использоваться музыкальные инструменты, имитация колокольного звона, шумовые и звукоподражательные эффекты — возгласы, смех, топот, свист, рев машины, перестук колес поезда, вой ветра и т. д. Вот как, например, достигалось подражание шуму фабрики: одна группа верхних голосов ритмично произносила «дз», другая — «щ», басы тянули «у»; на определенных долях такта производились удары поленом, металлический прут выбивал синкопированный ритм.

Разработанная схема пьесы не считалась неизменной, в ней могли быть заменены отдельные фрагменты, тексты, тембры голосов и т. д.

Представление было поделено на части, количество и название которых обозначалось на плакатах (например, пьеса Сережникова «1905 год» состояла из пяти частей, а пьеса, приуроченная к годовщине смерти Ленина, — из семи). Не было ни конференсье, ни поочередного выхода исполнителей. В целом постановка была статична с привнесением элементов театрализации: артисты были одеты в соответствующие костюмы, могли жестикулировать и проч.

Один из приемов Сережникова состоял в разделении речевого хора на две группы — одна постоянно пребывала на сцене, другая находилась в зрительном зале среди публики, символизируя мнение народа. Обоими хорами управлял невидимый дирижер. Он должен был добиваться единства звучания и поведения хора — ритмического, звукового, эмоционально-психологического и даже мимического. Сережников требовал, чтобы исполнители не разговаривали, не переглядывались и не смотрели в публику — они должны были сосредоточенно внимать тому, что происходило на сцене, как будто слышали произносимые тексты впервые (прием, программирующий восприятие как слушателей, так и самих артистов).

Вообще актуальные пьесы Сережникова по своим функциям напоминали театрализованные праздники-мистерии 1920-х гг. Например, пьеса «1905 год»

создавала мифологизированный, почти сакральный образ первой русской революции. Удар гонга, возвещающий начало, вдохновенная серьезность исполнителей, торжественная статика оратории создавали особую атмосферу. В то же время пьеса должна была производить впечатление объективности и фактологической достоверности — центральной фигурой постановки был «докладчик», который со своей кафедры излагал ход событий в их исторической последовательности. Декорации было оклеены обложками журналов и газет 1905–1906 гг., демонстрировались диапозитивы и киноленты этого времени. Получалось нечто среднее между научно-популярной лекцией, речевым концертом, театральным представлением и мистерией.

В пьесе памяти Ленина, для того чтобы создать образ «вождя мирового пролетариата», Сережников сочинил номер «Баллада о Ленине Ли Чана», основой которой стали китайский народные мелодии, записанные им от студентов-китайцев.

По примеру Сережникова речевые хоры Москвы, Ленинграда, других городов России от обычных концертных программ стали переходить к созданию масштабных композиций. Появился интересный коллектив «Мастерская хорового театра» при ленинградском клубе пиццеев (позднее — ХОРТ), которым руководил Б. Барабанов, а также Хоровой театр ленинградского пролеткульта, 1-й Рабочий музыкальный театр московского пролеткульта, Ленинградский театр чтеца, основанный учеником Сережникова В. Суренским. Этими самостоятельными коллективами создавались крупные работы по таким произведениям, как поэма «Двенадцать» А. Блока, «Стенька Разин» Вас. Каменского, «Перекоп» Ф. Вагграмова, «Героическая соната» А. Луначарского и др. В подобных постановках быстро наметилась тенденция насыщения тональных пьес музыкой, для многих музыка создавалась специально, а хоровая декламация была представлена лишь эпизодами, связывающими музыкальные номера. Таким образом, основой синтетических поисков в этих коллективах постепенно становилась не декламация, а музыка. (**М. К.**)

Лит.: **Сережников В.К.** 10 лет работы первой русской школы живого слова. М., 1923; **Сережников В.К.** 1905 год: Тональная пьеса. М., 1925; **Сережников В.К.** Художественный вечер памяти Ленина в клубе и в школе: Тональная пьеса в 7 частях. М., 1925; **Блюменфельд В.** За музыкальный рабочий театр // Рабочий и театр. 1930. № 6; **Румянцев С.Ю.** Коллективная декламация // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории 1917–1932. СПб., 2000. С. 245–248.

**ТРАМ** (Театр рабочей молодежи). Первые трамы (в Ленинграде, Баку, Харькове) возникли в середине 1920-х гг. К концу десятилетия образовалось движение — «трамизм».

Ленинградский ТРАМ сформировался на основе агитколлектива при Доме коммунистического воспитания молодежи им. М.В. Глерона. Этот коллектив с успехом играл разнообразный агитационный репертуар: инсценировки «Человек в рыжем парике», «Комсомольское рождество», агитпьесы «Женитьба Интеллигентского», «Поход десяти тысяч» (по роману Серафимовича «Железный



поток»). Молодые кружковцы в духе того времени воспитывались как «синтетические» актеры. Они танцевали, пели, исполняли акробатические трюки, играли на музыкальных инструментах. В коллективе образовалось дружное талантливое ядро руководителей и педагогов (режиссеров, теоретиков, композиторов, художников) во главе с М.В. Соколовским. Возникло характерное для 20-х гг. сотворчество профессионалов и любителей.

В июне 1925 г. Ленинградский губполитпросвет принял решение о создании на базе глероновского агитколлектива «Театра рабочей молодежи». В первые сезоны ТРАМ оставался самодеятельной студией — актеры днем трудились на производстве, а вечером репетировали и выступали с инсценировками, живыми газетами, музыкально-танцевальными синтетическими зрелищами.

Первоначально трамовцы давали по 8 представлений в месяц, потом по 14. Актерам все труднее было совмещать работу в театре и на производстве. Возникла необходимость освободить наиболее плотно занятых в репертуаре от основной профессии. В начале 1928 г. ТРАМ окончательно перешел на положение профессионального театра, из тесного неудобного Дома им. Глерона трамовцы переехали в помещение на Литейном проспекте, 51.

Трамовская художественно-творческая система формировалась на протяжении нескольких лет исканий и проб. Основным предметом сатирико-юмористического и публицистического отражения и театрального воплощения был молодежный быт, точнее — борьба «нового» и «старого» быта. В первом спектакле — комедии Горбенко «Сашка Чумовой» (1925) — легко обнаруживалось живогазетное происхождение. Центральный персонаж, Сашка Чумовой, был «маской» разгильдяя и хвастуна, Саша Деловой и Нюра — «масками» серьезных комсомольцев. Отрицательные персонажи давались в приемах буффонады. «Бузливая когорта» Скоринко, посвященная героической истории комсомола, строилась на принципах историко-революционной инсценировки.

Однако уже в спектакле «Сашка Чумовой» приемы задорной, веселой игры с обильным включением в нее песен, ритмических перестроений, танцев, физкультурных элементов, взятых из живой газеты и «инсценировочного» арсенала, были объединены историей приключений и злоключений главного героя, что представляло собой шаг вперед к созданию трамовской пьесы. В дальнейшем трамовский репертуар интенсивно обогащался новыми художественными идеями и постановочными приемами, причем от спектакля к спектаклю усложнялись характеры сценических героев, их взаимоотношения. Неприкрытая «лозунговость» сменялась стремлением к развернутому показу событий и неоднозначному их толкованию, с тем чтобы спектакль превращался в источник зрительских размышлений. Все эти накопления, по едва ли не единодушному мнению критики, нашли свое наиболее полное осуществление в спектакле «Плавятся дни», которым ТРАМ 29 апреля 1928 г. открыл свои выступления на предоставленном ему стационаре.

Летом того же года состоялись первые гастролы Ленинградского ТРАМа в Москве. Все три спектакля, показанные молодежным театром — «Бузливая когорта», «Зови, фабком!», «Плавятся дни» (особенно последний), — прошли с огромным успехом и вызвали обширную прессу. Спектакль «Плавятся дни» посмотрели Горький, Маяковский, Мейерхольд. 8 июля «Правда» напечатала статью Луначарского, в которой он подчеркнул происхождение ТРАМа из самодеятельного агитколлектива, но приветствовал его уже не как «любопытный тип само-

деятельной сцены», а в качестве «театра, вносящего свое, новое и ценное в изумительный и роскошный театральный мир, расцветший в нашей стране после революции». Однако своеобразие ТРАМа как творческого организма, породившее немало споров в годы его расцвета, заключалось в том, что он не только вырос из самодеятельности, но на протяжении 1920-х гг., наиболее плодотворных лет работы, сохранял существенные черты любительского объединения, тесно связанного с породившей его социальной средой и массовой рабочей самодеятельностью. ТРАМ создал оригинальную организационно-художественную систему на стыке самодеятельных и профессиональных начал организации коллективной работы и творчества. «Трамовское движение» явилось своеобразным выражением студийных форм театра 1920-х гг.

Вся атмосфера взаимоотношений в коллективе, условия и характер творчества были пронизаны коллективизмом, одержимостью идейными задачами театра. После перехода трамовских актеров на положение профессионалов они организовали коммуны — жили в общежитии, питались из общего котла. (Одной из причин было значительное понижение заработной платы после ухода актеров с производства.)

Авторство драматурга и постановщика в этом театре было относительно. На репетициях пьесы переделывались Соколовским, обогащались многими репликами, придуманными исполнителями ролей, вносились предложения и композитором и художником. В результате пьеса превращалась в спектакль, который был плодом коллективных усилий. Пьесы были о молодежи, их «материал» известен, часто характеристики, подробности поведения совпадали с данными актеров, нередко и роли создавались с расчетом на определенных исполнителей. Показательно, что на афише фамилия драматурга печаталась не сверху названия пьесы, как это принято у профессионалов, а внизу — в одном ряду и одним шрифтом с фамилиями композитора, художника. Коллективность создания подчеркивалась тем, что на афише не фигурировал режиссер. Вместо этого сообщалось, что «спектакль сработан под руководством М. Соколовского». «Под руководством», но всеми его участниками.

Инициатива всячески поощрялась. Как бы прочно ни устанавливалась партия действия, импровизационное самочувствие совместной игры оставалось у актера, без него был немислим трамовский «стиль», который стимулировал зрительское сотворчество и сопереживание. И в зрительском восприятии доминировало впечатление от спектаклей ТРАМа как от вдохновенного коллективного действия. В многочисленных рецензиях редко появлялись фамилии исполнителей даже главных ролей, говорилось о содержании спектаклей, об их общем решении, но более всего — об общей тональности действия, о взаимосвязи со зрительным залом, о заразительности задорной, красочной игры актерского коллектива.

«ТРАМ победил, — писал П. Марков, — ясно выраженным современным мироощущением, которое с неотразимой эмоциональной силой перебрасывается в зрительный зал... ТРАМ захвачен жаждой понять проблематику современности — его сила в напоре мысли и в эмоциональной насыщенности. Его мысль горяча, чувства напряжены, он страстно и искренне думает о роли молодежи в стране, о морали, долге, любви, о личности и коллективе, о подчинении задачам социалистического строительства» (2, 5).

Трамковский спектакль именовался «диалектическим представлением». В предисловии к публикации пьесы «Плавятся дни» А. Пиотровский и М. Соколовский так раскрывали это понятие: «Тема пьесы — показать противоречия, возникающие перед парнем и девушкой — комсомольцами, в тот момент, когда они решают строить семью, дом. Привычный домашний кров, родня, семейный уют — все это тянет в одну сторону, комсомольский коллектив, общественная работа, ребята тянут в другую. Так создается драматическое столкновение» (1, 3).

Для того чтобы дать возможность зрителю поразмыслить над показанным событием, использовался прием, ведущий, как впоследствии говорил Б. Брехт, к «эффекту отчуждения». Пиотровский и Соколовский отчасти предвосхитили теорию брехтовского «эпического театра». Они объясняли: «В те моменты, где необходимо показать глубокую причину события, действие пьесы как бы приостанавливается, идет своего рода “наплыв”, идет “воспоминание из прошлого”...» (1, 4)

Ленинградский ТРАМ наиболее адекватно воплотил идею молодежного рабочего театра и его идеологию. Естественно, что его опыт и репертуар были положены в основу деятельности ряда известных провинциальных ТРАМов — Ростовского, Иваново-Вознесенского, Орехово-Зуевского, Свердловского, Владивостокского.

Неотрывность ленинградского ТРАМа от массового движения выражалась не только в огромном общесоюзном резонансе, но и в творческо-организаторской деятельности этого коллектива в родном городе. В ленинградских клубах за короткий срок выросло множество «трамкружков», переименованных в 1929 г. в «трамядра». Наиболее активные и успешно работавшие получили статус «трамстудий». Возник и ПионерТРАМ, чьи спектакли адресовались юным зрителям, ставились исключительно на современные темы, вступали в полемику с Ленинградским ТЮЗом (в репертуаре которого доминировали классика и сказки). Взаимоотношения «головного» ТРАМа с его последователями строились на началах товарищества и взаимопомощи. Наиболее одаренные любители из «трамядер» переходили в студии, из студий — в театр. «Младшие» были завсегдатями в доме «старших», а «старшие» часто приходили советчиками и наставниками к «младшим».

Однако далеко не все ТРАМы в стране возникли по образцу или следуя почиту ленинградцев. Потребность в создании молодежных самодеятельных театров, как тогда говорили, «повышенного типа», выраставших из драмкружков, реализовалась по-разному.

В Москве движение началось с преобразования нескольких кружков на окраинах столицы в районные ТРАМы — Рогожско-Симоновский, Замоскворецкий, Сокольнический, Краснопресненский... Сколь различны могли быть творческие установки в рамках, казалось бы, единого движения, показывает сопоставление Рогожско-Симоновского и Замоскворецкого коллективов. Первый зарекомендовал себя как «конструктивный» самодеятельный театр, переносящий в спектакли, поставленные по пьесам с более или менее стройной фабулой, живгазетные, инсценировочные приемы. Спектакли этого театра «На острие штыков», «Шлак» увлекали молодых зрителей проблематикой, искренним и страстным исполнением актеров — «своих ребят». Замоскворецкий коллектив возглавили известные вахтанговцы Б. Захава и И. Толчанов, работавшие по системе К.С. Станиславско-

го. Результатом занятий стала программа отрывков из пьес Мольера, Островского, Пушкина, и, хотя новый театр также назывался ТРАМом, он был далек от специфических задач движения. Это далеко не единственный случай, когда ставшее популярным наименование принимали кружки традиционного любительского направления.

После того как трамовское движение приобрело уже немалый размах, МК ВЛКСМ в декабре 1927 г. по инициативе краснопресненских кружковцев принял решение о создании в Москве Центрального театра рабочей молодежи. Был объявлен прием в его труппу наиболее одаренных участников районных ТРАМов, молодежных драмкружков. Новый театр зарождался не на основе спянного совместным творчеством коллектива, а по волеизъявлению «верхов», что не могло не сказаться на его дальнейшей судьбе. После нескольких лет малоуспешных попыток обрести свое лицо в рамках «трамизма» (по духу ему соответствовали лишь две постановки — «Дай пять» и «Тревога») московский Центральный ТРАМ был переведен на мхатовские рельсы — к его руководству пришел известный режиссер и актер Художественного театра И.Я. Судakov. В 1938 г. ТРАМ был переименован в Московский театр им. Ленинского комсомола.

Еще раньше — в 1936 г. — был ликвидирован ЛенТРАМ. Он был слит с труппой Красного театра. Искусственный симбиоз назвали Ленинградским театром им. Ленинского комсомола.

Не только ТРАМы, но и другие театры в конце 30-х подвергались сплошной мхатизации. Сгущались тучи над Вс. Мейерхольдом, на чью программу «Театрального Октября» и революционно-публицистические опусы («Зори», «Земля дыбом», «Рычи, Китай») в немалой степени опирались лидеры трамовского движения. Следует сказать, что и само трамовское движение обнаружило исчерпанность внутреннего творческого ресурса — следствие кардинальных перемен в социальной сфере и социально-психологической атмосфере времени. (**А. Ш.**)

Лит.: 1. Театр Рабочей молодежи. М.; Л., 1929; 2. **Марков П.** Очерки современного театра. К вопросу о публицистическом спектакле // **Марков П.** О театре. Т. 4. М., 1977; 3. **Юзовский Ю.** О театре и драме: В 2-х т. М., 1982. Т. 1; 4. **Чичеров И.** Пойдем, наконец, что такое ТРАМ // Жизнь искусства. 1929. № 14; 5. **Миронова В.** ТРАМ. М., 1977.

**ТЭН** Владимир Константинович (род. в 1940 г.) — агитбригадный сценарист и режиссер. Окончил МГИК. Работал в Красноярском драматическом театре, в Московском театре «Эрмитаж». Первые агитбригадные программы ставил в Константиновском РДК Ростовской обл. С 1977 по 1992 г. работал в ВНМЦ им. Н.К. Крупской методистом, а потом заведующим отделом агитбригад. С 1993 г. — режиссер в Центральном доме пограничника в Москве. Сценарии Т. публиковались в клубной периодике. Поставленные им программы приносили агитбригадам звание лауреата и дипломанта на Всероссийских смотрах и конкурсах агитбригад. (**Г. П.**)

Соч.: **Тэн В.** Атмосфера и пластика // Культурно-просветительная работа. 1971. № 1. С. 24–35.

**ТЯПКИНА** Александра Георгиевна (1918–1997, Чита) — художница. Родилась в крестьянской семье. По профессии портниха. Рисовать начала в 1966 г. Окончила ЗНУИ. Писала стихи, в которых как бы беседовала с окружающими ее вещами. Обладала ярко выраженным декоративным видением, особенно проявившимся в ее акварельных натюрмортах, где листья и цветы наделены огромной витальной силой. Створка открытого окна, кошка, птицы, рыба в тарелке — в натюрмортах Т. происходит постоянная жизнь и движение, подчас скрыт внутренний драматизм. Большинство работ вертикального формата (вообще-то не очень свойственного жанру натюрморта), ветки растений изгибаются, лепестки раскрываются, словно художница пытается поведать о своей душевной жизни языком цветов. (**К. Б.**)

Выставки: «Самодельные художники — Родине», Москва, 1977; Всесоюзная выставка, Москва, 1987; «Naifs sovietiques» (Франция), 1988; «Наивное искусство России», 1997; «Райские яблоки», 2000; «Фестнаив-04».

Коллекции: Челябинский областной художественный музей, ГРДНТ, «Царицыно», Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

Лит: **Шкаровская Н.** Народное самодельное искусство. Л., 1975; **Аксенов Ю., Певидова М.** Цвет и линия: Практическое руководство по рисунку и живописи. М., 1986.

## У

**«УНИСОН»** (г. Казань) — мим-группа под руководством Ирека Ибатуллина. Образован в 1988 г. на волне популярности пантомимы и клоунады («Лицедеи», «Маски», «Мимикричи»). Неоднократно становился лауреатом и призером фестивалей пантомимы, клоунады и юмора в Казани, Киеве, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Томске, Омске, Москве. Начиная с 1993 г. «У.» приглашают выступать за рубежом: в Голландии, США, Канаде, Германии, Австрии и других странах. В сентябре 1999 г. становится обладателем первой премии Всероссийского конкурса артистов эстрады в Москве «Кубок юмора».

Первоначально в состав «У.» входило четыре актера, но со временем остался сугубо семейный дуэт И. Ибатуллина и Елены Марьяхиной. В конце 1990-х гг. театр профессионализировался и начал вести активную гастрольную деятельность. Спектакли театра соединяют пантомиму, клоунаду и музыкальную эксцентрику. Виртуозным аккомпаниатором является жена руководителя, а в последние годы к ним присоединился сын со своими молодыми товарищами, демонстрирующими интересные номера музыкальной эксцентрики.

Спектакли мим-группы представляют собой каскад интермедий и забавных миниатюр, в которых комические ситуации остроумно, с помощью трюков и реприз, разрешаются на глазах у зрителей. В одном из лучших спектаклей начала 2000-х гг., «Дуг-шоу», актеры показывают комедийную автобиографию: жизнь маленькой труппы за кулисами и на сцене. Накладки, неудачи, промахи сыплются на персонажей куда чаще, чем на обычного человека в обыденной жизни, однако герои не теряют оптимизма. (**М. Ю.**)

**«УСПЕХ»** — Всероссийский фестиваль любительских театров, который проводится в одном из самых примечательных театральных мест России — Щелыкове. В середине 1990-х гг. руководитель Нижегородского отделения СТД Галина Сорокина, директор музея-усадьбы А.Н. Островского Галина Орлова, директор пансионата Щелыково Хусей Семенов и заведующий отделом театрального искусства Государственного русского дома народного творчества Валентин Вакулин предприняли первые шаги по организации фестиваля любительских коллективов в месте, давно облюбованном театральными профессионалами.

Замкнутость Щелыкова, его удаленность от большого города сразу придали этому фестивалю лабораторный характер, когда главное — не только показ спектаклей, но и творческое общение.



В 2000 г. фестиваль получил свое нынешнее название, «Успех», и прошел как региональный под эгидой ГРДНТ, а с 2001 г. вошел в Федеральную целевую программу «Культура России».

Ежегодно во второй половине мая любители театрального искусства собираются в Щелыкове, где показывают порядка двух десятков спектаклей, участвуют в мастер-классах по сценической речи, сценическому движению, актерскому мастерству, режиссуре. Каждый спектакль фестиваля кропотливо анализируется членами жюри и участниками творческой лаборатории.

Подавляющее большинство коллективов, однажды приехав в Щелыково, стремятся попасть сюда снова. Члены жюри и руководители мастер-классов — педагоги РАТИ (ГИТИС) Петр Попов, Михаил Чумаченко, Тимофей Сополев, Владимир Пивоваров, Наталья Черкасова, завотделом критики журнала «Театральная жизнь» Юлия Маринова, зав. литературной частью театра «Современник» Евгения Кузнецова, театральный критик из Перми, член экспертного совета «Золотой маски» Татьяна Тихоновец.

За годы проведения фестиваля его лауреатами становились «Бенефис» из Пскова (рук. Елена Шишло), «Новая драма» из Перми (рук. Марина Оленёва), «Круг» из Кирова (рук. Татьяна Ефимова), «Антреприза» из Переславля-Залесского (рук. Вероника Иваненко), «Раёк» из Кемерово (рук. Сергей Сергеев), Театр Книги из Сургута (рук. Людмила Герасимович), театр «Фантастическая реальность» из Сыктывкара (рук. Лариса Иванова). Интересные спектакли показывали Ия Воробьева из Саратова, Леонид Костылев из Междуреченска Кемеровской обл., Наталья Жукова из Орла, Ирина Люстрова из Костромы.

Программа фестиваля дает повод для анализа не только конкретных спектаклей, но и проблем общего характера, актуальных для любительского театрального движения или для театра в целом.

Коллективы стремятся показать своим коллегам внеконкурсные работы, что стало одной из важных составляющих программы фестиваля.

В 2004 г. в Москве на сцене Центрального дома актера им. А.А. Яблочкиной были показаны спектакли—лауреаты фестиваля «Успех»: «Чайка» А. Чехова (Пермь, реж. М. Оленёва), «Елизавета Бам» Д. Хармса (Сыктывкар, реж. Л. Иванова), «Двинская земля» по рассказам Б. Шергина (Кемерово, реж. С. Сергеев), «В открытом море» С. Мрожека (Латвия, реж. И. Калныня).

(И. Г.)



