Муниципальное казённое учреждение
«Централизованная библиотечная система г. Черногорска»

Сборник материалов
XIII Международных
Пушкинских чтений

«Театр уж полон…
На афише Пушкин!»

Черногорск, 2019

ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Т22

Т22 Театр уж полон… На афише Пушкин!» : сборник материалов XIII Международных Пушкинских чтений / МКУ «Централизованная библиотечная система г. Черногорска ; [сост. Л.П. Табачных]. – Черногорск, 2019. - 86,[1]с : 1л. ил.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

© МКУ «Централизованная библиотечная система г. Черногорска», 2019

Приветствия участникам XIII Международных Пушкинских чтений

Табачных Людмила Павловна,
директор МКУ «Централизованная библиотечная система г. Черногорска»

Здравствуйте уважаемые друзья - ценители творчества Александра Сергеевича Пушкина! Благодарю всех, кто сегодня пришёл в Центральную городскую библиотеку имени А.С. Пушкина на 13-е Международные Пушкинские чтения!

Пушкинские чтения традиционно посвящаются важной теме, и в этом году - это Год театра в Российской Федерации и 220-летие со дня рождения А.С. Пушкина, величайшего поэта и создателя русского литературного языка.

То, что Пушкин гениальный поэт и основоположник русского литературного языка, давно известно. Но хотелось обратить внимание на другие штрихи биографии великого поэта, ведь Пушкин полюбил театр еще будучи ребенком и тема театра сопровождала его на всем недолгом, к сожалению, жизненном пути, но таким плодотворным и исторически важном.

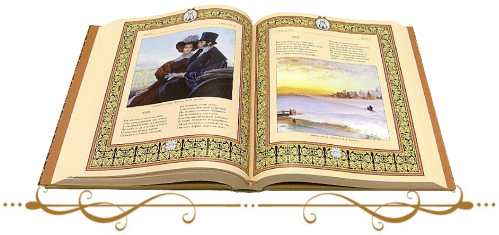
Театр - явление особое: возвышенное и праздничное. Всегда на сцене артисты театра кажутся людьми из иного мира - какого-то таинственного и волшебного. Театр помогает и нам, зрителям, создать свой таинственный, маленький мир, посмотреть на вещи другими глазами.

И Александр Сергеевич это прочувствовал и понял, как никто другой, его замечания на театральное искусство были интересны в то время, и остаются актуальными сегодня. Пушкин-драматург - это истинный гений, оторванный от нас веками.

Пушкинские чтения за 13 лет зарекомендовали себя очень важным и нужным мероприятием в нашем городе, которое позволяет ближе познакомиться с неизвестными фактами из жизни Александра Сергеевича и найти соратников и друзей на чтениях, а участники с других государств и регионов подтверждение того, что Пушкина любят везде.

Желаю вам приятного дня в уютной компании Александра Сергеевича и единомышленников. Надеюсь, что мероприятие вам понравится и оставит приятные воспоминания, откроет и расширит новые знания об Александре Сергеевиче Пушкине.

Объявляю XIII Пушкинские чтения открытыми!



Исакова Анастасия Владимировна,
начальник отдела по культуре Комитета по культуре, молодежи и спорту Администрации города Черногорска

Добрый день уважаемые участники и гости! Я рада приветствовать вас на сегодняшнем мероприятии 13-х Международных Пушкинских чтениях!

Этот год объявлен Годом театра и за это время было проделано немало творческой работы, связанной со сценическим искусством. И, конечно, ежегодные Пушкинские чтения также посвящены именно этой завораживающей теме, теме театра и Пушкина.

Мне выпала возможность более ближе познакомиться, возможно, с неизвестными театральными аспектами из жизни гения русской литературы - Александра Сергеевича Пушкина.

Пушкин – это наш главный национальный приоритет, дающий нам право вдыхать полной грудью воздух бытия, сотрясающего сердца и умы всего человечества и поныне. Но, несмотря на прошедшие столетия, этот воздух излечивает, напитывает каждую клеточку русского человека божественной, духовной силой, чтобы сегодня ещё глубже понимать истину, сказанную когда-то Белинским: «Пушкин – наше всё».

Чтобы понять Пушкина, его нужно, прежде всего, любить и постигать, а Пушкинские чтения этому способствуют, здесь узнаешь новое и что-то открываешь нужное для себя, меняя свое внутреннее, духовное составляющее.

Александр Сергеевич любил театр с самого детства, это была любовь откуда-то изнутри, из самого сердца, и он пронес эту любовь до конца своих дней. Тема «Пушкин и театр» будет неполной, если не сказать, что почти все его художественные сочинения сегодня существуют в театре в виде драматических постановок, а также оперных и балетных.

Желаю всем участникам 13-х Международных Пушкинских чтений удачного выступления, хорошего дня и успехов во всех начинаниях.

Борисова Татьяна Александровна,
заведующая отделом обслуживания Центральной библиотеки
г.Силламяэ, Эстонсакая Республика

Уважаемые коллеги города Черногорска, уважаемые участники и гости XIII Пушкинских чтений! Мы рады приветствовать вас от лица жителей нашего города, от работников библиотеки города Силламяэ (Эстония), а также от имени участников литературного конкурса «Живая классика», который уже много лет в эти же осенние дни проводится в нашей библиотеке. Первоначально конкурс носил название Пушкинского и проходил в тесном сотрудничестве в Всероссийским музеем А.С. Пушкина (Санкт-Петербург).

У конкурса несколько номинаций, участники которых читают стихи и прозу, ставят сценки, играют на музыкальных инструментах, рисуют и делают коллажи и презентации на тему произведений. Как и у ваших чтений, у Пушкинского конкурса есть свой девиз: «Друзья мои, прекрасен наш союз!».

Эти строки Пушкин посвятил родному лицею, после окончания которого, Александр Сергеевич и его товарищи решили ежегодно встречаться, вспоминая лицейскую жизнь. Так и в наши дни ежегодно, во многих городах и странах встречаются все, кто любит и знает творчество поэта, отмечая разные даты, связанные с его жизнью. В этом году в начале ноября, в год 220-летия А.С. Пушкина, в нашей библиотеке, также, как и в ваших залах, вновь зазвучат бессмертные пушкинские строки. И пусть мы находимся друг от друга на огромном расстоянии, наши сердца на пушкинских праздниках будут биться в унисон.

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен -
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.

Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастие куда б ни повело,
Всё те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Уважаемые коллеги, спасибо за вашу работу, за творчество, с множеством интересных идей, за проведение такого памятного, значимого мероприятия, как Пушкинские чтения! Мы от всей души желаем всем участникам успехов и ярких выступлений, пусть наши сердца в эти дни будут наполнены светом, добром и любовью, и пусть всем нам светит через столетия имя - Александр Сергеевич Пушкин!

ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАСТНИКОВ

Международный проект «Во власти Пушкина»

Егорова Надежда Алексеевна,
главный библиотекарь Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, г. Москва

В год 220-летия со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина мне довелось участвовать в крупном международном проекте, посвященном этой дате. 28 июня 2019 года в Москве в конференц-зале Российской государственной библиотеки состоялся торжественный вечер, на котором был представлен литературно-музыкальный спектакль по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Мероприятие прошло в рамках проекта «Во власти Пушкина». Казалось бы, что в этом особенного? Но особенным было всё.

Автор идеи, главный организатор и вдохновитель проекта - Наташа Оуэн, писатель, почётный консул РФ в Гонолулу (1989–2012) и Сакраменто (2013–2016), председатель попечительского совета Русской библиотеки и культурного центра в Сакраменто (США). Наташе удалось собрать большую международную команду и сотворить вместе с нею настоящее чудо - погрузить людей разных профессий и стран в историческую атмосферу пушкинской эпохи, привлечь к творческому наследию Александра Сергеевича, сообща создать новую оригинальную постановку бессмертного произведения классика. Это и была основная идея проекта. И она получила прекрасное воплощение.

Замысел Наташи Оуэн поддержали ее многочисленные друзья и в результате в литературно-музыкальном спектакле «Евгений Онегин» участвовало 85 человек. Люди разных профессий, возраста, национальности, гражданства.

Открывала вечер танцевальная группа, которая исполнила торжественный полонез под музыку из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (хореографы - Руслан Коротков и Наталья Хохлова).

Специально для выступления приехали чтецы из Италии, США, Испании, Швеции, Эстонии. Текст романа был сокращен до одного часа чтения. Композитор, пианист, лауреат международных конкурсов Анна Стрельникова подобрала музыку, и весь вечер она была за роялем, сопровождая чтение актеров исполнением музыкальных произведений. «Евгений Онегин» звучал на нескольких языках: русском, английском, французском, итальянском, испанском, эстонском, шведском. На английском языке роман читал Джулиан Лоуэнфельд, поэт, драматург, композитор, лауреат премии Президента РФ за перевод произведений А.С. Пушкина на английский язык. Д. Лоуэнфельд является переводчиком с восьми языков, он переводил произведения Лермонтова, Блока, Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой, Есенина, Маяковского, Рильке, Гете, Гейне. Прадед Лоуэнфельда, известный немецкий славист Рафаэль Лёвенфельд, был первым переводчиком произведений Л.Н. Толстого на немецкий. После Октябрьской революции у Лёвенфельдов в Берлине жило семейство Набоковых. В июне 2019 г. Джуалиан получил гражданство России. После вечера можно было приобрести книгу «Мой талисман. Избранная лирика и биография Александра Пушкина» (М., 2018). Сборник включает произведения Пушкина на русском языке и в переводе Д. Лоуэнфельда, а также им же написанную уникальную биографию русского классика.

Невозможно перечислить всех исполнителей бессмертных строк А.С. Пушкина. Назову хотя бы некоторых - Наташа Оуэн; Эдуард Тэе, артист Русского драматического театра в Таллине; Светлана Вовк, старший преподаватель французского языка факультета мировой политики Института США и Канады; Тихон Бендц, вокальный артист; Людмила Есипова, менеджер; Ирина Аппенянская, дизайнер, член Московского Союза художников; Ирина Батаева, юрист; Эсмира Гайбель, педагог по внеклассному образованию гимназии 1527; Вячеслав Давыдов, художник; Мария Джероян, владелица школы английского языка; Ольга Козлитина, помощник проректора 2-го Медицинского института; Елена Либкина, сотрудник авиакомпании «Россия»; Анна Морковина, поэт, журналист, главный библиотекарь областной библиотеки им. А.С. Пушкина в Саратове; Анжелика Трояновская, врач-стоматолог; Марина Цветкова, профессор Высшей школы экономики из Нижнего Новгорода; Надежда Шведова, профессор Института США и Канады; автор этих строк и другие.

В качестве режиссера спектакля выступила актриса и педагог Алиса Кангина. Архитектор-дизайнер и художник Анна Коротаева оформила сцену в духе модных дворянских салонов и балов XIX века.

Кроме чтецов в проекте участвовали певцы и музыканты. На вечере прозвучали музыкальные произведения в исполнении хора Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (главный дирижер - Л.Н. Павлов), выпускника Миланской консерватории Владислава Чурсина, солистки Центра оперного пения Катерины Ясинской, солиста Москонцерта Ильи Ушулу и других артистов.

После спектакля состоялся концерт романсов, на котором прозвучали арии Татьяны и Онегина, романсы на стихи А.С. Пушкина в исполнении солистов из разных стран.

В команде были свои звуко- и видео-операторы: старший инспектор компании «Чистый город» Алексей Разаренов, системный администратор МПГУ Виктор Щербаков. Алексей не только обеспечил видеосъемку, создал видеофильм вечера, но и вдохновенно танцевал полонез и выступал в качестве чтеца.

Надо ли говорить, что все участники действа были одеты в костюмы и платья пушкинской поры. Это стоит отметить, поскольку каждый заботился о своем костюме и аксессуарах самостоятельно. Дамы блистали. Кавалеры достойно подчеркивали их красоту.

В завершение этого чудесного вечера-посвящения А.С. Пушкину Анна Стрельникова исполнила собственную музыкальную композицию «Моя любовь» в дуэте со скрипачкой Анастасией Мильне, студенткой Государственного колледжа музыкального исполнительства им. Ф. Шопена. Получился красивый праздник, не оставивший равнодушным ни одного зрителя. А зал на 350 мест был полон!

Партнерами проекта «Во власти Пушкина» выступили Национальная премия в области развития общественных связей «Серебряный Лучник» (исполнительный директор - Надежда Явдолюк) и Российская государственная библиотека.

Видеозапись вечера можно посмотреть на канале YouTube:

Полонез. Фрагмент литературно-музыкальной постановки «Евгений Онегин». Российская государственная библиотека. 28 июня 2019 г.

https://www.youtube.com/watch?v=1uoZSTUMNVg&feature=share&fbclid=IwAR3v2aMxbGYx-Rc0YfNgjCOF6Bd-7DgMn7QvDE41VuRDJ9F--8UoQs-xyf8

Литературно-музыкальный вечер «Во власти Пушкина». Российская государственная библиотека. 28 июня 2019 г.

https://www.youtube.com/watch?v=s79niVcT3QU

Список литературы

1. Студнева Е. «Во власти Пушкина» – навсегда... // Серебряный лучник : [сайт]. – 2019. – URL: http://luchnik.ru/news/8566/ (дата обращения: 04.10.2019).

2. Литературно-музыкальная постановка «Евгений Онегин» // Российская государственная библиотека : [сайт] / Фото Мария Говтвань. – Москва, 2019. – URL: https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/concerts/vo-vlasti-pushkina?fbclid=IwAR2o4ufdQ053WlhYwHkEQ0_XeIkM41F2-4QORc- (дата обращения: 04.10.2019).

А.С. Пушкин и театр

Строгая Елена Михайловна,
воспитатель МБДОУ Радуга, г. Черногорск

Величайшие преобразования в русском театре связаны с именем Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837). И хотя драматургическое творчество великого поэта выходит за пределы первой четверти XIX века, следует рассматривать деятельность Пушкина-драматурга в прямой его связи с периодом движения декабристов.

В истории русской культуры Пушкиным начинается новая эпоха. Он выступает смелым преобразователем русской литературы - в поэзии, прозе, драме, преобразователем самого русского языка. Его теоретические обобщения определяют новую ступень русской эстетической мысли. Пушкин становится первооткрывателем нового направления в русской литературе и искусстве - реализма.

Эстетические воззрения Пушкина сформировала эпоха декабристского движения, эпоха борьбы за освобождение России от самодержавия, от крепостнического режима, за избавление народа от угнетения. Идеи народно-освободительного движения являются основой гражданской позиции поэта.

Видя в искусстве огромную силу, способную воздействовать на умонастроение общества, Пушкин и в творчестве и в теоретических обобщениях утверждает необходимость глубокой идейной насыщенности произведений искусства. Пушкин страстно проповедует идеи самобытного театра и выступает против подражания западным образцам, против приспособления «всего русского ко всему европейскому»: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, без насильственного приноровления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучии, - словом, где зрители, где публика?»

Картину «судьбы народной» драматический поэт, по утверждению Пушкина, раскрывает в конкретных «судьбах человеческих», в полнокровных и многогранных характерах действующих лиц. Образцом «вольного и широкого изображения характеров» Пушкин считает Шекспира: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира...». Это признание дало повод некоторым исследователям упрекать Пушкина в подражании Шекспиру. Но дело не в подражании. Самобытный русский гений видел в произведениях Шекспира образец истинной свободы художника, изображающего «судьбу человеческую, судьбу народную»; считал, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина».

Великий поэт считал театр важнейшей частью национальной культуры. По его мысли, театр должен существовать не для «малого ограниченного круга зрителей», а для широких масс, доводя до них передовые идеи. Взгляд его на театр как на трибуну в дальнейшем разовьют Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин и многие другие русские писатели и драматурги. Пушкин был страстным театралом, чутким зрителем, которого еще в его юности ценили лучшие русские актеры. Любовь поэта к театру была любовью деятельной: вместе с группой молодых любителей сценического искусства он постоянно участвовал в обсуждениях спектаклей, писал глубокие статьи.

Раздумывать о театре поэт начал еще в лицейские годы. По выходе из лицея он жадно потянулся к его волшебному миру кулис, к тайнам сценического искусства. Он постоянно посещал Петербургский Большой театр, обширный репертуар которого давал пищу для размышлений. Много нового узнавал поэт на вечерах у Шаховского, где шли дискуссии о сценическом мастерстве и где он многое слышал из уст самих актеров и авторов пьес, опер, балетов.

Заседания общества «Зеленая лампа» помогали приводить в систему пестрые и разнообразные театральные впечатления. Узнав о доносе в полицию, руководители «Зеленой лампы» сожгли часть протоколов, а в оставшихся имя Пушкина как докладчика не упоми-

нается. Но сохранились свидетельства о его выступлениях. Известно и то, что речи поэта содержали много зрелых и глубоких мыслей. Это подтверждает и статья «Мои замечания об русском театре» (1820), предназначенная для прочтения на одном из заседаний общества. Уже в этой ранней статье Пушкин поднял самые важные проблемы актерского мастерства, национальной исполнительской манеры, для которой характерны «игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений». Самым ценным и примечательным в игре русских актеров он считает истинную взволнованность и вдохновение, умение свободно распоряжаться голосом, жестом, пластикой, способность подчинить их созданию характера. Особенно ценит он мастерство Е. Семеновой, великой трагической актрисы, которую «природа одарила душою».

Эмоциональность, «истина страстей», вдохновенный огонь являются отличительными чертами русского таланта. Но раскрываются качества только при верном понимании роли. Основой вдохновенного творчества Пушкин считает высокую профессиональность. «Талант - это предрасположение к труду», - говорил он. И его суждения о молодой Колосовой, которая могла вырасти в «истинно хорошую актрису - не только прелестную собой, но и прекрасную умом, искусством и неоспоримым дарованием», но не стала ею, так как была невзыскательна к себе, подтверждает это правило. Пушкин требует от актера профессиональной вооруженности, умения глубоко разбираться в своих ролях.

В статьях Пушкина можно найти характеристику многих русских актеров: А.С. Яковлева, Я.Т. Брянского, М.И. Вальберховой, балерины А.И. Истоминой и других. Вот, что Пушкин пишет в своей статье «Мои замечания об русском театре»: «Долго Семенова являлась перед нами с диким, но пламенным Яковлевым, который, когда не был пьян, напоминал нам пьяного Тальма. В то время имели мы двух трагических актеров! Яковлев умер; Брянский заступил его место, но не заменил его. Брянский, может быть, благопристойнее, вообще имеет более благородства на сцене, более уважения к публике, тверже знает свои роли, не останавливает представлений внезапными своими болезнями; но зато какая холодность! какой однообразный, тяжелый напев! Многожанровым представлял себе поэт русское театральное искусство. Он не обходил вниманием оперу, балет. Первый заметил своеобразие русской школы танца - «душой исполненный полет».