## ФЕСТИВАЛИ, СМОТРЫ, ОЛИМПИАДЫ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО (САМОДЕЯТЕЛЬНОГО) ТВОРЧЕСТВА

В разные периоды XX столетия использовались различные термины для обозначения массовых мероприятий, основным содержанием которых был показ и сопоставление достижений художественных коллективов, индивидуальных исполнителей.

Словари фиксируют существенные оттенки в содержании родственных понятий:

олимпиада — конкурс в каком-либо роде деятельности, отрасли знаний;

смотр — публичный показ результатов деятельности, общественная проверка чего-либо;

фестиваль — массовое празднество, показ, смотр лучших достижений искусств.

Ключевые слова в этих определениях — «конкурс», «общественная проверка», «празднество», в основе которого «показ лучших достижений».

Смена наименований далеко не всегда отражала изменения в характере мероприятий, в большой мере она передавала перемены в идеологии и мифологии художественной самодеятельности. 1920-м гг. — периоду относительного плюрализма в «художественной политике» — более соответствовали олимпиады (конкурсы). (К примеру, в Свердловске в 1926 г. состоялся показ работы балалаечных оркестров, в 1927-м — конкурс плясунов, в 1929-м — гармонистов, музыкальных и хоровых кружков, в 1930-м — клубных художественных кружков, в 1931-м — областная олимпиада национального самодеятельного искусства народов Урала.) Однако I Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства (1932), скорее, соответствовала понятию смотр, т. к. отражала не реальное, еще сохранявшееся многообразие любительского творчества, а новую политику, выдвинувшую на передние рубежи агитпропбригады, которые и господствовали на олимпиаде. Всего выступило 102 коллектива из 18 республик, 14 областей РСФСР. По итогам олимпиады Президиум ВЦСПС принял решение о ежегодном проведении краевых и общесоюзных олимпиад — творческих смотров самодеятельного искусства. При этом указывалось на «целесообразность организации дифференцированных по отдельным видам искусства (театр, ИЗО, музыка, литература) олимпиад».

В 1930–50-х гг. проводилось большое количество смотров разного уровня: районных, городских, областных и краевых, всесоюзных. Характерно, что в конце 1930-х нередко употреблялось слово «просмотр». Так, в 1938 г. в Москве прошел «поголовный просмотр» всей театральной самодеятельности, который охватил 500 кружков. Из этого числа 97 были отобраны на районные смотры, половина из них попала на городской.

Во время Великой Отечественной войны регулярные смотры проводились в частях Красной армии. Первый армейский смотр (1942 г.) включал все виды и жанры самодеятельности. На второй год войны смотры стали возрождаться в тылу. В сентябре 1943 г. СНК РСФСР утвердил «Положение о проведении смотра художественной самодеятельности в сельских местностях и районных центрах РСФСР». В 1945-м прошло аналогичное мероприятие.

После войны смотры чаще проводили по отдельным видам искусства. В 1950–1951 гг. впервые прошел всеохватный Всесоюзный смотр самодеятельности рабочих и служащих. Второй состоялся в 1956 г. — накануне Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

Первый (1966–1967 гг.), Второй (1976–1977 гг.), Третий (1988–1991 гг.) Всесоюзные фестивали народного творчества подытожили и завершили советскую эпоху в жизни художественной самодеятельности. Они охватывали все территории, все жанры и виды, распространенные в клубной (государственной, профсоюзной, армейской) сети, все коллективы. Участие было обязательным (неучастие означало творческую и организационную несостоятельность). Успех коллективов и исполнителей определялся их способностью как можно выше подняться по четырем ступеням-этапам: 1-й этап — смотры на предприятиях, в учебных заведениях, организациях, колхозах; 2-й — районные и городские смотры; 3-й — областные смотры; 4-й — республиканские, в РСФСР — зональные смотры. Завершался фестиваль заключительными показами (по существу — пятый этап) лауреатов в столицах республик (РСФСР — в Москве).

Наименование «фестиваль» в данном случае не соответствовало сути мероприятия. Это был чистой воды смотр, что и отражалось в названиях этапов, составлявших всесоюзный фестиваль. Он и приурочивался к знаменательным политическим датам. Первый посвящался 50-летию, второй — 60-летию Октябрьской революции. В преамбуле Положения о Третьем Всесоюзном фестивале говорилось: «Фестиваль проводится в период подготовки к XIX Всесоюзной партийной конференции, 70-летию Ленинского комсомола, 45-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, 120-летней годовщине со дня рождения В.И. Ленина...» Тем самым делался заказ на определенный репертуар. Коллектив, исполнитель мог выбрать произведение, не входившее в рекомендательные списки, но все хорошо понимали, с какими названиями высшие ступени и награды более доступны, с какими — менее.

Многим публикациям конца XX — начала XXI в., посвященным любительскому (самодеятельному, народному) художественному творчеству советской поры, присущи крайности, выражающиеся в преувеличении значимости олимпиад, смотров и фестивалей, в убежденности, что они отражали разнообразие творческой жизни любителей, весь ее спектр. В результате (в зависимости от позиции автора) предлагается или сугубо положительная, или сугубо негативная оценка и смотров, и самого творчества в целом. (Самодеятельность — либо свидетельство творческого потенциала народа, либо выражение его рабской, «совковой» психологии.) На самом деле смотры и фестивали никогда, даже в самую тяжкую, трагическую пору сталинского режима, не охватывали, не отражали всего, что творилось «внизу», в сфере самодеятельной «повседневности». Так же как и «содержание» самих смотров и фестивалей не укладывалось в рамки «положений». Не случайно СМК, органы и учреждения культуры пери-

одически мобилизовывались на борьбу с «мелкобуржуазным», «мещанским» искусством, «преклонением перед Западом» и прочими грехами в изобразительном, театральном, хореографическом видах искусства. Их носители выпадали «в осадок» уже после первых этапов смотров. (За бортом Всесоюзных фестивалей оказывалась авторская песня, бытовое музицирование и песнетворчество, театральные студии, пытавшиеся освоить авангардный репертуар.) Необходимо отметить и такую деталь. «Положения» о смотрах создавались на нижних этажах управленческих структур (в государственных Домах народного творчества, профсоюзных Центрах художественной самодеятельности), часто людьми, заинтересованными в развитии творчества, в поддержке новых явлений. В «Положения» закладывались такие формулировки, которые могли обеспечить их прохождение в высших партийных и государственных инстанциях, у главных идеологов типа М.А. Суслова.

В периоды «плюрализма» 1920-х, «оттепели» и перестройки многое зависело от руководителей коллективов и жюри. Так, лауреатами и участниками заключительного показа театральных коллективов в Москве по итогам Всесоюзного фестиваля 1976–1977 гг. наряду с «Большевиками» М. Шатрова (Выборгский народный театр Ленинградской обл.) были «Две стрелы» А. Володина («Манекен», г. Челябинск), «Последний срок» В. Распутина (Усть-Абаканский н. т.) — спектакли, далекие от социалистической идеологии и «партийности искусства».

Подлинное фестивальное движение зародилось в конце 1970-х — 1980-е гг. и развернулось уже в постсоветское время, в 1990-х гг. прошлого — начале XXI века. Принципиальным отличием настоящего праздника искусств от псевдо(квази)фестивалей является добровольность. Фестивальная программа формируется из приглашенных (которые вольны отказаться от участия) и самостоятельно отозвавшихся, пожелавших принять участие коллективов (оргкомитет, в свою очередь, волен подтвердить или отклонить заявку). Большую часть расходов, связанную с участием в фестивале, несет сам коллектив. Фестивальная программа кроме основного — показа спектаклей — содержит сопутствующие мероприятия: дискуссии, круглые столы, ночные кафе, выпуск фестивальной газеты и тому подобные виды неформального общения. Как правило, на открытии коллективы показывают театрализованные «визитные карточки», а закрытие проходит в форме капустника.

Инициаторами первых фестивалей такого рода выступили студенческие коллективы крупнейших вузов страны и молодежные театры городов-новостроек (Набережные Челны, Тольятти, Братск, Ангарск). «Весна УПИ» (Уральский политехнический институт, г. Свердловск) собирала музыкальные и театральные коллективы Урала и средней полосы России. Большой популярностью у студенческих и молодежных театров, склонных к экспериментированию, пользовались «Театральные опыты», проводимые «Манекеном» — театром Челябинского политехнического института, «Игры в Лефортове» (Московский энергетический институт). В постсоветской России широкое распространение получили областные, региональные и Всероссийские фестивали, инициаторами и организаторами которых являются Дома народного творчества, общественные организации и коллективы («Калужские театральные каникулы», «Губернские подмости», «Синяя птица», «Успех» и др.) (А. Ш.)

Лит.: 1. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. В 3-х т. СПб., 1999–2000; 2. **Шульпин А.П.** Театр любителей. Последний парад. М., 1992.

**ФОЛЬКЛОРИЗМ** — процесс усвоения, воспроизведения и трансформации фольклора в условиях, отличающихся от тех, в которых развивается и бытует традиционный фольклор, а также широкий круг субститутов и модификаций, отражений и преломлений традиционного фольклора в современной, главным образом профессиональной культуре.

История изучения Ф. уходит своими корнями в XIX столетие. Впервые интерес к фольклору в повседневной жизни общества, культуре и искусстве был обозначен и сформулирован как научная проблема французским фольклористом Полем Себийо (1846–1918). На протяжении XX в. термин «фольклоризм» многократно переосмысливался учеными, а его содержание не только уточнялось, но и значительно, видоизменялось.

В отечественной науке сложились свои традиции интерпретации Ф. как явления художественной культуры. Они опирались на опыт литературной и музыкальной критики XIX в., касавшейся вопросов взаимодействия высокого и низкого (народного) искусства. Своего рода критерии оценки были даны, с одной стороны, В.Г. Белинским, писавшим: «Хотя художественная русская литература развилась не из народной поэзии, однако первая, при Пушкине, встретилась с последнею, и вопрос о народной русской поэзии и теперь принадлежит к числу самых интересных вопросов современной русской литературы, потому что он сливается с вопросом о народности в поэзии» (3, 4), с другой стороны, М.И. Глинкой с его ставшей хрестоматийной фразой: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (19, 161).

На рубеже XIX–XX вв. фольклорные интересы того или иного писателя, композитора, художника привлекали внимание науки в свете проблем источниковедения, в связи с творческой историей конкретного произведения. Под Ф. понималось прямое заимствование фольклорных текстов (в виде цитат), сюжетов, образов, элементов стиля. Начиная с середины 1930-х гг., в работах М.К. Азадовского, Н.К. Пиксанова, Н.П. Андреева наметился поворот к рассмотрению Ф. как категории идейно-эстетической. Одним из важных стимулов такого рассмотрения проблемы оказалась государственная идеология, для которой отношение деятелей культуры к фольклору было критерием их верности революционно-демократическим тенденциям в литературе и искусстве. Сущность вопросов, по свидетельству Н.П. Андреева, заключалась в следующем: «У различных авторов совершенно различна функция привлекаемого ими фольклорного материала (и это зависит, конечно, от различия классового лица самих авторов, их классовой направленности). А отсюда возникают различия, во-первых, в отборе материала, во-вторых, в характере использования его. Поэтому необходимо исходить каждый раз из конкретной характеристики автора, из понимания направленности его творчества; необходимо установить, какой именно материал и почему именно этот материал берет из фольклора данный автор; необходимо выяснить далее, как именно он обращается с этим материалом» (1, 76). Не случайно в некоторых исследованиях понятие «фольклоризм» было тождественно понятию «на-

родность» произведения. Это нашло отражение в дефинициях, предложенных позднее В.М. Жирмунским. В его оценке ситуации, сложившейся в науке к 1930-м гг., Ф. оказывался связан «с различным пониманием народного творчества и народности в разные эпохи русского литературного и общественного развития, с общественной борьбой вокруг истолкования и использования фольклора в обиходе русской литературы и культуры» (10, 14).

Длительное время под изучением Ф. понималось прежде всего изучение вопросов «взаимного влияния устной поэзии на литературу и художественной литературы на устную поэзию» (21, 19), что вполне укладывалось в рамки господствовавшего тогда восприятия фольклора как части словесного искусства (т. е. литературы в широком смысле слова), а фольклористики как части литературоведения (21, 6). Подобное отношение к научной теории находило продолжение в практике советской литературы, тем более что фольклор служил «постоянным источником пополнения образами для выражения революционных идей и настроений» (21, 20). Обобщая этот опыт литературной работы, А.М. Горький в своем докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. обращал внимание на то, что «наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа... Очень важно отметить, что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно — рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная жизнь — бесправна и беззащитна. Но при всем этом коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами» (4, 733). Фольклор рассматривался как образец для подражания. Именно здесь следовало искать положительный идеал. Кроме того, язык фольклора как язык народа становился полем для эксперимента по созданию нового языка советской литературы (ср. творчество футуристов, А. Платонова, Б. Пильняка и др.).

Одной из важных задач, стоявших перед деятелями советской культуры, было «выразить идеи и цели революции в доходчивой художественной форме», приобщить к литературе и искусству широкие слои населения молодой революционной России. Эту задачу успешно решала агитационная поэзия (Д. Бедный, В. Маяковский и др.), «впитавшая сюжеты, образы, поэтику и стиль фольклора» (17, 4). Недаром С. Есенин писал о том, что молодежь в деревне «поет агитки Бедного Демьяна». Революционный поэт активно использовал образность крестьянской и городской песни, рабочей (фольклорной и массовой авторской) поэзии, что делало его творчество доступным и близким вкусам жителей и деревни, и города. Среди безусловных удач Д. Бедного была песня «Как родная меня мать провожала» («Проводы», 1918 г.), лирический герой которой, крестьянский парень, отправляется на военную службу с полным сознанием своего революционного долга. На сетования и уговоры родни он решительно возражает:

Будь такие все, как вы, / Ротозей, / Что б осталось от Москвы, /  
от Расей? / Всё пошло б на старый лад, / На недолю.  
Взяли б вновь от нас назад / Землю, волю... (2; 3, 215).

Идея этой песни очевидна: на смену принудительной рекрутчине приходит сознательная служба в революционной Красной армии. Интересно, что это произведение прожило долгую жизнь, причем уже в качестве «народной песни» (ф о л ь к л о р и з а ц и я). Даже во второй половине 1980-х гг. во время экспеди-



ционных интервью многие деревенские и сельские жители вспоминали именно эту песню, когда речь заходила о фольклорном репертуаре, исполнявшемся при проводах в армию. Таким образом, оказалась выполнена не только агитационная, но и культурно-идеологическая функция произведения. Песня Д. Бедного потеснила традиционные рекрутские песни и плачи. О такой сверхзадаче своих произведений говорил и сам поэт. В предисловии к книге Л. Войтоловского «По следам войны» (1925) Д. Бедный приводил слова В.И. Ленина, сказанные по поводу плачей «завоенных, рекрутских и солдатских», собранных в книге Е.В. Барсова «Причитания Северного края»: «Это противовоенное, слезливое, неохотное настроение надо и можно, я думаю, преодолеть. Старой песне противопоставить новую песню. В привычной своей, народной форме — новое содержание. Вам следует в своих агитационных обращениях постоянно, упорно, систематически, не боясь повторений, указывать на то, что вот прежде была, дескать, «распроклятая злодейка служба царская», а теперь служба рабоче-крестьянскому, советскому государству, — раньше из-под кнута, из-под палки, а теперь сознательно, выполняя революционно-народный долг, — прежде шли воевать за черт знает что, а теперь за свое и т. д.» (2: 8, 312). В словах вождя революции — госказак революционному поэту: подменить Ф. там, где он не отвечает задачам советской власти.

Аналогичную функцию выполняли и частушки В. Маяковского, созданные им для агитлубков во время работы в «Окнах РОСТА»:

Милый мой на Красном фронте / забирает города. / Мой платок не очень теплый, / да окраска хоть куда. / Половицей я хожу, / другая выгибается. / Кулаки меня кланут, / бедный улыбается (13, 56).

Частушка как жанр, откликающийся на злобу дня, особенно активно использовалась для пропаганды советской идеологии 1920–30-х гг. О ее востребованности в среде деревенской молодежи писали Б.М. и Ю.М. Соколовы в книге «Поэзия деревни». Им доводилось присутствовать на политических диспутах в частушках, которые были реальностью деревенской клубной жизни того времени (22: 10–11, 131–133).

Естественно, что не всякое частушечное творчество отвечало задачам советской власти. В народе можно было услышать и протестную частушку, которая бытовала вне зависимостей от установок партийного руководства. Об этом говорилось и на Первом Всесоюзном съезде советских писателей: «...из тысячи собранных нами частушек значительная часть антиколхозных, контрреволюционных и просто похабных. Процент советских частушек невелик» (15, 257). Голод первых лет большевизма порождал сатирические высказывания типа:

Ленин Троцкому сказал / Пойдем, товарищ, на базар, / Купим лошадь карюю, / Накормим пролетарию. / При царе при Николашке / Ели белые олашки, / А теперь — большевики, / Нет ни хлеба, ни муки (18, 57).

Реакция на стихийный протест народа была вполне в духе эпохи декретов и директив. Частушечный репертуар был взят под контроль. Центральным домом самодеятельного искусства проводились специальные совещания, посвященные частушкам и частушечникам. На них обсуждались принципы художественного и идеологического отбора текстов, составлялись специальные методические руководства для клубных работников. Кроме того, на места высылали репертуарные сборники с «правильными» частушками, составленными методистами.

Однако подделать частушку оказалось не так уж легко. Авторские куплеты, разучивавшиеся в художественной самодеятельности, все равно отличались от подлинной народной частушки:

Говоришь, лентяев нет — / Это все неверно, / Сам работаешь в колхозе / Очень, очень скверно. / В коллективе наша сила, / Это ясно теперь нам. / Укреплением в колхозах / Бьем по классовым врагам (23: 11, 47).

В 1931 г. в Москве и Ленинграде прошли теоретические дискуссии на тему «Значение фольклора и фольклористики в реконструктивный период». Сама постановка проблем была обусловлена текущей политикой ВКП(б). В это же время в докладе на пленуме литературного сектора Государственной академии искусств (ГАИС), прочитанном 22 июня 1931 г. в Москве, Ю.М. Соколов утверждал: «Актуальные задачи современного рабочего и колхозно-пролетарского фольклора — те же, что и актуальные задачи пролетарской литературы... Необходимо, чтобы в устном творчестве пролетарское сознание подчинило себе стихийный процесс» (20). Заявления ученого вполне в духе времени. И все же ему, замечательному собирателю и исследователю живой традиции, приходится выслушивать упреки партийного руководства в стремлении консервировать, сохранять старый фольклор. На Первом совещании писателей и фольклористов 29 декабря 1933 г. Ю.М. Соколову приходится «подправить» и «уточнить» свою позицию: «Необходимо... положить предел стихийности, активно вмешаться в фольклорный процесс, заострить борьбу против всего враждебного социалистическому строительству, против кулацкого, блатного, мещанского фольклора, поддержать ростки здоровой пролетарской и колхозной устной поэзии» (23, 22).

Искусственное деление фольклора на «правильный» и «неправильный» с позиций нашего времени кажется очень странным, если не сказать невежественным. Однако оно красноречиво свидетельствует о преступном отношении к живому процессу художественного творчества народа, которое повсеместно насаждалось чиновниками «от культуры». И дело не только в запретах, которые накладывались на целые обряды, жанры или отдельные произведения. На гибель были обречены как запрещенные, так и разрешенные явления фольклорной традиции, поскольку вмешательство в стихийный процесс фольклорного творчества вело к его искусственной профессионализации, превращало эпических сказителей, сказочников, плакальщиц в писателей и поэтов, а так называемый «советский фольклор», «новый фольклор» (в терминологии современных исследователей этого пласта словесного творчества — «псевдофольклор», «фейклор» — 14; 16) в Ф.

Ученые не могли сопротивляться процессу фальсификации фольклора. Многим из них пришлось взять на себя работу по руководству созданием фольклорных произведений, связанных «с социалистическим переустройством деревни, с выполнением пятилетки» (23, 8). Особое значение придавалось новому эпосу — советским сказкам и былинам (новинам). В числе слагателей были М.С. Крюкова, П.И. Рябинин-Андреев, М.М. Коргуев, А.К. Барышникова (Куприяниха), А.М. Пашкова, И.Т. Фофанов, Е.С. Журавлева, М.Р. Голубкова и др. (14). Работая с литературными источниками, они наполняли старую эпическую форму новым содержанием. Такова новина Ф.А. Конашкова «про переворот, про Владимира Ильича Ленина»:

Не волна ли в море сволновалась, / Не волна то в море сволновалась, /  
А сволновалась да советска власть, / А как советска власть — она с Лениным. /  
А Владимир Ленин выговаривал: / «Да, родимые, любимые товарищи, /  
Нам бы с царизмой познакомиться, / Познакомиться орудием военным. /  
Нам бы с министрами государскими, / Нам с жандармами да нам с царскими.  
Да, родимые, любимые товарищи, / Как забирайте-ка орудие вы военное, /  
А приезжайте-ка во славный город Петроград, / А становитесь на площади,  
на удобную / Вы на улицу-то на Лиговку. / Тут-де мы с царизмом познакомим-  
ся... (23, 139)

Для того чтобы работа шла более успешно, Всесоюзный дом народного творчества проводил слеты сказителей, на которых они представляли свои произведения (23). Наиболее талантливые авторы избирались членами Союза советских писателей, где была создана секция фольклора (во главе с Ю.М. Соколовым) (14). Наиболее удачные опусы творцов нового фольклора издавались отдельными книгами.

Несколько иначе, но не менее драматично обстояло дело с песенным творчеством. Здесь тоже существовала своя репертуарная политика. Работники культуры были призваны следить за вкусами народа, бороться с мещанским фольклором, прежде всего со слезливым городским романсом. Именно в этот период весьма актуальной оказывается проблема так называемого «фольклора по бытованию», поскольку в народную среду всё активнее проникает революционная и советская массовая песня («По долинам и по взгорьям», «Там вдали за рекой», «Каховка», «Конная Буденного», «Винтовочка» и др.). «Считать эти песни, в большинстве своем сочиненные писателями и композиторами, неотъемлемой частью современного народного творчества мы имеем полное основание, так как эти песни прочно вошли в массовый репертуар рабочих и крестьянства, зачастую подвергаясь изменениям в тексте и в напевах, подобно любой народной песне, и оказывая огромное влияние на музыкальное и словесное поэтическое творчество трудящихся» (21, 459).