Особое внимание проявлял Пушкин к творчеству реформатора русской сцены М.С. Щепкина. Искусство Щепкина представлялось ему столь значительным, что он настаивал на передаче опыта великого артиста грядущим поколениям. Пушкин своей рукой написал первую фразу «Записок» Щепкина.

Огромной заслугой Пушкина перед отечественным театром является создание русской народной драмы. Он не только теоретически обосновал эстетику реализма, но и создал драматургические произведения по принципам этой эстетики.

Трагедия «Борис Годунов»

Воплощением новой системы взглядов в драматургии стал «Борис Годунов», написанный в 1824-1825 годах. С пристальным вниманием Пушкин изучает «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, высоко ценит этот труд. Своего «Бориса Годунова» «с благоговением и благодарностью» посвящает Карамзину, однако его философскую концепцию Пушкин отвергает. Объективное исследование убеждает его, что история государства не есть история его правителей, но - история «судьбы народной». Стройная система идейно-художественных взглядов помогла Пушкину создать трагедию «Борис Годунов», которая по праву может считаться образцом народной драмы в духе Шекспира.

Взяв за основу фактологический материал из «Истории государства Российского», Пушкин переосмыслил его в соответствии со своей философской концепцией и вместо монархической концепции Карамзина, утверждавшего единство самодержца и народа, раскрыл непримиримый конфликт самодержавной власти и народа. Временные успехи и победы самодержцев обусловлены поддержкой народных масс. Крушение самодержцев происходит в результате потери доверия народа.

Отвергая каноны классицизма, Пушкин свободно переносит место действия из Москвы в Краков, из царских палат на Девичье поле, из Самборского замка Мнишека в корчму на литовской границе. Время действия в «Борисе Годунове» охватывает более шести лет. Классицистское единство действия, сосредоточенного вокруг главного героя драмы, Пуш-

кин заменяет единством действия в более широком и глубоком смысле: 23 эпизода, из которых состоит трагедия, расположены в соответствии с задачей раскрытия судьбы народной, определяющей собой и судьбы отдельных героев.

Следуя Шекспиру «в вольном и свободном изображении характеров», Пушкин в «Борисе Годунове» создал множество образов. Каждый из них обрисован ярко, четко, сочно. Несколькими штрихами Пушкин создает острый характер и сообщает ему объемность и глубину.

В сюжетной линии «Бориса Годунова» явственно прочерчивается нравственная проблема: ответственность Бориса за убийство царевича Димитрия. В своем стремлении к узурпации царского престола Борис Годунов не останавливается перед убийством законного наследника. Но было бы ошибкой считать, что этическая проблема составляет идейный пафос трагедии. Нравственной стороне событий Пушкин придает социальный смысл:

.. .ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина, разве совесть.

Сила его характера проявляется и в беспощадности приговора самому себе:
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Пушкин показывает Бориса и в кругу семьи; он нежный отец, мудрый наставник. Но он не погнушается и выслушать донос. Более того в Московском государстве целая сеть шпионов и осведомителей. В каждом боярском доме у Бориса есть «уши и глаза». И он не занимается выяснением справедливости доносов. Жестокостью веет от его приказа: «Гонца схватить...».

Как бы для того чтобы дать Борису достойного противника, Пушкин рисует образ хитрейшего из хитрецов князя Шуйского. Но и в хитрости Борис может помериться с любым хитрецом. Огромное самообладание проявляет он, внешне спокойно выслушивая долгий доклад Шуйского о событиях в Угличе. «Довольно, удались», - отпускает царь подданного. Но как только ушел Шуйский, вопль истерзанной совести вырывается из груди Бориса: «Ух, тяжело! Дай дух переведу...».

В сцене на Соборной площади у царя Бориса всего две фразы. Но и их довольно Пушкину, чтобы в неожиданном заступничестве Бориса за Юродивого отразить внутреннее понимание Годуновым своей ответственности за преступление, совершенное в борьбе за престол.

Создавая образ Бориса Годунова, Пушкин не задавался целью нарисовать злодея от рождения. Борис Годунов привлекает силой характера, ума, страсти.

Избрание Бориса царем - завязка конфликта. Введение в действие Самозванца обостряет конфликт между царем и народом. Сюжетная линия раскрывает борьбу Самозванца и Бориса, но внутренней пружиной всех событий остается конфликт самодержавной власти и угнетенных народных масс. В течение последующих тринадцати эпизодов народ не выходит на сцену, но его присутствие постоянно ощущается. Его симпатии к Димитрию-царевичу тревожат царя и боярство, питают удаль

Пушкин не обрывает драматическое повествование на сцен смерти царя Бориса, подчеркивая тем самым, что не царь, а народ является подлинным героем произведения. Не приемлет народ бессмысленной жестокости, которую несет самодержавие, а не только персонально Борис Годунов. Увидев, что и сторонники новоявленного государя начинают свою деятельность с преступления, народ отказывает в поддержке и Лжедимитрию. Трагедия началась политическим убийством безвинного царевича Димитрия и закончилась бессмысленным убийством Марии и Федора Годуновых. Самодержавие и насилие идут рука об руку. «Народ безмолвствует» - таков его приговор общественной системе.

Пушкин создал в трагедии собирательный образ народа. Действующих лиц из народа Пушкин называет «Один», «Другой», «Третий»; к ним примыкает и баба с ребенком, и Юродивый. Их короткие реплики создают яркие индивидуальные образы. И каждый из них отмечает грань единого образа народа. Создавая этот обобщенный образ, Пушкин и здесь следует законам драмы Шекспировой. Глубокая, сильная душа Бориса раскрывается в монологе «Достиг я высшей власти...». Философом предстает Борис, размышляющий о превратностях судьбы; ему доступно понимание непреходящих ценностей жизни:

Но чтобы добиться власти самодержца и удержать ее за собой, надо быть злодеем. Самодержавие обеспечивается властолюбием, хитростью, жестокостью, угнетением народных масс. Это поэт делает очевидным всем содержанием трагедии.

Как и Шекспир, Пушкин смешивает стихотворную и прозаическую речь. Внутри стихотворной речи рифмованный стих соседствует с белым стихом. Стихотворные размеры меняются со смелостью дозволенной только гению. И всякий раз язык героя (и размер стиха) именно тот, которым может говорить только этот персонаж. Русская народная речь, отражающая «лукавую насмешливость ума» присущую русскому народному складу, в трагедии представлена очень широко. Но русской речью в форме народной прибаутки может заговорить только Варлаам, а русская речь в форме народного плача может раскрыть душевную боль Ксении - «в невестах уж печальней вдовицы». Размеренным белым стихом разговаривают в палатах царя Бориса и в боярских домах. Рифмованная, более легкая речь - в Кракове и Самборе. Величавая чеканка речи царя Бориса выдержана от первого его слова до последнего («Я готов»).

Действующие лица в «польских» сценах изъясняются особенно изысканно. Изменяется в зависимости от окружения и речь Самозванца: в сценах, где он становится царевичем Димитрием, она более легкая, изысканная, чем была у Гришки Отрепьева. А в монологе патера Черниковского («Всепомоществуй тебе снятый Игнатий...») слышны интонации польской речи. Народ изъясняется почти всегда прозой. Даже стихотворная форма первых народных сцен краткостью и разорванностью реплик, частотой восклицаний создает впечатление разговорной речи.

«Борис Годунов» - первая народная трагедия России. Трагедия, обнажающая сущность самодержавия, его антинародный характер. Естественно, что царь долго отказывался разрешить ее опубликование, издана она была только в 1831 году, но была запрещена для сцены. Даже отрывки из нее цензура не разрешала исполнять в театре. Впервые трагедия Пушкина была поставлена лишь в 1870 году на сцене Александрийского театра.

«Маленькие трагедии»

Дальнейшим утверждением театральной эстетики Пушкина стали «Маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы».

Сюжетно не связанные между собою, «Маленькие трагедии» объединены философскими размышлениями поэта. Несмотря на горечь утраты «120 братьев, друзей, товарищей», Пушкин и в последекабрьскую пору остался верен идеалам «вольности святой» и проповедовал своим творчеством идеи освобождения народа:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою…

Создание Пушкиным «Маленьких трагедии» и «Русалки» связано творческим феноменом «болдинской осени» поэта - осени 1830 года. В это же время были написаны «Станционный смотритель», «История села Горюхина», десятая глава «Евгения Онегина». Широкая тематика пушкинских творений этого периода охватывает нечто большее, чем личные ассоциации автора, вынужденного выжидать холерный карантин (в разлуке с невестой Н.Н. Гончаровой накануне своей женитьбы), вполне осознавшего, что с момента возвращения из ссылки он оказался скованным не только в свободе творчества, но даже в свободе передвижения, находясь под неусыпным наблюдением Третьего жандармского отделения личной его величества канцелярии. Замыслы Пушкина были необъятными. Он думал и над историей Петра I и над историей царствования Александра I. Его волновала тема декабристов и самого восстания 14 декабря 1825 года.

«Маленькие трагедии» родились от живой заинтересованности поэта в развитии русского театра, от желания создать глубокие социально-психологические образы, не просто рассказать о действии, но развить само действие. Не следует искать в «Маленьких трагедиях» иной связи с произведениями Вильсона и Корнуола или Тирсо де Молина и Мольера, кроме чисто сюжетного сходства. Пушкин, как, впрочем, и Шекспир и Гете, смело использовал известные сюжеты для создания вполне самобытных произведений. Известные сюжеты наполнены у Пушкина новизной содержания, широтой и контрастностью характеров персонажей.

В «Скупом рыцаре» в центре внимания драматурга стоит вовсе не скупость в обыденном понимании этого слова. Пушкин разворачивает страшную картину власти золота, которой охвачены в разной степени почти все действующие лица.

Молодому Альберу необходимо добиться заметного положения при дворе Герцога. Ему нужны средства на экипировку для предстоящего турнира, в котором Альбер надеется победить. Однако старый отец, Барон, денег не даст, и Альбер, попытавшись получить ссуду у ростовщика, вынужден обратиться за помощью к самому Герцогу. Мысль об убийстве отца ради наследства пугает молодого рыцаря, но нисколько не мешает ему желать скорейшей смерти Барона. В самом конфликте между сыном и отцом еще не возникает трагедии. Не видит ее поэт и в крайней скупости Барона, скрывающего в подвалах своего замка несметные сокровища. Трагическое заключено в сундуках Скупого рыцаря, в судьбах множества обездоленных им людей:

Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал.
Вознес мой холм - и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.

Под этим «холмом» раздавленные судьбы вдовы и трех ее детей, преступление Тибо, учинившего разбой, чтобы отдать долг Барону, утраченная рыцарская честь отца и сына, готовых сразиться в поединке, наконец, скоропостижная смерть самого Барона. Власть с помощью денег - предмет заветных желаний Скупого рыцаря и Альбера. Во имя этой власти люди идут больше чем на самоуничтожение. Так золото становится в трагедии «Скупой рыцарь» самостоятельной силой, одерживающей верх даже над инстинктом жизни. Но бессмысленность страсти к золоту и борьбы за него обнажается внезапно, поистине трагической смертью Барона, его последним возгласом: «Ключи, ключи мои!» Трагедия «Скупой рыцарь» - протест против уродующей душу человека власти денег.

Резко изменилась общественная жизнь России после восстания декабристов. Она повлияла на судьбы искусства и его служителей. Трагедия «Моцарт и Сальери» поднимает вопрос о месте художника в обществе, о назначении искусства, о его связи с простыми людьми, их радостями и заботами. Поэт свободен в своем творчестве:

Нас мало, избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

В эпоху николаевской реакции такие мысли звучали революционно. Эти строки утверждали право художника творить по велению совести, а не по указке правящих верхов.

Подобно тому, как тема скупости в «Скупом рыцаре» отступает перед темой власти денег, в «Моцарте и Сальери» тема зависти лишь вплетается в главную тему - трагедию гения. Поэт утверждает, что «гений и злодейство» несовместимы, что свобода самовыражения художника в своих творениях обусловлена чистотой душевной.

Гений, каким утверждает его Пушкин, олицетворяет собой естественную связь с природой, с народом, с жизнью и смертью самого творца. Моцарт у Пушкина в равной степени

радуется игре с маленьким сыном, вкусному обеду, несовершенному, наивному исполнению своего сочинения уличным музыкантам, волнуется таинственным заказом «Реквиема». Творчество для него - естественно, как сама жизнь, лишено какого бы то ни было насилия над творцом, его волей.

Для Сальери же искусство - плод «трудов, усердия, молений», техники, ума, а не вольного самовыражения. Он видит, что так живут и творят многие, и потому гений Моцарт представляется ему противоестественным и опасным. Сальери несколько раз говорит о том, что чувство зависти появилось у него неожиданно, и он ищет объяснения этому унизительному чувству и находит его в том, что именно ему, Сальери, назначено свыше «остановить» гения, помешать ему создать новые недостижимые вершины.

В столкновении Моцарта и Сальери недостаточно обнаружить лишь два противоборствующих типа творческого сознания - за «сальеризмом» можно увидеть непримиримость к свободе и независимости художника, то злодейство, которое во все века и у всех народов было и будет «несовместно» с гением.

Есть глубокие и крепкие связи в философско-поэтических обобщениях «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» с третьей из «маленьких трагедий» - «Каменный гость». Если губительная сила золота мрачна и отвратительна, как мрачна и отвратительна ненависть схоластов к гению, то власть любви над человеком Пушкин признает силой жизнеутверждающей и прекрасной, даже эта сила приводит его к гибели. Старый миф о Дон Жуане, использованный многими авторами разных народов, находит у Пушкина свое истолкование. Впервые мы встречаемся с нравственным перерождением известного соблазнителя женщин:

Дон Гуан признается Доне Анне:
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

«Каменный гость» - это прежде всего борьба трех сердец: Дон Гуана, Доны Анны и Лауры. Не понимая природы чувства этих персонажей, невозможно понять и художественного новаторства трагедии.

Лаура и Дона Анна - два противоположных женских характера, два различных отношения к любви и любимому человеку. Лаура способна преданно любить только искусство. Она - хорошая актриса. «Как роль свою ты верно поняла, как развила ее», - восхищаются поклонники юного таланта Лауры. И она отвечает им как истинный художник:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Лаура свободна в выборе возлюбленного. Она не может, подобно Доне Анне, сказать, что «сердцем слаба». Лаура готова отдать любовь Дон Карлосу. Но появляется прежний влюбленный, Дон Гуан, который убивает Дон Карлоса на поединке, и Лаура, хоть и смущена присутствием в доме мертвого тела, бросается в объятия Дон Гуана. Они равны в своей свободе от житейских условностей.

Совсем другое дело - Дона Анна. Ей еще не знакомо чувство настоящей любви, она не знает, что такое любовная страсть, хотя была замужем за Командором. Замуж ее отдали потому, что семья была бедна, а пожилой Командор Дон Альвар - богат. Она убеждена, что муж ее любил, и, повинуясь вдовьему долгу, приходит оплакивать его на кладбище, где ее и встречает впервые Дон Гуан. Любовь к Доне Анне - единственная в богатой любовными похождениями биографии Дон Гуана. Это чувство для него ново, оно для него важнее жизни. И прежде ставящий любовь превыше смерти, Дон Гуан почти наверное знает, что месть каменной статуи Командора, некогда убитого им на поединке, будет смертельной. Он бросает вызов самой смерти в лице статуи Командора. И погибает от «пожатья каменной его десницы» с именем Доны Анны на устах. Любовь Дон Гуана исполнена глубокой нравственной чистоты, парящей над житейской моралью.

Так же возвышенна и прекрасна любовь женщины, которая преодолевает ненависть к убийце мужа, страх пред роковой ответственностью за вдовью неверность памяти своего «благодетеля», перед разрушением морали, завещанной матерью.

Дона Анна у Пушкина - воплощение чистоты и добродетели, и перед этими ее качествами Дон Гуан склоняется, как перед алтарем.

Четвертая из «Маленьких трагедий» - «Пир во время чумы» целиком принадлежит «болдинской осени». Случайные сведения о чуме в Лондоне 1665 года связались в воображении Пушкина не только с холерной эпидемией, задержавшей поэта в Болдине. Чувство окруженности царскими соглядатаями совпало с тем, что «Болдино имеет вид острова, окруженного скалами».

«Пир во время чумы» с еще большей страстью, чем «Каменный гость», воспевает нравственную победу человека над властью смерти. Больше того, здесь звучит прямой вызов религии, трактующей эпидемию чумы как высшую кару, как испытание смертью, перед которым обязан смириться каждый человек. Старик-священник укоряет пирующих:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертию распространенной!

Пушкин устами главного героя трагедии - председателя пира Вальсингама - воспевает мужество человека, его презрение к смерти во имя разума и познания:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Этот гимн исполняет не легкомысленный человек, отдавший себя на волю рока. Вальсингам у Пушкина - характер, терзаемый трагическими противоречиями: он скорбит и шутит, спорит и доходит до отчаяния, впадает в долгую задумчивость и едва не лишается разума от видения любимой жены, унесенной чумой. Ему трудно выстоять и помочь другим испытать «упоение в бою». Среди этих, других, - две женщины - два контрастных характера: шотландка Мэри и Луиза. Мэри - «падшая женщина» с чистым и добрым сердцем, сумевшая подняться над страхом смерти. Луиза - ревнивая ее соперница, воплощение злобного эгоизма, не умеющего победить ужас перед подступающей гибелью. Пушкин решает спор между Мэри и Луизой полной нравственной победой тихой и печальной шотландки, которая помогает Луизе в минуту обморока: «Сестра моей печали и позора, приляг на грудь мою».

В ремарках Пушкин настаивает на активной работе разума людей в атмосфере печали, в «царстве чумы», перед лицом смерти.

«Пир во время чумы» заимствует сюжет и персонажи их поэмы Вильсона «Чумной город». Но и здесь Пушкин не повторил ни одного характера, ни одной мысли английского автора.