Значительную роль в распространении нового песенного репертуара, переосмыслившего классическую фольклорную традицию, играли профессиональные музыканты — народные хоры, ансамбли и солисты. История такого рода «эстрадного» исполнительства восходит к рубежу XIX–XX вв., к выступлениям Ф.И. Шаляпина, А.Д. Вьяльцевой и Н.В. Плевицкой. В этот же период растет интерес к музицированию на русских народных инструментах, складывается Великорусский оркестр В.В. Андреева. Псевдорусский стиль отечественной эстрады начала XX в., вполне в духе господствовавшей тогда эстетики модерна, оказывается плодородной почвой, на которой формируются новые коллективы. Уже в советский период эту традицию подхватывают и развивают ансамбль народного танца под руководством И.А. Моисеева и Государственный русский народный хор им. М.Е. Пятницкого. Значение последнего в судьбе русской песни невозможно переоценить. Созданный в 1910 г. как этнографический коллектив, в конце 1920-х — начале 1930-х гг. он превращается в оплот профессионального творчества на основе народных традиций. Его многолетний музыкальный руководитель В.Г. Захаров одним из первых советских композиторов создает массовые песни в крестьянской хоровой манере («На дубу зеленом», «Дороженька» (на слова колхозницы П. Семеновой), «Провожание», «Вдоль деревни», «И кто его знает...»). Так пос-

тепенно намечается устойчивая тенденция к вытеснению фольклорной лирики советской песней «в народном духе». По меткому замечанию И.И. Земцовского, «теперь уже не композиторское творчество в этом жанре ориентировалось на фольклор, но сам фольклор, попадавший в русло народного хора, ориентировался на тип песен В. Захарова: так он обрабатывался, так он озвучивался, стилистически переинтонировался в мощнейшей кузнице народно-хорового жанра» (11, 10). Подхваченные профессиональными и самодеятельными народными хоровыми коллективами, эти квазинародные произведения проникали в песенный быт города и деревни. Уже к середине XX в. на праздниках, во время застолий звучат в основном песни И. Дунаевского («Ой, цветет калина»), Б. Мокроусова («Одинокая гармонь»), М. Блантера («Катюша»), В. Соловьева-Седого («Подмосковные вечера»), К. Молчанова («Огней так много золотых») и др. Не меньшую роль в популяризации этого репертуара играли такие замечательные солистки, как Л.А. Русланова, Л.Г. Зыкина, М.Н. Мордасова, авторитет которых среди самодеятельных певиц был огромен.

Очевидно, что идея подменить стихийный, не поддающийся никаким директивам фольклор его удобными для власти имитациями не была состоятельной. Новины не прижились. Будучи жанром громоздким и догматичным, они вскоре забылись, а учеными воспринимались только как неудачный художественный эксперимент (приговор им был вынесен в ходе научной дискуссии 1960-х гг. — [14]). Агитационные частушки также, как правило, отторгались самим народом. Из вторичных форм наиболее успешной оказалась советская песенная лирика, которая чувствовала себя уютно и на сцене, и в быту. Однако и ей не удалось полностью вытеснить фольклор, который продолжал жить подспудно, за пределами организованной художественной самодеятельности.

В начале 1960-х гг. на волне интереса к национальным истокам в литературе (проза писателей-деревенщиков Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Шукшина, В. Белова, В. Распутина и др.), музыке (творчество Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Слонимского и др.), отчасти в кинематографе (некоторые фильмы А. Тарковского, А. Кончаловского, В. Шукшина и др.) началось возвращение к подлинному фольклору. Для многих представителей городской интеллигенции обращение к деревенскому быту стало возможным благодаря участию в фольклорных экспедициях. Ведь в это же самое время происходит стремительное развитие отечественной фольклористики, которая открывает для себя новые, прежде закрытые темы, связанные с изучением языческой архаики, многообразия обрядовых и игровых форм.

Полевые открытия позволяют возродить этнографические концерты с участием аутентичных фольклорных исполнителей (инициатива проведения принадлежала фольклорным комиссиям Союзов композиторов СССР, РСФСР, других союзных республик), а из участников фольклорных экспедиций — студентов консерваторий, университетов, музыкально-педагогических институтов — постепенно складываются фольклорные ансамбли, которые видят свою задачу в максимально приближенном к этнографической реальности исполнении произведений фольклора, в точном воспроизведении их региональных стилевых признаков (см. Фольклорное движение).

Именно в это время термин «фольклоризм» обретает новое, более емкое содержание. Его начинают использовать для обозначения «вторичных», неklas-

сических форм существования традиционного фольклора (24) (в т. ч. воспроизведение фольклора на сцене, в художественной самодеятельности, на фольклорных фестивалях и праздниках). Изучение Ф. отечественными исследователями в этот период сближается с традициями западноевропейской этнографии, в которой импульс к рассмотрению и обсуждению этой темы дали работы Г. Мозера 1960-х гг. Немецкий ученый выделял несколько форм Ф., связанных, во-первых, с изъятием элементов фольклорной культуры из их естественного бытования и перенесением их в чужеродную среду, во-вторых, с имитациями народных мотивов представителями иных социальных классов и групп, в-третьих, с творчеством на фольклорной основе за пределами фольклорной традиции (25, 131). При этом отмечалось, что потребность в Ф. появляется тогда, когда в жизни общества возникают объективные причины, затрудняющие развитие традиционного фольклора в народной среде. В этих условиях фольклор, воспринимаемый общественным сознанием как утрачиваемая ценность, превращается в источник и материал для создания или возрождения национальной культуры (12, 10). По сути Ф. становится формой спасения утрачиваемого фольклора. В этом ракурсе и следует рассматривать процессы, происходившие в художественной культуре России в 1960–70-е гг.

В.Е. Гусев, развивавший эти теоретические положения в своих исследованиях, так представлял типологию форм фольклоризма, характерных для сценического воспроизведения народных традиций в условиях современного российского любительства:

1) аутентичные, или этнографические, ансамбли, объединяющие хранителей живой фольклорной традиции — народных певцов, музыкантов, танцоров, рассказчиков, певческие и танцевальные коллективы;

2) «экспериментальные» фольклорные ансамбли, занимающиеся реставрацией жанров традиционного фольклора, в т. ч. уже не бытующих в народной среде и не исполняемых в массовой художественной самодеятельности;

3) «стилизаторские» фольклорные коллективы, исполняющие произведения фольклора в обработке руководителей хоровых и хореографических коллективов или в обработке профессиональных композиторов (5, 104; 7, 205).

Если в сельской самодеятельности длительное время можно было наблюдать сосуществование коллективов первого и третьего типов, то в городской профессиональной среде в результате драматического противостояния стилизаторские фольклорные коллективы постепенно сдавали позиции, уступая место ансамблям, условно обозначенным В.Е. Гусевым как «экспериментальные». Эти процессы внимательно исследуются фольклористами, для которых единственным критерием ценности сценического действия является его подлинность, хорошо ощущаемое родство Ф. и фольклора. Именно так осуществляется процесс «смены характера фольклоризма на фольклоризм серьезный» (11, 7).

Однако наряду с серьезным или, как его называют западные исследователи, «творческим», «продуктивным» Ф., который представляет собою органический процесс адаптации, трансформации и репродукции фольклора в общественном быту, культуре и искусстве, сегодня все чаще приходится говорить о «коммерческом» Ф., являющемся «одним из элементов индустрии туризма», частью современной массовой культуры. С проявлением последнего мы регулярно сталкиваемся в музейной деятельности, на городских праздниках и фестивалях. Нередко

организаторы подобных мероприятий довольствуются торговлей сувенирами и исполнением псевдофольклора. И в этом плане понятна тревога ученых, рассматривающих коммерческий фольклоризм как сугубо негативное явление. Однако возрождение фольклорных праздников (прежде всего масленичных гуляний) как массовых зрелищ для современных городских жителей и иностранных туристов может нести и экологическую функцию, поскольку при корректном и грамотном подходе организаторов способно формировать среду для погружения человека современной глобальной цивилизации в мир традиционной культуры. Привлечение для этих праздников аутентичных и фольклорно-этнографических ансамблей позволяет выполнить просветительско-эстетическую задачу ознакомления публики с подлинными фольклорными произведениями. Не случайно В.Е. Гусев предостерегал от однозначно негативной оценки подобной деятельности: «Проще всего было толковать это явление как регресс народной культуры, но, на наш взгляд, его объективно можно рассматривать как закономерную смену одного типа субкультуры другим типом субкультуры, создающей новые ценности» (8, 328).

Таким образом, фольклоризм в современном восприятии науки многолик. Именно он, по прогнозам исследователей, является реальной перспективой развития традиционной культуры. Иначе и быть не может, ведь, по образному определению И.И. Земцовского, «весь мир пульсирует вторичной традицией» (11, 6). Не случайно сегодня отечественная фольклористика сближается в определении фольклоризма с дефинициями, принятыми в современной международной этнографии, и применяет этот термин ко все более широкому кругу явлений, объединенных общим признаком — функционированием традиционных элементов народного искусства, народных обрядов и фольклора в рамках современных нетрадиционных (модернизированных) бытовых, обрядовых и эстетических систем. (**П. Ф.**)

Лит.: 1. **Андреев Н.П.** Фольклор и литература // Литературная учеба. 1936. № 2. С. 75–76; 2. **Бедный Д.** Собр. соч. в 8 т. М., 1962. Т. 3, 8; 3. **Белинский В.Г.** Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1954; 4. **Горький М.** Советская литература: Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года // **Горький М.** О литературе: Литературно-критические статьи. М., 1955. С. 727–756; 5. **Гусев В.Е.** Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб., 1993; 6. **Гусев В.Е.** Фольклоризм // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993. С. 406–407; 7. **Гусев В.Е.** Фольклорные ансамбли как форма современного фольклоризма // Традиции и современность в фольклоре. М., 1988. С. 199–212; 8. **Гусев В.Е.** Фольклор как универсальный тип субкультуры // В диапазоне гуманитарного знания: Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. СПб., 2001. С. 320–328. (Серия «Мыслители». Вып. 4); 9. **Гусев В.Е., Штробах Х.** Фольклоризм // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. М., 1991. С. 150–151. (Свод этнографических понятий и терминов); 10. **Жирмунский В.М.** М.А. Азадовский. Краткий очерк жизни и творчества // **Азадовский М.А.** История русской фольклористики. М., 1958. С. 3–18; 11. **Земцовский И.И.** От народной песни к народному хору: игра слов или проблема // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. Л., 1989. С. 6–19. (Фольклор и фольклоризм. Вып. 2); 12. **Зоркая Н.М.** Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994; 13. **Маяковский В.В.** Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1957. Т. 3; 14. **Миллер Ф.** Ста-



линский фольклор. СПб., 2006; 15. Первый Всесоюзный съезд советских писателей; Стенографический отчет. М., 1990; 16. **Путипов Б.Н.** Фольклор и народная культура. СПб., 1994; 17. **Савушкина Н.И.** Русская советская поэзия 1920-х гг. и фольклор. М., 1986; 18. **Семеновский Д.** Современная частушка // <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/5.html>. С. 53–61; 19. **Серов А.Н.** Музыка южнорусских песен // **Серов А.Н.** Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 5: 1860–1862. М., 1989. С. 158–176; 20. **Соколов Ю.М.** Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период // Литература и марксизм. М., 1931. № 5. С. 91–96; 21. **Соколов Ю.М.** Русский фольклор. М., 1941; 22. **Соколовы Б. и Ю.** Поэзия деревни. М., 1926; 23. Фольклор России в документах советского периода 1933–1941 гг.: Сб. документов. М., 1994; 24. **Чистов К.В.** Традиционные и вторичные формы и проблемы современной культуры // **Чистов К.В.** Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л., 1986. С. 43–56; 25. **Venetia J. Newall.** The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus) // Folklore. Vol. 98. № 2. 1987. P. 131–151.

**ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ** — общественно-культурное течение, вызванное повышенным интересом к традиционной культуре, фольклору и объединяющее творческие коллективы, занятые поиском новых форм практического освоения народного искусства; одна из наиболее перспективных форм современного фольклоризма. Сложилось в СССР в самом конце 1960-х — начале 1970-х гг. и продолжает развиваться в современной России.

Термин «Ф.Д.» вошел в обиход в 1980-е гг. Он отражает такие не утраченные до сего дня качества Ф.Д., как динамичность, поступательность развития этой социокультурной инициативы, ее поисковый характер, а также возрастающую массовость, общественную активность и скоординированность усилий ее участников. На первых порах (1970–1980 гг.) в Ф.Д. участвовала главным образом городская молодежь, поэтому поначалу за Ф.Д. закрепилось название «молодежное». Впоследствии социальная база Ф.Д. заметно расширилась и охватила людей самых разных возрастов, живущих как в столицах, так и в малых и больших городах, поселках, станицах и в меньшей степени селах всех регионов России. В последние полтора десятилетия особенно активно развиваются детские фольклорные коллективы.

Знаменательные во многих отношениях 1960-е гг. стали для нашей страны началом нового открытия фольклора. После нескольких десятилетий засилья в СССР ансамблей песни и танца и народных хоров, занявших, под прямым давлением тоталитарного государства, монопольное положение как в профессиональном искусстве, так и в самодеятельности (в сфере, касающейся сценической интерпретации народного творчества), постепенно начали появляться коллективы принципиально нового типа — фольклорные ансамбли (Ф.А.). Это было своего рода протестом против насаждаемого «сверху» официального образа народного искусства и в то же время было подготовлено всем ходом развития отечественной музыкальной фольклористики, которая в 1960-х гг. достигла заметного подъема, а также обусловлено рядом социальных и культурных процессов, охвативших в то время страну. Речь идет о демографических изменениях 1950–60-х гг. (в особенности массовых миграциях сельского населения в города), «новой фольклорной волне» в литературе, кинематографе и композиторской

музыке, повороте от массовых к малым, ансамблевым формам исполнительства в музыкальном искусстве, вообще резко обострившемся интересе общества к подлинному фольклору и национальной истории.

Одной из наиболее заметных фигур Ф.Д., одним из его символов считается Дмитрий Покровский. Сегодня ему нередко приписывают и роль родоначальника фольклорного движения, хотя на самом деле у Покровского были предшественники, получившие значительно меньшую известность, а также те, кто «открывал» фольклор параллельно или вместе с ним. В 1963–1965 гг. в Москве трое молодых музыкантов, студентов Московской консерватории — фольклорист Вячеслав Щуров, дирижеры-хоровики Юрий Паисов и Владимир Дунаев — начали исполнять подлинные старинные южнорусские песни на основе нотаций новых, малоизвестных экспедиционных материалов. В те годы появление этого трио вызвало немалый, хотя и локальный интерес в среде столичной интеллигенции. Однако это была лишь предыстория Ф.Д., т. к. ансамбль Щурова сделал лишь первые шаги к новому прочтению русского фольклора. В частности, было заявлено внимание к региональным особенностям народного многоголосия, от хорового принципа устройства певческого коллектива перешли к ансамблевому, более близкому этнографической реальности. В то же время по отношению к народному хору все эти достижения были скорее частичным «улучшением», чем радикальной реформой, ведь звуковая палитра, манера пения весьма мало отличались от академического и народно-хорового вокала.

История Ф.Д. началась в самом конце 1960-х, когда сразу несколько Ф.А. нового типа и принципиально нового звучания появляются почти одновременно в Москве и Ленинграде, а также в нескольких республиках СССР (в Литве, Эстонии, Латвии, Грузии, позднее на Украине и в некоторых автономных республиках РСФСР). Так, в 1968 г. на базе Московского музыкально-педагогического института им. Гнесиных появляется новый студенческий ансамбль Вячеслава Щурова (впоследствии ансамбль много лет работал при Московском отделении Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры); Петр Матайтис и Зита Кельмицкайте организуют два коллектива в Литве (будущий Литовский фольклорный театр и ансамбль «Ратилё» Вильнюсского университета); в 1969 г. начинает работу ансамбль Дмитрия Покровского в Москве (он приобретет профессиональный статус и станет известным несколько позже, в начале 1970-х); образуются тартуский «Хэллери» (рук. Виктор Данилов), латышско-ливский «Скандиниеки» (рук. Дайнис Сталтс) и тбилисский «Рустави» (рук. Анзор Эркомаишвили), а в 1970 г. — эстонский ансамбль «Леэгаюс» (рук. Игорь Тынурист и Яан Сарв).

В 1970-е гг. молодежные фольклорные группы появляются одна за другой не только в столицах, но и в других городах. Многие ансамбли образуются на базе учебных заведений: студенческая молодежь наиболее активно включилась в новое движение. В этой волне — Ленинградский камерный фольклорный ансамбль (рук. Игорь Мациевский, 1977), «Рия-Рия» Марийского университета (рук. Олег Герасимов, 1978), Одесской (рук. Александра Соколова), Уральской (рук. Марина Казанцева) консерваторий, Московского энергетического института (рук. Евгений Кустовский), многочисленные эстонские, литовские и латышские группы.

Впечатляющих успехов достигли ансамбли Московской (рук. Наталья Гилярова), Ленинградской (рук. Анатолий Мехнецов) и Киевской (рук. Евгений Еф-

ремов) консерваторий, Вологодского педагогического института (рук. Галина Парадовская), Ленинградского (рук. Елена Мельник и Алексей Захаров), Сыктывкарского (рук. Зинаида Бильчук), Пермского (рук. Владимир Альбинский и Валерий Жук), Уральского (рук. Евгений Пестерев), Новосибирского (рук. О. Выхристюк) университетов, Пермского музыкального училища (рук. Жанна Никулина) и многие другие студенческие коллективы. Вместе с тем «проточность» студенческой среды, частая смена состава ансамблей иногда мешали тому, чтобы в них сложились многолетние, устойчивые жизненно-творческие связи и закрепился достигнутый уровень мастерства.

Ф.Д. этих лет во многом явилось инициативой музыковедов-фольклористов, начавших коллективный научно-практический социокультурный эксперимент по «приживлению» традиционной крестьянской культуры в новой для нее среде. В 1970-х гг. сформировалось перспективное научное направление, которое впоследствии было названо «практической» или «экспериментальной» фольклористикой. Одним из самых ярких ее представителей был Андрей Кабанов. Экспериментально-исследовательский компонент оказался существенным и в работе Дмитрия Покровского. Многие этномузыковеды этого и более молодого поколения создавали фольклорные группы, вели практические поиски в области освоения фольклора (кроме упомянутых выше В. Щурова, З. Кельмицкайте, И. Тынуриста, Я. Сарва и Э. Гаракидзе назовем также А. Мехнецова, И. Мациевского, А. Ромодина, Ю. Бойко, Е. Мельник в Ленинграде; Н. Гилярову, Е. Кустовского, Е. Дорохову, В. Медведеву, А. Иванова в Москве; Т. Рудиченко в Ростове-на-Дону; Е. Ефремова в Киеве; А. Соколову в Одессе; В. Осадчую в Харькове; В. Муктупавелса в Риге; Г. Парадовскую в Вологде; О. Герасимова в Йошкар-Оле; В. Альбинского в Перми; М. Казанцеву в Свердловске и мн. др.). Считается, что именно тогда появилась новая категория исследователей народной музыки — т. н. «поющие музыковеды».

В 1980-е гг. заметный след в истории движения оставили два московских коллектива: любительская студия при профессиональном ансамбле народной музыки Д. Покровского и экспериментальный фольклорный ансамбль-студия при НИИ культуры.

Руководитель последнего Андрей Кабанов сделал попытку создать любительский городской фольклорный коллектив принципиально несценического типа. Фольклор на концертной эстраде занимал к тому времени уже довольно прочные позиции, но эта ситуация не вполне устраивала молодых певцов — они хорошо чувствовали, что народной песне «неуютно» на сцене, что песня не всегда «раскрывается» во время концерта, что профессионализация, к которой стремились некоторые фольклорные коллективы, достигшие высокого исполнительского уровня, — не единственный и не самый лучший способ сохранить народную певческую культуру.

Так в центре внимания оказалась проблема: можно ли вернуть народную песню в быт, внести ее в повседневную и праздничную жизнь современного города? Отнюдь не все ученые-фольклористы верили в то, что фольклоризм способен преодолеть свою «вторичную» природу, т. е. фактически самого себя, и «фольклоризоваться» в условиях мегаполиса. Но практика оказалась смелее теоретической науки, и последующие годы дали примеры, опровергшие пессимизм ученых.

Конечно, фольклор в современном городе не мог играть такую же центральную роль, какую он играл в старой деревне. Но некоторые сферы городской жизни все же «приняли» традиционный крестьянский фольклор, и он занял пусть локальное, но свое место не только на концертной эстраде, но и в современном городском быту. Самое ценное в социально-культурных экспериментах А. Кабанова и других участников движения состояло в том, что они стремились найти или создать в городе благоприятные с и т у а ц и и для пения, которые были бы адекватны традиционным певческим ситуациям и не противоречили бы природе и сущности фольклора.

Вживить народную песню в городской быт, привить ее к новому для нее городскому «дереву» было не так-то просто, но все-таки возможно. В жизни города и деревни были общие моменты — свадьбы, гостевания, встречи друзей и застолья по разным поводам, семейные праздники, «загородные» и «уличные» гулянья. Традиционные крестьянские песни и танцы, инструментальная музыка в исполнении молодежных ансамблей вполне органично включались в такого рода ситуации, постепенно становились привычными и необходимыми. Конечно, фольклорное пение охватило быт сравнительно небольшой части городского населения — той, которая попала в «зону влияния» Ф.Д., т. е. была непосредственно связана с участниками Ф.А. Скажем, в Москве, да и в других городах постепенно сложился «свой, фольклорный круг» участников ансамблей, их родственников, друзей и знакомых, а к 1990-м гг. этот круг несколько стабилизировался.

Этапными для фольклорного движения стали проведенные по инициативе А. Кабанова фольклорные праздники-гулянья в московском музее-заповеднике «Коломенское» в 1983 г. с участием многих молодежных коллективов.

В экспериментальной студии при НИИ культуры исследовались социально-психологические принципы образования и функционирования любительского фольклорного коллектива неформального типа — «ансамбля досуговой или бытовой ориентации», «фольклорного клуба». Может быть, научные статьи А. Кабанова и И. Панкратьева, в которых были обобщены эти принципы, и не создали большого резонанса среди участников Ф.Д., но практическая деятельность студии при НИИК оказала на дальнейшее развитие Ф.Д. немалое влияние: через нее прошло много молодежи, которая впоследствии продолжила занятия фольклором в других коллективах.

Что касается студии при ансамбле Покровского, то ее ценной стороной были поиски методов обучения фольклорному пению. Созданная для того, чтобы готовить пополнение для профессионального ансамбля Покровского, студия перешагнула собственные рамки. Многие ее ученики стали участниками и руководителями любительских фольклорных групп. Преподаватели студии (Андрей Кабанов, Евгения Костина, Андрей Котов), опираясь на опыт Дмитрия Покровского, вырабатывали собственные оригинальные методики работы с голосом. Е. Костина и А. Котов стали впоследствии руководителями ансамблей «Народный праздник» и «Сирин», признанными авторитетами новой — фольклорной — вокальной педагогики.

1980-е гг. можно считать «пиком» молодежного Ф.Д. Его развитие и разрастание привело к расслоению и поляризации внутренних течений. К одному из полюсов тяготели ансамбли «открытого» типа, наподобие «фольклорного клуба»

А. Кабанова, ориентированные больше на неформальное общение и бытовую фольклорную деятельность, чем на получение и демонстрацию художественного певческого результата. Но при всех своих обаятельных сторонах «кабановская тусовка» (так ее называли в ансамблевой среде) не стремилась к достижению высокого качества пения, действительно отличающего аутентичную певческую традицию в ее высших проявлениях.

Иные установки имели группы, нацеленные на сценическую концертную деятельность. Здесь можно назвать, к примеру, ансамбль «Карагод» при Московском государственном институте культуры (рук. Евгения Зосимова), «Беседы» из Калуги (рук. Галина Козлова) или московский «Круг» (клуб фабрики «Дукат», рук. Борис Базуров). Если не считать специфических методов освоения репертуара, свойственных почти всем фольклорным (а не стилизованным) ансамблям (экспедиционная деятельность, работа с многоканальными записями и партитурами, консультации ученых-фольклористов, особые вокальные методики и т. п.), коллективы этого рода существовали по законам профессионального искусства, чередуя репетиции с частыми выступлениями на сцене. Не случайно большинство из них тяготело и стремилось к профессионализации. Такие ансамбли тщательнее относились к подготовке программ, заботились о том, чтобы песни «слушались», а костюмы и движения «смотрелись» со сцены. Но желание во что бы то ни стало соответствовать законам сцены и тем более стремление к профессиональной артистической деятельности, реализуемое со всей последовательностью, неизбежно уводило в сторону от сути традиционной культуры. Получалась опять стилизация — только на ином, более совершенном уровне, а фольклор оказывался «использованным» в качестве «материала» для художественного творчества.

Разновидностью сценического направления стали «фольклорно-этнографические театры», появившиеся не только в Москве, но и в других городах. Кстати, к этому течению можно отнести не только собственно театры — профессиональные (например, созданный из выпускников театрального училища им. Щепкина, рук. Мария Велихова) или любительские («Братчина» при Московском государственном педагогическом институте им. Ленина, рук. Ирина Набатова; фольклорный театр на филфаке МГУ, рук. Елена Минёнок), но также и Ф.А., которые строили свои выступления в виде «театрализованных композиций» (например, ансамбль Пермского университета, рук. Валерий Альбинский и Валерий Жук). Одним из самых убедительных примеров театрального творчества на основе глубокого знания народных традиций явились спектакли и театрализованные композиции ансамбля Ленинградского университета (рук. Елена Мельник и Алексей Захаров), особенно созданные в сотрудничестве с Ленинградским театром им. Ленинского комсомола («Трава-мурава» по рассказам Ф. Абрамова, 1987 г., «Гдовская свадьба», 1988 г.).

Подлинным открытием 1980-х гг. стало появление фольклорных коллективов, которые сумели соединить в себе две тенденции — бытовую и сценическую и таким образом избежать обеих крайностей. Это оказалось возможно лишь в рамках любительства, которое давало необходимую свободу — как финансовую, так и творческую.

Признанными лидерами движения вскоре стали «Ансамбль сибирской народной песни» при Новосибирском ОНМЦ (1981, рук. Вячеслав Асанов), москов-

ские ансамбли «Народный праздник» (1982, рук. Екатерина Дорохова и Евгения Костина) и «Казачий круг» (1986, лидеры Владимир Скунцев, с 1996 г. Николай Сахаров). С деятельностью этих коллективов связаны важные находки, определившие дальнейшие пути Ф.Д.

В конце 1980-х гг. расширяется социальная база Ф.Д.: его уже трудно продолжать называть молодежным. Во-первых, его участники повзрослели, но продолжали петь в ансамблях, получив неформальный почетный статус «ветеранов движения». Во-вторых, в это время все чаще возникают семейные ансамбли (к примеру, «Радунца» из Новосибирска, рук. Наталья Индан), а также смешанные, разнопоколенные группы, в которые входят участники разного возраста, включая старшее, среднее поколение и детей. Нередко коллективы такого типа создаются на базе т. н. землячеств в крупных городах (например, «Русь Печорская» в Сыктывкаре и сетусский ансамбль в Таллине). В-третьих, параллельно с молодежными, нередко в качестве их спутников или «дочерних» студий, образуются детские фольклорные коллективы (одни из первых — «Малая дружина», Ленинград, рук. И. Кузнецова). Особенно активно детские ансамбли развивались в конце 1980-х гг., а их организаторами и педагогами часто становились повзрослевшие участники молодежных Ф.А.

Вместе с детьми в Ф.Д. пришли новые перспективы и проблемы. Начались поиски оптимальных форм детского фольклорного коллектива, которые поначалу отталкивались от структуры Ф.А., апробированного в молодежном движении. Впоследствии появляются новые тенденции: обучение детей фольклору становится комплексным, оно смыкается с системой образования, перемещается в школы, гимназии, детские сады. Возникают проекты специализированных «школ народной культуры», которые находят удачное воплощение в Вологде, Екатеринбурге, Новосибирске, Москве, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, в других городах. К середине 1990-х педагогическое направление, ориентированное на традиционную культуру, сложилось во вполне самостоятельную область социокультурной деятельности, со своим кругом общения и своими проблемами, публикациями, конференциями и семинарами.

Стремление к интенсивному межгрупповому общению, свойственное Ф.А. нового типа, в 1989 г. реализовалось в образовании Российского союза любительских фольклорных ансамблей (инициатором его создания и президентом стал Анатолий Мехнецов). Правление РСЛФА работало сначала на базе Республиканского центра русского фольклора, а в 1994 г. выделилось в самостоятельную общественную организацию и стало называться Российским фольклорным союзом (РФС). Начиная с 1989 г. организуются ежегодные съезды РСЛФА—РФС (в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Волгограде, Москве), фольклорные молодежные фестивали (Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Подольск, Смоленск, Рощино, Пермь, Екатеринбург, Тобольск и т.д.), для начинающих руководителей ансамблей развернута целая система учебно-практических семинаров, на которых в качестве педагогов выступают, наравне с профессиональными этнографами и фольклористами, руководители и участники лучших фольклорных ансамблей, достигшие высокого уровня знаний и мастерства.

К началу 1990-х гг. Ф.Д. в России приобретает новые формы, происходит размыкание не только его «молодежных», но и «городских» рамок. Появляются сельские молодежные и смешанные Ф.А., близкие по своему духу, целям и спосо-



бам работы к городским коллективам, ставшим для них образцом (назовем, к примеру, «Хохольские родники» из с. Хохол Воронежской области, рук. Владимир Глушков, или ансамбль из с. Большая Коча Кочевского района Коми-Пермяцкого АО, рук. Андрей Гагарин). Практически все молодежные сельские группы новой формации возникли под самым непосредственным влиянием городских ансамблей, нередко в результате экспедиционной деятельности последних.

Распространение Ф.Д. в сельской местности (мы находимся в самом начале этого процесса) имеет особое значение. Оно способно внушить надежду на хотя бы частичное восстановление жизнеспособности традиционной сельской культуры в местах ее первичного функционирования. В сложной сегодняшней ситуации, когда естественные механизмы устной межпоколенной трансляции в крестьянской культуре сильно разрушены, только мощная социокультурная инициатива, подкрепленная энергией молодых и зрелым фольклористическим знанием, может восстановить утраченные звенья традиции, противостоять деструктивным тенденциям, переломить энтропийную инерцию угасания.

В наши дни Ф.Д. показывает, что культуротворческий потенциал этого течения далеко не исчерпан. В настоящее время в составе РФС зарегистрировано более тысячи фольклорных коллективов, которые относят себя к участникам Ф.Д. Движение, сохраняя свои основные позиции, продолжает развиваться не только вширь (количественно), но и вглубь (качественно). Для нынешнего этапа Ф.Д. характерно усиление тенденции к децентрализации: хотя правление РФС базируется в Москве, выполняя свои координационные и организационные функции, а президент А. Мехнецов вместе с командой своих единомышленников по-прежнему работает в Петербурге, однако центры креативности все более явно перемещаются из столиц на периферийные российские территории. Сегодня многие перспективные направления Ф.Д. возникают именно в российских провинциях (Вологда, Воронеж, Пермь, Омск, другие сибирские города).

Другая важная тенденция современного этапа Ф.Д. — постепенное смещение акцента в деятельности фольклорных групп с освоения «внешней», «исполнительско-технологической» стороны народной традиции на ее внутренние, глубинные слои. Если в 1970–80-х гг. наибольшее внимание уделялось проблемам звукоизвлечения, вокального тембра, специфике народно-песенного многоголосия, то сейчас на первый план выходит задача освоения смыслового поля традиционной культуры, ее мировоззренческих корней и духовных основ, ее системы ценностей. Традиционная культура как особый образ жизни располагает стройной системой нравственных, поведенческих эталонов, норм межличностных взаимоотношений — и эти аспекты постепенно становятся предметом осознания и освоения участниками Ф.Д. Не случайно в последние годы намечается тенденция ко все более тесному сотрудничеству Ф.Д. с православной церковью: некоторые священники непосредственно участвуют в деятельности фольклорных объединений, под патронажем и с участием церкви проводятся форумы, праздники, фестивали, семинары, конференции, круглые столы.

В настоящее время существует немало групп, которые выступают в этнографических костюмах, привезенных из деревни, и сами себя называют фольклорными ансамблями, однако по сути таковыми не являются (в среде участников Ф.Д. такие коллективы называют «кюлковой», «валютушкой» или «маленькими на-

родными хориками»). Критериями отличия «настоящих» фольклорных коллективов можно считать осознанное стремление к этнографической точности, неприятие любых форм обработки и стилизации фольклорного материала, особый характер звучания, далекий от народно-хорового вокального стереотипа и передающий локально-музыкальную, диалектную и тембровую специфику подлинной фольклорной традиции, а также большой удельный вес несценических форм, экспедиционной и исследовательской работы в деятельности коллектива.

Обозначим основные установки и принципы работы таких коллективов.

Главной целью фольклорных ансамблей нового направления с самого начала стало стремление к максимально возможной этнографической достоверности. Идея точного, бережного, «неискаженного» стилизацией воспроизведения фольклора лежит в основе деятельности фольклорных групп. Не только искусство («аутентичное», подлинное), но и сам образ жизни деревенских певцов и музыкантов воспринимается в данном случае как труднодостижимый, но необыкновенно привлекательный идеал. Достижение особого качества — «этнографичности» — является наивысшей похвалой и исключительно высоко ценится в этой среде.

Ф.Д. всегда мыслило себя как оппозицию к народному хору, и не только «звуковую», но и «идеологическую». «Деревенский фольклор, который мы используем в своей концертной деятельности, нуждается в обработке и приспособлении к законам сцены» — таковы установки мэтров народно-хорового жанра. «Мы не используем фольклор, мы им живем и его сохраняем», «Подлинный фольклор не требует никаких обработок и не нуждается в приспособлении к сцене» — таково кредо Ф.Д. Вместе с тем Ф.Д. отличается и от более современной формы фольклоризма — «World Music» («Мировая музыка»). Исполнитель W.M. — человек мира, участник процессов глобализации; участник Ф.Д. стремится стать носителем этнической «локальной» культуры. W.M. — это специализированная художественная деятельность, часть современного музыкального искусства, часть мирового рынка музыкальной продукции; Ф.Д. — это не занятия искусством, а попытка воспроизведения традиционного образа жизни (в числе прочего включающего формы художественной деятельности) и традиционного мировоззрения в современных условиях. Наконец, для Ф.Д. характерен, в отличие от W.M., принципиально комплексный подход к народной культуре: осваиваются не только народные песни, танцы, пляски, хороводы, инструментальная музыка, но и народный костюм, украшения, игры, речевые жанры фольклора, народная кухня, игрушки, обряды, праздники, обычаи, верования, этические нормы и т. п.

Каждый из фольклорных коллективов имеет более или менее ярко выраженное собственное «лицо». Оно определяется в первую очередь своеобразием локальных фольклорных традиций, на основе которых работает коллектив. Большинство коллективов придерживается принципа опоры на ограниченное число локальных (в некоторых случаях даже микролокальных, т. е. одного села) традиций. Такая концентрация ведет к той степени погружения в местный песенный стиль (песенно-музыкальный диалект), той локально-определенной певческой специфичности и достоверности, которой нет у народных хоров и к которой так настойчиво стремятся новые фольклорные ансамбли.

В центре внимания уже самых первых российских ансамблей этого направления были поиски нового звучания. Именно манера пения, специфические

голосовые тембры определили резкость границы между фольклорными ансамблями и народными хорами. Первый решительный шаг был сделан в ансамбле Покровского. И впоследствии в разных ансамблях велись активные вокальные эксперименты — ведь коллективам нужно было научиться «воспроизводить» самые разные, порою крайне необычные локальные певческие стили. Никаких готовых, единых для всех вокальных методик, в отличие от народно-хоровой школы, в ФД не существовало. Но путь был один: через тщательное (но не механическое, а «умное») копирование — к свободному (включающему способность к импровизации) овладению конкретным локальным музыкальным диалектом, местной певческой речью. Постепенно сложились приемы обучения фольклорному вокалу, системы распевок, сформировались свои вокальные педагоги (Евгения Костина, Андрей Котов, Галина Сысоева, Вячеслав Асанов, Светлана Власова и др.), у каждого из которых выработалась своя система вокального обучения. Некоторые итоги этой работы были теоретически осмыслены и сформулированы С. Власовой.

Самые первые Ф.А. (ансамбли под рук. Щурова, консерваторские, ансамбль Покровского) разучивали песни по нотным расшифровкам, в т. ч. многоканальным (многомикрофонным). Для того времени это было прорывом. Однако постепенно (начиная с конца 1980-х) в ансамблевой среде стал доминировать устный метод обучения фольклорному пению (без использования нотировок). Безусловно, устный тип обучения более адекватен самой природе традиционного пения. И сегодня большинство участников ФД предпочитают разучивать песни по слуху, с помощью фонограмм и видеозаписей, в частности многоканальных. При этом участники молодежных групп стараются установить прочные, многолетние, по-настоящему тесные и дружеские связи, личные, почти родственные контакты со своими «учителями» — так уважительно называют деревенских народных певцов и музыкантов, знатоков традиции, которые выступают не просто как носители материала для творчества, а как духовно-нравственные ориентиры, носители некоего максимально ценного жизненно-художественного идеала.

Необходимыми считаются многократные, постоянные экспедиционные поездки в «свои» деревни (эти экспедиции с годами постепенно превращаются в более традиционную и органичную форму «гостевания»), постоянные прямые контакты, переписка, непосредственное — из уст в уста, из рук в руки — обучение у народных мастеров.

Если поначалу главное внимание было устремлено на попытки реализовать специфические качества собственно музыкального звучания народно-певческих стилей, то постепенно в ФД созрело понимание необходимости комплексного освоения народной традиции.

Ансамбли «первой волны» ФД. могли выходить на сцену в обычной, современной «городской» одежде (такими в конце 1970-х — начале 1980-х были первые выступления ансамбля Покровского, ансамбля Московской консерватории и других коллективов). Затем молодые певцы надели этнографические костюмы, сделанные руками деревенских мастериц и привезенные из экспедиций. Но уже вскоре «хорошим тоном» стало умение с а м и м изготовить традиционную одежду по традиционной технологии, приобщившись, таким образом, не только к песенно-певческой, но и к рукодельной народной традиции. По мнению участниц ФД., занятия традиционным рукоделием помогают еще лучше погрузиться в мир народной культуры.

Необходимыми компонентами многосторонне осваиваемой народной традиции были также: изготовление народных инструментов и игра на них (кроме гармон и балалайки — куклы, народная скрипка, бубен, гусли, жалейка, одинарные травяные и деревянные дудки, варган, пастушьи рожки, лира, гудок и мн. др.), народная хореография, игры, народный театр, русские боевые искусства, различные виды прикладного творчества, сказки, былички, загадки, традиции народной медицины и народной кулинарии и т. д. Все это богатство находило в городских ансамблях своих наследников и преемников. Все более расширялась «освоенная» область народной культуры. От произведений народного искусства перешли к народной культуре как образу жизни и мировоззрению, выраженному в жизненно-художественных формах. В последние годы участников ФД. все более волнуют такие проблемы, как семантика народной культуры, ее духовные, мировоззренческие, философские основы, выраженные в ней этические ценности.

Лучшим молодежным ансамблям приходится много петь на сцене, выступать на радио и по телевидению; несмотря на любительский статус, они ездят на гастроли, в т. ч. зарубежные, их записывают российские и зарубежные звукозаписывающие фирмы. Однако для большинства фольклорных ансамблей сцена не является главной целью, они, как правило, сочетают концертные и неконцертные формы функционирования; ряд ансамблей вообще отдают предпочтение последним. Значительная часть жизни коллективов проходит вне сцены и не ориентируется на нее. Фольклор проживается участниками ФД., не реконструируется, а, скорее, «ре-витализируется» и вносится в их собственную праздничную и повседневную жизнь в качестве актуальной ценности. Поездки в села, общение с деревенскими музыкантами, внутриансамблевые «спевки» (зачастую непохожие на репетиции), дружеские встречи с другими коллективами, праздники и гулянья — вот что составляет основное содержание деятельности молодежных групп этого направления. Складывается особый, подобный традиционному образ жизни, который представляет собой попытку соединить «старинное» и «современное», «городское» и «деревенское», «бытовое», «праздничное» и «концертное».

Все участники фольклорных коллективов с энтузиазмом относятся к любой возможности встретиться с друзьями по ФД. Возможность общения дают межрегиональные и общероссийские фольклорные праздники и фестивали, которых начиная с 1980-х гг. проводится немало. Начало было положено А.М. Мехнецовым, который собрал лучшие молодежные ансамбли «первой волны» на студенческий музыкальный фестиваль «Фольклор и современность», проведенный в Ленинградской консерватории в апреле 1982 г.

Одна из комплексных фольклорных форм, которую пытаются освоить участники ФД., — традиционные праздники и гулянья. Святочные колядования, гадания, молодежные «вечёрки», проводы Масленицы, Троицкие гулянья, Купальские обряды принципиально не похожи на ставшие привычными в советское время «организованные мероприятия», с культмассовиками-затейниками и дежурными аттракционами. Современными аналогами старинных «съезжих», «престольных» праздников стали фольклорные фестивали, на которые не только собираются местные ансамбли, но приезжают, как в былые времена, гости издалека. Так, в Москве, в Краснопресненском парке, в течение многих лет проходила осенняя «Ярмарка на Покров», в Екатеринбурге — Дмит-

риев день, в Вологде и Петербурге проводится Масленица, в Воронежской области — Троица.

Ф.Д. свойственна тесная связь с научной фольклористикой, особенно на первых этапах. Как уже было сказано, многие профессиональные исследователи-фольклористы (чаще всего музыковеды) руководят ансамблями или их консультируют. В настоящее время в среде Ф.Д. активно развивается «самодетельная фольклористика»: участники фольклорных групп ведут самостоятельную экспедиционную и архивную работу, участвуют в подготовке фольклорных сборников и дисков, организуют конференции и отчетно-экспедиционные сессии и выступают на них, даже пишут статьи. Научный компонент (в большей или меньшей степени) становится одним из обязательных в деятельности современных фольклорных объединений.

Первые десятилетия основной единицей Ф.Д. являлся фольклорный ансамбль. В настоящее время наблюдается гораздо большее разнообразие форм: наряду с ансамблями создаются Дома фольклора, Центры народной (традиционной) культуры, фольклорные клубы, студии, объединения, театры, школы и т. п.

На сегодняшний день в качестве членов РФС зарегистрировано более тысячи фольклорных коллективов из 55 регионов России. С 2004 г. ежегодно собирается общероссийский Форум фольклорных ансамблей (в 2006 г. — под патронатом Русской православной церкви). С 2001 г. издается журнал «Вестник РФС». Специалисты для работы с фольклорными коллективами (они отличаются от руководителей народных хоров, которых готовят народно-хоровые отделения РАМ им. Гнесиных и институты культуры) готовятся на базе музыкально-этнографического отделения Петербургской консерватории, Вологодского государственного педагогического университета, Воронежского и Барнаульского институтов искусств, некоторых музыкальных училищ.

Помимо названных выше большую роль в Ф.Д. сыграли: Е. Якубовская (Мельник), Н. Артеменко (Камнева), Г. Лобкова, Ю. Чирков (Петербург), Е. Краснопевцева, А. Букатова, Б. Ефремов, М. Горшков, Г. Холоднов (Москва), А. Кулев (Вологда), О. Коньшин (Вологодская обл.), В. Ромашкин (Саранск), А. Третьякова (Вологда—Москва), Г. Сысоева (Воронеж), О. Никитенко (Волгоград), о. Владимир (Теплов), о. Евгений (Пестерев) (Екатеринбург), иеромонах Гурий (Усачев), С. Захарова (Пермь), Г. Базлов, И. Некрасова (Тверь), В. Багринцева, Е. Ефремова (Омск), С. Оленкин (Рига), А. Глумова (Саратов) и др. (**Н. Ж.**)

Лит.: **Кабанов А.С.** К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 88. М., 1980; **Кабанов А.С.** Воспитательное воздействие музыкального фольклора на участников художественной самодеятельности // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 141. М., 1985. С. 15–30; **Кабанов А.С.** Молодежное фольклорное движение в городах // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 137. М., 1985. С. 71–90; **Кабанов А.С.** Современные фольклорные коллективы в городе. М., 1986; **Кабанов А.С.** Музыкальное фольклорное направление в современном народном творчестве // Художественная самодеятельность. Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. М., 1988. С. 40–42; **Кабанов А.С.** Перспективы фольклорного движения

в современном народном творчестве. Методические рекомендации. М., 1989; **Кабанов А.С.** Фольклорные коллективы досуговой ориентации в городе // Народное музыкальное искусство Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 16–33; **Покровский Д.В.** Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки. М., 1980; **Панкратьев И.П.** Проблемы городского молодежного фольклорного клуба // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 137. М., 1985. С. 71–90; **Панкратьев И.П.** Современный любительский фольклорный коллектив: некоторые особенности деятельности // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание: Сб. науч. тр. НИИ культуры. № 141. М., 1985; Фольклор и фольклоризм. Л., 1984; **Дорохова Е.А.** Молодежные фольклорные ансамбли в городе // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. М., 1988; **Дорохова Е.А.** Фольклорное движение в России: миф и реальность // Массовая культура на рубеже веков. М., СПб., 2005; **Рудиченко Т.С.** Деятельность городских молодежных фольклорных ансамблей (вопросы методики) // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. Л., 1989. С. 111–120; **Мехнецов А.М.** Российский фольклорный союз — десять лет спустя // Фольклор и молодежь. М., 2000. С. 30–45; **Жупанова Н.И.** Молодежное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999; **Жупанова Н.И.** Традиционная культура как модель мировой гармонии и проблемы современного фольклорного движения // Православие и традиционная народная культура. М., 2005; **Мороз Е.Э.** Молодежные фольклорные ансамбли с точки зрения социолога // Некоторые тенденции развития фольклорного творчества. М., 1992. С. 29–43; **Перомонах Гурий** (Усачев). Русская традиционная культура и молодежь // Православие и традиционная народная культура. М., 2005. С. 154–158; **Ключникова О.А.** О современных тенденциях фольклорного движения // Вестник РФС. 2003. № 1. С. 22–27; **Власова С.** Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник РФС. 2003. № 4. С. 17–23; 2004. № 1. С. 26–50; **Иванов В.** Одна на всех фольклорная страна // Вестник РФС. 2004. № 2. С. 49–54.

Интернет-ресурсы: <http://www.folklore.ru> (сайт РФС); <http://ru.narod.ru/> (сайт «Русская традиционная культура»).

**ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО В РОССИИ.** Первые фотолюбители — дагерротиписты — появились сразу после изобретения фотографии. В России перед революцией 1917 г. насчитывалось несколько тысяч фотолюбителей, большинство из которых принадлежало к образованным и высокообеспеченным кругам общества. К фотографии обращались ученые и путешественники, используя ее как способ научной фиксации данных. В 1867 г. в состав Всероссийской этнографической выставки в Москве вошло более двух тысяч фотографий, большую часть из которых представили любители-краеведы.