«Маленькие трагедии» были с волнением встречены передовыми умами России 30-х годов XIX века, но сценическая судьба их при жизни поэта не состоялась. Театр не был подготовлен к тем тонким требованиям «жизни человеческого духа», которые предложил Пушкин.

Создание «Маленьких трагедий» нельзя отделить от работы поэта-драматурга над драмой из народной жизни «Русалка».

Задуманная за год до «болдинской осени», «Русалка» не было завершена ни в 1830 году, ни позже. Пушкин приостановил работу над драмой в 1832 году. Но и в незавершенном виде «Русалка» служит образцом русской национальной драмы, написанной для народа и на «наречии, понятном народу», поднимающей острую проблему социального неравенства.

Роль А.С. Пушкина в развитии русского театра

Наталья Михайловна Шумилова,
воспитатель МБДОУ Радуга, г. Черногорск

Искусство - это богатейший мир прекрасных образов, это полет фантазии, это желание понять смысл жизни и человеческого бытия, это концентрация творческих сил человека. Искусство - это многоярусные устремленные ввысь буддийские пагоды, изысканная вязь мусульманских орнаментов, скорбные лики богоматери, смотрящие на нас с русских икон... Искусство - это совершенство античных статуй, грандиозность средневековой готики, поэзия воздуха и цвета импрессионистов, это загадки сюрреализма. Искусство - это величайшие творения Данте и Микеланджело, Шекспира и Пушкина, живопись Леонардо и Рубенса, Пикассо и Матисса, гениальная музыка Баха и Моцарта, Бетховена и Шопена, скульптуры Фидия и Поликлета, Родена и Майоля, спектакли Станиславского и Мейерхольда, Брехта и Брука, фильмы Феллини и Тарковского. Искусство - то, что окружает нас в повседневной жизни, приходит в наш дом с экранов телевизоров и видео. Искусство - одна из форм общественного сознания. В основе искусства лежит художественно-образное отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует духовный облик человека, его чувства и мысли, мировоззрение, воспитывает, расширяет кругозор, пробуждает творческие способности.

Александр Сергеевич Пушкин - явление уникальное не только в русской, но и в мировой истории.

Литература и театр вошли в жизнь Пушкина с детства. Рано обнаружив «охоту к чтению», он познакомился прежде всего с пьесами Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера. Не случайно первую свою комедию «Похититель», написанную в одиннадцать лет и разыгранную автором перед единственным зрителем - сестрой, Пушкин, по собственному его признанию, «похитил у Мольера», за что и был «освистан партером».

Лицейский период - начало формирования его эстетических взглядов. Пушкин отвергал Сумарокова и Озерова, восхищался Радищевым, «злым крикуном» Вольтером, «бесценным шутником» Крыловым, но выше всех ценил Фонвизина. В лицее существовал любительский театр, где ставились пьесы из репертуара императорских театров, но создавались и собственные. Пушкин, никогда не стремившийся к актерству, тягу к драматургии обнаружил уже тогда. В 1813 году вместе с М.Л. Яковлевым он написал комедию «Так водится в свете», рукопись которой не сохранилась. Первое стихотворение Пушкина 1813 года - «К Наталье» обращено к актрисе этого театра, ей же написаны стихи «К молодой актрисе».

Первая критическая статья - тоже о театре. Набросок «Мои мысли о Шаховском», где содержится оценка автора популярных комедий как «худого писателя», критикуется его «метод» написания пьес: «Замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом как ни попало вклеивает в свои комедии», - этот набросок позволяет судить и о направлении мысли самого Пушкина, и о несомненном его интересе к драматическому искусству.

Окончив лицей, поэт погружается в вихрь жизни, свободной от «неволи милой». Он бывает в разных домах, в театре, на «чердаке» у Шаховского, где встречается с актерами, с писателями. Отношение его к Шаховскому изменилось: пьес его Пушкин по-прежнему не принимал, но истинность его привязанности к театру оценил.

В 1820 году для одного из заседаний «Зеленой лампы» Пушкин начал писать доклад «Мои замечания об русском театре, который содержал анализ творчества Семеновой и Яковлева. Большое место уделялось публике, которая «образует драматические таланты», критикуя ее за невежество, дурной вкус и равнодушие.

Интерес к драматическому искусству и интерес к отечественной истории - два постоянных спутника Пушкина в течение всей жизни. В период южной ссылки он замышляет то политическую трагедию о Вадиме Новгородском, то комедию о молодом повесе-игроке, проигравшем в карты своего слугу. Эти замыслы остались неосуществленными. В Михайловском, отрезанный от театра, от непосредственного общения с друзьями, начал Пушкин осуществление своей театральной программы. Он работал над трагедией «Борис Го-

дунов». Начав пьесу в конце 1824-го, 7 ноября 1825 года он уже закончил ее. Результатом был удовлетворен. «Я написал трагедию и ею очень доволен», - сообщал он одному из друзей.

Пушкин хотел видеть свою трагедию на сцене. Через Катенина он просил А. М. Колосову сыграть Марину Мнишек. Катенин ответил, что актриса «с охотою возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит». Так и случилось. На основании отзыва цензора Николай I предложил Пушкину переделать его «комедию» в «историческую повесть или роман наподобие Вальтер Скотта», на что автор через Бенкендорфа ответил, что «не в силах уже переделать... однажды написанное». Трагедия была поставлена только в 1870 году и то не полностью (шестнадцать сцен из двадцати трех).

«Бориса Годунова» отделяло от последующих драматических опытов А.С. Пушкина восстание декабристов. Уходили друзья, кое-кто внезапно метнулся вправо, реакционная критика писала о падении таланта Пушкина. Он был окружен пустотой, много говорил об одиночестве поэта в мире, его посещали приступы отчаяния. Но именно 1830-е годы стали еще одним мощным взлетом пушкинского гения. В течение знаменитой «Болдинской осени» он создал «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя», «Пир во время чумы».

Цикл «Маленьких трагедий» представляет собой совершенно новый тип драмы. Это опыт исследования «человеческих страстей», нравственных проблем и их социальных истоков. Пушкин берет в качестве героев фигуры исторические или имеющие литературную биографию и философски осмысляет «судьбу человеческую» в кульминационный момент в жизни человека; говорит о трагической неизбежности гибели на пороге осуществления мечты, о зыбкости, невозможности счастья в этом мире. Исследуя пороки своего времени - скаредность, зависть, беспечную любовь, страх, - он берет все эти понятия в расширительном, вне бытовом их значении.

Спектакль «Скупой рыцарь», назначенный на 1 февраля 1837 года, в связи со смертью Пушкина был отменен. «Каратыгин по случаю отпевания Пушкина отложил бенефис на завтра, - писал Тургенев А.И. Нефедьевой, - но пиэсы этой играть не будут! - вероятно, опасаются излишнего энтузиазма». И действительно, на следующий день «Скупой рыцарь» был заменен водевилем «Сцепление ужасов», а потом и вовсе запрещен. Впервые он был сыгран лишь в 1852 году с участием того же В.А. Каратыгина. В 1847 году Каратыгин сыграл Дон Гуана в «Каменном госте», а в 1853 году Щепкин сыграл Барона в «Скупом рыцаре» и через год - Сальери. Последним драматическим произведением Пушкина была «Русалка», над которой он начал работу в 1829 году, но так и не завершил ее. Пьеса эта, как и пушкинские сказки, основана на фольклорном материале. В основу сюжета взята популярная комическая опера Н.С. Краснопольского «Леста, или Днепровская русалка», Пушкин разработал этот сюжет в духе устного народного творчества, с введением песен и сказочного элемента. Но фольклорные мотивы не заслонили, а, напротив, помогли еще ярче раскрыть социальный конфликт произведения, трагедию обманутой князем дочери мельника. «Русалка» всегда была более популярна как поэтическая основа оперы Даргомыжского, а не как самостоятельное драматическое произведение.

Смерть оборвала работу Пушкина еще над одной пьесой, отрывки, которые он успел написать, были опубликованы в созданном поэтом «Современнике» под названием «Сцены из рыцарских времен».

Еще в период работы над «Борисом Годуновым» Пушкин изучал не только исторические труды и летописи, но и различные теоретические материалы. Однако не стал рабом ни одной из теорий. Изучив многие, он создал свою - теорию «истинного романтизма».

Главным противником его в борьбе за новый театр был классицизм - отжившая свой век театральная система, тормозившая движение русского сценического искусства. Сам термин «романтизм» Пушкин употреблял как антитезу «классицизма», создавая и теоретически обосновывая, по сути, совершенно новое направление в русском искусстве, которое будет определено позднее как реалистическое. Окончательно его принципы сформулирует В.Г. Белинский.

Наиболее полно Пушкин выразил свою эстетическую программу в начале 1830-х

годов в статьях «О народной драме» и драме Погодина «Марфа Посадница», в набросках предисловия к «Борису Годунову» и в многочисленных письмах.

Пушкин утверждал принципы народного театра. Он исходил в своих предпосылках из истории искусства - «драма родилась на площади», потом она «оставила площадь и переселилась в чертоги по требованию образованного, избранного общества», и тут она «оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное». Пушкин стремился вернуть театр к его народным корням и настаивал на том, что «нашему театру приличны законы драмы шекспировой, а не придворные обычаи трагедии Расина».

Признавая величие Корнеля и Расина, Пушкин отвергал классицистский театр в целом, как театр придворный по сути, подчиненный требованиям избранного общества. «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV», - писал он еще в 1815 году. Русских классицистов не признавал он за подражательность, за отсутствие национальной самобытности. Невысоко ценил Сумарокова, называя его «несчастнейшим из подражателей» и усматривая в его трагедиях пороки того же придворного театра, не находил подлинной народности и у Озерова.

Пушкин считал, что в России «комедия была счастливее». В противовес неудачам в трагедии он постоянно напоминал: «Мы имеем две драматические сатиры», то есть «Недоросль» и «Горе от ума».

Цель трагедии Пушкин определял просто: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»; основные качества драматического писателя - «философия, беспристрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода». Особенно настаивал на объективности, считая, что драматург должен быть «беспристрастный, как судьба». «Не его дело оправдывать или обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».

В емкой формуле выразил Пушкин главный принцип реалистического искусства: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Классицистской схеме героя Пушкин противопоставлял живого человека во всем многообразии его «страстей и излияний души человеческой», ибо это «всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно». И здесь он отдавал предпочтение Шекспиру перед всеми остальными. «Лица, созданные Шекспиром, - писал он, - не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп - и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен...». А его суждение об Анжело, у которого «главные действия противоречат тайным страстям», являет уже предчувствие такого типа драмы, которая появится только в конце века.

Пушкин не принимал разделения драматических жанров на «высокие» и «низкие». Утверждая, что «дух времени требует важных перемен и на сцене драматической», Пушкин заложил основы и новой теории актерского творчества, хотя его единственной статьей, посвященной целиком этой проблеме, были юношеские «Мои замечания об русском театре». Тем не менее некоторые высказывания об актерском искусстве, содержащиеся в письмах и художественных произведениях Пушкина, являют собой предчувствие новой сценической эстетики, которая уже начала формироваться. Так, в «Каменном госте», в сцене у Лауры, точно определены отдельные этапы процесса работы над ролью: устами гостей и самой Лауры говорится о необходимости «понять» роль, «развить» ее, проявив мастерство («искусство») и подойти к вершине творческого акта - вдохновению, которое Пушкин советовал не смешивать с восторгом, ибо «восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому». (Мысль о необходимости подчинять части целому через много лет станет основополагающей в учении К.С. Станиславского, который назовет это стремление к целому «сверхзадачей».)

Гений Пушкина далеко опередил современную ему эстетическую мысль и практику и не мог быть сразу и единодушно понят всеми, поэтому его влияние на театр не было непосредственным и скорым, как влияние Гоголя или Островского, но оно крепло из поколения в поколение, по мере того как становилась все более очевидной сила пушкинского предвидения и его роль в истории русского искусства - он наметил пути, подступы к новому театру, теоретически и практически обосновал принципы реализма, главного направления театра XIX века.

А.С. Пушкин, народная музыка и театр

Юденко Евгения Викторовна,
воспитатель МБДОУ Радуга, г. Черногорск

Там, под сению кулис младые дни мои неслись…
А.С. Пушкин

Поэтическое наследие Пушкина составляет огромное количество самых разнообразных стихов. В его любовной поэзии сложные сердечные переживания, ревность и страсть, в политических стихотворениях звучит сила духа и непреклонность, сарказм и ироничное отношение к действительности, а пейзажная поэзия наполнена богатством красок жизни крестьян и великолепной природы России, Кавказа или Крыма. Даже ранние стихотворения поэта перестают быть только литературным достоянием и переходят в народную среду, превращаясь в народные песни.

Пушкин с раннего детства увлекался простым русским словом, он мог часами слушать рассказы няни, впитывая в себя все великолепие народного языка и глубокого творчества. Кроме того, Пушкин во время своего пребывания в Михайловском или в Болдино проводил часы напролет, слушая, как поют крестьянки на полях или дома. Поэт сделал целую подборку русских народных песен. Образность и красота, музыкальность и неповторимость отличают народные песни.

Пушкин любил русские песни, он не только их записывал, но и старался в некоторых своих стихах подражать народному творчеству, черпая из песен образы своих героев или сюжеты произведений. На основе народной поэзии появились некоторые поэмы балладного склада поэта. Кроме того, народность произведений Пушкина звучит и в его повестях и романах, пьесах и поэмах. Многие стихи Александра перешли в число народных песен. К ним относится «Зимний вечер», ставший достаточно популярной в народе песней.

Пушкин считал, что настоящая популярность его произведений не в том, что любят читать его стихи в разнообразных светских салонах и литературных обществах. А в том, когда стихи становятся базисом для песни, и причем для народной песни. Именно в таком случае поэзия автора будет передаваться из поколения в поколение и никогда не забудется. Пушкин считал это своей особой гордостью. Он даже с восторгом вспоминал один случай, когда, услышав из уст простого крестьянина песню на свои стихи, поинтересовался, кто же их автор, на что человек ему ответил - народ. Тот факт, что крестьяне не знают фамилии знаменитого писателя и поэта, Пушкина нисколько не обижал. Для него это было высшим признанием. Признанием не моды, созданной дворянами и чиновниками, светскими барышнями и кавалерами, а славой народного масштаба.

19 октября 1811 года - открытие Царскосельского лицея. Пушкин в лицее. Обстановка непривычная. Много нового. Лицейская жизнь вносит оживление в область музыкальных интересов Пушкина. Друг Пушкина Илличевский писал: «Песня и музыка - почти единственное удовольствие в жизни лицеистов». Директор лицея Энгельгардт, преподаватель музыки Теппер расширили знакомство лицеистов с салонной музыкой. Теппер - пианист и композитор - проводил музыкальные вечера. Друг Пушкина Плетнев назвал Теппера «вдохновенным стариком». Лицейский приятель Пушкина Модест Андреевич Корф, осветивший жизнь и творчество поэта в «Записках», писал: «Теппер - хороший учитель хорового пения... перелагал с разными вариациями и облегчениями концерты Бортянского». И дальше Корф пишет: «Мы имели уже постоянный хор и в летние вечера певали у директора на балконе». Отголосками посещений Пушкиным вечеров Теппера стали стихотворения: «Слово милой» («Я Лилу слышал у клавира»), «К Батюшкову».

В Лицее одним из любимых препровождении времени было исполнение так называемых «национальных песен» - сочиняемых лицеистами шутливых куплетов о товарищах и воспитателях. Пелись они на мелодии известных тогда песен. Пущин писал: «Пушкин постоянно и деятельно... импровизировал так называемые народные песни», то есть на мелодию ходовой песни Пушкин и его друзья писали злободневные сатирические стихи.

Пушкин и народная музыка

Эта тема необъятна: его стихи, проза, драмы вызвали к жизни более трех тысяч музыкальных произведений. Существуют и народные песни на стихи Пушкина. Поэт любил деревенскую природу, простой жизненный уклад и народную музыку.

«За любовь Пушкина к народу, - говорит знаток фольклора, профессор Евгения Засимова, - народ платил ему горячей любовью, и очень много стихов Пушкина еще при его жизни и особенно в его лицейские годы, когда ему было всего 15-16 лет перелетали из города в город и становились русскими народными песнями».

Всем известна роль, которую сыграла в жизни Пушкина его няня Арина Родионовна Матвеева, простая русская женщина из крепостных крестьян. Он слушал в детстве ее сказки, песни, любил проводить с ней долгие зимние вечера. У няни с ее воспитанником сложились теплые, нежные отношения. Пушкин посвятил ей стихотворение, которое так и называется - «Няне». Образ няни присутствует и в стихотворении «Зимний вечер». Стала популярной и русская народная песня на эти стихи.

Связи поэта с музыкальным фольклором гораздо шире. Он сам был собирателем народных песен. Хотел даже издать сборник, но за недостатком времени отдал записанные им 50 песен известному фольклористу Петру Киреевскому. Причем, поэт собирал не только русские, но и украинские, молдавские и цыганские песни. Особенно много - в Псковской губернии, а также в окрестностях родового имения Пушкиных - Болдино близ Нижнего Новгорода, в Оренбургской губернии на Урале и в Молдавии. Он изучал труды и других собирателей фольклора. В его личной библиотеке хранились девять сборников народных песен!

«Надо сказать, что Александр Сергеевич Пушкин знал народную песню, любил ее, герои этих песен были для него людьми очень интересными, - говорит Евгения Засимова. - Его занимала, например, судьба Степана Разина». В 1826-м году, находясь в селе Михайловском, он пишет письмо брату с просьбой прислать ему книги о Разине. В народе существовал с давних пор целый цикл песен об удалом казачьем атамане, предводителе крестьянского восстания 17 века - Степане Разин.

Театральный Пушкин

Помимо поэзии Пушкина занимало так же написание драматических произведений. Начал автор писать свои драмы еще в детстве. Первоначально драматические произведения носили романтический характер, были больше юмористическими и не наполнены глубоким смыслом. В лицейские годы и после окончания учебы Пушкин, охваченный революционным порывом и либеральными идеями, стремится отразить это и в своих драматических текстах. Однако произведения этих лет не имеют значительного веса, считаются критиками достаточно слабыми. Постепенно Пушкин пытается совершенствоваться в этом виде литературного искусства. Одну за другой он создает свои драмы, наполняя их великим смыслом и содержанием.

Так, в 1825 г. появляется «Борис Годунов», который стал итогом труда над историческими документами, рассказывающими о событиях при правлении Ивана Грозного. Неслучайно на основе драмы Пушкина была поставлена одноименная опера. Борис Годунов также очень активно ставится в театрах страны. Дальнейшие изыскания Пушкина в драматическом жанре вылились в цикл небольших произведений, которые автор назвал «Маленькие трагедии».

Разнообразие сюжетных линий, многочисленные герои со своими проблемами и исторические предпосылки позволили создать уникальные произведения трагедийного характера. При написании «Маленьких трагедий» Пушкин в первую очередь основывается на опыте зарубежных драматургов, он делает переводы их текстов, которые творчески обрабатывает, берет некоторые идеи, которые переносит в российскую реальность. Характеры героев в драматических произведениях очень просты с одной стороны, но в то же время они наполнены значительным содержанием. Эти пьесы Пушкина пользуются популярностью у театральных режиссеров. Многие из произведений обрабатываются на современный лад, где диалоги заменяются другими способами выражения чувств и характера. Остается неизменным только трагедийное начало таких постановок.

Однако на театральных подмостках появляются не только чистые драматические произведения русского классика. Многие его повести тоже заслуживают внимания режиссеров. К сценическим постановкам были приспособлены и некоторые пушкинские рассказы из «Повестей Белкина», а также известные поэмы автора. «Медный всадник», «Руслан и Людмила», «Домик в Коломне», «Бахчисарайский фонтан» - ряд произведений, на которые были созданы театральные сценарии, можно продолжать бесконечно.

Трагедия «Борис Годунов»

Воплощением новой системы взглядов в драматургии стал «Борис Годунов», написанный в 1824-1825 годах. С пристальным вниманием Пушкин изучает «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, высоко ценит этот труд. Своего «Бориса Годунова» «с благоговением и благодарностью» посвящает Карамзину, однако его философскую концепцию Пушкин отвергает. Объективное исследование убеждает, что история государства не есть история правителей, но - история «судьбы народной». Стройная система идейно-художественных взглядов помогла Пушкину создать трагедию «Борис Годунов», которая по праву может считаться образцом народной драмы в духе Шекспира. Взяв за основу фактологический материал из «Истории государства Российского», Пушкин переосмыслил его в соответствии со своей философской концепцией и вместо монархической концепции Карамзина, утверждавшего единство самодержца и народа, раскрыл непримиримый конфликт самодержавной власти и народа.

Временные успехи и победы самодержцев обусловлены поддержкой народных масс. Крушение самодержцев происходит в результате потери доверия народа. Отвергая каноны классицизма, Пушкин свободно переносит место действия из Москвы в Краков, из царских палат на Девичье поле, из Самборского замка Мнишека в корчму на литовской границе. Время действия в «Борисе Годунове» охватывает более шести лет. Классицистское единство действия, сосредоточенного вокруг главного героя драмы, Пушкин заменяет единством действия в более широком и глубоком смысле: 23 эпизода, из которых состоит трагедия, расположены в соответствии с задачей раскрытия судьбы народной, определяющей собой и судьбы отдельных героев.

«Маленькие трагедии»

Дальнейшим утверждением театральной эстетики Пушкина стали «Маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Сюжетно не связанные между собою, «Маленькие трагедии» объединены философскими размышлениями поэта. Несмотря на горечь утраты «120 братьев, друзей, товарищей», Пушкин и в последекабрьскую пору остался верен идеалам «вольности святой» и проповедовал своим творчеством идеи освобождения народа:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою…

Создание Пушкиным «Маленьких трагедии» и «Русалки» связано творческим феноменом «болдинской осени» поэта-осени 1830 года. В это же время были написаны «Станционный смотритель», «История села Горюхина», десятая глава «Евгения Онегина». Широкая тематика пушкинских творений этого периода охватывает нечто большее, чем личные ассоциации автора, вынужденного выжидать холерный карантин (в разлуке с невестой Н.Н. Гончаровой накануне своей женитьбы), вполне осознавшего, что с момента возвращения из ссылки он оказался скованным не только в свободе творчества, но даже в свободе передвижения, находясь под неусыпным наблюдением Третьего жандармского отделения личной его величества канцелярии. Замыслы Пушкина были необъятными.

Он думал и над историей Петра I и над историей царствования Александра I. Его волновала тема декабристов и самого восстания 14 декабря 1825 года. «Маленькие трагедии» родились от живой заинтересованности поэта в развитии русского театра, от желания создать глубокие социально-психологические образы, не просто рассказать о действии, но развить самодействие.

А.С. Пушкин о театре

Величайшие преобразования в русском театре связаны с именем Александра Сергеевича Пушкина (1799 - 1837). И хотя драматургическое творчество великого поэта выходит за пределы первой четверти XIX века, следует рассматривать деятельность Пушкина-драматурга в прямой его связи с периодом движения декабристов.

В истории русской культуры Пушкиным начинается новая эпоха. Он выступает смелым преобразователем русской литературы - в поэзии, прозе, драме, преобразователем самого русского языка. Его теоретические обобщения определяют новую ступень русской эстетической мысли. Пушкин становится первооткрывателем нового направления в русской литературе и искусстве - реализма. Эстетические воззрения Пушкина сформировала эпоха декабристского движения, эпоха борьбы за освобождение России от самодержавия, от крепостнического режима, за избавление народа от угнетения. Идеи народно-освободительного движения являются основой гражданской позиции поэта. Видя в искусстве огромную силу, способную воздействовать на умонастроение общества, Пушкин и в творчестве и в теоретических обобщениях утверждает необходимость глубокой идейной насыщенности произведений искусства.

«Там под сению кулис…»

Новикова Юлия Владимировна, Тарабановская Оксана Владимировна,
Орипова Хулькар Тухтасиновна, *библиотекари*
Анна Анатольевна Гаврилова, *методист*
МБУК ЦБС г. Красноармейска, Московская область.

«Нам необходимо хоть немного пройти вместе с Пушкиным по путям, оставленным им для нас в своей поэзии. Он служит нам и в любви, и в горести, и в дружбе, и в думах о смерти, и в воспоминаниях. Это первый поэт, который открывается нам в детстве и остается с нами до смерти», - сказал о великом поэте Дмитрий Сергеевич Лихачев.

Именно поэтому так важно, чтобы первое знакомство маленьких читателей с творчеством А.С. Пушкина стало ярким, запоминающимся событием.

Детская библиотека Красноармейска проводит много разноплановых мероприятий, посвященных великому поэту, - громкие чтения, интеллектуальные игры, викторины и другие. Наибольшей популярностью среди читателей библиотеки - больших и маленьких - пользуются театральные постановки: костюмированные отрывки из произведений А.С. Пушкина, пальчиковый театр, «театр на столе», классический кукольный театр.

В 2019 году мы решили попробовать себя еще в одном виде театрального искусства и создали свой небольшой Театр теней.

Почему именно Театр теней? На наш взгляд, Театр теней - самый романтичный, самый загадочный вид театрального искусства, соединяющий в себе элементы театральной постановки, графики и мультипликации. Возможно, это и делает его столь привлекательным в глазах зрителей. Гаснет свет и в полумраке на освещенном полотне оживают сказочные персонажи.

Театр теней привлекает зрителей любого возраста своей таинственностью и магией. С ним любая история превращается в захватывающее приключение, которое взбудоражит воображение и разбудит фантазию ребенка и взрослого.

Первое представление в Театре теней мы готовили долго. Важно было не только найти интересное литературное произведение, но и представить как его рассказать с помощью нарисованных черно-белых персонажей нашего театра. Остановились на «Черной курице» Антония Погорельского. Был написан сценарий, изготовлены декорации, подобрана музыка, проведено множество репетиций. И в весенние каникулы на «Неделе детской книги» состоялась премьера. Зрителям - ребятам из начальной школы - спектакль очень понравился! Они долго не расходились после представления, задавали множество вопросов о постановке, рассматривали, как устроен Театр теней. Многие взяли книги, чтобы прочитать сказку дома.

За несколько месяцев спектакль «Черная курица» был показан более десяти раз. И каждый раз пользовался успехом у зрителей любого возраста. Следующий спектакль Театра теней «Нос» по мотивам произведения Н. Гоголя был обращен ко взрослой аудитории и тоже никого не оставил равнодушным.

Развивая это новое для нас театральное направление, мы решили обратиться к творчеству А.С. Пушкина и подготовили небольшой спектакль «У лукоморья дуб зеленый». Мы специально выбрали этот отрывок из поэмы «Руслан и Людмила». С первых строк он погружает слушателя и зрителя в волшебный мир сказки. А черные силуэты на светлом экране не только оживляют сказочных персонажей, но и наполняют их волшебством и загадочностью.

Теперь этот небольшой спектакль предваряет все встречи, посвященные творчеству А.С. Пушкина.

По просьбе наших читателей мы планируем поставить спектакль по еще одному произведению А.С. Пушкина «Сказка о медведихе».

Балеты на пушкинские темы

Бахтарева Наталья Викторовна,
ведущий библиотекарь МБУК «Орджоникидзевская РБ»
Устинкинской сельской библиотеки филиала № 2

С раннего детства, начиная еще с колыбели, мы встречаемся с произведениями Пушкина. Всю жизнь нас неизменно сопровождают творения этого гениального поэта.

Но есть еще одна сторона творчества А.С. Пушкина, о которой нельзя не говорить – это постановки его произведений на театральной сцене. С именем Александра Сергеевича исторически связаны наиболее значительные достижения русского театра в первой четверти XIX века. Балетный театр в этом плане исключением не стал.

Итак, для начала рассмотрим, как были связаны сам Пушкин и его творчество с танцевальным искусством. Начиная с самого детства, будущий поэт занимался танцем. Есть свидетельства, что «по четвергам его водили на знаменитые детские балы танцмейстера Иогеля». Танцевальному искусству он обучался и в Лицее. Но то был бальный танец. Сценическому мастерству, иначе говоря, балету Пушкин никогда специально не обучался. Блестяще воспроизводить театральные (да и бытовые) танцы в своих стихах ему помогла исключительная наблюдательность.

Зарисовки и сцены балов, ассамблей говорят о прекрасном знании автором старинных и современных танцевальных форм. Так, например, в «Арапе Петра Великого» ведётся подробный рассказ о знаменитых ассамблеях при Петре I, то есть о танцах, существовавших за столетие до рождения Пушкина. В «Евгении Онегине» раскрывается прелесть танцев уже непосредственно пушкинской поры. При этом автор делает существенные различия при описании танцев в светском обществе (глава I) и в сельской усадьбе (глава V). В первом ход танцев лёгок и плавен, эмоции проявляются достаточно сдержанно. Вальс предстаёт «однообразным и безумным», в мазурке «по лаковым доскам» скользят кавалеры и «летают ножки милых дам». Мазурка в сельской усадьбе представлена контрастно по отношению к великосветскому балу. Здесь популярный польский танец предстаёт в своём первоначальном очаровании. В ней сохранились все «первоначальные красы - припрыжки, каблуки, усы». И даже музыкальное сопровождение - не скрипки, а настоящий духовой оркестр.

Пушкин удивительно точно передал ритмы, особенности пластики, внешнюю красоту танцев силой слова. Но их образы не стали главным «танцевальным» впечатлением в творчестве Пушкина. На первое место здесь всё-таки выходит балетное искусство. С ним, как уже было отмечено, поэт был связан особо. Кроме того, что он каждый вечер посещал балетные спектакли, со многими танцовщиками он был знаком лично. Недаром Пушкин называет сам себя «почётным гражданином кулис»:

«Там, под сению кулис младые дни мои неслись».

Поистине особое место в стихах и письмах Пушкина занимает имя балетмейстера Шарля Луи Дидло (1767-1837). К нему не раз возвращался поэт. В «Евгении Онегине» оно, например, упоминается наряду с другими значимыми деятелями сцены. Балеты Дидло - одно из самых сильных театральных впечатлений Пушкина.

В стихотворении «Торжество Вакха», написанном через год после премьеры (в 1818г.), поэт увековечил своё видение образов и танцев знаменитого балета Дидло «Тезей и Арианна». Картинка из другого творения Дидло - «Роланд и Моргана» стала источником ещё одних строк из «Евгения Онегина» - «Ещё амуры, черти, змеи на сцене скачут и шумят». Подобное «соседство» чертей и амуров, точно подмеченное поэтом, встречалось достаточно часто в балетах той эпохи.

«Насквозь театральной» называют исследователи и первую поэму - «Руслан и Людмила». В её ткани ясно проглядывают впечатления от зрелищных постановок того же Дидло. Так многочисленные полёты и превращения героев поэмы, являются ничем иным, как «впечатлениями от вчерашнего спектакля», - пишет об этом Л. Гроссман. Дело в том, что Дидло первым в своих балетах стал активно использовать разнообразные полёты и превращения героев.

Из всего сказанного становится ясно, как русский балет и танец вообще отразился в творчестве Пушкина. Но как же сам поэт повлиял в своё время на его развитие? Во-первых, выступая за создание национального, самобытного искусства, он одним из первых отметил «рабское подражание иноземному» в танце. Действительно, тогда утверждалось полное неверие в силы отечественной школы, зато всемерно продвигалась «иностранщина».

Во-вторых, Пушкин опять же первым определил черты национальной русской балетной школы. В период её становления, самоопределения, поэт даёт ей характеристику в строках:

«Узрю ли Русской Терпсихоры
Душой исполненный полёт?».

В этих словах сформулировано, по сути, главное отличие от зарубежных исполнительских школ: стремление к плавности, гармонии, единству души и танца. Русской балетной школе всегда были чужды демонстрации бездушной виртуозной техники (которые ей методически пытались привить). Пушкин очень верно и образно подметил это.

Наконец, в-третьих, всё творчество Пушкина в целом значительно повлияло на перемены в области хореографического искусства. Русский романтический балет обрёл черты самостоятельности, самобытности. Идейно-художественное воздействие работ Пушкина серьёзно повлияло на его последующее развитие. Таким образом, очевидным становится взаимное значение творчества Пушкина и жизнь отечественного балета. Одно оказывало ощутимое воздействие на другое, нередко проникая друг в друга.

«Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» - «большой волшебно-героический балет в пяти действиях», поставленный хореографом А.П. Глушковским на музыку композитора Ф.Е. Шольца по поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»; первое сценическое воплощение этого произведения и первая постановка Пушкина на сцене вообще.

16 декабря 1821 г. в Пашковском театре в Москве состоялась премьера «большого пантомимного балета в пяти актах с принадлежащими к нему сражениями, разнохарактерными танцами и великолепным спектаклем». Назывался он «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Осуществил постановку московский балетмейстер Адам Глушковский на музыку Ф. Шольца для бенефиса своей жены Т. Ивановой-Глушковской. Балет шёл, как это было принято, в один вечер с комедией и оперой. То есть никаких исключений для балета по поэме Пушкина не делалось. Да и имени поэта на афише, собственно, не значилось. Пушкин находился тогда в ссылке в Кишиневе, и из политических соображений в анонсах значилось: «сюжет взят из известной национальной русской сказки: «Руслан и Людмила» с некоторыми прибавлениями».

«Руслан и Людмила» не стал прямым переложением пушкинского сюжета на язык хореографии. Об этом и предупреждал Глушковский в афише, указывая на «некоторые прибавления». Эпизоды, разбавившие основное действие были абсолютно типичны для музыкального театра тех лет: на сцене появлялись купидоны, фурии и те самые «амуры, черти, змеи», о которых говорил Пушкин, и которых в поэме быть не могло.

Балетмейстер поставил большое балетное зрелище, которое по праву назвал «волшебным». Каждое действие его изобиловало чудесами, превращениями, полётами героев на облаках. Такова была основная тенденция первой половины XIX века; ставить роскошные «чудесные» действа было в моде. Изначальная наивность действия, почти полное отсутствие танца компенсировались красотой оформления. Эти же качества оправдывали и несовершенство техники сцены, и слабую подготовленность труппы. Недостатки порой сходили за достоинства. Такой спектакль (балетом его можно назвать весьма условно) допускал любые вольности по отношению к тексту Пушкина.

Перекочевав на столичную сцену «Руслан и Людмила» претерпел значительные изменения. Там на огромной, отлично оборудованной сцене, в исполнении блестяще подготовленной труппы, спектакль смотрелся по-другому. Все слабые места постановки вышли наружу. «Всему своё время: «Руслан и Людмила» нравился и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил. Зачем же было теперь, когда публика не довольствуется уже фейерверками и чертовскими вечеринками, зачем теперь возобновлять эффекты старины?» (Ф. Кони, «Бенефис г-жи Глушковской»; Молва, 1831).

Следующая постановка была связана с именем Шарля Дидло. Как мы уже выяснили, с ним творчество Пушкина было связано особо. И вот теперь этот хореограф взялся за воплощение поэмы «Кавказский пленник».

Премьера балета под названием «Кавказский пленник, или Тень невесты» прошла на петербургской сцене 15 января 1823 г. На этот раз на афише было указано имя Пушкина. Музыку к постановке написал К.А. Кавос. Сюжет нового балета Дидло, возможно, подсказал Шаховской. Во всяком случае, в принципе построения балетной инсценировки «Пленника» прослеживается стиль именно этого драматурга.

По воле постановщика действие поэмы перенеслось в Древнюю Русь, в IX век. Герой Пушкина, современник поэта и декабристов стал славянским князем Ростиславом. Само собой, это было сделано из цензурных соображений. Царедворцы прекрасно понимали, что появление на сцене современного русского офицера вызвало бы у правительства нежелательные ассоциации. Но была у этого переноса и другая цель. Дидло, отчасти подсознательно, стремился к обобщённо-условной сущности происходящего. В балетном искусстве именно это и ценно. Перенесённые на экзотическую почву события и образы утрачивали буквальность и конкретность. Это были самые первые задатки развития новых тенденций в балетном искусстве.

Но Дидло не ограничился только переносом действия. Намеренно материализованным стал образ невесты пленника, Гориславы. Её появление существенно меняет весь ход действия. Судьбе героини посвящён почти целиком третий акт, где она, погибая, благословляет брак черкешенки и пленника. Эта и некоторые другие сцены уже отдалённо напоминают эпизоды из романтических балетов - «Сильфиды» и «Жизели». Тень Невесты словно предвосхищала появление образов сильфид, виллис, теней в романтическом искусстве.

Наиболее отдалённым от первоисточника оказался последний, четвёртый акт. В нём находилось даже противоречие поэме Пушкина. Во время праздничного апофеоза: «пленники черкесские и татарские веселятся на пиру своих победителей. Всё дышит радостью. Пленный хан добровольно вступает в русское подданство и преклоняет колено перед государем своим».