В 1882 г. к Всероссийской промышленной выставке в Москве был приурочен съезд, объединивший профессионалов и фотографов-любителей.

На рубеже XIX–XX вв. широкое распространение портретных ателье привело к снижению художественного уровня фотографий. В этот период многие деятели фотографии возлагали надежды именно на любительство: «Мне кажется... — писал в 1906 г. С.М. Прокудин-Горский, — что пора оставить это деление на любителей и специалистов, ибо в настоящее время из числа так называемых любителей най-



дятся немало лиц, ушедших далеко вперед по сравнению с множеством профессиональных фотографов» (цит. по: Советское фото // 1978. № 1. С. 33).

В 1894 г. в Москве было основано Русское фотографическое общество, объединявшее любителей и профессионалов. Общество проводило съезды и курсы, выпускало журнал «Вестник фотографии». В последующие годы были созданы и другие общества (Петербургское фотографическое общество, 1897; «Дагер», Киев, 1901; Московское художественное фотографическое общество, 1901). Конкурсы для любителей устраивал популярный журнал «Фотограф-любитель» (1890–1909). В этом журнале сотрудничали К.А. Тимирязев, Е.П. Вишняков, П.М. Дементьев, Н.И. Бобир, С.И. Саврасов, молодые фотолюбители-пейзажисты Ю.П. Еремин, Н.А. Андреев, З.З. Виноградов, ставшие впоследствии известными советскими фотохудожниками.

Первая мировая война способствовала развитию репортажной фотографии. Среди фронтовых корреспондентов журналов были недавние фотолюбители И. Бохонов, П. Новицкий, П. Оцуп, А. Булла.

В марте 1918 г. в Петрограде был организован Высший институт фотографии и фототехники, здесь была лаборатория, устраивали популярные лекции и доклады. На открытии курсов для учителей при этом институте нарком просвещения А.В. Луначарский сказал: «Для нас важно внести благоденствия фотографии в самую народную гущу, дать ее в руки всему народу». В том же году Наркомпросом были созданы фотокинокомитеты в Москве и Петрограде.

В 1926 г. началось издание журнала «Советское фото», который, по замыслу учредителей, должен был стать центром советского фотодвижения. Журнал выдвигал программу развития любительской фотографии под знаком ее превращения в коллективную фотолетопись своего времени.

Во второй половине 1920-х гг. во многих провинциальных городах возникают общества фотолюбителей, кружки художественной фотографии и фотокооперативы. Одной из причин стремления к объединению была возможность приобретения фотоматериалов по оптовым ценам. Однако эти объединения вели и культурную работу. К примеру, в 1927 г. Тверское фотообщество насчитывало 52 человека, здесь читались доклады по вопросам фотоискусства и фототехники. К выставкам фотообщества в Твери примыкали кружки из области, некоторые делали снимки при помощи собственноручно изготовленных материалов.

Первые фотовыставки любителей в Москве (1927–1929) назывались не выставками любительской фотографии, а выставками фотокружков, снимки подписывались названием кружка. В 1926 г. при Обществе друзей советского кино (ОДСК) была организована фотокинолюбительская секция, ОДСК снабжало любителей пособиями, частично помогало с фотоматериалами.

Молодежь из фотокружков при рабочих клубах не могла обеспечить себя техникой и материалами. Профсоюзы оказывали фотолюбителям весьма скудную поддержку. Тем не менее Ф. в рабочей среде развивалось и часто имело пропагандистские или разоблачительные цели.

В 1927 г. ОДСК заключило соглашение с ТАСС о публикации в газетах лучших работ кружковцев.

В просветительской работе широко использовалась демонстрация диапозитивов с помощью «волшебных фонарей». Во время агитпредставлений и массовых инсценировок использовалась проекция репортажных снимков.

Тематические подборки фотоснимков на передвижных щитах переносились из одного цеха в другой. Были также фотошаржи, фотокарикатуры, монтаж документальных снимков с карикатурой из печатного издания. Фотография нашла себе место и в стенгазетах.

С конца 1920-х гг. органами центральной печати стали проводиться конкурсы для любителей. Члены драмкружков и коллективов живой газеты охотно и изобретательно использовали возможности «волшебного фонаря». К 1927 г. относится увлечение «световой газетой». В Ростове кожевники демонстрировали «световую газету» о производстве обуви. В Шуе фотолюбители фабрики № 3 объединились с рабкоровским кружком для выпуска светожурнала «Экран», который состоял из трех частей: «Старый быт», «Жизнь фабрики», «Строительство».

Весной 1928 г. в Москве открылась большая «Выставка советской фотографии за 10 лет», где внимание было уделено и Ф. В оргкомитет входил зампред Совнаркома (заместитель главы правительства СССР) Я. Рудзутак, нарком просвещения А. Луначарский. Экспертами были признанные специалисты по изобразительному искусству: И. Грабарь, А. Бакушинский, Я. Тугендхольд, А. Федоров-Давыдов. Специальное подразделение по фотографии существовало в ГАХН.

Однако после громкого успеха выставки последовало указание ЦК партии о том, что Ф. должно быть тесно увязано с рабселькоровским движением. Установка была дана в связи со свертыванием нэпа и изменением политики в сторону ужесточения. Было введено наименование для любителя, работающего для «низовой» печати, — фотокор. Работа кружков должна была быть привязана к стенгазетам и редакциям местных многотиражек. Только их было решено снабжать аппаратурой и материалами.

ОДСК было предложено «политизировать фотодвижение», «использовать фотоаппарат в качестве орудия классовой борьбы и пропаганды». В 1930 г. было распущено Русское фотографическое общество и другие прежние организации.

Бригада фотокоров должна была заменить фотокружок.

От любителей требовали «политически грамотных» снимков. Группа фотокоров при газете «Рабочий край» (Иваново) выпускала в 1933 г. «фотогвозди» — разоблачительные фотографии, которые наклеивались на щиток, прибитый к заостренному колу. Копия каждого «фотогвоздя» отсылалась прокурору области.

Однако в целом по стране фотолюбители слабо откликались на агитационные задачи, тем не менее индивидуальное любительство продолжало жить, а эпоха массового рабочего фотодвижения пришла к концу, и в 1934 г. Главное управление кинофотопромышленности выпустило постановление, в котором требовало опоры на работу фотографов-профессионалов. В 1935 г. в Москве была открыта выставка ведущих мастеров советской фотографии (А. Родченко, М. Альперта, С. Фриндланда, Е. Лангмана, Б. Игнатовича, А. Шайхета, Г. Скурихина и др.). Благодаря этой выставке фотопейзаж, психологический портрет, жанровый снимок, еще недавно считавшиеся «безыдейными», вновь получили права гражданства.

В 1937 г. на открывшейся в залах московского Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина Всесоюзной выставке фотоискусства должен был быть и отдел фотолюбительства, но оказалось, что нет материала от рабочих фотоко-

ров и любителей, и в результате в этот раздел включили снимки начинающих профессиональных фотоработников. Упадок Ф. был связан с упразднением фотокружков в клубах.

Ф. как вид художественной самодеятельности вновь получил широкое развитие лишь спустя полтора десятилетия. По окончании Великой Отечественной войны было привезено из-за границы много фотокамер, появились недорогие камеры и в свободной продаже. Впервые после революции Ф. вновь смогло стать индивидуальным домашним увлечением.

Фотолюбители объединялись и во вновь созданных клубах, где могли получить профессиональные и технические консультации.

В конце 1950-х гг., когда клубное движение только начиналось, преимущество профессионалов — репортеров прессы — перед любителями не вызывало сомнений. Спустя десять лет обнаружилось, что в фотоклубах выросли фотографы, не уступающие фотожурналистам в художественном видении и техническом мастерстве, и тогда заговорили о том, что у любителей больше возможностей для творчества — независимость от социального заказа, свободный выбор темы, отсутствие жестких сроков и т. п., что позволяет им уверенно соревноваться с фоторепортерами.

У большинства мастеров любительской фотографии была другая профессия, и на жизнь (впрочем, как и на любимое дело) они зарабатывали ею. Зато, как правило, не было фотографического образования. Тем не менее такие авторы сознательно ориентировали себя на освоение высот фотографического искусства. Постигая профессиональный уровень ремесла, они начинали ставить перед собой сложные творческие задачи, отвечавшие актуальным запросам фотокультуры.

Так, в конце 1960-х гг. в фотоклубах появляется сначала небольшая, а затем растущая «профессиональная» прослойка. Не заметить ее было нельзя, потому что она резко выделялась на выставках, и вскоре за ней закрепилось наименование «элиты Ф.».

Определенная элитарность проявилась и на уровне фотоклубов. Статистика любительских выставок показывала, что среди фотоколлективов выдвинулась постоянная группа примерно из тридцати клубов-лидеров, отличавшихся устойчиво высоким уровнем творческих достижений. В 1970-е гг. она и определяла лицо любительской фотографии. Если принять среднюю численность клуба за тридцать участников, то получится, что группу «сильных» фотолюбителей составляло около тысячи человек. А поскольку в это время в стране действовало немногим более трехсот фотоклубов, то при той же условной численности коллектива можно причислить к «средним любителям» примерно десять тысяч человек. Любой фотоклуб ставил условием приема минимальный уровень мастерства, поэтому данная цифра определяла группу тех, кто способен к самостоятельному творчеству.

Возрождение фотолюбительского движения на более высоком, творческом уровне связывают с объединением фотолюбителей Ленинграда при Выборгском ДК — фотоклубом ВДК. С момента основания он стал ведущей организацией фотолюбителей и по численности, и по размаху деятельности, оставаясь образцом для десятков любительских коллективов. Уже в 1962 г. клуб ВДК организовал Всесоюзный слет фотолюбителей, затем регулярно проводил всесоюзный кон-

курс фотоклубов «Наша современность»; его весенние выставки собирали на вернисажи любителей со всего города, а система публичных лекций по фотографии явилась прообразом будущих университетов культуры.

Уже первые выставки фотоклуба ВДК обнаружили поворот любителей от салонных портретов и картинных пейзажей к стихии сиюминутной реальности, отражению естественного хода жизни. Авторы открывали для себя захватывающие возможности фоторепортажа, начиналось всеобщее увлечение той разнообразностью фотографии, которая получила не совсем строгое определение «жанровый снимок».

Из фотоклуба ВДК вышла целая плеяда талантливых фотожурналистов — В. Якобсон, Г. Колосов, Л. Шерстенников, О. Макаров, В. Брызгин, В. Богданов; из фотоклуба при ДК «Правды» — И. Зотин, Н. Свиридова, И. Гневашев, В. Парадня. Многие из них не теряли внутренней связи с фотолюбительством, что оберегало их от штампов газетной фотографии, помогало утверждать художественный подход к фоторепортажу.

Московский «Новатор», организованный в 1961 г. фотохудожниками А.В. Хлебниковым и Г.М. Сошальским, быстро превратился в клуб-гигант. Всего через год его численность возросла до трехсот человек. Принципы клубной работы новаторцев соединяли, казалось бы, несовместимое: практически неограниченный прием желающих и курс на воспитание ярких индивидуальностей. Все участники были распределены по секциям, которые вели известные фотомастера, члены клуба: Б.В. Игнатович возглавлял секцию репортажа и жанра, С.К. Иванов-Аллилуев — секцию пейзажа, А.В. Хлебников руководил занятиями по прикладной фотографии. Несколько лет спустя начала действовать секция слайдов и клуб стал устраивать общественные просмотры цветных диапозитивов.

В 1960-е гг. «Новатор» стал своего рода фотографическим университетом Москвы. Широкой и разнообразной была здесь общеобразовательная программа, читались лекции по эстетике фотографии, фототехнике, истории искусства. Творческая работа коллектива ежегодно завершалась отчетной выставкой, которая обычно собирала много зрителей. Большой резонанс, например, имела экспозиция 1964 г., показанная в ЦПКиО им. Горького; ее посетило сорок тысяч зрителей. Одними из первых новаторцы наладили издание каталогов своих выставок.

Для этой поры характерными становятся любительские слеты, семинары по обмену опытом, творческие встречи. Фотолюбители стремились сделать свои работы и собственную творческую позицию фактом общественно значимым, и в этом обнаруживалась закономерность самодеятельного творчества: художественная потребность имела тенденцию проявлять себя в форме общественно полезной деятельности.

Фотоклубы в этот период становятся не только очагами художественного творчества, но и своеобразными культурными центрами. Выставки любителей фотографии, сотрудничество с газетами, участие в массовых мероприятиях повсеместно воспринимались как значимые факты культурной жизни региона.

На протяжении 1960-х гг. сложилась модель действующего фотоклуба. Он объединял достаточно подготовленных (по уровню владения основами фотографии) людей, выдвигая перед ними творческие задачи: подготовки выставок и, значит, обновления авторского собрания снимков, тематической съемки, учас-

тия в общественной жизни коллектива и т. д. Всей работой руководило правление, которое избиралось на общем собрании, жизнь клуба регламентировалась уставом, принятым всеми участниками.

Формы клубной работы не отличались разнообразием, обычно это были периодические заседания с обсуждением снимков, практические занятия, иногда доклады и сообщения. Главным же были клубные выставки, определявшие лицо коллектива и направление его творческих поисков. Выставки становились и гласной демонстрацией собственных достижений, и средством пропаганды фотоискусства, эстетического воспитания зрителей.

Успешная работа любительских коллективов, их жизнеспособность во многом зависели от лидеров фотоклубов. Типичная фигура 1960-х гг. — основатель и бессменный председатель ленинградского ВДК Г. Мутовкин, ставший душой многих начинаний, одним из тех, кто сделал фотолюбительство общественно значимым явлением. В то время разнообразная клубная работа (от незначительных поручений до крупных мероприятий) воспринималась такими людьми как нечто существенное и важное. И подобных энтузиастов было немало: Л. Асанов из подмосковного Монина, С. Барков из Мурманска, В. Белковский и Е. Ткаченко из Челябинска, Р. Крупнов из Москвы. В 1970-е гг. этот список пополнили А. Болдин (Москва), В. Агеев (Рязань), А. Дашков (Новосибирск), Ю. Луганский (Владивосток), В. Михайлов (Чебоксары) и мн. др.

Для 1960-х гг. выставочный бум в Ф. вообще выглядел естественным. Каждый фотоклуб хотел стать застрельщиком собственного начинания, иметь свою «фирменную» традицию. В Таллине, по инициативе коллектива ТФК, в 1962 и 1963 гг. прошли недели фотоискусства, ставшие праздниками фотографии всесоюзного масштаба. Запорожский фотоклуб провел в 1965 г. первую Всесоюзную выставку фотопортрета, клуб небольшого уральского города Миасс — Всесоюзную выставку фотопейзажа (1967). В обеих экспозициях принимали участие известные мастера художественной фотографии. Фотолюбители, в свою очередь, начинали занимать достойные места на профессиональных конкурсах, их фамилии все чаще фигурировали в каталогах всесоюзных и международных выставок. Журнал «Советское фото» отмечал характерное явление: с середины 1960-х гг. организаторы фотоэкспозиций отказались от деления работ на любительские и профессиональные. В это же время фотоклубы начинают активно участвовать в различных международных салонах и конкурсах. Ф. становится вполне оформившимся явлением общественной и культурной жизни страны.

На международной выставке «Интерпрессфото-66» в Москве, где выступали лучшие фотографии из 70 стран мира, работы советских самодеятельных авторов были отмечены наградами. Выставка побывала во многих городах страны, демонстрируя любителям творческие принципы, широту тематики, разнообразие жанров и технических приемов в практике мировой фотографии. Ее познавательное значение и благотворное воздействие на фотолюбительство было весьма заметным. Выразилось оно в том, что в следующие два-три года фотоклубы устроили целый ряд крупных смотров любительского творчества, как бы заочно соревнуясь с мастерами зарубежных фотошкол.

Любительская фотография пришла в эти годы и на телеэкран: во многих городах фотоклубы вели телепередачи о фотоискусстве, на Центральном телевидении регулярно выходила в эфир посвященная Ф. передача «Объектив».

В 1970-е гг. в практике клубов появились новые способы публичного показа любительских коллекций: снимками оформляли городские стены и витрины, их регулярно вывешивали в фотомагазинах, в праздничные дни некоторые клубы экспонировали фотографии прямо на городских улицах. Любители стремились к прямому контакту с широкой зрительской аудиторией, и это обуславливало постоянный поиск новых возможностей для участия в культурной жизни своего региона.

Взаимоотношения, творческий взаимообмен в практике любителей и фотожурналистов, начавшиеся в 1960-е гг., стали особенно заметны с начала 1970-х гг. Газетная фотография заимствовала выразительные приемы и средства, которые еще недавно казались достоянием любительского творчества. В палитру фотожурналистики входили съемка широкоугольной оптикой, способы сложной печати, фотографика, т. е. приемы и методы, ранее освоенные любителями.

Отношения Ф. с прессой зависели как от изменений в самом любительском движении, так и от эволюции фотожурналистики, хотя основная форма сотрудничества — публикация любительских снимков — оставалась устойчивой. Вместе с тем практика показала, что долговременное сотрудничество газет с фотолюбителями сохранилось в немногих случаях: из всех фотоклубов, созданных при редакциях в 1960-е гг., в 1970-х жизнеспособными оставались единицы. Это не означало, что газеты потеряли интерес к фотолюбительству, напротив, они по-прежнему черпали кадры фотокорреспондентов из фотоклубов. И все же теперь любительская фотография занимала меньшее, чем прежде, место на газетных страницах. Заметнее стало противоречие во взаимоотношениях фотолюбителя с редакцией, поскольку выполнение редакционных заданий предполагало сочетание профессионального и самодеятельного начал в творчестве. Психологическая установка любителя — «снимаю, что хочу» — была неприемлема в газете. Игра как основа самодеятельного творчества в условиях сотрудничества с печатью превращалась в работу, а потребность воплотить подмеченное в жизни по-своему, в рамках индивидуального видения сталкивалась с канонами фотожурналистики. В газете любителю предлагалась существенно иная творческая обстановка: вместо художественного отражения действительности давать ее воплощение в формах фотопублицистики.

В 1970-е гг. прежняя «фабульная» повествовательность, когда снимок рассказывал легко узнаваемую зрителем историю, уступила место «сюжетному» повествованию, требующему работы ассоциативно-образного мышления, умения метафорически «прочесть» изображение.

Разнообразные опыты с анализом и образным «пересозданием» момента времени в структуре снимка привели к тому, что многие фотолюбители начали ставить под сомнение безусловность «прямого» репортажа. Жизненное мгновение, случайно вырванное из подвижного контекста реальности, стало казаться уязвимым, принцип его «прямой» фиксации — поверхностным. Сюжет перестали отождествлять с фабулой, теперь он вырастал из внутренней структуры фотографии. Психологические, бытовые, социальные связи персонажей, создающие «сюжетное поле» снимка, зачастую откровенно ослаблялись — автор как бы подсказывал зрителю внебытовой, ассоциативный ход «прочтения» сюжета. Замечательные образцы такого подхода дал в своем творчестве москвич А. Слюсарев.



Самым распространенным приемом у любителей оставалась необычная кадрировка. Фотографическая фрагментация такого рода создавала эффект «остранения» пространства и выражала его внутреннюю динамичность. Таковы многие снимки Е. Глазычевой из «Новатора». Смещение масштабов, неуравновешенная композиция вызывали ощущение тревоги, недосказанности, неустойчивости (работы 1970-х гг. москвича Н. Кулебякина).

В 1970-е гг. фотолюбители сознательно использовали разнообразный подход к материалу и его композиционному претворению в снимке, и в результате возникали такие формы, как жанровый портрет, жанр на фоне пейзажа, жанровая сцена с натюрмортом на первом плане и др. Осваивая уже существующие жанры, участвуя в формировании их разновидностей, они исследовали громадные пласты нетронутого жизненного материала. Фотолюбители стремились проанализировать явление, жизненный случай, ситуацию при помощи самих героев снимка. При этом широко применялись фотографические приемы, которые были как бы «открыты» заново: метод «привычной камеры», долгое много-разовое наблюдение за персонажами и, наконец, их откровенное сотрудничество во время съемки (взгляд прямо в камеру, сознательное обнажение постановки, эстетизированная пластика, подчеркнутая «театрализация» позы, жеста, костюма). Упомянутые приемы широко использовали члены казанского фотоклуба «Тасма» — Л. Кузнецова, Ф. Губаев, В. Зотов, Р. Якупов, заявившие о себе интересными работами.

У любителей из клуба «Волга» (Горький) можно было встретить наивно-аллегорические работы, отсылающие к дореволюционной светописси, а у авторов Чебоксарской группы «Факт» — портреты, напоминающие немецкую рабочую фотографию 1930-х гг. Московские авторы активно использовали приемы и методы съемки, которые еще недавно считались принадлежностью рекламной, прикладной фотографии. В общем, у любителей появились полная свобода в выборе выразительных средств и завидный диапазон художественных решений.

Любители заново открывали для себя фотомонтаж. В их композициях можно было легко обнаружить полюбившиеся и потому охотно тиражируемые сюжеты, навеянные научной фантастикой, футурологией, экологическими проблемами, современной мифологией типа НЛО. Тяготение к подобному материалу породило свою систему символических знаков: например, вереница зданий стандартной архитектуры или автомобилей обозначала машинную цивилизацию, противостоящее человеческому механистическое начало в реальности; свалка старых автопокрышек или лужи с разводами масляных пятен — вторжение человека в природу, экологическую катастрофу и т. п.

Кажущаяся простота и свобода в обращении с исходным материалом увлекали многих любителей, и у иных создавалось обманчивое впечатление, будто, овладев монтажной техникой, можно реализовать любой замысел. Была в необыкновенной популярности фотомонтажа и еще одна существенная причина: здесь авторы гораздо определеннее заявляли о своем художественном «я».

Большое распространение в 1970-е гг. у фотолюбителей получила экранная фотография в виде слайдов, демонстрирующихся на экран под музыку, а иногда и в сопровождении текста.

В 1980-е гг. возрождается традиция прежних любительских конкурсов и выставок с их условием непереносимости новизны представленных работ.

Любопытны были попытки сделать ставку исключительно на ведущие коллективы (конкурс клубных коллекций 1982 г. в Тольятти так и назывался — «Лидер-82») или только на «сильных» авторов (экспозиция «Лицо клуба—86» в Москве, где соревновались клубные подборки из шести—восьми снимков и каждый автор был представлен лишь одним снимком).

Энергично действовали народная фотостудия «Ракурс» (Чебоксары) и группа «Факт» (Йошкар-Ола), которые провели несколько фотографических фестивалей в Чувашии, по своему размаху и значению достигавших межреспубликанского уровня. Крупнейшие всероссийские фотографические мероприятия перемещались в провинцию: республиканская выставка «Уголок России — отчий дом» (1986) проходила в Перми, а через два года не менее представительная Всероссийская — «Россия — отчий дом» — в Астрахани.

Всесоюзная выставка фотолюбителей 1987 г., проходившая в Москве, широко представила творчество любителей из союзных республик. Она наглядно показала, что любительская фотография стала более сложной для восприятия и требует от зрителей определенной культуры восприятия, известной фотографической грамотности.

Многотрудный путь отечественного Ф., казалось, естественным образом привел к организации в мае 1989 г. Фотографической ассоциации СССР, призванной осуществлять планомерное и целенаправленное руководство развитием любительской фотографии на качественно ином, более высоком уровне. Однако последовавшие вскоре коренные изменения в экономическом, а затем и политическом укладе страны поставили фотолубительское движение и любительскую фотографию перед новыми проблемами. (В. С.)

# Х

## ХОР ГУСЛЯРОВ КЛУБА ЗАВОДА

### «КРАСНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК»

был создан на известном ленинградском заводе в 1922 г. Первоначально он состоял из 13 человек, т. к. именно столько инструментов нашлось в клубе.

Как вспоминает один из участников Х.Г., в первое время занятия проходили только один раз в неделю, а концерты чуть не каждый день. Гусляров буквально таскали с одного концерта на другой, так что некогда было пополнять скудный репертуар, большую часть которого приходилось доучивать прямо перед публикой, на эстраде.

Спустя некоторое время к руководству ансамблем привлекли известного исполнителя на гуслях Н. Голосова. Он создал мастерскую по изготовлению гуслей, благодаря чему ансамбль увеличился до 36 человек. Голосов разделил Х.Г. на две группы — старшую, имеющую концертный стаж, и молодую, вновь пришедшую. С каждой группой он работал отдельно. Участникам Х.Г. удалось освоить даже наиболее сложный вид гуслей — гусли звончатые. Постепенно Х.Г. стал заметным явлением, нередко выезжал на гастроли и имел большой успех.

Ансамбль участвовал в музыкальных олимпиадах Ленинграда, а также в юбилейной постановке «10 Октябрей», показанной в ноябре 1927 г. на сцене ленинградского ГБДТ. Этот театральный монтаж был задуман как попытка сближения профессионального театра и клубной сцены. Гусляры были заняты в эпизоде «На досуге», где их выступление должно было продемонстрировать достижения клубной самодеятельности. Внимание, уделенное гуслям в этой постановке, объясняется тем, что именно они выдвигались некоторыми деятелями культуры в качестве альтернативы «варварской, калечащей русскую душу» гармонике. Такова была, например, позиция Д. Бедного в поэтической полемике о гармошке с А. Жаровым. Последний в стихотворении «Вопрос Демьяну Бедному» писал:

Что толкнуло вас: тоска ли, грусть ли

Пожелать гармонике капут?

Интересно: как это под гусли

Ваши «Проводы» в селе споют?

Несмотря на большой успех, которым гусли пользовались у публики, этот инструмент редко встречался в советской самодеятельности. В прессе 1920–30-х гг. есть еще одно упоминание об ансамбле гусляров — в Самарском клубе связи. Этот коллектив, состоявший из 5 человек, исполнял русские народные песни, а также сопровождал танцевальные вечера. (М. К.)

Лит.: **Павров С.** Хор гусляров // Музыка и быт. 1927. № 9. С. 13; **Ильин В.П.** Искусство миллионов. Л., 1967; **Масляненко Д., Янковский М.** Затейники. Л., 1929; Зрелища Самары. 1927. № 1. С. 11; 10 Октябрей: Композиция в 10 частях и 25 эпизодах. Л., 1927; **Румянцев С.Ю.** Музыкальная самодеятельность // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. СПб., 2000. Т. I. С. 288, 338.

# Ч

**ЧЕРЛАКСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР** (Омская обл.). Руководитель этого театра, Альбина Георгиевна Янцен родилась и выросла в сельской местности. Театром увлеклась в школьные годы под влиянием матери — Нины Федоровны Кукушкиной — самодеятельной актрисы и художницы. Окончив ПТУ, несколько лет работала токарем. Потом поступила на заочное отделение института культуры в Омске. Возглавив в середине 1970-х гг. Черлакский народный театр, Янцен начала строить его по модели традиционных сельских, семейно-соседских отношений. Долгие годы ее ближайшими помощниками были мать (актриса и оформительница спектаклей) и муж, Г. Янцен, — по профессии станочник, а в театре внештатный заведующий постановочной частью.

Традиционные семейно-соседские отношения были органично вплетены в повседневную жизнь театра, проявлялись разнообразно. Можно привести такой пример. Постоянных актеров в коллективе было около 25 человек. Для постановки спектакля «В степях Украины», задуманного как массовое народное представление, требовалось не менее 70 человек, при этом много стариков и совсем юных парней и девушек. За стариками Янцен пошла прямо по домам, совсем в духе традиционного сбора людей на сельские «помочи»: «Здравствуйте, как себя чувствуете? Не хотите ли принять участие в спектакле?» За молодежью отправилась в среднюю школу и сельское ПТУ, где Янцен была своим человеком. Некоторые преподаватели являлись актерами театра, а многие учащиеся в детском возрасте не раз бывали в комнате сказок ДК, в гостях у Янцен-сказочницы.

Комната сказок — уникальное помещение, полностью оформленное Н.Ф. Кукушкиной с юными помощниками. Сюда регулярно приходили ребяташки из детских садов, усаживались на низенькие деревянные скамеечки. К ним в русском народном костюме выходила Янцен и рассказывала сказки. (Когда иду по поселку, иногда слышу, как малыш говорит: «Мам, смотри, сказочница идет».) Нетрудно догадаться, что, приглашая в комнату сказок малышей поселка, Янцен не только забавляла их, но и решала стратегические задачи. Подрастая, малыши приходили сначала в детский театр, а потом пополняли взрослую труппу.

Комната сказок — она же репетиционная комната народного театра. Здесь по вечерам кипел самовар. Можно было выпить чашку крепкого чая, перекусить тем, что приносили женщины из домашней снеди. Не каждый успевал забежать домой после работы. Да и репетиции порой затягивались до позднего вечера.

В лучших постановках Янцен — «Солдатская вдова» Н. Анкилова, «Характеры»

В. Шукшина, «Живи и помни», «Последний срок» В. Распутина — Черлакский народный театр впечатляюще раскрывал драматизм народной жизни и вместе с тем утверждал непреходящую значимость для современности традиционных ценностей крестьянской христианской культуры.

О спектакле Черлакского театра «Последний срок» областная газета «Омская правда» писала: «Спектакль возникает поэтично и неторопливо достоверными деталями деревенского быта: старинный кованый сундук, домотканые половички, пестрое лоскутное одеяло, плетень у дома... Все это помогает естественности актерского существования и с первых минут захватывает зрителя искренностью и доверительностью рассказа, нарастанием психологических конфликтов, удивительной цельностью и правдивостью каждого персонажа» (1). (А. Ш.)

Лит.: 1. **Забеленкова Т.** Свет души // Омская правда. 1979. 24 апр.; 2. **Шульпин А.** Любительский театр в сельской местности // Духовная культура села. Традиции и современность: Сб. М., 1988.

**ЧЕСТНЯКОВ** Ефим Васильевич (1874–1961, Шаблово Костромской губернии) — живописец, график, скульптор. Это наиболее яркая фигура русского наивного художника начала XX столетия. Судьба Ч., развертывавшаяся на фоне увлечения крестьянским искусством, создания кустарной промышленности, представляла собой разительный контраст представлениям о народном искусстве, сложившимся тогда у «ученых художников».

Почти всю жизнь Ч. прожил в своей родной деревне Шаблово. Он был единственным сыном в крестьянской семье — «честняком», отсюда и его фамилия. Родители не хотели отпускать его учиться, но он по окончании земской школы убежал в город, против воли родителей закончил Новинскую учительскую семинарию и стал учителем. Преподавал в Здемировском начальном училище, затем в Костроме в начальном училище для малолетних преступников, в с. Углец Кинешемского уезда. В эти годы он познакомился с А.В. Пановым, по определению М. Горького — «романтиком народничества», который был родом из соседнего с Шабловом села и оказал влияние на духовное развитие Ч.

Ч. рисовать любил с детства. Рисовал портреты своих учеников, когда учительствовал. Его рисунки, «нечаянно от меня», как впоследствии вспоминал сам художник, попали к И.Е. Репину, который их высоко оценил, и Ч. в 1899 г. отправился поступать в Академию художеств в Петербург. Но вначале он попал в т. н. Тенишевскую мастерскую, учащимися которой руководил Репин. Там Ч. подружился с будущими известными художниками-графиками — С. Чехониным и И. Билибиным. Потом Ч. учился в общих классах Петербургской академии художеств. По совету Репина уехал в Казанскую художественную школу, а затем вновь вернулся в АХ в мастерскую Д. Кардовского. После событий 1905 г. АХ была закрыта и Ч. вернулся в Шаблово, затем лишь в 1913 г. еще раз выбрался в Петербург — учиться у Д. Кардовского. Он познакомился с С. Городецким, К. Чуковским, связь с которым сохранил надолго. В 1913 г. в издательстве «Медвежонок» была издана книжка его сказок с рисунками. В 1914 г. он окончательно вернулся в Шаблово.



Поддержка Репина, оценившего крестьянскую самобытность Ч., была для него опорой на всю жизнь. Он мыслил себя в утопической роли народного учителя в широком смысле, мечтал о переустройстве деревни, о «могучей универсальной культуре». Ч. критически относился к стилизациям профессиональных художников в народном стиле. «Взял бы я бич и выгнал вон толпу праздных людей с кустарной выставки. Мои братья, вы считали их выше, способнее, благороднее себя и доверчиво отдали им все свое достояние — для науки искусства, на создание общего блага, лучшего порядка жизни. Как же они использовали ваши творения, чем вам оплачивают?.. Непостижимы для них великое сердце народа, его прекрасные идеалы», — писал он в 1902 г. Ч. сочинял и иллюстрировал сказки морализаторского характера («Ручеек», «Тетеревидный король», «Чудесное яблоко»). В своей деревне участвовал в святках и других традиционных праздниках, устраивал кукольные театральные представления, похожие на выступления петрушечников. Он обладал даром актерской импровизации, сам разговаривал за всех кукол, играл на музыкальных инструментах. Он привез из Петербурга фотоаппарат и был первым фотографом в своих родных местах, фиксировал на стеклянные пластинки негатива народные гулянья, делал фото-портреты.

Из этой деятельности Ч. вышли сюжеты его картин. Он быстро отказался от академического рисунка, которым с трудом овладел, и работал более под влиянием журнальной графики, открыток, создав своеобразный примитивистский стиль, в котором наивный взгляд на мир сочетался с приемами профессионального искусства «для народа».

«Коляда», «Крестьянская свадьба», «Свахонька, любезная, повыйди, повыступи...», «Ведение невесты из бани» — произведения, в которых Честняков пересказывает фольклорные сюжеты.

Одно из главных живописных произведений Честнякова — «Город Всеобщего Благоденствия» — большое панно (сохранилось фрагментами), где сюжет со множеством фигур организован наподобие огромного обрядового действия. Изображен не город, а воображаемая большая деревня, окруженная стенами: сквозь арку в город движется поток людей. Крестьяне изображены за разными обыденными занятиями или отдыхающими, но все изображение пронизано ритуальной серьезностью. Это живописное воплощение крестьянской утопии с народническо-социалистическими оттенками, которое нашло также воплощение в литературном произведении художника «Шабловский тарантас».

Используя свой опыт учителя, Ч. много времени уделял детям. После 1917 г. он организовал в Шаблове «Детский дом» (нечто вроде «дома пионеров» советского периода). Здесь он учил детей рисовать, мастерить, играть на музыкальных инструментах. Из «Детского дома», по замыслу Ч., должна была вырасти «Коллегия наук и искусств», где преподавались бы живопись, скульптура, музыка, архитектура, машиностроение, оккультные науки, языковедение, астрономия, теория театра и кинематографа.

Он организовал в Кологриве Костромской губернии «Дом искусств», где руководил театральной студией и кружком рисования. В Кологриве прошли две его выставки (1926, 1928). Затем Ч. не нашли понимания ни в его родных местах, ни у тех интеллигентов в Москве и Ленинграде, с которыми он переписывался. К 1930-м гг. его творческая активность замирает. Как последний аккорд он напи-

сал погрудные акварельные портреты всех жителей Шаблова. Эти простые, скорее реалистические, нежели наивные, портреты непохожи на его сказочные и морализаторские полотна. Они обладают безыскусной поэтичностью, трогательной нежностью к моделям и, пожалуй, не имеют аналогий в современном ему искусстве. В деревне его воспринимали как чудака и колдуна, но хранили в избах его картины.

Творчество Ч. было вновь открыто костромскими реставраторами на волне увлечения примитивом в 1960–1970-е гг. Произведения его, написанные на случайных материалах — фанерках, сшитых кусках ткани и т. п., — почернели, были разрезаны на части, не датированы и фактически возрождались к жизни заново. Интерес к Ч. вспыхнул после выставки 1977 г. в Москве, а потом вновь почти угас.

(К. Б.)

Выставка: «Ефим Честняков — художник сказочных чудес», Москва, 1977.

Лит.: **Ямшиков С.В.** Спасенная красота. Рассказы о реставрации памятников искусства. М., 1986; **Игнатов В.Я., Трофимов В.П.** Мир Ефима Честнякова. М., 1988.

# Ш

«ШАРМАНКА» (год создания 1990, Санкт-Петербург) — уникальный театр, в котором играют не актеры, а кинематы. В данном случае это довольно большие по размеру фигуры с механическим секретом. Каждая из них работает по заданной мастером программе, иногда — самостоятельной, иногда — в сочетании с другими. Все кинематы сделаны из вещей, выброшенных на свалку, т. е. из останков бытовой культуры. Перемонтированные в кинематах знакомые нам вещи обретают фантазмагорический смысл. Например, стоят стоптанные ботинки подле обшарпанного стула, покрашенного белой краской; на стуле — гармонь, а рядом — пудовая гиря, подвешенная на толстой цепи. Когда кинемат начинает работать, гиря с грохотом перемещается вниз — вверх, вниз — вверх; гармошка издает наивные музыкальные звуки, а ботинки азартно приплясывают в такт.

Каждый из подобных фрагментов имеет собственную мини-программу, которая, в свою очередь, является частью программы, общей для всего кинемата. Действия всех кинематов, участвующих в спектакле, тоже логически согласованы друг с другом. По такому принципу организованы все спектакли, идущие в «Ш.». Кинемат с ботинками, стулом, гармонью, гирей участвует среди прочих в спектакле «Пролетарский привет Жану Тэнгели от мастера Э. Берсудского из колыбели трех революций», посвященном конкретным событиям истории России.

Первый спектакль возник в «Ш.» в 1990 г., назывался он «Колесо», процесс жизни осмыслился здесь на философском уровне. Кинематы, участвовавшие в «Колесе», представляли собой деревянные двух-, трехметровые сооружения, украшенные скульптурами. В одном из них, например, были вмонтированы вращающиеся на круге фигурки: каждая — этап жизни (от младенца на руках матери до «костлявой» с косой). Эта композиция так и называлась — «Жизнь».

Все спектакли «Ш.» имеют программное музыкальное сопровождение. А создают и демонстрируют публике кинематы «Шарманки» всего два человека: Эдуард Берсудский — мастер, изготавливающий кинематы, и Татьяна Жаковская — сценарист, режиссер, залив, директор.

С самого начала они объявили себя «историческими скептиками» — из этой мировоззренческой позиции проистекала мрачноватая тональность всех их спектаклей.

В Петербурге «Ш.» просуществовала с 1990 по 1993 г. Это было время туристического бума в России, когда многие иностранцы желали своими глазами посмотреть, как протекает в России процесс перестройки. «Ш.» имела у иностранцев потрясающий успех, несмотря на то что театр ютился в небольшом помещении бывшего детского сада.

С 1993 г. началось триумфальное шествие «Ш.» по театральным фестивалям Европы. С 1994 г. питерская «Ш.» прочно обосновалась в городе Глазго (Шотлан-

дия), получив от мэрии помещение, которое используется и для демонстрации театральных программ, и как постоянно действующая экспозиция отдельных кинематов. (**Е. М.**)

Лит.: **Маркова Е.** Приключения ШАРМАНКИ // Московский наблюдатель. 1997. № 3–4. С. 71–74; **Markova E.** Off Nevsky Prospekt (St/Petersburg's studios in the 1980s and 1990s / What we have don't treasure, when we lose it we cry. P. 107–103).

**ШНАЙДЕР** Виктор Иосифович (1934, совхоз Буртинский Беляевского р-на Оренбургской обл. — 1995, Оренбург) — художник.

Родился в деревне в Оренбургской обл., затем семья переехала в Калмыцкую Республику. Отец потерял родителей и был воспитан богатым немцем, который дал ему свою фамилию, мать была неграмотной. В семье было много детей. В 1941 г. эвакуировались в Саратовскую обл., перегоняя в тыл стада скота. Ш. мальчиком помогал родителям управляться с животными. В дороге дважды попадали под бомбежку. Работать начал с 8 лет, помогал возить хлеб от комбайнов на верблюдах и быках. Через деревню, где жила семья, ежедневно ехали и шли эвакуированные. С 1946 г. жили в с. Бродецк (Павловский) Оренбургского р-на. Закончил школу киномехаников в Саратове и работал киномехаником в родных местах, затем шофером, крановщиком. В 1961 г. заболел, получил инвалидность. В 1968 г. разошелся с женой, жил отшельником, рисовал.

Последние годы жил в деревне Зубаревка на Южном Урале. Многие произведения Ш. посвящены воспоминаниям его тяжелого детства. Необычные темы — верблюды, запряженные в повозку, привал табунщиков — выделяют картины художника из ряда других любителей. Но особенно сильной по впечатлению, пронзительной по напряженному трагизму является неоднократно выставлявшаяся картина «Наше детство (Эвакуация)», написанная в 1984 г. Здесь в центре изображена колонна беженцев, во главе которой женщины в белых платьях. Резко уходящая вглубь перспектива делает мелкими фигуры людей в хвосте печального шествия и стада скота на фоне бескрайнего горизонта. В этой, как и в других своих работах, Ш. утрирует пропорции фигур, делая их вытянутыми, с тонкими ногами. В целом создается такой обобщенный и правдивый образ страданий народа, который не сумело создать профессиональное искусство. (**К. Б.**)

Выставки: «Примитивы Оренбурга», 1992; ИНСИТА-97;

«Наивное искусство России», 1997; «И увидел я...», 2001.

Коллекции: Оренбургский музей изобразительных искусств.

Лит.: Примитивы Оренбурга. С. Степанов, В. Шнайдер: Каталог. М., 1992 / Вступ. ст. и сост. Л. Медведева.

**ШУЛЬГИН** Лев Владимирович (1890–1968) — композитор, педагог, критик, издатель, музыкально-общественный деятель.

Образование получил в Ростовском музыкальном училище (фортепианное отделение) и в Петербургской консерватории (факультет композиции и музыковедения). До революции работал хормейстером, выступал как пианист, давал частные уроки.

В молодости увлекся революционной борьбой, участвовал в большевистском движении, вступил в коммунистическую партию сразу после Октябрьской революции.

С 1920 г. в качестве инструктора политуправления Красной армии занимался созданием хоровых самодеятельных коллективов и организацией концертов для красноармейцев. В 1921 г. вошел в Московский пролеткульт и участвовал в работе этнографической секции Наркомпроса, заведовал информационным отделом. Был одним из членов РАПМ.

Озабоченный плачевным состоянием пролетарского репертуара, Ш. говорил, что мечтает посвятить себя созданию агитационно-массовой музыкальной литературы. Этой мечте суждено было осуществиться, поскольку в 1921 г. он был назначен заведующим Агитотдела Музгиза и проработал на этом посту 12 лет. Был в числе создателей организации ОРКиМД, состоял главным редактором журнала «Музыка и революция».

С упразднением Агитотдела в 1933 г. Ш. некоторое время руководил музыкальным техникумом при Военной академии им. Фрунзе, преподавал музыкально-теоретические дисциплины.

Основной жанр композиторского творчества — массовая песня. **(М. К.)**

Соч.: На фронте музыкального искусства // Октябрь. 1924. № 3. С. 168–174; Достижения революционной музыки // Советское искусство. 1925. № 1. С. 90–92; Слушание музыки в кружках // Музыка и революция. 1926. № 1. С. 19–22; Гармоника // Музыка и революция. 1927. № 4. С. 10–14; За художественную массовую песню // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 22–25; Авторы первых советских песен // Музыкальная жизнь. 1958. № 3. С. 3.

Лит.: **Шульгин Л.В.** Статьи. Воспоминания. М., 1977; **Поляновский Г.** Семидесятилетие Л. Шульгина // СМ. 1960. № 7.

**ШУМОВОЙ ОРКЕСТР** — самодеятельный ансамбль ненормативного состава с усиленной ударной группой, в котором использовались самодельные инструменты и бытовые немusикальные предметы.

Популярность Ш.О. получили с середины 1920-х гг., их распространение тесно связано с тенденциями эпохи — поиском новых способов оформления массовых мероприятий и празднеств, начальным периодом освоения джаза, звуковой средой города, быстро менявшейся под воздействием индустриализации, концепциями урбанизма и производственного искусства, экспериментами профессионального и эстрадного театра.

Шумовик большей частью выполнял прикладные (сопровождение танцев, частушек) и театрално-оформительские функции (участие в живой газете, постановках самодеятельного театра). Например, К. Листов описал эксцентрический шумовой оркестр московской «Синей блузы», которым он руководил в 1920-е гг.

Ш.О. играли веселую бравурную музыку, их репертуар был несложен и почти целиком состоял из популярных песен, танцев и маршей. Инструменты, входившие в состав шумовиков, были разнообразны и разнохарактерны. Для приведения в систему их делили на группы согласно выполняемым задачам: основу оркестра составляло фортепиано или гармоника — они вели основную мелодию и второй голос; мелодические функции также могли поручить губной гармошке, голосовым инструментам (например, гребенкам), октавным трубочкам, монохорде типа стулофона или метлы с воловьим пузырем. В аккомпанирующую группу входили бутылки, аккордовые трубочки, свистульки, колокольчики, велосипедные рожки и проч. Наконец, ударную группу составляли большой и малый барабаны, бубен, треугольник (нередко все это — самоделки), молот с наковальней, коробка с битым стеклом и мелкими гвоздями, линейка, счеты, деревянные ложки и т.п., трюковые предметы (чертик, тещин язык, пугач). Обычно старались продемонстрировать звучание оригинальных инструментов, давая им возможность солировать: предположим, куплет песни исполнялся на гребенках под аккомпанемент бутылок или жестяных трубочек, а припев играл весь оркестр.

Выступления шумовика и даже просто его внешний вид нередко вызывали веселье и смех зрителей; руководители оркестра старались усилить юмористический эффект, изобретая забавные трюки, например провокационную, слишком длинную паузу, которую публика принимала за окончание произведения (перед паузой производился выстрел из пугача).

Отношение к Ш.О. со стороны серьезных музыкантов было скептическим, его считали профанацией искусства — и для этого были основания. Неумелые любители порой даже не могли правильно подстроить друг к другу самодельные инструменты — получалось дикое, фальшивое звучание. Такой громогласной какофонией заявлял о себе новый мир.

Составы Ш.О., определявшиеся бытовыми условиями и умением использовать все, что было под рукой, отличались пестротой и разнообразием. Встречались такие курьезы, как ансамбль домашних хозяек, игравших на кухонной утвари.