Немыслимый с позиции автора, такой финал вполне объясним с позиций балетного театра той поры, где все национальные персонажи неизменно склонялись перед всесильным русским троном. Такова была позиция утверждения власти и могущества империи посредством театральных зрелищ.

В отличие от «Руслана и Людмилы» Глушковского в «пушкинском» балете Дидло имелся чётко выстроенный драматургический замысел, объединявший действие. Изобразительность и выразительность становились главными составляющими образной ткани балета. Причём был виден постепенный переход от смены движущихся картин к движению чувств. Важнейшим объединяющим средством у Дидло выступил именно танец, также переходивший по ходу действия от описательности к обобщенной условности.

Этого, к сожалению, нельзя было сказать о третьей инсценировке Пушкина при жизни поэта. В 1831 г. Глушковский взялся за балетную обработку стихотворения «Чёрная шаль». Так появился «пантомимный балет с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими, цыганскими плясками». Полное его название звучало так: «Чёрная шаль, или наказанная неверность». Уже из названия хорошо видно - главным в балете Глушковского стала назидательную мысль, мораль о наказанной неверности. Хореограф не увидел в «Чёрной шали» той многоплановости, той особой поэтической атмосферы, которой стихотворение привлекало к себе внимание деятелей искусства. Оно могло бы получить прекрасное балетное воплощение, если бы взгляды балетмейстера в его отношении не были так однобоки. Впрочем, вынесение назидательной стороны, своеобразного «урока» людям являлось обращением к модному тогда мелодраматическому жанру. Как видим, Глушковский верен себе - всегда следует модному в театре, не заботясь о должном воплощении сюжета; вообще не особо обращая внимание на сюжеты.

Действующие лица балета стали носителями конкретных национальных и социальных характеристик. Согласно сценарию, молдаванский князь Муруз уличал свою жену, гречанку Олимпию, в неверности и убивал её, когда она хотела спасти своего смертельно раненого любовника - армянина Вахана. Всё это трагическое действие разворачивалось исключительно с помощью пантомимы. Характерные танцы, в изобилии введённые в балет, опять же,

носили чисто дивертисментный характер. Главные герои не танцевали вообще. Главной «приманкой» для зрителя было погребальное шествие и похороны героев! Так полное романтического очарования стихотворение Пушкина превратилась в кровавую и жестокую мелодраму с жутким (иначе не скажешь) финалом.

И вновь - «ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями», как писала критика. Глушковский не выстраивал в своих балетах чёткой драматургии, как это делал Дидло. Может быть, многие другие спектакли и не пострадали бы от этого. Но произведения Пушкина представляют в этом случае особый разговор. При их сценическом воплощении связывающая идейная, драматургическая и психологическая канва отсутствовать не может. Конечно, деятели начала XIX века были ещё далеки от понимания этих принципов. Произведения Пушкина воспринимались ими на общем уровне.

После «Чёрной шали» балетные труппы обеих столиц почти на сорок лет забыли дорогу к творчеству Пушкина. Хореографический романтизм в пору своего расцвета не знал этого величайшего поэта.

Столичный балет лишь однажды в этот период обратился к Пушкину. Это произошло на закате балетного романтизма. После первых опытов Глушковского и Дидло прошло достаточно времени. Однако, судя по этому обращению, нельзя сказать о возросшем понимании и осознанности в работе над пушкинским первоисточником. В условиях явно назревшего кризиса балетного искусства такая встреча с творчеством великого поэта стала серьёзным шагом назад.

Иностранный балетмейстер, заправлявший делами русского балета, Артур Сен-Леон решился взяться за постановку сказки на сюжет пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Ободрённый видимым успехом своего недавнего «творения» - «Конька-горбунка», он уже в 1867 г. выпускает новый спектакль. Премьера прошла под названием «Золотая рыбка».

В своём балете хореограф меньше всего стремился передать основные качества и суть пушкинского оригинала. В сказке его интересовали перипетии волшебного сюжета как основа для создания красочного действа. Что ж, задумка балетмейстера воплотилась вполне. Только пошло ли это на пользу сказке, да и всему балетному театру?

Из балета естественным образом исчезла мысль о том, что жадность, эгоизм и презрение к людям всегда оборачиваются против носителей этих качеств. Исчез вообще образ старухи. Взамен неизвестно откуда возникла молодая казачка Галя. Вопреки автору, она и стала у балетмейстера объектом симпатий. На премьере казачку изображала итальянка Гульельмина Сальвиони. Её ленивого, вечно спящего мужа Тараса (в которого Сен-Леон превратил драматичного и обаятельного Старика) играл прекрасный гротесковый актёр Т.А. Стуколкин. Обитала эта пара совсем не «у самого синего моря» - Галя и Тарас перекочевали на берег Днепра. Золотая рыбка (К. Канцырева) превратилась в безропотного и очаровательного пажа молодой дивчины и охотно угождала ей в беспрерывной смене чудес.

Сен-Леон, конечно, не поскупился на выдумку, не задумавшись, во что он превращает сказку Пушкина. Так, в первом акте появились сцены провода солдат на войну с басурманами и обручения молодых казака и казачки. Только в конце акта как «приложение» к основному действию излагается история попадания в сети золотой рыбки.

Дальнейшее действие окончательно расходилось со смыслом и текстом первоисточника. Так, о третьем действии метко сказал в своей статье Салтыков-Щедрин: он «есть ничто иное, как организованная галиматья, а потому рассказать его содержание нет возможности». Это, впрочем, можно было сказать обо всём балете в целом. Похоже, к середине спектакля хореограф вообще забыл, что начиналось всё со сказки Пушкина.

Но вот перед зрителями вновь появляется бедная хата Тараса и удручённая Галя. «Опять бедность, опять нищета!» - говорит она. «Ничуть не бывало! - отвечает муж. - Пока ты бросала пригоршнями золото направо и налево, я успел подобрать одну горсточку, и её станет нам на всю жизнь». Все герои пускаются в пляс. «Веселье на славу!» - восклицает Сен-Леон.

Весёлого в спектакле действительно было много. Печально, однако то, что для этого «творения» не подойдёт даже формулировка «по мотивам сказки Пушкина». Танец превратился в материал для разбавления без того громоздкого и несвязного действия. Танец служил здесь не средством, а целью.

В итоге получился очередной маскарад, где все пёстрые декорации и пышные эффекты не принадлежали действию, а заменяли его. То было возвращение на полвека назад, к постановочным приёмам роскошных балетных феерий. Старуха не осталась и не могла остаться у разбитого корыта. Идеология русского балетного театра, самого парадного театра Империи, утверждала принципы зрелищ, показательных, внушительных и утверждающих, - мощь страны. Для этого годились любые сюжеты.

К «Сказке о рыбаке и рыбке» русский балет обратился ещё раз. Было это гораздо позже, в 1903 г. Александр Горский представил свою версию спектакля Сен-Леона на сцене московского Большого театра. Эта постановка не реабилитировала для балета сказку Пушкина. Горский в своих поисках недалеко ушёл от своего амбициозного предшественника.

Надо сказать, что после «Золотой рыбки» ни композиторы, ни балетмейстеры ещё долго не обращались к наследию Пушкина. Балетная сцена 60-х годов XIX века серьёзно скомпрометировала русские сюжеты как таковые Пряничные, псевдорусские балеты Сен-Леона закрыли доступ к более глубоким и осмысленным решениям. Дело усугублялось ещё и тем, что Директор Императорских театров И. Всеволожский, главный заказчик и сам поставщик балетных сценариев, планомерно избегал национальной тематики в спектаклях. При всём многообразии пушкинского наследия, хореографы игнорировали его и даже, наоборот, использовали иностранные версии однотипных сюжетов.

Так, 3 марта 1901 г. в Петербурге состоялась премьера балета А. Аренского «Ночи в Египте» в постановке Л. Иванова. Многие критики в своих отзывах о балете ссылались на повесть Пушкина «Египетские ночи» как на первоисточник. Однако, ценные свидетельства актёра Мариинского театра Н. Солянникова показывают, что замысел балета опирался на сходную по сюжету новеллу Т. Готье «Ночь Клеопатры», очень модную в то время. С очевидностью это обнаружилось в постановке М. Фокина (Мариинский театр, 1908 г.). Имена персонажей, и некоторые сюжетные детали прямо уводили к Готье.

Сценарной основой другого балета - «Волшебное зеркало» А. Корещенко - М. Петипа (1903 г.) опять же стала не «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» Пушкина, а схожая по сюжету сказка братьев Гримм. И подобных примеров ещё множество.

На примере всех проанализированных спектаклей видно: взятые у Пушкина сюжеты и образы ещё не делают балет «пушкинским». Здесь многое зависит от особенностей прочтения взятой темы, от глубины проработки образов, от развитой драматургической и музыкальной основы. Авторы балетов по Пушкинским стихам и прозе часто гнались за конкретной описательностью и трепетным переносом текста на сцену, забывая об истинной миссии. Поэтому якобы «пушкинские» сочинения часто оставались далекими от оригинала. Крупные балетмейстеры и композиторы-симфонисты начала XX века не решались создавать балеты по произведениям великого поэта, видимо, ясно осознавая трудность задачи. В 1930х годах этой тематикой завладела так называемая хореодрама или драмбалет.

Первым и, пожалуй, наиболее значительным обращением его к наследию поэта стал «Бахчисарайский фонтан» - хореографическая поэма в 4-х действиях, музыка Бориса Асафьева, сценарий Николая Волкова; балетмейстер Ростислав Захаров; руководитель постановки Сергей Радлов. Премьера прошла в Ленинградском театре оперы и балета в 1934 году. В 1936 году балет был перенесён и в Большой театр.

Автор либретто балета, Н.Д. Волков сразу определил главные принципы своей работы: он добивался не механического пересказа содержания (беда многих балетов времён хореодрамы), а творческой переработки и возможности создания самостоятельной трактовки. Надо сказать, что с этой задачей Волков справился достаточно неплохо.

Музыка стала не активной соучастницей действия, а лишь его фоном. Борис Асафьев, крупный знаток истории музыки, поставил своей целью воссоздать атмосферу сцены и форм музыцирования начала минувшего века. Партитура, в результате, не выдавала собственного отношения автора к происходящему, а так и оставалась стилизацией под мотивы прежних времён.

Хореограф Ростислав Захаров в постановке искал прямых соответствий пластики драматургическому ходу событий. Главными достижениями балета оказались пластический речитатив и мизансцены. Захаров уделял много внимания тщательной и многоплановой разработке массовых сцен. Лишь на первый взгляд кажется, что кордебалет ведёт себя хаотич-

но и действие происходит неопределённо, произвольно. На самом деле Захаров приложил максимум усилий, чтобы избежать такого.

«Бахчисарайский фонтан» - это первый балет, где проведена столь тщательная сценарная, актёрская и хореографическая проработка образов главных героев. Их танец нашёл выражение в новаторских для того времени формах монологов, и разбитых на реплики диалогов.

Центральным в спектакле стал образ Заремы. Он обладает наиболее выразительной пластической характеристикой наиболее сложным танцевальным текстом. Роль Заремы блестяще исполнила на премьере Ольга Иордан. Она же, отчасти, и подсказала хореографу пластическое и психологическое разрешение этого образа.

Но если Зарема знала после Ольги Иордан другие интересные трактовки - В. Каминской, А. Шелест, Т. Вечесловой, С. Адырхаевой, М. Плисецкой, то запоминающаяся Мария была всего одна - великая Галина Уланова. Образ Марии был изначально менее красноречив. Лёгкость и невинность польской княжны на балу, страх в плену у Гирея - это лишь самое общее видение образа. Только Уланова сумела осветить действия Марии, её мало о чём говорящий танец искренним, естественным чувством. Уланова заставляла верить в чистоту и прозрачность образа, в таинственную прелесть мыслей героини.

При всех просчётах и недостатках постановки, «Бахчисарайский фонтан» почти на два десятилетия установил основные критерии пушкинских инсценировок и режиссуры драмбалета в целом. Но ни один из трёх следующих спектаклей по Пушкину уже не поднялся до уровня «Фонтана». Тем временем, ограничители восприятия произведений, не столь заметные в нём, давали знать о себе. И чем дальше, тем сильнее.

Так, они хорошо видны уже в «Кавказском пленнике» (музыка Асафьева, сценарий Волкова). В Ленинграде этот спектакль ставил Л. Лавровский (1938 г.), а в Москве Р. Захаров (впервые прошел через 6 дней после ленинградской премьеры).

Деятели хореодрамы не пошли по пути Дидло, который избавил поэму Пушкина от черт исторической конкретности ради обобщённо-романтической содержательности. Наоборот, постановщиков интересовал исторический контекст (понятый ими буквально), современное автору общество, образ молодого человека Пушкинского времени. Поэтому создатели балета сосредоточились на противопоставлении пустоты, безнравственности и разврата столичного общества жизни и обычаям горцев.

Главный герой спектакля - пленник Владимир Бахметьев - стал, по воле сценариста, поэтом. И это вопреки Пушкину, писавшему, что «пленник мой - не я». По сценарию поэт во время одного из балов писал эпиграмму на некого министра неизвестных дел. Её выкрадывал агент III отделения - и показывал тому министру. И тут «всё общество в ужасе отшатывается от Владимира. Толпа разъярённых гостей в ярости следит за ним, готовая броситься на смелого вольнодумца». В результате этого скандала поэт вынужден покинуть столицу и свою любовь: в ленинградском спектакле - княжну, в московской версии - известную танцовщицу. В обеих редакциях она отступалась от Владимира ради блестящего молодого офицера Сергея, с которым Бахметьев сам же её и знакомил.

Всё действие было пронизано неким обличительным мотивом по отношению к историческому прошлому России. Но такова была, по сути, общая тенденция трактовки историко-социальной тематики в советском искусстве 1930-х годов и даже несколько позднее. Такова была идеология эпохи, неизбежно проникшая и в балетный театр. При том произведения получали несколько излишнюю, а иногда и вовсе неуместную пафосную окраску. Так получилось и с «Кавказским пленником». В стороне, к сожалению, оставалось современное осмысление минувшего.

Акценты во всей постановке оказались расставлены не совсем верно. Скорее, балет стал попыткой робкого пересказа, нежели самостоятельной трактовкой поэмы. Авторы не обнаружили собственных, современных взглядов на её прочтение. Раскрытие конфликтов главных героев они подменили осуждением по отношению к историческому прошлому страны.

Следующее «пушкинское» детище хореодрамы - балет «Барышня - служанка» - был поставлен по мотивам одной из «Повестей Белкина». (1946 г., ГАБТ). Команда создателей осталась прежней - Асафьев, Волков, Захаров. Оформлял балет Е. Лансере.

Новую постановку вполне можно было назвать «спектакль-идиллия». На музыку увертюры поднимался парадный занавес, и зритель видел так называемый «суперзанавес» - панно с изображением встречи Лизы и Алексея. Одно это настраивало смотрящих на водевильную ориентацию происходящего.

Просчётом постановщиков стала излишняя иллюстративность, изящная статичность. Вот на авансцене неподвижно сидит Лиза. И всё было прекрасно, пока она не начинала танцевать. Аналогичная картина и с Алексеем. Статный юноша выходил из леса с ружьём и живой собакой. Но стоило ему начать «говорить», как первоначальное обаяние улетучивалось.

Дело было в скудности танцевальной «речи». Скупой и однообразный хореографический лексикон не выражал ни чувств, ни характера. Не было обособленных, сугубо индивидуальных пластических характеристик. И в этом было уже противоречие Захарова-балетмейстера. Он, отвергая танцевальные «отступления» старого балетного театра, искал прямой связи действия с танцем. А это само по себе подталкивает к созданию оригинальных танцевальных «лиц» героев. В то же время на пантомиму (столь излюбленную в драмбалете) возлагались задачи попросту непосильные.

Достаточно скудный музыкальный материал ещё больше стеснял работу балетмейстера. Нельзя сказать, что композитор ограничился созданием аккомпанемента к танцу. Просто в музыке Асафьева конкретная изобразительность ценилась гораздо больше остального. В этом композитор и хореограф были едины.

Итак, в результате «новаторских» поисков Захарова были утрачены многие стилевые особенности первоисточника. Пропали общая лёгкость и лиризм, светлый юмор и беззлобная ирония повести. Взамен обе постановки покрылись налётом умильности и именно идилличности. Остаётся надеяться, что эту блестящую повесть Пушкина балетный театр сумеет воплотить не менее блестяще.

Но если «Барышня-крестьянка» - тема для хореографии вполне приемлемая, то про «Медного всадника» такое скажешь с трудом. Вряд ли балету стоило посягать на эту поэму. «Медный всадник» - сложнейшее философское произведение с огромным количеством внутренних ходов. Притом речь идёт о философии исторической: в поэме противопоставляются громадные планы. На их фоне показана участь «маленького человека» и его столкновение с неумолимыми историческими свершениями. В поэме нет явных элементов, дающих ключ к драматургическому решению. Неудивительно, что «Медный всадник» не ставился на сцене. Создать по нему либретто и воплотить на балетной сцене - задача практически невыполнимая.

Но, тем не менее, балет появился на свет. Премьера состоялась 14 марта 1949 г. в Кировском (ныне Мариинском) театре и была приурочена к 150-летию со дня рождения А. Пушкина. В июне того же года балет увидел и московский зритель.

На первый план авторы вынесли не трагедию «маленького человека», а судьбу Евгения и его роман с Парашей. Философско-историческая тема растворилась в отдельных проявлениях. В прологе и двух «наплывах» появлялся, например, сам Пётр I. В прологе («На берегу пустынных волн») он стоял почти неподвижно. В картине «На верфи» Пётр посещал корабельный док, где трудились, а потом вдруг начинали плясать рабочие. В картине ассамблеи на фоне бытовых танцев начала XYIII века царь сидел среди чертежей и постоянно что -то указывал перстом на глобусе. Конечно, такая характеристика Петра не могла сойти за портрет решающего участника философского конфликта. Да и самого конфликта в балете не было. Все исторические аспекты поэмы были препоручены пантомиме (что, конечно, было недопустимо), а Петра I всюду, где того требовал сюжет, в дальнейшем заменяли световые проекции скульптуры Фальконе.

Отношения Параши и Евгения - главный мотив балета - был и его главным тормозом. Сцены «девичника» у Параши, её встреч с Евгением создавали ощущение той же умильности, что и в «Барышне-крестьянке». Всё было разбавлено танцами в больших количествах. Они сохраняли неизменную описательность и, опять же, не проникали в глубину чувств героев. Зато, когда требовалось передать смятение и внутреннюю борьбу Евгения, одна крайность сменялась другой. Сначала он танцевал вариацию в своей комнате - его беспокоило начавшееся наводнение (о чём без либретто догадаться было тяжёло). Затем танец сходил

на нет: всё наводнение Евгений сидел на каменном льве. Потом оставался бег обезумевшего героя от бронзового изваяния и его блуждание по размытому Петербургу.

В разных версиях «Медный всадник» кончался по-разному. Ленинградский балет ограничился трагедией безумного Евгения; в Москве добавлялось что-то вроде эпилога – залитая солнцем Сенатская площадь, мирно гуляющая толпа, среди которой сам поэт, остановившийся у памятника.

«Медный всадник» стал последним большим обращением к Пушкину в эпоху хореодрамы. Но он стал первым балетом на философскую тему. И сразу же доказал: не всякая философия подвластна хореографии. Тем более речь идёт о таком сложнейшем произведении, как поэма Пушкина.

Окончание эпохи драмбалета обозначило отход от ограниченности в постановке пушкинских стихов и прозы. Сюжет перестал быть только сырьём для создания красочного спектакля. Исторические образы литературы перестали толковаться как часть ушедшей эпохи. Теперь они получали осмысление с позиций современности. Появилось естественное сознание того, что невозможно изобразить все темы и планы сложного произведения в одной инсценировке.

Вместе с пересмотром эстетических и идейных ценностей по-новому стало рассматриваться и оформление балетов. Декорации и костюмы стали носит более обобщённый характер, оставляя простор размышлениям хореографа. Сам танец больше не был более или менее точным переводом текста на язык тела. Главным стало психологическое, философское содержание каждого конкретного образа и всего спектакля в целом.

Балетмейстеры сегодня отстаивают право на собственное видение темы, обнаруживают свои взгляды на подход к литературному источнику и на концепцию всего балетного театра. Никто не подчиняется одной схеме и одним критериям, как это было в пору драмбалета. Каждый хореограф стал индивидуален в обращении к пушкинскому материалу. В качестве наиболее яркого примера приведём три постановки по одному и тому же произведению - повести «Пиковая дама».

Постановка Николая Боярчикова на музыку С. Прокофьева под названием «Три карты» была осуществлена в конце 60-х годов. Балет стал современным осмыслением философии Пушкина в контексте всей отечественной литературы: в материале спектакля можно увидеть влияние творчества Достоевского, Блока. «Пиковая дама» получила намеренно камерную обработку с неэффектным финалом. Боярчиков усилил атмосферу тайны и зловещих предчувствий, заданную, кстати, и у Пушкина. Образ Германна воплощался двумя танцовщиками. Так хореограф проводил мотив раздвоенного сознания: возвышенные начала и холодный расчёт. Образ Судьбы - графини, судьбы - ведьмы заманивал Германна и, превращаясь на его глазах в роковую Даму Пик, затягивала его до смерти. Характерно, что Боярчиков (как затем и Пети) делает вывод о гибельности столкновения для обоих участников. Каждый идёт дорогой утрат.

В постановке Сержа Лифаря, главными героями, вопреки названию «Пиковая дама», становились не Графиня и Германн, а сами три карты. Они действовали на протяжении всего спектакля, постоянно уводя героя за собой, вплоть до его гибели. Три карты «ведают поступками героя, Германна. С одной стороны, они реальны и конкретны, с другой - нереальны, так как символизируют идею фикс, одержимость героя». Как говорил Лифарь, образ карт был «вычитан» им из музыки Чайковского. Свой балет хореограф поставил почти целиком по партитуре оперы. От этого идёт приближение действия балета к её сюжету. Лифарь, безусловно, даёт собственное переосмысление темы, но «Пиковая дама» - не спектакль-размышление (как это будет опять же у Пети). Это скорее собственное балетное изложение оперы Чайковского, нежели пушкинского произведения.

Абсолютно иной взгляд на пушкинскую философию обнаружил другой именитый хореограф нашего времени - Ролан Пети. «Пиковая дама» у него, как и у Боярчикова, получила название «Три карты». Но здесь обнаружилось совершенно другое прочтение повести. Хореограф в корне изменил сюжет. Теперь Германн влюблялся в старую графиню, и та отвечала ему взаимностью. Лиза превращалась во второстепенный персонаж. Так на первом плане оказывался конфликт молодого юноши в расцвете лет и старой графини. То был настоящий поединок страсти – к человеку и к картам.

Пети неоднократно подчёркивал в ходе работы: «Это моя Пиковая дама! Моя, а не Пушкина!». Тем самым он разрешал все разногласия по поводу несовместимости некоторых сцен и решений балета с первоисточником. «Моя Пиковая дама» - это значит, что не надо проводить параллели и с оперой Чайковского. В качестве музыкальной основы своего балета Пети выбрал Шестую симфонию этого композитора, причём в удобном для себя порядке изменил её составные части.

В 2001 г. хореограф ещё раз обратился к «Трём картам», восстановив балет на сцене Большого театра Москвы. Партию Германна исполнил Николай Цискаридзе, партию Графини - Илзе Лиепа.

От пышных, но неосознанных инсценировок, через эпоху драмбалета к нашим дням - вот путь, проделанный наследием Пушкина в нашей хореографии. Ценно то, что в последние годы постановщики отошли от буквального понимания сюжетов и их слепого, необдуманного пересказа. Новейшая история пушкинских инсценировок выдвинула основным тезисом раскрытие внутренних, скрытых философских планов поэзии драматургии. Для этого, зачастую, не требуется пышное оформление и роскошные театральные эффекты. Постановка акцента на внешние приметы эпохи является главным препятствием в постижении сути. А в таком сложном явлении, как пушкинское наследие, суть не может лежать на поверхности.

Недавние опыты постановок доказали: хореографу необходимо проникать как можно глубже в смысл, уходя за содержание печатного текста. По ходу работы мы увидели - к такому выводу балет пришёл не сразу. Но Пушкин потому и есть великий поэт, что значительно опередил своё время. Каждое следующее поколение находит в его произведениях что-то новое, актуальное для своего времени, созвучное происходящим событиям. Балетный театр в этом плане не исключение. В разные периоды хореографы выделяли в Пушкине то, что волновало их тогда. Каждый понимал его творения в контексте своей эпохи. И если раньше в балетах по Пушкину актуальной была прямая передача эпохи, то сегодня ценится условная изобразительность, вдумчивость, собственный взгляд.

Надеемся, что балетный театр и дальше продолжит свои поиски в этой области. Новые пробы - это, конечно, свои ошибки и недостатки. Но главное - новые достижения и находки. Накапливая найденное, нужно двигаться дальше. Произведения нашего гениального Поэта представляют интереснейшую и глубочайшую область для таких театральных поисков.

Список литературы

1. Барышня-крестьянка (Асафьев). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2011. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Барышня-крестьянка_(Асафьев) (дата обращения: 6.07.2019).
2. Бахчисарайский фонтан (балет). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2011. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бахчисарайский_фонтан_(балет) (дата обращения: 6.07.2019).
3. Золотая рыбка (балет Минкуса). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2010. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Золотая_рыбка_(балет_Минкуса) (дата обращения: 6.07.2019).
4. Золотая рыбка (балет Черепнина). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2010. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Золотая_рыбка_(балет_Черепнина) (дата обращения: 6.07.2019).
5. Кавказский пленник (балет Асафьева). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2012. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кавказский_пленник_(балет_Асафьева) (дата обращения: 6.07.2019).
6. Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. - Т. 5. Пушкин и русская культура. - С. 255-277.
7. Мариинский театр: Бахчисарайский фонтан : [афиша] – Текст электронный // Мариинский театр : [сайт].– URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/11/2/1_1900/ (дата обращения: 10.07.2019).

8. Мариинский театр: Медный всадник : [афиша] – Текст электронный // Мариинский театр : [сайт].– URL: 1. https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/3/31/2_1900/ (дата обращения: 10.07.2019).
9. Медный всадник (балет). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2011. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Медный_всадник_(балет) (дата обращения: 6.07.2019).
10. Произведения А. С. Пушкина на балетной сцене. – Текст электронный // microAnswers : [сайт]. – 2015. – URL: http://www.microanswers.ru/article/proizvedenija-a-s-pyshkina-na-baletnoj-stsene.html (дата обращения: 5.07.2019).
11. Руслан и Людмила (балет, 1821). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2016. – URL: 1. https://ru.wikipedia.org/wiki/Руслан_и_Людмила_(балет,_1821) (дата обращения: 6.07.2019).
12. Руслан и Людмила (балет, 1821). – Текст электронный // Википедия. Свободная энциклопедия. – 2016. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Руслан_и_Людмила_(балет,_1821) (дата обращения: 6.07.2019).

Высокий стиль Пушкина в кукольном театре

Кузин Егор,
ученик 2 «Б» класса МБОУ СОШ №19 г. Черногорска

Театр уж полон; ложи блещут,
Партер и кресла, все кипит,
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Александр Пушкин,
«Евгений Онегин»

«Чувство красоты развито у него до высшей степени, как ни у кого. Чем ярче вдохновение, тем больше должно быть кропотливой работы для его исполнения. Мы читаем у Пушкина стихи такие гладкие, такие простые, и нам кажется, что у него так и вылилось это в такую форму. А нам не видно, сколько он употребил труда для того, чтобы вышло так просто и гладко…» (Лев Толстой)

Пушкинский день в России отмечается с 1998 г. На основании Указа Президента Российской Федерации, этот праздник традиционно справляется в день рождения Александра Сергеевича Пушкина 6 июня и является важнейшей датой в истории русской культуры.

Имя А.С. Пушкина сопровождает нас, школьников, на протяжении всего обучения. Дети начальной школы делятся впечатлениями между собой после прочтения сказок Александра Сергеевича Пушкина, которые всеми любимы с детства.

Сказочный мир Пушкина велик и разнообразен. Царь Салтан и царь Дадон, царевна Лебедь и золотая рыбка, отважный царевич Елисей и хитрый работник Балда…

А чье сердце не вздрагивает от этих манящих слов: «В тридевятом царстве, в тридесятом государстве жил-был…»? Кто из вас не опускался во сне на дно морское к золотой рыбке? Кому из вас хотя бы на минутку не хотелось превратиться в комара или золотого петушка? Кто не представлял себя царевичем или царевной?

Вот и захотелось узнать, как зарождался «театр» в душе великого поэта. А.С. Пушкин рано приобщился к театру: в доме Пушкиных постоянно шли «благородные» спектакли (отец его и дядя были страстными театралами-любителями). В детстве Пушкин несомненно слышал о крепостном театре.

Кукольный театр - одно из самых любимых зрелищ детей школьного возраста. Он привлекает своей яркостью, красочностью, динамикой. В кукольном театре дети видят знакомые и близкие игрушки: учёного кота, русалку, царевны Лебедя и др., - только они ожили, задвигались, заговорили и стали еще привлекательнее и интереснее. Необычайность зрелища Пушкинских сказок захватывает, переносит в совершенно особый, увлекательный мир, где все необыкновенно, все возможно.

Кукольный театр доставляет нам большое удовольствие и приносит много радости. Однако нельзя рассматривать спектакль кукол только как развлечение. Он формирует вкусы, интересы, определенное отношение к поэтическому слову, показывает примеры дружбы, правдивости, отзывчивости, находчивости, храбрости.

Увиденный в театре спектакль «Сказка о золотом петушке» остался в моей памяти. Кукольный театр открыл для меня художественные образы - персонажи, а оформление, слово и музыка - все это вместе взятое погрузило в обстановку таинственности и сказочности.

Я считаю, что произведения Пушкина в кукольном театре имеют большое значение для всестороннего развития школьника. Поэтому особо отношусь к празднованию дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. Именно в этот день можно посмотреть замечательные театральные постановки сказок великого поэта.

Список литературы

1. А.С. Пушкин и театр. - Текст электронный // LiveJournal : [сетевое сообщество Живой Журнал]. – 2012. – URL: https://pushkinbibl.livejournal.com/35244.html (дата обращения:

10.08.2019).
2. Консультация для родителей «Домашний театр». - Текст электронный // Социальная сеть работников образования «Наша сеть». – URL: https://nsportal.ru/detskiy-sad/razvitie-rechi/2017/03/04/konsultatsiya-dlya-roditeley-domashniy-kukolnyy-teatr (дата обращения: 10.08.2019).
3. [О Пушкине А. С.]. - Текст электронный // Челябинский государственный Театр Кукол имени В. Вольховского : [сайт]. – 2012. – URL: https://teatrkukol74.ru/6-iyunya-v-teatre-kukol-prazdnuem-den-rozhdenie-a-s-pushkina/ (дата обращения: 10.08.2019

На фоне Пушкина эпоха цифровая

Татьяна Юрьевна Кравченко,
доцент ГАОУ РХ «Хакасский институт развития образования и повышения квалификации», г. Абакан

Пушкин родился в 1799 году и по сей день находится с нами. Уже более двух столетий. Срок огромный для человеческого сознания.

Мы и сегодня ощущаем Пушкина нашим современником, чувствуем его могучее воздействие на наш ум и наши чувства. Он стал частью нашей жизни. Феномен Пушкина, его исключительно «русский дух», еще долго будет требовать осмысления и объяснения.

Пушкина нельзя не читать. Он поражает воображение не игрой красок, не яркостью картин или напевностью строчек, а той простотой, за которой - тайна и мудрость. Научиться именно так читать Пушкина, чтобы что-то внезапно кольнуло в середине груди и родило слезу от слов *«Змеи сердечной угрызенья…»* («Воспоминание»). Найти для себя такие строки, которые захватывали бы дух, делали нас лучше. Например, в трагедии «Борис Годунов» - *«И мальчики кровавые в глазах…»* - слова эти слиты в нашей памяти с монологом царя Бориса:

Как молотком стучит в ушах упрек.
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах…

Выражение *«мальчики в глазах»,* характеризующее физическое состояние царя Бориса - тошноту, недомогание, связано с эпитетом *«кровавые мальчики»* и имеет здесь глубокий символический смысл, указывающий на больную совесть царя, на которой лежит пятно кровавого цвета.

Глубинная народность творчества Пушкина отражается в языке его произведений. Народ - это не только сказочница Арина Родионовна или бунтовщик Пугачев, но и застывшая в бездеятельном выжидательном молчании масса - *«Народ безмолвствует».* Это пушкинское крылатое выражение - одна из лучших трагических и вместе с тем иронических характеристик русского народа, оцепеневшего от ужаса и безгласного перед самодержавной фатальностью. Каждому из нас суждено в своей жизни испытать это «Народ безмолвствует»: на манифестациях, собраниях, в очередях, перед лицом многоликой бюрократии. Может быть, именно поэтому каждый знает это крылатое выражение - ремарку из трагедии «Борис Годунов», где один из убийц вдовы царя Бориса и ее сына, боярин Мосальский, объявляет народу: *«Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы (Народ в ужасе молчит). Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович! (Народ безмолвствует)».* Безмолвие большее зло, чем убийство царевича.

Вспомним продолжение пушкинской традиции в сказке Салтыкова-Щедрина «Премудрый пискарь», в творчестве Л. Толстого. А еще есть «Старательский вальсок» Александра Галича:

И не веря ни сердцу, ни разуму,
Для надежности спрятав глаза,
Сколько раз мы молчали по-разному,

Но не против, конечно, а за!
Где теперь крикуны и печальники?
Отшумели и сгинули смолоду...
А молчальники вышли в начальники,
Потому что молчание - золото.

Пушкин сегодня в нашем оглохшем мире необходим как никогда, потому что дарит *«живительное семя»* нам, *«порабощенным»* духовным калекам, и, может быть, калека-современник узнает себя и захочет подняться над материальной потребностью, ощутить в себе другое, более важное, ценное - человеческое, духовное.

Пушкин и театр. Пушкин навеки связал нас с театром, «*волшебным краем*». В 1917 году в Абакане на сцене драмтеатра им. М.Ю. Лермонтова выступил актёр театра и кино, народный артист РСФСР Сергей Шакуров. Он исполнил моноспектакль «Полтава», созданный по одноименной поэме А.С. Пушкина. Выступление прошло в сопровождении симфонического оркестра Хакасской республиканской филармонии. Артист читал пушкинскую поэму с потрясающим драматизмом и тревогой. Перед нами разворачивалась человеческая драма. Герой поэмы даже не Мазепа, а Мария - женщина, полюбившая престарелого гетмана, покинувшая ради него отца и мать, ставшая его невенчанной подругой и, в конце концов, преданная им.

Чтение Шакурова - предельно суровое и драматичное, возвратило нас к гениальной пушкинской поэме, заставило ее перечитать, задуматься над трагическими параллелями истории и современности, что оставил в бессмертных ямбах прозорливый Пушкин.

Н.В. Гоголь когда-то сказал, что Пушкин - это «русский человек в своем развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Гоголь это абсолютно точно отметил, потому что сейчас нам Пушкин просто необходим. В нашем современном мире потеряны нравственные ориентиры, и мы уже не замечаем, что бездуховность стала основой современного цинического практицизма.

Велика заслуга Пушкина еще в том, что он, усвоив культурные традиции определённых эпох, сформировал образ идеальной героини в романах «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка». Выделяя основные качества женственности Татьяны Лариной и Маши Мироновой, которые они в себе воплощают - нежность и мягкость, проявляющаяся во внешности, благородство, утончённость, внимательность и понимание окружающих - мы ощущаем, как сильно исказился в настоящее время образ идеальной девушки и женщины. Средствами массовой информации сегодня пропагандируется другой образ - сильная, целеустремлённая, независимая или коварная соблазнительница мужчин.

Великий Пушкин передал нам через века неисчерпаемую глубину мысли. Кто из нас не испытал восторженной радости при первой встрече с его сказками. С годами этот волшебный праздник не тускнеет. Пушкинское слово вновь и вновь завораживает неиссякаемой красотой жизни, поражает соединением молодого вдохновения с высокими взлетами умудренного духа, волнует глубокой связью с великими проблемами времени.