Некоторые замыслы Ш.О. впечатляют своими масштабами и своеобразной концептуальностью — таковым был Оркестр вещей и производственных материалов ВЦСПС. Его «инструментами» могло стать все, способное издавать какой-либо звук: «из бутылок, кастрюль, тазов, стекла, гвоздей, игл, бидонов, дерева, металла... отбирается по тембрам и звучности годное и включается в состав оркестра». В этом выражалось стремление возвысить обыденность, услышать и передать музыку материального мира, предметной среды. Отбор предметов не был случайным, в нем отразился классовый подход, желание воспеть все пролетарское. Предполагалось также посредством шумовика представить отдельные виды промышленности, например, в оркестр профсоюза металлистов могли войти «комбинации различной стали, медь, листовое и кусковое железо, чугун в разных периодах обработки...».

Шумовики были по преимуществу явлением молодежной культуры с присущим ей стремлением к альтернативности, экспериментаторству, эпатажу и веселью, а также усиленной роли динамики и ритма (что позволяет сравнить Ш.О. с джазом и рок-музыкой).

Потребность в изобретательстве, техническом творчестве нередко преобладала над собственно художественными задачами. Шумовик мог воспринимать-



ся не столько как настоящий оркестр, сколько как игра в оркестр, забавная и дерзкая. На фоне подражательной клубной самодеятельности шумовые оркестры оценивались весьма положительно — считалось, что они дают простор творческой инициативе.

Ш.О.— явление глубоко символическое, отразившее образ и дух своего времени. В нем — грохот и скрежет крушения старого мира, беснование детей революции, жесткий, агрессивный характер новой идеологии, шум перемен, звуковая атмосфера нэпа.

«Шумовики 20-х в сердце новорожденной советской жизни: не искусства, не культуры прежде всего, а первобытного состояния души и ушей, — писал С.Ю. Румянцев. — Первобытность шумовика — в его лохматой бесформенности. Шум — не просто язык дисгармонии, хаоса (нестроение, расстройство, разлад). Шумовики 20-х — прямое выражение катастрофы, переустройства громадной жизни громадной страны, безытности — или барахольной бестолковщины, которая всегда на пожарах, на базарах, на новых квартирах... Обломки, барахло не могли заменить вещей, но — парадокс — могли стать чем-то большим. Чем? — «музыкой», праздником. Азартом, криком от полноты душевной, и от боли, и от ярости...»

Но образ Ш.О. вписывается и в более общий процесс. «Весь мир насилия мы разрушим до основания...» — эта ситуация полного уничтожения, обращения мира в первобытный хаос, который становится питательной почвой, материалом для создания чего-то нового, вообще характерен для искусства первой трети XX в. — разрушается привычный язык, и на его обломках возникает атональная музыка, абстрактная живопись. Также, подобно тому как Ш.О. втягивает в свою орбиту самые невероятные предметы, искусство начала XX в. бесконечно расширяет сферу своих интересов, образов и средств.

Использование шума связано с магией, с древними ритуальными практиками. Возможно, Ш.О. также имеют языческие корни, а их существование питалось верой в возможность оказывать влияние на разные стороны жизни посредством шумовых образов (стрельба и фейерверки в новогодние праздники, ставшие столь популярными в последние годы, тоже восходят к древним традициям отпугивания злых духов). (М. К.)

Лит.: **Коновалов Н., Фаворский В.** Шумовой оркестр. М.; Л., 1927; **Пистов К.** Экцентрический шумовой оркестр «Синей блузы» // Синяя блуза. 1926. Вып 40. (16); Зрелища. 1922. № 6. С. 22; **Румянцев С.Ю.** Самодеятельные оркестры и инструментальные ансамбли // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории 1917–1932. СПб., 2000. С. 293–313; **Румянцев С.Ю.** Коммунистические колокола // Сов. музыка. 1984. № 11; **Румянцев С.Ю.** Книга тишины. СПб., 2003. С. 65–79; **Уварова Е.** Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983.

## Э

**ЭХО** — экспериментальное хозрасчетное объединение. Создано в 1987 г. по инициативе руководителей московских самодеятельных коллективов: В. Беляковича (Театр-студия на Юго-Западе), М. Розовского («У Никитских ворот»), С. Кургиняна («На досках»), М. Щепенко (Театр на Чехова, 8), В. Спесивцева (Студенческий театр института цветных металлов). Популярные в столице, эти театры вели самостоятельную репертуарную политику (в афише сохранялось до десяти названий), а спектакли и соответствовали высокому художественному уровню, и шли регулярно, то есть разительно выбивались за рамки традиционной схемы управления самодеятельным творчеством страны. Начавшаяся перестройка предъявила к энтузиастам требования еще большей состоятельности и решительности в действиях. Ими был освоен принцип «коллективного подряда», нашедший поддержку у видных экономистов страны.

В разработку основных принципов Э. серьезный вклад внесли научные сотрудники Государственного института искусствознания (Отдел народной художественной культуры и Отдел экономических проблем художественной культуры).

Приказом исполкома Моссовета с 1 января 1987 г. был предпринят двухгодичный эксперимент под названием «Театр-студия на коллективном подряде», в который вошли все перечисленные выше студии с добавлением студии «Человек». В случае удачи они становились муниципальными театрами, получали здание и финансовую поддержку.

Возник и новый принцип формирования, а стало быть, и исчезновения основ традиционного деления на любительские, полупрофессиональные и профессиональные театральные коллективы. На смену давно застывшей модели театра — профессионального, дотационного, с постоянным штатом работников — пришла новая, предложенная «снизу» представителями самодеятельного театрального движения.

В поддержку этого процесса Союз театральных деятелей СССР провел в Каунасе Первый Всесоюзный фестиваль «Молодой театр — 87»; в Москве в 1986–1989 гг. прошли «Лефортовские игры»; Министерство культуры СССР, Союз театральных деятелей СССР, Центральный комитет ВЛКСМ, Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов, не жалея средств, пригласили на Всесоюзное совещание-семинар «Проблемы и пути развития театрального студийного движения» руководителей театров-студий всей страны. Организаторы этого совещания и его участники были полны веры в то, что именно им суждено коренным образом преобразовать театральное дело.

Однако то и дело раздавались голоса, подвергавшие сомнению возможность творческого поиска в условиях коммерциализации. «Студийность изначально — форма антикоммерческого, высокодуховного искусства. И если она начинается

“подстраиваться” к зрительским вкусам, а не пытаться воспитывать их, это будет очень опасной тенденцией. В перспективе это может даже дискредитировать саму идею студийности».

Вследствие деятельности Э. по всей стране расширилось рождение новых коллективов. Далеко не всегда они несли в себе дух студийности; однако механизм самоуправления был запущен, подточив жесткий каркас оппозиции «профессионал — непрофессионал». (**п. с.**)

Лит.: **Солнцева П.** Эхо эксперимента // Путешествие из Москвы в Москву. М.: ГИИ, 1999. С. 157–184.

# Ю

---

**ЮМИНА** Маргарита Михайловна (род. в 1948 г.) — режиссер, художественный руководитель народного театра ДК г. Куровское Московской обл. (1972–2005).

М. Юмина приехала в г. Куровское в 1972 г. после окончания Московского государственного института культуры по распределению на вакантную должность режиссера драматического коллектива ДК текстильного комбината. Хотя история любительского театра текстильщиков исчисляется с 1921 г., на самом деле он, как и многие любительские объединения, функционировал периодами, в зависимости от продолжительности и интенсивности работы очередного руководства.

В памяти любителей театра старшего поколения — актеров и зрителей — отложились 1950-е гг., когда театр возглавлял В.П. Бутюгин. Он собрал труппу, с которой успешно ставил А.Н. Островского — «Лес», «Волки и овцы», «Не все коту масленица», «Бесприданница» и др., а также пьесы советских авторов, в частности «В поисках радости» В. Розова.

В 1960-х гг. в Куровском был знаменит спектакль, поставленный В.А. Ионовым и В.П. Змеевым по пьесе Аграненко «Живет на свете женщина». Главную роль в нем исполняла знатная прядильщица, кавалер ордена Ленина В.Т. Клошкина. Спектакль шел в ДК текстильного комбината (открыт в 1936 г.) два сезона.

Ю. в отличие от предшественников связала с г. Куровское всю жизнь. Здесь она создала свой театр, здесь вышла замуж за преподавателя истории В.Е. Булыгина, актера-любителя, родила сына и дочь. Дети в свое время тоже прошли через театр. Сейчас они самостоятельные люди, врачи с высшим образованием.

За годы работы в театре — с 1972 по 2005 г. — Ю. поставила более 70 спектаклей, композиций, массовых представлений. Она испытала все трудности, связанные со становлением начинающего специалиста, вживанием в социальную среду небольшого провинциального города. Ей нужно было заново формировать труппу, увлечь молодых любителей интересной работой, вместе с тем привлечь публику (играли в зале на 400 мест), найти общий язык с администрацией ДК, предприятия и города. В первые годы работы была сделана ставка на добротные пьесы советских драматургов. Поставлены «Пять вечеров» Володина, «Случай с метранпажем» Вампилова, «Свадьба» Зощенко, «Страницы жизни» Розова, «Город на заре» Арбузова. В результате местные власти ходатайствовали перед ВЦСПС о присвоении коллективу звания «народный театр», что произошло в 1981 г. Продолжая работать в большом зале ДК на широкую публику («Нельская башня» Дюма, «Про Федота стрельца...» Филатова), Ю. параллельно начала осваивать малый (лекционный) зал на 180 мест. Она стремилась к независимому от мероприятий ДК и других коллективов репетиционному режиму работы. А главное —

ее тянуло к камерному пространству, к более тесному, не разделенному рампой контакту с публикой, к выделению своего зрителя из общей массы посетителей Дома культуры. В репертуаре появились неброские, проникнутые лирической интонацией спектакли — «Летним вечером» А. Шагинян, «Пора тополиного пуха» А. Сергеева.

Новую грань открыла встреча с талантливым музыкантом В. Уфимцевым, композитором и руководителем ансамбля русских народных инструментов.

Два руководителя и два коллектива, объединившись, сочинили спектакль «Наш друг — Роберт Бёрнс» (1984). Актеры запели, а музыканты, находившиеся на сцене, невольно воспринимались как участники действия. Толчком и исходным материалом для спектакля послужила поэтическая кантата Роберта Бёрнса «Веселые нищие». Получилась песенная опера «с музыкальной драматургией, пусть предельно простой, незатейливой, но ясной, с музыкальными образами, разнообразными сольными формами (песня, баллада, монолог), простейшими ансамблями и хорами» (2). Спектакль сыграли 27 раз, не только в Куровском, но и на «престижных» сценах Москвы: в Государственном институте искусствознания, в Доме дружбы народов. В 1986 г. вместе с Уфимцевым и его ансамблем Ю. подготовила композицию «Жизнь. Поэзия. Театр» по Ф. Гарсия Лорке. Одноактная пьеса «Любовь дона Перлимплина», составлявшая центр композиции, была одной из лучших ее постановок.

Разумеется, заметные постановки придают театру авторитет, необходимый общественный вес. Но невозможно к ним свести содержание, смысл и значение деятельности Ю. Используя сценическую игру и другие формы игрового и неигрового общения, Ю. создавала вокруг себя культурное пространство, «поле», которое разрабатывала с одержимостью и верой в гуманитарную значимость своего дела. Эту веру не смогли поколебать социальные и экономические потрясения 1990-х гг., резкая смена приоритетов и ценностей большинства населения г. Куровское. Создавалось впечатление, что чем больше окружающий мир вынужденно или по доброй воле сосредоточивался на материальных аспектах жизни, на радостях свободного потребления, в т. ч. и все более доступной массовой художественной продукции, тем строже подходила Ю. к отбору литературного материала, тем сильнее сказывалась ее приверженность к традиционным формам культурной коммуникации. Ю. продолжала работать, когда ей как режиссеру перестали платить зарплату, когда брошенный текстильным комбинатом ДК пришел в запустение, не ремонтировался и не отапливался. Ю. пошла в школы. Разработала и проводила с учащимися младших классов циклы игровых программ: «Круглый год» — по русскому земледельческому календарю, потом «Времена года», затем «Праздники народов мира». Даже в самое холодное зимнее время, редко, хоть раз в месяц, проводила репетиции в ДК. Воспользовавшись его бесхозностью, заняла помещение закрытой библиотеки на третьем, самом спокойном, изолированном этаже. Актеры помогали бывшим владельцам вывозить книжные фонды, потом минимальными средствами оборудовали камерный (свой!) театр — с залом, репетиционной комнатой, фойе-гардеробом. Без этих — не относящихся к непосредственному творческому процессу — фактов нельзя понять истинного содержания жизни театра, того, что ее наполняет, что создает атмосферу. Можно, к примеру, просто констатировать — последние спектакли Ю. оформлялись классической музыкой, исполняемой вживую на рояле. Но если

не узнаешь, как этот рояль появился в театре, почему к нему, роялю, такое трепетное отношение, можешь что-то существенное упустить и в восприятии постановок. Прекрасный импортный концертный рояль погибал на периодически промокавшей и промерзавшей сцене ДК. Ю. и ее актеры решили его спасти. Театральные умельцы под руководством опытного музыканта разобрали инструмент, перенесли через все помещения ДК на третий этаж, собрали, отремонтировали, настроили. И рояль «заиграл» в новых спектаклях театра. Когда ДК взяла на свой баланс городская администрация и жизнь стала налаживаться, театр подготовил несколько постановок, жанр которых можно определить как музыкально-драматические композиции.

В 1998 г. вышел спектакль под названием «Крещен Петер Гюнт. Исповедь неистового» по поэме Г. Ибсена с музыкой Э. Грига. Авторы композиции — Ю., Л. Уколова — художник, Д. Буслаков — музыкант. Рояль и игравшие на нем в четыре руки профессиональные музыканты А. Лапина и Д. Буслаков были включены в представление как действующие персонажи. В 1999 г. актеры и музыканты исполнили композицию «О Фредерике Шопене». В 2000-м театр показал инсценировку по Э. Гофману «Щелкунчик и Мышиный король» с музыкой Чайковского. Одно из последних увлечений Ю. и ее актеров — М. Пришвин. Они выезжали в усадьбу писателя под Звенигород, помогали восстанавливать и поддерживать дом и приусадебный участок. Ю. инсценировала автобиографический роман Пришвина «Кошечья цепь». Весной 2002 г. показали премьеру «Помнится мне...» по первой части романа. Представление начали в фойе с рассказа о своих поездках «к писателю», о его доме, творчестве, увлечениях, об окружающей живописной природе. Рассказ подкреплялся видеофильмом. Сам спектакль начался с сооружения на глазах у зрителей макета родительского дома писателя, где он провел детство. Постепенно, деталь за деталью вырастала игрушечная усадьба: основной дом, служебные постройки, конюшни, «рассаживались» деревья, расстилались лужайки. И все это с комментариями, пояснениями, репликами актеров. Потом исполнители — взрослые и дети — разыгрывали сцены из жизни семьи.

Сам театр Ю. в последние годы превратился в семейное предприятие. По-прежнему активно участвует в его жизни муж, В.Е. Булыгин. В спектаклях играли семьями: четверо Клементьевых — муж, жена и двое детей, трое Уколовых, двое Павалишиных, двое Буслаковых. Так творческие интересы совмещались с бытовой необходимостью и воспитательным процессом. (**А. Ш.**)

Лит.: **Румянцев С., Шутьпин А.** Наш друг Роберт Бёрнс // Клуб. 1985. № 5; **Румянцев С.** Песенная опера // Советская музыка. 1985. № 8.

**ЮШКЕВИЧ** Валентин Серапионович (1936–1996) — художник, родом из Белоруссии. В детстве во время войны вместе с матерью был угнан в Германию. В 1966 г. закончил Духовную семинарию. Стал священником, служил в церкви Всех Скорбящих Радости в Москве. Рисовать начал в 1980-х гг. В основном работал гуашью по бумаге.

Произведения Ю. — это волшебный притягательный мир, где сосуществуют образы христианской религии и фантастические сюжеты из жизни воображае-



мых экзотических стран («Страна родная Индонезия»), в основном с изображениями животных и пейзажей. Его образы святых — «Алексей человек Божий», «Василий Великий» — потрясают заключенной в них экспрессией, напоминая по силе выражения византийские и древнерусские иконы, однако несколько не повторяя их по иконографии. Ю. обладал необыкновенным колористическим видением. Краски в его работах темные, насыщенные, линейный рисунок отсутствует. Формы и движения передаются исключительно цветовыми пятнами. Эта текущая бесформенная материя цвета будто олицетворяет магму видений внутреннего мира, где сплавлялись ощущения духовного опыта и впечатления самого разного свойства, почерпнутые во многом из арсенала сюжетов массовой культуры. (**К. Б.**)

Персональная выставка: Москва, 1991.

Выставки: «От наивного искусства...», Москва, 1991; «Сон золотой», 1992; ИНСИТА-94; ИНСИТА-97; «Наивное искусство России», 1997; «Райские яблоки», 2000, «И увидел я...», 2001; «Фестнаив-04».

Коллекции: Музей «Царицыно», Тюменская художественная галерея.

Лит.: **Богемская К.** Духовный опыт в наивном искусстве // Собрание. 2005. № 1.

# Я

---

**ЯКОВЛЕВ** Владимир Игоревич (1934, Балахна Нижегородской обл. — 1998, Москва) — художник. Внук известного художника М.Н. Яковлева. С 1937 г. семья жила в Москве. С 1949 г. работал хранителем фототеки, ретушером в издательстве «Искусство». В 1957 г. начал рисовать под впечатлением художественных выставок, связанных с проходившим в этом году в Москве Всемирным фестивалем молодежи. Дружил с художниками т. н. андеграунда и вместе с ними выставлял свои работы. В 1984 г. после смерти матери был помещен в Психоневрологический интернат.

В другой стране Я. считался бы классическим художником-аутсайдером, поскольку и его судьба, и острое экспрессивно-напряженное звучание его работ (портретов, отдельных цветков), так же как полное его несходство с течениями мейнстрима, позволяют относить его именно к этому типу творчества. Но поскольку в России этого понятия в 1970–80-е гг. не существовало, творчество Я. вписано в историю андеграунда. (**К. Б.**)

**ЯКЕРСОН** Гелий Ерухимович (1936–1991) — режиссер Московского театра мимики и жеста, сценарист и постановщик агитационно-художественных программ. Окончил Театральное училище им. Б.В. Щукина. Работая в профессиональном театре, Я. ставил по своим сценариям агитпредставления в Карелии, Калининской, Архангельской и других областях, отличавшиеся нестандартностью решения темы, яркостью формы, пластической выразительностью, юмором и искрящимся оптимистическим настроем. Я. — лауреат многих Всесоюзных и Всероссийских фестивалей и конкурсов, руководитель семинаров агитбригадчиков в различных городах страны, главный режиссер заключительных концертов фестивалей и смотров народного творчества в Москве. Его сценарии регулярно публиковались в центральной печати и репертуарных сборниках. (**Г. П.**)

## Приложение

### УКАЗАТЕЛЬ ВЫСТАВОК

#### МЕЖДУНАРОДНОЕ БИЕННАЛЕ НАИВНОГО ИСКУССТВА В ЯГОДИНЕ, Ягодина, 2001, Югославия

##### «В КАЖДОЙ КАРТИНКЕ — ДОМИК», МОСКВА, 1994

Выставка произведений наивного искусства «В каждой картинке — домик», проходила с 22 февраля по 13 марта 1994 г. в выставочном зале Государственного музея архитектуры им. Щусева, Москва. Были представлены произведения 9 наивных и профессиональных художников. Каталог, ил.

##### ВСЕСОЮЗНАЯ ВЫСТАВКА, МОСКВА, 1982

Всесоюзная выставка произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, посвященная XVII съезду профсоюзов.

##### ВСЕСОЮЗНАЯ ВЫСТАВКА, МОСКВА, 1987

Всесоюзная выставка произведений самодеятельного изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Москва, 1987. Проходила в рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, в павильоне межотраслевых выставок № 3 на ВДНХ (т. н. «Монреальском»), Москва, 1987. Выставка проходила под грифом: Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы. Было представлено 4000 авторов из 15 союзных республик, около 7000 произведений. Каталог.

##### «ВСЯК САМ СЕБЕ ТВОРЕЦ И СОЗДАТЕЛЬ», 1991

Всяк сам себе творец и создатель / Г. Блинов, Г. Кусочкин, Е. Панова / Москва, 1991.). В зале Советского фонда культуры, Москва. Выставка была под грифом: Советский фонд культуры, Союз художников СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации, Дирекция выставок и аукционов Советского фонда культуры. Составитель каталога — С. Ямщиков. Каталог, ил.

##### «И УВИДЕЛ Я...», 2001

«И увидел я новое небо». Передвижная выставка наивного искусства России. Демонстрировалась в 2001 г. в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Подготовлена Муниципальным музеем наивного искусства. Каталог, ил.

##### ИНСИТА-94 — INSITA-94

#### Slovak National Gallery, The International Exhibition of Naive Art the auspice of UNESCO. 18 th August — 9 th October 1994 (каталог, ил.).

Проходила во дворце Эстерхази, Братислава. В разделе России было представлено 30 художников. Авторы статей в каталоге Л. Беслеева, К. Богемская, В. Помещиков. Каталог, ил.

##### ИНСИТА-97 — INSITA-97

#### The Slovak National Gallery, The International Exhibition of Insite Art. The Slovak National Gallery, 26 June — 31 August 1997.

Проходила в залах Словацкой Народной галереи, Братислава. Россию представляли: Дом народного творчества, Государственный музей «Царицыно», Музейно-выставочный центр «Истоки», Гуманитарный центр искусства аутсайдеров, Коллекция Ксении Богемской. Всего из России было представлено 17 художников. Первый приз международной выставки был разделен между П. Леоновым (коллекция К. Богемской) и Виллемом ван Генком (Нидерланды). Каталог, ил.

##### ИНСИТА-2000 — INSITA-2000

#### The Slovak National Gallery, The International Exhibition of Insite Art. The Slovak National Gallery, 19 November 2000 — 28 February 2001.

Проходила в залах Словацкой Народной галереи, Братислава. Россию представляли: Российский дом народного творчества, Государственный музей «Царицыно», Муниципальный музей наивного искусства, Москва, Музей аутсайдеров, Москва, Коллекция К. Богемской и А. Турчина (персональная выставка лауреата Гран-при ИНСИТА-1997 П.П. Леонова). Были представлены произведения А. Дикарской, Р. Жарких, А. Канцурова, В. Романенкова, В. Мизинова. Авторы статей в каталоге — К. Богемская, И. Вовк, В. Грозин и О. Дьяконицына, В. Помещиков, А. Яркина. Каталог, ил.

##### ИНСИТА-2004 — INSITA-2004

#### Седьмое триеннале наивного искусства. Словацкая Национальная галерея, Братислава

Были представлены произведения Р. Жарких, А. Канцурова, А. Кириковича, П. Леонова, В. Романенкова (Гран-при 2004). Авторы статей — И. Вовк, О. Дьяконицына, В. Помещиков, А. Яркина. Каталог содержит список всех художников из России, принимавших участие во всех выставках ИНСИТА. Каталог, ил.