Жил старик со своею старухой у самого синего моря.
Они жили в ветхой землянке ровно тридцать лет и три года…

Золотая рыбка у Пушкина - верующая! Потому что всякий раз, когда несчастный старик уходит, она его утешает словами: *«Не печалься, ступай себе с Богом!».* И мы понимаем, что 33 года - это возраст Христа, потому что Господь молчал до тридцати лет, не проповедовал, потому что в том народе еврейском, из среды которого Он вышел, мужчина до тридцати не мог учить в синагогах, а с тридцати уже можно. Как Он сказал: *«Я пришёл не нарушить закон, но исполнить»* (Мф. 5, 17). И в тридцать лет Он выходит на проповедь, и проповедует три года. И в сказке не случайно сказано: тридцать лет и три года.

Еще много Евангельских мотивов и образов можно проследить в сказке; понять почему море именно синего цвета, почему герои сказки - в возрасте мудрости, и *«узреть бурю чёрную»* на своей совести, да разбитое корыто… У Пушкина сказочные персонажи психологически и художественно совершенны. Неторопливо, раздумчиво, словно волны морские, течет поэтическая речь. В конце стихов нет рифмы:

Отпустил он рыбку золотую

И сказал ей ласковое слово:
Бог с тобой, золотая рыбка!

Мотивы творчества Пушкина – общечеловеческие чувства, стремления и настроения.

Не постареет Пушкин в веках. Смертельно раненый в своем поколении, он продолжает жить с нами. Его слово летит и соединяет нас с откровениями Вечности. С тех пор, как *«как свинец смертельный поэту сердце растерзал...»,* мы живем, творим и страдаем без него. Но им постигнутые и воспетые, каждый раз будем возвращаться к его неиссякаемому творчеству.

«Под сению кулис младые дни мои неслись. Вклад Пушкина в развитие драматургии»

Раздобарина Наталья Александровна,
заведующая методическим отделом
ЦГБ имени А.С. Пушкина, г. Черногорск

Создание русской народной драмы является огромной заслугой А.С. Пушкина перед отечественным театром. Он не только теоретически обосновал эстетику реализма, но и создал драматургические произведения по принципам этой эстетики. Глубина социально - психологических характеристик исторических персонажей, умение динамически строить действие, а не рассказывать о нем, жизненность образа народа - героя истории, а не исторического фона, богатство и красочная образность языка - все это остается по сей день образцом в драматургии.

Александр Сергеевич считал театр важнейшей частью национальной культуры. По его мысли, театр должен существовать не для «малого ограниченного круга зрителей», а для широких масс, доводя до них передовые идеи.

Раздумывать о театре поэт начал еще в лицейские годы. По выходе из лицея он жадно потянулся к его волшебному миру кулис, к тайнам сценического искусства. Он постоянно посещал Петербургский Большой театр, обширный репертуар которого давал пищу для размышлений. Любовь поэта к театру была любовью деятельной: вместе с группой молодых любителей сценического искусства он входил в кружок «Зеленая лампа», где постоянно участвовал в обсуждениях спектаклей, писал глубокие статьи.

Заседания общества «Зеленая лампа» помогали приводить в систему пестрые и разнообразные театральные впечатления. Узнав о доносе в полицию, руководители «Зеленой лампы» сожгли часть протоколов, а в оставшихся имя Пушкина как докладчика не упоминается. Но сохранились свидетельства о его выступлениях. В написанной в 1819 году статье «Мои замечания об русском театре», предназначенной для прочтения на одном из заседаний общества, Пушкин обнаруживает превосходное знание актеров и тонкость в понимании театрального мастерства. Уже в этой ранней статье Александр Сергеевич поднял самые важные проблемы национальной исполнительской манеры. Самым ценным и примечательным в игре русских актеров он считает истинную взволнованность и вдохновение, умение свободно распоряжаться голосом, жестом, пластикой, способность подчинить их созданию характера. Особенно ценит он мастерство Екатерины Семеновой, великой трагической актрисы, дочери крепостной, которую «природа одарила душою».

А.С. Пушкин пишет: «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только об ней. Одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано». Когда в начале 20-х годов 18-го века Пушкин получил известие об уходе Семёновой из театра, он набросал начальные строки стихотворения:

Ужель умолк волшебный глас
Семёновой, сей чудной музы,
И славы русской дух угас?»

Александр Сергеевич оставил нам после себя подробное описание театра, мастеров театральной сцены, драматургов, всего того, что так ценил в этом храме искусств.

В статьях Пушкина можно найти характеристику многих русских актеров: А.С. Яковлева, Я.Г. Брянского, М.И. Вальберховой, балерины А.И. Истоминой. Многожанровым представлял себе поэт русское театральное искусство. Он не обходил вниманием оперу, балет. Первый заметил своеобразие русской школы танца - «душой исполненный полет». Его замечания на театральное искусство были интересны в то время, и остаются актуальными.

Взгляды Пушкина на театр очень видны и зримы в романе «Евгений Онегин». Одной из отличительных черт романа является то, что А.С. Пушкин - не только повествователь, сочинитель романа, но и один из героев произведения. Это придает событиям в романе некую достоверность, необыкновенный лиризм. Он незримо присутствует на страницах романа во время всего повествования, периодически предстает как действующее лицо описываемых событий. Автор - один из персонажей со своим характером, мироощущением, идеалами. В том числе именно автор дает ответ на интересующий нас вопрос о месте театрального искусства.

Противопоставляя себя главному герою, в романе автором будет сказано:
«Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной -
Как будто нам уж невозможно писать поэмы о другом,
Как только о себе самом».

Отношение к театру выражают и следующие строчки:
Волшебный край! там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой,
Там и Дидло венчался славой,
Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись.

После возвращения из Михайловской ссылки в 1826 году Пушкин впервые побывал в Большом театре. В тот день давали комедию «Аристофан». Спектакль поэту понравился. В любимый театр он приводит и Евгения Онегина в первой главе одноименного романа. Тот приходит на балет Шарля Луи Дидло с тогдашней примой Большого Авдотьей Истоминой, которая «блистательна, полувоздушна, смычку волшебному послушна». Но ни хореография Дидло, ни балерина (кстати, любимица Пушкина) внимания Онегина не удостаиваются - он опаздывает, «идет меж кресел по ногам, двойной лорнет, скосясь, наводит на ложи незнакомых дам», в общем, ведет себя вызывающе.

К слову, сам Пушкин не всегда был образцовым зрителем. Например, в 1832 году он посетил Малый театр, в котором гастролировала некая французская труппа. Свои впечатления он коротко описал в письме жене так: «…чуть не заснул от скуки и усталости».

В другом источнике мы читаем, что в декабре 1819 г. Пушкин вызвал на дуэль майора Денисевича. Повод: Пушкин вызывающе вел себя в театре - громко зевал, шикал и кричал на артистов, разговаривал и т.д. Денисевич, будучи соседом Пушкина по креслам, отечески пожурил его: «Молодому человеку нехорошо кричать в театре, мешать своим соседям слушать пьесу». Но на следующий день Денисевич извинился перед поэтом. На том инцидент

был исчерпан.

Если мы сегодня просмотрим театральные афишы, то увидим что произведения Пушкина в театре ставят с завидной регулярностью. Следует отметить также, что многие современные спектакли далеки от традиционных трактовок всем известных текстов. В этом нет ничего плохого, просто нужно быть внимательнее, выбирая постановку, на которую вы хотите пойти или посмотреть в видеозаписи. Я предлагаю небольшую подборку нескучных пушкинских спектаклей, одинаково интересных и детям, и взрослым.

«Руслан и Людмила» Мастерская Петра Фоменко. Спектакль идет в Малом зале, декорациями служит большое фойе Основного здания театра. Реквизит и костюмы - самые традиционные. Обычная швабра становится здесь очень обаятельным конем, эмалированное ведро - боевым шлемом, а гигантское белое полотнище с дырками глаз, носа и рта - головой великана. Совершенно прелестна борода Черномора, похожая на таинственное растение с колючками. Но это только «внешность» спектакля. Яркая, забавная, вполне себе сказочная. Но ведь фоменки явно не простую сказочку публике рассказывают, они «выписывают» русские народные типажи. Руслан здесь - рубаха-парень, трогательный в своей наивной уверенности - добро побеждает зло. Людмила - не бог весть какого ума розовощекая девица, для которой муж-добрый молодец - предел мечтаний. Фарлаф - трусливый и подленький толстяк с пивным животом, Ратмир - позер, болтун и подкаблучник. Наина, - обозлившаяся на мир старая дева. Князь Владимир-отец Людмилы царством своим руководит с помощью дворовых девок, иначе, пьяный, он не двигает руками. Тем не менее, на спектакль можно и нужно идти с детьми. Их здесь и заинтересуют, и развеселят. Взрослые же без труда прочитают политические подтексты и насладятся фривольной пушкинской иронией.

«Золотой петушок» Московского театра юного зрителя. Сказку о золотом петушке поставил в МТЮЗе «великий и ужасный» Кама Гинкас. Режиссер такого масштаба берется за детские истории не просто редко - никогда. А «Золотой петушок» поставил. В репертуаре театра спектакль идет уже больше десяти лет и позиций сдавать не собирается. Смотреть нужно не только детям, но и взрослым. Во-первых, спектакль рождается у вас на глазах. Все происходит в театральном фойе - детки сидят на подушках, те, кто постарше, на лестнице. В героев сказки превращаются забавные клоуны с выбеленными лицами-масками, - тут вам и драчун Додон, и мудрец Звездочет, и красавица Шамаханская царица. Костюмы создаются здесь и сейчас из подручных средств. Сказочное царство царя Додона оживает в ярких красках (прямо из банок) и клоунских красных носах. Но далеко не всё в спектакле забавно и весело, а Гинкас не был бы Гинкасом, если бы не добавил в сказку реальности. Кукольные руки и ноги сложены устрашающим курганом (все, что осталось от воинов царя), красная краска - как кровь - льется рекой. Так, режиссер приучает детей к тому, что в театре за любой сказкой-ложью нужно уметь разглядеть правду. Почти всегда некрасивую.

«Сказка о царе Салтане» (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко). «Сказка о царе Салтане» идет в репертуаре Музыкального театра им Станиславского и Немировича-Данченко второе десятилетие. Репутация этой оперы как самого зрелищного и доброго музыкального спектакля Москвы безупречна. Критики называют эту оперу одной из лучших постановок режиссера Александра Тителя. Пушкинский сюжет сохранен без изменений, прекрасная музыка Римского-Корсакова также дана «без купюр». Но заскучать не успеет никто: в приключения, которые переживает царевич Гвидон, верится сразу, - так подробно и ярко воссозданы все сказочные детали. При этом никаких бутафорских картин или разрисованных занавесей. В основе фантастических декораций - гигантские белые крылья, они же волны и ветер. Маковки церквей и домики жителей царства-государства, - на самом деле шляпки, в которых разгуливает по сцене массовка. Живыми здесь выступают даже деревья. А как правдоподобны тридцать три богатыря, и дядька Черномор, и царевна-Лебедь. Зрелищный и «поющий» спектакль смело можно рекомендовать зрителям любого возраста. Сказки ведь бывают полезны и взрослым.

Завершить мне хочется словами писателя, ректора Литературного института Алексея Варламова «Российской газете»: «Пушкинское принадлежит только Пушкину, никто не может его повторить. И сказать, что в нашей литературе была какая-то относящаяся к нему инерция, которая сегодня ушла, нельзя - пишущие люди-то уж точно Пушкина читают. Возможно, его хуже знают школьники, студенты.... А если кто-то будет фрондировать и говорить, что он без него обходится, то это пустословие и кокетство. Пушкин - абсолютная кон-

станта русской жизни, и никакие политические катаклизмы, конфликты, санкции и блокады, смены царей, генеральных секретарей, президентов и общественных строев этого не отменяют. Он не вынимаем из России».

Список литературы

1. Бродский, Н. Л. «Евгений Онегин» Роман А.С. Пушкина / Н. Л. Бродский. - Москва : Просвещение, 1964.
2. Гусляров, Е. 29 дуэлей Пушкина // Родина. - 2016. - № 6.
3. Пушкин, А. С. «Мои замечания об русском театре». Полн. собр. соч. в 10 тт. / А. С. Пушкин. - Москва : ГИХЛ, 1959 - 1962. - Т. 6.
4. Филиппов, А. Пушкин~220: напряжение поэзии**.** Почему великий поэт говорит с нами как современник // Российская газета – Неделя. - 2019. - №121.

Современный театр – новое прочтение Пушкина

Рамила Назарова,
учащаяся 11 класса МБОУ «СОШ №5», г. Черногорск

Говорят, «Пушкин - солнце русской поэзии», «Пушкин наше всё». Неоднократно звучат эти слова на сегодняшний день. Но само слово поэта, его стихи и проза, как часто звучат произведения классика - с экрана телевизора или сцены? Оказывается, не так уж и часто.

Мы читаем произведения Пушкина на уроках в школе, можем посмотреть постановку по произведениям поэта и писателя в современном театре. А много ли таких постановок? Как часто современные театральные режиссёры обращаются к творчеству поэта в наши дни? Как выяснилось, не так уж и часто. Этому и будет посвящено сегодняшнее моё сообщение.

Пушкинские творения обретают жизнь на отечественных подмостках значительно реже, чем сочинения остальных трёх гениев, из так называемой «золотой четвёрки»: Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

На данный момент основные тенденции режиссёрской работы с произведениями Александра Сергеевича таковы: сделать Пушкина «непушкинским». То есть, загримировать его тексты под кого-либо. Например, под Чехова, обэриутов или кого-либо ещё: смыть хрестоматийный глянец, притом весьма радикальными способами; слишком буквально понять выражение «наше всё».

Произведения Пушкина не сходят с отечественной сцены. Именитые режиссёры Александринского театра: Леонид Вивьен и Антонин Даусон в своё время обращались к «Маленьким трагедиям» Александра Сергеевича, создали новаторские для своего времени постановки.

Сказки Пушкина в исполнении Олега Борисова, буквально, оживают перед глазами, а стихи поэта в моноспектакле «Вновь я посетил…», которые читает Иннокентий Смоктуновский, наполняют давно знакомые строки новым звучанием и красками.

Иное прочтение «Евгения Онегина» предлагает Владимирский академический драмтеатр - на сцене нет декораций, зато много музыки, которая по мнению режиссёра – Владимира Петрова, пронизывает весь роман Пушкина.

В Большом театре было объединение двух рассказов «Метель» и «Станционный смотритель», которое назвали «Покаяние и прощение». Кстати, марионеток в этой постановке вряд ли смогли бы переиграть даже мастера с большой сцены.

«Евгений Онегин» Римаса Туминаса грандиозный спектакль, передающий идею «энциклопедии русской жизни», как никакой другой. И пусть здесь двое Онегиных, восприятию Пушкинских смыслов это никак не мешает. Молодого Онегина-циника играет Виктор Добронравов, разочарованного в жизни и в самом себе. Онегина-старика играл Сергей Маковецкий. Остальное всё по тексту.

Спектакль подобно рентгену просвечивает все патологии русских пророков и делает очевидными добродетели. С мягким, почти нежным юмором и фирменной туминовской изысканностью сыграно «русское народное»: плохие дороги, заносчивая знать, старость мещан и пошлый свет. Но это не главное. Детально изобразив жизнь двух Пушкинских сестёр, Туминас на самом деле сочинил гимн грёзам ушедшей юности, пылким надеждам, легкокрылым мечтам. Сцена, в которой Татьяна ждёт Онегина, получившего её письмо (танец с садовой скамейкой) войдёт во все театральные энциклопедии. Вообще, в этом спектакле всё прекрасно. Изумительной красоты сценография Адомаса Яцофскиса, грандиозная музыка Фаустаса Латенаса, костюмы Марии Даниловой. Кроме Добронравова и Маковецкого на сцене были Владимир Вдовеченков, Людмила Максакова, Ольга Лерман и другие. Также на сцене не раз показывали детские сказки: «Сказка о золотом петушке» под режиссёрством Камы Гинкаса.

По итогу, предоставленного доклада, мы выяснили, что необходимо больше ставить произведений великого поэта и писателя на сцене, особенно для детей. Его творчество очень важно для формирования воображения и развития нравственных качеств.

Драматические произведения в специальных форматах для слепых

Светлана Владимировна Никель,
ведущий методист ГБУК РХ «Хакасской республиканской специальной библиотеки для слепых», г. Абакан

Александр Сергеевич Пушкин является выдающейся фигурой в русской классической литературе, его творчество многогранно. Но, сегодня мне хотелось бы остановиться на драматических произведениях автора.

Пьесы Пушкина в его творчестве занимают особое место. С одной стороны, они входят в общий ряд его чисто литературных, поэтических произведений; некоторые из них отмечают особый этап в его поэтическом развитии. С другой стороны, они выходят за пределы чистой литературы и относятся к другому искусству - к искусству театра. Пушкин все свои пьесы писал с расчетом не на чтение их в книге, а на представление в театре. Игра актеров, декорации, зрелище, музыка - все это входило в художественный замысел Пушкина, когда он создавал свои драмы.

Александр Сергеевич Пушкин считал театр важнейшей частью национальной культуры. Он страстно проповедовал идеи самобытного театра и выступал против подражания западным образцам, против приспособления «всего русского ко всему европейскому». Народность театрального искусства Пушкин не ограничивает лишь общедоступностью зрелищ: он рассматривает драму как исследование жизни народа во имя ее совершенствования.

У Пушкина всего семь драматических произведений:

«Борис Годунов». Пьеса. (1825).

«Каменный гость». Пьеса. (1830).

«Маленькие трагедии». (1830).

«Моцарт и Сальери». Пьеса. (1830).

«Пир во время чумы». Пьеса. (1830).

«Русалка». Неоконченная драма. (1829-1832).

«Скупой рыцарь2. Пьеса. (1830).

При жизни автора на сцене ставились только «Маленькие трагедии».

Наши читатели имеют возможность прикоснуться к зрелищному творчеству великого писателя через книги изданные шрифтом Брайля и задействуя свои фантазии при прочтении пьес. Шрифт Брайля предназначен для слепых и слабовидящих людей, он основан на использовании шести точек расположенных в два столбца и образующих букву при различных комбинациях точек. Этот шрифт позволяет людям с нарушениями зрения, которым не доступны плоскопечатные тексты, приобщаться к творчеству современных авторов и классиков русской литературы.