##### К 70-ЛЕТИЮ ЗНУИ, 2005

Выставка, посвященная 70-летию ЗНУИ и состоявшая из двух разделов: музейного (Березнев, Канцуров, Котляревская, Леонов, Рожков, Степанов, Тяпкина, Фроленкова и др.) и современного (работы учащихся последних лет — Аносов и др.). Проходила под грифом: Министерство культуры и массовых коммуникаций, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Заочный народный университет искусств в залах ВМДПНИ в феврале 2005 г. Каталог, ил.

#### «МИР, ТРУД, КОММУНИЗМ», МОСКВА, 1982

«Мир, труд, коммунизм» — Всесоюзная выставка самодеятельных художников, 1982. Проходила в ЦВЗ «Манеж», Москва. Методисты — А. Бэр, Р. Закин.

#### «МУДРОСТЬ С НАИВНЫМИ ГЛАЗАМИ», КИРОВ, 1997

«Мудрость с наивными глазами», Кировский областной художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Киров, 1997. Было представлено около 25 художников, в основном из Кировской области, Красноярска и Москвы. Куратор — Е. Кириченко. Каталог, ил.

#### «НАИВНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ», 1997

«Наивное искусство России», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва, 1997. Учредители выставки: Министерство культуры РФ, Государственный Российский дом народного творчества, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Было представлено более 60 авторов. Каталог, ил.

#### «НАИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ МИРА», 1990

«Наивные художники мира», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва, апрель– май 1990. Выставка проходила под грифом: Министерство культуры РСФСР, Всероссийский научно-методический центр народного творчества им. Н.К. Крупской, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Дом культуры народов мира в Париже. Были представлены художники Бали, Бразилии, Вьетнама, Габона, Гаити, Заира, Индии, Камеруна, Колумбии, Конго, Кореи, Марокко, Мексики, Нигерии, Панамы, РСФСР, Сенегала, Сирии, Франции.

Из России были представлены Бабина, Белова, Дикарская, Комолов, Майкова, Мартюков, Медведева, Таранов, Кусочкин, Спиридонов, Семенов. Каталог, ил.

#### «НАРОДНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА», 1987

«Народная деревянная скульптура», 1987. Выставка проходила под грифом: Министерство культуры РСФСР, Союз художников РСФСР, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Ростовский архитектурно-художественный музей-заповедник, Центральный дом пропаганды Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Были представлены произведения Зазнобина, Жильцова, Королева, Ладыгина, Попова, Якимова. Автор вступительной статьи каталога — Г. Бочаров. Каталог, ил.

#### «ОБРАЗ МИРА В НАИВНОМ ИСКУССТВЕ», 2002–2003

Выставка наивного искусства России. Вена — Осло. Выставка была подготовлена МК РФ.

#### «ОТ НАИВНОГО ИСКУССТВА ...», МОСКВА, 1991

«От наивного искусства до кича». Научная консультационная внедренческая фирма «Социнновация». Павильон «Советская культура» ВДНХ СССР. 30 ноября 1990 — 31 января 1991 г. Выставка была показана в павильоне «Советская культура» на ВДНХ. Москва, 1991. Куратор — В. Помещиков. Были представлены: С. Базыленко,

А. Белых, Г. Блинов, Б. Галдин, А. Герман, Н. Комолов, Г. Кусочкин, П. Леонов, Катя Медведева, А. Мухин, Е. Панова, В. Семенов, В. Шевченко и др.

#### «ПРИМИТИВЫ ОРЕНБУРГА», 1992

Из цикла «Сокровища музеев СССР», Центральный дом художника, Оренбургский областной музей изобразительных искусств. Примитивы Оренбурга. С. Степанов, В. Шнайдер, 1992. Выставка проходила в залах ЦДХ, Москва. Автор вступительной статьи и составитель каталога — Л. Медведева. Каталог, ил.

#### «ПУШКИНСКИЕ ОБРАЗЫ...», МОСКВА, 1999

«Пушкинские образы в творчестве наивных художников России», Муниципальный музей наивного искусства, Москва, 1999. В залах Центрального дома художника, Москва. Затем экспонировалась в девяти городах России и в Каннах (Франция). Было представлено более 70 авторов. Автор концепции — В. Грозин. Вступительная статья О. Балдина. Куратор — О. Дьяконицына. Каталог, ил.

#### «РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ», 2000

«Райские яблоки». Образы идеального мира в изобразительном искусстве и фольклоре. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», 2000. Проходила в залах Второго Кавалерского корпуса, 25 октября 2000 — 14 января 2001 г. Было представлено более 50 авторов. Автор концепции и организатор проекта — В. Помещиков. Каталог, ил.

#### «САМОДЕЯТЕЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ — РОДИНЕ!», МОСКВА, 1977

Всесоюзная выставка произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства «Самодеятельные художники — Родине!», 1977. Была посвящена 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Выставка была под грифом: ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Министерство высшего и среднего специального образования СССР, Государственный комитет Совета министров СССР по профессионально-техническому образованию. Каталог, ил.

#### «СЛАВА ТРУДУ», МОСКВА, 1974

Всесоюзная выставка самодеятельных художников «Слава труду», 1974. Проходила в ЦВЗ «Манеж». Москва. В подготовке сыграли большую роль О. Балдина, В. Рябичев. Каталог.

#### МОСХ (НА БЕГОВОЙ), 1987

Выставка самодеятельных художников на Беговой. Московская организация Союза художников. Ноябрь–декабрь 1987 г.

#### «ОБРАЗ И ВОСПРИЯТИЕ», МОСКВА, 1990

Выставочный зал на Солянке. Лариса Суходольская ?

#### «СОН ЗОЛОТОЙ», 1992



«Сон золотой», Центр современного искусства, 24 января — 15 февраля 1992 г. (каталог). В залах Центра современного искусства на ул. Димитрова (ныне Б. Якиманка), Москва. Было представлено около 30 художников России. Куратор — К. Богемская. Каталог.

#### «ФЕСТНАИВ-04»

Московский международный фестиваль наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-2004». 15–30 ноября 2004 г. Выставка проходила в залах Всероссийского музея народного и декоративно-прикладного искусства. Организатор — Музей наивного искусства, г. Москва. Каталог, ил.

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА РАБОТ УЧАЩИХСЯ ФАКУЛЬТЕТА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЧЕСТЬ 50-ЛЕТИЯ ЗНУИ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ВЫСТАВОЧНОМ ЗАЛЕ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ РСФСР В ПОДОЛЬСКЕ, 1983–1984.

#### «ERSTE BEGEGNUNG...» (ГЕРМАНИЯ), 1999

«Erste Begegnung mit der Russischen Naiven», Museum Charlotte Zander. Schloss Boennigheim, 1999. 31 Oktober 1999–12 Maerz 2000. Выставка проходила в замке Бёнигхайм, где расположен Музей Шарлотты Цандер. В экспозицию были включены произведения из собрания этого музея и коллекции К. Богемской и А. Турчина. Всего было выставлено 17 авторов. Каталог, ил.

#### «DIE NAIVE. AUFBRUCH IN VERLORENE PARADIES» — 1999

Вена, Австрия — Мангейм, Германия — Реклингсхаузен, Германия. Собрание Шарлотты Цандер.

#### «NAIFS SOVIETIQUES», 1988 (ФРАНЦИЯ)

Naifs sovietiques — Galerie de Nesle (Paris) du 3 mai au 23 juin 1988, Musee de l'art naif de Laval du 29 juin au 13 september 1988. Выставка была подготовлена Maison de Culture du Monde (Париж), Владимиро-Суздальским музеем-заповедником, ЗНУИ, Всероссийским научно-методическим центром. Было представлено 46 художников из разных республик СССР. Каталог, ил.

#### OUTSIDERS ART FAIR, 2003

Ежегодная ярмарка искусства аутсайдеров в Нью-Йорке.

#### «RUSSISCHE NAIEVEN...» (ГОЛЛАНДИЯ), 2000

Museum voor naieve en outsider art — De Stadshof, Zwolle. 13 Oktober 2000 — 7 januari 2001. Russische Naieven vertellen. Выставка в Музее Де Штадсхоф, Зволле, Голландия. В экспозицию были включены произведения из собрания Музея Шарлотты Цандер и коллекции К. Богемской и А. Турчина. Всего было выставлено 17 авторов.

WEITE DES HERZENS'. DAS BILD DER WELT IN DER NAIVEN KUNST  
12 JULI — 13 OKTOBER 2002,

Vienna Art Center Schottenstift (Austria)

## Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

## А

АВРААМОВ Арсений Михайлович 7

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ 8

АГИТАЦИОННО-МАССОВОЕ ИСКУССТВО 13

АГИТАЦИОННО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БРИГАДА 23

АГИТОТДЕЛ МУЗГИЗа 29

АГИТТЕАТР УЧИТЕЛЕЙ ЛИЦЕЯ № 17  
г. КАЛИНИНГРАДА 30

АГРОСУД 30

АДАСИНСКИЙ Антон Александрович 32

АЛЕКСАНДРОВА Нина Георгиевна 33

АЛЕКСЕЕВА Людмила Николаевна 34

АНДРЕЕВ Вениамин Олегович 38

АНДРЕЕВ Василий Васильевич 39

АНДРЕЕВ Геннадий Александрович 42

«АНДРЕЕВЩИНА» 43

АРКАДЬЕВ Иван Петрович 44

«АРЛЕКИН» 45

## Б

Б.У. КАШКИН 47

БАБАКОВ Егор Михайлович 47

БАЗЛОВ Григорий Николаевич 47

БЕЛГОРОДСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС любительских театров 48

«БЕЛЫЙ ВОЛК» 53

БОБКОВ Юрий Иванович 53

«БОНИФАС» 55

БОРИСОГЛЕБСКИЙ Константин Дмитриевич 56

БОРЗЯТОВ Михаил Васильевич 57

«БРАВО» 57

БРОНФИН Филипп Маркович 58

БРЮСОВА Надежда Яковлевна 58

БУЛЫЧЕВ Вячеслав Александрович 59

## В

ВАРФОЛОМЕЕВА Ефимия (Нина) Ивановна 61

ВАСИЛЬЕВ-БУГЛАЙ Дмитрий Степанович 61

ВЕЛИКОРУССКИЙ ОРКЕСТР 62

«ВЕРА» 64

«ВЕРЕТЕНЦЕ» 65

«ВЕЧОРА» 66

«ВИНЕГРЕТ» 67

ВОЛКОВ Павел Леонидович 68

ВОЛКОВА Елена Андреевна 69

ВОЛОГОДСКОГО ПЕДУНИВЕРСИТЕТА

ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ 74

## Г

ГАЙГЕРОВ Адриан Николаевич 76

«ГАУДЕАМУС» 76

ГЛАЗКОВА Зоя Ивановна 78

«ГОЛОС» 80

ГОЛОСОВ Николай Николаевич 81

ГОРОДЦОВ Александр Дмитриевич 81

ГОСТЮХИН Виталий Георгиевич 82

«ГРАММОФОН» 83

ГРИГОРЬЕВ Василий Васильевич 84

«ГУБЕРНСКИЕ ПОДМОСТКИ» 85

## Д

ДАВИДЕНКО Александр Александрович 88

ДЕРЕВЕНСКОЕ ТРИО 89

ДЕТСКИЙ И ЮНОШЕСКИЙ ТЕАТР  
(рубежа XX–XXI столетий) 90

ДИКАРСКАЯ Анна Петровна 96  
ДОКУЧАЕВ Александр Августович 97  
ДОРОХОВА Екатерина Анатольевна 98  
«ДРЕВО» 99  
ДУНКАНИЗМ 99

## Е

ЕДИНЫЙ ПЕТРОГРАДСКИЙ РАБОЧИЙ ХОР 102  
ЕЛЕНOK Татьяна Дмитриевна 102  
ЕЛШАНСКИЙ Эдуард Николаевич 103  
ЕФРЕМОВА Елена Михайловна 104  
ЕХК 104

## Ж

ЖАРКИХ Роза 106  
ЖИВОТОВ Борис Иванович 106  
ЖИЛЬЦОВ Фёдор Александрович 107

## З

ЗАЗНОБИН Владимир Николаевич 108  
ЗАЙЦЕВА Любовь Федоровна 108  
«ЗЕРКАЛО» 110

## И

ИВАНОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТР 112  
«ИЖМЕХСМЕХ» 118  
«ИЛЛЮЗИИ» 120  
«ИЛЬИНСКАЯ ПЯТНИЦА» 120

## К

КАБАНОВ Андрей Сергеевич 123  
КАБИНЕТ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ ВТО 124  
КАЗАРНОВСКИЙ Сергей Зиновьевич 125

КАЗМИНА Мария Георгиевна 129  
«КАЛЕЙДОСКОП» 129  
КАЛИНИН Дмитрий Валерьевич 131  
«КАЛУЖСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ КАНИКУЛЫ» 134  
КАЛУЖСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ 137  
КАНЦУРОВ Алексей Иванович 139  
КАРТЮКОВ Петр Степанович 140  
КАТЮША (Скворцова Екатерина, род. в 1948 г., Ярославль) 140  
КАШИГИН Анатолий Петрович 140  
КЕРСНОВСКАЯ Евфросиния Антоновна 141  
КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО 142  
КИПРИЯНОВ Владимир Павлинович 152  
КИРЯШОВА Ольга Михайловна 152  
КЛУБ САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ ПЕСНИ (КСП) 153  
КОЗЫРИН Николай Иванович 158  
КОЛЛЕКТИВНАЯ (ХОРОВАЯ) ДЕКЛАМАЦИЯ 158  
КОЛПАЧЕНКО Сергей Егорович 161  
КОМОЛОВ Николай Иванович 161  
КОНДРАТЕНКО Алексей Владимирович 162  
КОНСЕРВАТОРИИ НАРОДНЫЕ 163  
КОРОЛЁВ Дмитрий Михайлович 165  
«КОСТРОМСКОЙ КЛУБ ДУРАКОВ» (КоКлДу) 165  
КРАМСКОЙ Михаил Сергеевич 166  
«КРАСНАЯ РУБАХА» 166  
«КУЛАЧНИКИ» 168

## Л

ЛЕОНОВ Павел Петрович 169  
ЛИХАЧЕВ Константин Петрович 172  
ЛОБАНОВ Александр Павлович 172  
ЛЮБИМОВ Григорий Павлович 174  
ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ (САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ)  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО 175  
«ЛЮКС» 176



## М

- МАЙКОВА Любовь Михайловна 178
- МАКАРОВ Владимир Иванович 178
- «МАЛЬЧИШКИ И ДЕВЧОНКИ» 179
- «МАНЕКЕН» 179
- МАРТЫНОВ Вячеслав Александрович 183
- МАССОВАЯ ПЕСНЯ 184
- МАССОВОЕ ПЕНИЕ 187
- МАЦКЯВИЧЮС Гедрюс 190
- МЕДВЕДЕВА Катя (Екатерина Ивановна) 191
- МЕСС Лев Абрамович 192
- МЕХНЕЦОВ Анатолий Михайлович 193
- МИККЕЛЬ Николай Сергеевич 194
- МИЛЬГС Эльфрида Марцовна 195
- МОЛОДЕЖНЫЕ ТЕАТРЫ. 1950–1980 гг. 195
- МОРОЗОВ Анатолий Афанасьевич 201
- МОСКОВСКАЯ ШКОЛА АЙСЕДОРЫ ДУНКАН 202
- МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ 203
- МУЗО НАРКОМПРОСА (1918–1936) 204
- МУЗО ПУБалта 207
- «МУЗЫКА И БЫТ» 207
- «МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ» 208
- «МУЗЫКАЛЬНАЯ НОВЬ» (1923–1924) 208
- «МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ» (1933–1936) 209
- МУЗЫКАЛЬНОЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ (САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ) ТВОРЧЕСТВО 209
- МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ МАССОВОЕ (1920–30-е гг.) 218
- МУХИН Александр Александрович 220

## Н

- НАИВНОЕ ИСКУССТВО 221
- НАЙХИН Семен Нисонович 224
- НАРОДНЫЕ ТЕАТРЫ 224
- НАРОДНЫЙ ТЕАТР ДК ВЫБОРГСКОЙ СТОРОНЫ (г. Ленинград) 227

- «НАШ ДОМ» 229
- НЕАПОЛИТАНСКИЙ ОРКЕСТР 232
- НЕМЦЕВ Иосиф Васильевич 232
- НИКИФОРОВ Иван Михайлович 233
- НИКУЛИНА Жанна Геннадьевна 234
- НИСЕНБАУМ Ефим Евсеевич 235
- НОВИКОВ Анатолий Григорьевич 236

## О

- ОЛЕНЁВА Марина Андреевна 238
- ОЛЁНКИН Сергей Александрович 238
- ОЛИМПИАДЫ МУЗЫКАЛЬНЫЕ 240
- ОРКИМД (1924–1932) 243
- «ОСОБНЯК» (С.-Петербург) 243

## П

- ПАНКОВ Константин Алексеевич 246
- ПАНОВА Евдокия Васильевна 246
- ПАНТОМИМА И ПЛАСТИКА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ 247
- ПЕПЕЛЯЕВ Александр Юрьевич 258
- ПИРОСМАНАШВИЛИ Нико 259
- ПЛАСТИНИН Василий Васильевич 259
- «ПОДИУМ» 259
- «ПРЕДЕЛ» 261
- ПРИВАЛОВ Николай Иванович 263
- ПРИМИТИВ 264
- ПРИМИТИВ В ФОТОГРАФИИ 265
- ПРОКОЛЛ (1925–1932) 271
- «ПРОЛОГ» 273
- «ПУЗЫРЁВСКИЕ ДЕВЧАТА» 276
- ПУНИН Николай Николаевич 277
- ПУРЫГИН Леонид Анатольевич 277
- ПЫЖОВА Алевтина Дмитриевна 278

## Р

РАПМ 280

РЕКОНСТРУКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 282

РЖАННИКОВ Михаил Александрович 285

РИТМИЧЕСКАЯ ГИМНАСТИКА ПО СИСТЕМЕ  
Э. ЖАК-ДАЛЬКРОЗА И САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РОССИИ 286

«РОДИЧИ» 289

РОМАНЕНКОВ Василий Тихонович 289

«РОМОДА» 292

## С

«САД» 293

САКИЯН Ваагн Ермандович 296

«САЛТАН ДЫБОМ» 296

САМОДЕЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ 297

САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ (1920–40-е гг.) 299

САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ (1930–90-е гг.) 323

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА 336

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ (ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ) ЦИРК 345

САСС-ТИСОВСКИЙ Николай Андреевич 357

«СВЕСТЬЕ» (г. Пермь) 358

СЕВЕРЦОВА-ГАБРИЧЕВСКАЯ Наталья Алексеевна 358

СЕЛИВАНОВ Иван Егорович 361

СЕМЁНОВ Владимир Фёдорович 363

СИВЦОВ Владимир Николаевич 363

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ДИТР 364

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР им. К.С. САРАДЖЕВА 364

«СИМФОНИЯ ГУДКОВ» 365

«СИНЯЯ ПТИЦА» 366

СКУНЦЕВ Владимир 368

СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ 369

СМИРНОВ-НЕСВИЦКИЙ Юрий Александрович 370

СМОЛЕНСКИЙ Осип Устинович 372

СМЫСЛОВ Иван Михайлович 373

СОКОЛОВ Василий Викторович 375

СПЕСИВЦЕВ Вячеслав Семенович 377

СТЕПАНОВ Сергей Николаевич 378

СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР МГУ 379

СТУДИИ ПРОЛЕТКУЛЬГА 381

СТУДИЙНОЕ ДВИЖЕНИЕ 383

СТУДИЙНЫЙ ТЕАТР А.Ю. ПЕПЕЛЯЕВА 390

СТУДИЯ АРБУЗОВА И ПЛУЧЕКА 391

СТУДИЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ 392

СТЭМ 394

СТЭМ ОМСКОЙ МЕДИЦИНСКОЙ АКАДЕМИИ 405

СУВОРОВ Александр Васильевич 406

СУВорова-Алферова Лидия Ивановна 407

## Т

«ТАРЫ-БАРЫ» 409

ТЕАТР-СТУДИЯ НА ЮГО-ЗАПАДЕ 409

«ТЕАТР ДОЖДЕЙ» 411

ТЕАТР ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ 413

ТЕАТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДК АВТОЗАВОДА им. СТАЛИНА  
(ДК ЗИЛа) 415

ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ  
КРАСНОЙ АРМИИ (1918–1920 гг.) 416

ТЕАТР-СТУДИЯ «ЧЕЛОВЕК» 418

«ТЕРЕМЪ» 419

ТКАЧЕНКО Вячеслав Максимович 421

ТОНАЛЬНАЯ ПЬЕСА 423

ТЭН Владимир Константинович 427

ТЯПКИНА Александра Георгиевна 428

## У

«УНИСОН» 429

«УСПЕХ» 429

## Ф

ФЕСТИВАЛИ, СМОТРЫ, ОЛИМПИАДЫ  
ЛЮБИТЕЛЬСКОГО (САМОДЕЯТЕЛЬНОГО) ТВОРЧЕСТВА 431

ФОЛЬКЛОРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 442  
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО В РОССИИ 453

## Х

ХОР ГУСЛЯРОВ КЛУБА ЗАВОДА  
«КРАСНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК» 462

## Ч

ЧЕРЛАКСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР 464

ЧЕСТНЯКОВ Ефим Васильевич 465

## Ш

«ШАРМАНКА» 468

ШНАЙДЕР Виктор Иосифович 469

ШУЛЬГИН Лев Владимирович 469

ШУМОВОЙ ОРКЕСТР 470

## Э

ЭХО 473

## Ю

ЮМИНА Маргарита Михайловна 475

ЮШКЕВИЧ Валентин Серапионович 477

## Я

ЯКОВЛЕВ Владимир Игоревич 479

ЯКЕРСОН Гелий Ерухимович 479

## Список авторов

А.А. – Анютенков А.А.

К. Б. – Богемская К.Г.

С.Г. – Галаганова С.Г.

П.Г. – Гамзатова П.Р.

И.Г. – Горбунова И.В.

Н.Ж. – Жуланова Н.И.

М.К. – Каманкина М.В.

Г.Л. – Литвинцева Г.Д.

С.М. – Макаров С. М.

В.М. – Максимов В.Н.

Е.М. – Маркова Е.В.

Н.М. – Мусянкова Н.А.

В.Н. – Никитин В.М.

А.Н. – Никитина А.Б.

М.П. – Пятницкий М.С.

Т. В. – Пуртова Т.В.

Л.С. – Солнцева Л.П.

Т.С. – Суханова Т.Н.

В. С. – Стигнеев В.Т.

Л. Ф. – Фадеева Л. В.

А.Ч. – Часовникова А.В.

А.Ш. – Шульпин А.П.

М.Ю. – Юнисов М.В.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТВОРЧЕСТВО В РОССИИ XX ВЕКА: СЛОВАРЬ

Директор издательства **Б.В. Орешин**  
Зам. директора **Е.Д. Горжевская**

Формат 70×100/16  
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1.  
Усл. п. л. 39,34 п.л. Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. 8-499-245-49-03

ISBN 9785898263348



9 785898 263348