В Республиканской специальной библиотеке для слепых имеются драматические произведения Александра Сергеевича:

В Брайлевском или рельефно-графическом шрифте: «Борис Годунов»;

«Говорящая книга» на СД-диске «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сольери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». «Говорящая книга» - это текстовое издание, записанное на различных носителях (СД-диски, флеш-карты, аудиокассеты) предназначенные для людей, испытывающих трудности при чтении плоскопечатных изданий;

На флеш-картах в формате LKF «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии»;

В цифровой базе «говорящих книг» нашей библиотеки есть все семь пьес и их можно скачать в формате LKF на флеш-карту, а также воспользоваться виртуальной библиотекой Михайлова av3715.ru

Это, конечно, не весь спектр произведений Пушкина, а только небольшая часть, имеющихся в фондах нашей библиотеки книг.

Продвижение произведений великого поэта не ограничивается выдачей книг, мы популяризируем творчество Пушкина и через культурно-досуговые мероприятия.

Одним из значимых мероприятий в этом направлении являются ежегодные «Пушкинские чтения» проводимые в Черногорской ЦБС. Наша библиотека уже пятый раз принимает в них участие.

Два года подряд мы принимаем участие в «Литературной ночи Республики Хакасия», эта ежегодная акция посвящена дню рождения Александра Пушкина. В 2018 году мероприятие проходило в стенах Дома литераторов Хакасии, на нём была представлена книжная выставка «Чтение в любом формате». В этом году акция проходила на Театральной площади, где была представлена секция библиотеки «От книги к театру». На этих выставках сотрудники библиотеки знакомили гостей мероприятия со специальными изданиями для слепых и слабовидящих людей. Выставка состояла из книг писателя в укрупненном шрифте, рельефно-точечном, «говорящем» формате. Неподдельный интерес у прохожих вызывали рельефно-графические книги с объемными изображениями, написанные шрифтом Брайля. На почетном месте выставки стоял рельефный портрет Александра Сергеевича Пушкина.

Все желающие могли попробовать написать строки из Пушкинских произведений шрифтом Брайля, с помощью библиотекаря, освоив азы письма на приборе для письма по Брайлю.

На всех книжных выставках, направленных на продвижение книги и чтения, представлены издания Александра Сергеевича Пушкина, они пользуются спросом особенно среди людей старшего поколения и школьников. Пункты выдачи из с. Бея и г. Черногорска, а также учащиеся школы-интернат для детей с нарушениями зрения г. Абакана регулярно берут произведения автора для внеклассного чтения.

В 2016 году Республиканская специальная библиотека совместно с клубом инвалидов по зрению провела республиканский Пушкинский бал. Три семьи из Абакана, Черногорска и Саяногорска приняли участие в конкурсных состязаниях: они представляли свои семьи, показывали знание тайного языка вееров, читали стихи Александра Пушкина и разыгрывали сценки.

Лучше всех в эпоху Пушкинских балов окунулась семья из Саяногорска и получила первое место.

Творчество Александра Пушкина разнообразно и включает в себя почти все литературные жанры: от сказок до романа в стихах, но драматических произведений, полностью дописанных, до нас дошло меньше, чем произведений других жанров, писатель не успел проявить себя в этом направлении полностью.

Список литературы

1. Незавершенное, отрывки, наброски, планы. - Текст электронный // Русская виртуальная библиотека. – URL: https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/0984.htm (дата обращения:11.10.2019).

Сюжеты Пушкина в русском балете

Екатерина Горбачева,
студентка ГБПОУ РХ «Черногорский техникум торговли и сервиса», г. Черногорск

Влияние А.С. Пушкина на отечественную культуру очень велико, пушкинская тема проникла во все виды искусств: кинематограф, драматический и оперный театры. Балетный театр не стал исключением и даже опередил оперный театр в своем открытии А.С. Пушкина.

Мировой и отечественный балет за свою историю опирались на сюжеты, взятые из произведений многих авторов, в их числе: Андерсен, Бомарше, Гейне, Гёте, Готье, Гофман, Гюго, Пушкин, Сумароков, Чехов, Шекспир. Одни постановки строго соблюдали идею и сюжет, изложенные в первоисточнике, а другие - наоборот, были далеки от них.

Хочется отметить, что одна из тенденций развития отечественной балетной драматургии - внимание к темам, образам, сюжетам лучших произведений отечественной и мировой литературы.

В литературоведении Пушкиноведение представлено солидным числом имен, среди которых: Ю.М. Лотман, С.С. Гейченко, Н.Н. Скатов, Л.А. Черейский, Н.А. Раевский, В.В. Вересаев, Ю.Н. Тынянов, Т.Е. Щеголев, Л.П. Гроссман, А.А. Ахматова.

В балетоведении, несмотря на сравнительно небольшую историю данной науки, изучению тем и образов пушкинских произведений посвящены работы следующих авторов: В.Я. Светлова, Л.П. Гроссмана. Но изучение данного вопроса было приостановлено в постсоветское время.

Особое место в истории отечественного балета занимает интерпретация произведений А.С. Пушкина. Балетная Пушкиниана беспрецедентна по своему числу в сравнении с интерпретациями произведений иных авторов. На балетной сцене произведения Пушкина появились еще при жизни поэта, их ставили Ш. Дидло и А.П. Глушковский.

Значение постановок балетов на пушкинские темы для современников трудно переоценить: «Творчество Пушкина сыграло первостепенную роль в развитии русского балета того времени. Именно в эти годы окончательно определилась характерная черта русского балетного спектакля, заключавшаяся в том, что его содержание является главным, а форма служит лишь средством для наиболее ясной и доходчивой передачи основной идеи произведения».

Безусловно, и балетный театр по-своему влиял на А.С. Пушкина, что нашло отражение в его произведениях, особенно в «Евгении Онегине»: особое место в стихах и письмах Пушкина занимает имя балетмейстера Шарля Луи Дидло (1767-1837 гг.).

Рассмотрим в ретроспективе наиболее известные постановки на пушкинские темы, прошедшие на отечественной балетной сцене:

1821 год - «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (композитор Ф. Е. Шольц, балетмейстер А. П. Глушковский);

1823 год - «Кавказский пленник, или Тень невесты» (композитор К. Кавос, балетмейстер Ш. Дидло);

1831 год - «Черная шаль, или Наказанная неверность» (музыка разных композиторов, балетмейстер П. Глушковский). За основу спектакля взято стихотворение А. С. Пушкина «Гляжу, как безумный, на черную шаль»;

1854 год - «Бахчисарайский фонтан» (балетмейстер Григорий Васильев). Это малоизвестная постановка, осуществленная труппой Е.И. Андреяновой в Воронеже;

1867 год - «Золотая рыбка» (композитор Л. Минкус, балетмейстер Артур Сен-Леон);

1934 год - «Бахчисарайский фонтан» (композитор Б.В. Асафьев, балетмейстер Р.В. Захаров); «Цыганы» (композитор С.Н. Василенко, балетмейстер Н.С. Холфин); «Кавказский пленник» (композитор Б.В. Асафьев, балетмейстер Л.М. Лавровский);

1940 год - «Сказка о Попе и о работнике его Балде» (композитор М.И. Чулаки, балетмейстер А. Варковицкий);

1946 год - «Барышня-крестьянка» (композитор Б.В. Асафьев, балетмейстер Р.В. Захаров);

1946 год - «Каменный гость» (композитор Б.В. Асафьев, балетмейстер Л.В. Якобсон);

1949 год - «Медный всадник» (композитор Р.М. Глиэр, балетмейстер Р.В. Захаров);

1956 год - «Станционный смотритель» (композитор А.П. Петров, спектакль ЛХУ);

1959 год - «Граф Нулин» (композитор Б.В. Асафьев).

В.М. Красовской составлен перечень из восьми балетов на произведения А.С. Пушкина, поставленных в советскую эпоху, который коротко изложен ею в статье, посвященной данной проблематике:

- пять поэм: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Цыганы», «Медный всадник», «Граф Нулин»;
- две сказки: «Сказка о Попе и о работнике его Балде», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»;
- из пяти повестей Белкина - две: «Барышня-крестьянка» и «Станционный смотритель» (по третьей по-вести, «Гробовщик», музыка написана, но не воплощена сценически);
- из четырех маленьких трагедий - одна: «Каменный гость».

Не обошел пушкинских тем и русский балетный мир эмиграции: в 1937 году, к 100-летию со дня гибели А.С. Пушкина, труппа «Мордкин Балле» поставила балет «Золотая рыбка». За основу были взяты «Шесть музыкальных иллюстраций» к «Сказке о рыбаке и рыбке», написанные Н.Н. Черепниным в 1912 году. У историка балета Е.Я. Суриц, подробно исследовавшей творчество М.М. Мордкина, написано об успехе данной постановки, и вырезок и выписок в архивах Мордкина и Судейкина следует также, что особым успехом пользовались декорации. Критики увидели в красочном и несколько лубочном по стилю оформлении Судейкина «подлинную древнюю Русь».

В 1937 году был поставлен балет «Золотой петушок» (композитор Н.А. Римский-Корсаков, балетмейстер М.М. Фокин). Премьера прошла на сцене лондонского театра Ковент-Гарден. Ранее, в 1914 году в опере «Золотой петушок», показанной антрепризой С.П. Дягилева, М.М. Фокин поставил танцы, ставшие отправленной точкой в дальнейшей постановке балета.

В 1942 году Л.Ф. Мясин поставил балет «Алеко» по поэме А.С. Пушкина «Цыгане» на музыку П.И. Чайковского, в оформлении М.З. Шагала. Премьера прошла во Дворце изящных искусств в Мехико.

На сегодняшний день две главные сцены страны сохраняют верность пушкинским темам и образам в своем репертуаре. Так, на сцене Большого театра идет балет по одноименной повести А.С. Пушкина на музыку шестой симфонии П.И. Чайковского - «Пиковая Дама» (либретто, музыкальная редакция произведения П.И. Чайковского, хореография Ролана Пети). Мировая премьера состоялась в Большом театре 26 октября 2001 года.

На сцене Мариинского театра по произведению А.С. Пушкина идет балет «Бахчисарайский фонтан» в хореографии Р. Захарова, то есть сохраняется редакция постановки советского времени. Как известно, Большой театр и Мариинский театр выполняют функцию по сохранению культурного наследия, роль театров-музеев.

Обращались и обращаются к пушкинским темам и образам крупнейшие региональные театры страны. Так, Красноярский государственный театр оперы и балета трижды за свою историю ставил спектакли по произведениям А. С. Пушкина:

1979 год - «Сказка о Попе и работнике Балде» (композитор М.И. Чулаки, либретто и хореография Н. С. Маркарьянца);

1988 год - «Бахчисарайский фонтан» (композитор Б.В. Асафьев, редакция Л.В. Воскресенской);

1997 год - «Дама пик» (композитор П.И. Чайковский, хореография А.М. Полубенцева).

На сцене Саратовского академического театра оперы и балета с 1974 года идет спектакль «Бахчисарайский фонтан» (хореография А. Пынкина).

На сцене Нижегородского государственного академического театра оперы и балета с 2003 года «Капитанская дочка» (композитор Т.Н. Хренников, либретто и хореография В.Н. Бутримовича).

О влиянии произведений А.С. Пушкина на хореографов и композиторов у исследовательницы истории русской школы балета Н.Р. Смирновой достаточно емко отмечено: «Благодаря светлой поэтике Пушкина отечественная хореография обрела лирическую про-

светленность, обогатилась волшебно-героическими интонациями. От балета Глушковского через Глинку эту традицию воспримет и разовьет Чайковский, придав сказочной морали высокое философское звучание».

Интерес к А.С. Пушкину поражает: на балетной сцене поставлено множество спектаклей, в основе которых - пушкинские сюжеты, герои или мотивы. Следует отметить, что балетный мир по-своему перекраивал пушкинские произведения, подчас до неузнаваемости. Например, в «Золотой рыбке» А. Сен-Леона пред зрителем представали не старика со старухой, а молодую пару. Или другой пример: Ш. Дидло в «Кавказском пленнике» вводит несуществующую у А.С. Пушкина героиню - невесту пленника. В версии «Пиковой дамы» Ролана Пети Германн влюблялся в старую графиню, и та отвечала ему взаимностью. Лиза оказывалась второстепенным персонажем. На первый план вышел конфликт молодого человека и старой графини, а также поединок человека и карт.

В любом случае неоспоримый факт, что сюжеты произведений А.С. Пушкина обогатили отечественный балет, явились самым используемым материалом, привнесенным на балетную сцену из литературы. Творчество А.С. Пушкина обладает уникальной способностью не устаревать, привлекая к произведениям все новых балетмейстеров.

Ретроспектива постановок позволяет сделать вывод, что наибольшее число балетов по пушкинским произведениям было поставлено в советское время, а именно восемь балетов. В репертуаре постсоветских театров продолжают присутствовать балеты на пушкинские темы, интерпретированные под интересы сегодняшнего зрителя.

Список литературы

1. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушина. - Москва, 1965.
2. Гроссман, Л. П. Пушкин в театральных креслах / Л. П. Гроссман. - Ленинград, 1926.
3. Светлов, В. Я. Терпсихора / В.Я. Светлов. - Санкт-Петербург, 1906.
4. Слонимский, Ю. М. Балетные строки Пушкина / Ю.М. Слонимский. - Ленинград, 1979.
5. Смирнова, Н. Р. Русская школа классического танца: период становления : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. Р. Смирнова. - Москва, 2005.

Балетные постановки по произведениям А.С. Пушкина

Светлана Александровна Аплина,
заведующая Райковской сельской библиотекой,
МБУК «Усть-Абаканская ЦБС», п. Усть-Абакан, аал Райков

Фигура Александра Сергеевича Пушкина каждый раз оказывается знаковой для русского художественного мира, о каком бы из искусств ни шла речь. Его поэзия была разнообразной, она вмещала все жанры лирики, поэмы, роман в стихах, сказки. Отношение поэта к балету и отражение его произведений в балетных постановках - интересная часть истории. Специфика балета заключена в танце, являющемся ядром балетного спектакля. Хореографический образ, в отличие от драматического, оперного, музыкального, литературного - строится при помощи различных танцевальных движений, создаваемых балетмейстером. Несколько поколений балетмейстеров, вдохновившиеся литературным наследием Пушкина создают великие постановки.

Как говорила Илзе Лиепа: «…Так случается, что каждый, кто обращается к теме Пушкина, невольно входит в круг нравственных высот поэта. Не является исключением и балетная пушкиниана. А с другой стороны, - кто еще, кроме Пушкина, мог так вдохновенно в одной строке определить направление и все содержание русского балета: «Душой исполненный полет…».

Очевидно и то, что Пушкин, безусловно, любил балет, а иначе как без любви можно было так дивно описать одну из великолепных балерин первой половины XIX века – Авдотью Истомину:

Блистательна, полувоздушна,

Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Шарль Луи Дидло, знаменитый балетмейстер 20-х годов XIX века, работавший в петербургском балете, поставил на сюжеты поэта - пантомимный балет в 4-х действиях «Кавказский пленник, или Тень невесты», музыка композитора К. Кавоса, в 1823 г.; волшебно-героический балет в 5-ти действиях «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», музыка композитора Шольца, в 1824 г.

Следующим балетом на сюжет Пушкина, поставленном при его жизни в 1831 г, был пантомимный одноактный балет «Черная шаль, Или наказанная неверность», балетмейстера А.П. Глушковского, музыкальная обработка его же. В 1867 г балетмейстер Сен Леон, по мотивам пушкинской сказки, ставит балет в 3-х актах «Золотая рыбка», музыка композитора Л. Минкуса.

В 1903 г. знаменитый балетмейстер XIX века М.И. Петипа ставит фантастический балет в 4-х актах «Волшебное зеркало», музыка А. Корещенко, используя в качестве литературного материала «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» Пушкина и сказок братьев Гримм.

В советский период истории в 1934 г. балетмейстер Р.В. Захаров, на музыку композитора Б. Асафьева, поставил балет на сюжет пушкинского «Бахчисарайского фонтана». Спектакль доказал, что литературный сюжет можно воплотить средствами балетной образности, не снижая ценности подлинника, а давая ему самостоятельную трактовку.

Кроме «Бахчисарайского фонтана» балетной инсценировке в советском театре подверглись следующие произведения Пушкина: поэмы: «Кавказский пленник», «Цыганы», «Медный всадник», «Граф Нулин»; сказки: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»; повести Белкина: «Барышня-крестьянка» и «Станционный смотритель»; трагедия: «Каменный гость».

На полях пушкинских черновиков можно найти много рисунков русских балерин и их изящных балетных ножек. Пушкин не просто любил балет, но был замечательным знающим и разбирающимся зрителем!

Список литературы

1. Александр Сергеевич Пушкин и балет. - Текст электронный // // LiveJournal : [сетевое сообщество Живой Журнал]. - URL: https://tomaovsjnka.livejournal.com/119718.html (дата обращения: 12.09.2019).
2. Анненков, П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина / П. В. Анненков ; послесл. М. Филина. - Москва : ТЕРРА - Книжный клуб, 1999. - 448 с.
3. Красухин, Г. Г. Покой и воля: Некоторые проблемы пушкинского творчества / Г. Г. Красухин. - Москва : Современник, 1987. - 269 с.

«Русский Шекспир» на афишах театра: проблема сценичности драматургии Пушкина

Ирина Юрьевна Шкерманкова,
заведующая Центром чтения и досуга
ЦГБ имени А.С. Пушкина, г. Черногорск

Вопрос о сценичности / несценичности пушкинской драматургии поднимался уже со времени первых постановок и до сих пор остается открытым. Пушкиноведение насчитывает достаточное количество исследований, затрагивающих эту проблему.

Высказывания самого Пушкина о драматических сочинениях немногочисленны. Все они, по большому счету, касаются скорее литературной стороны пьесы, экспансии романтической эстетики в современную драматургию и других драматических проблем с точки зрения литературного процесса, и редко связаны со зрелищной природой театрального текста.

Еще одно пушкинское замечание в пользу интереса к театрализации своих произведений мы находим в его набросках 1830 г. по поводу «Годунова»: *«Но, признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены».*

«Борис Годунов», построенный «по образцу шекспировых хроник» с трудом укладывался в параметры русской сценической практики первой трети XIX в., да и в более позднее время. В статье Д.И. Лобанова (1865), посвященной этой проблеме, отмечалось: «Число сцен в «Борисе Годунове» очень значительно, и так как все же сцены постоянно требуют перемены декораций, то, для удобства постановки, необходимо некоторые из них соединить воедино». Конечно же, технические возможности сцены русского театра того времени были весьма высоки: вспомним хотя бы постановки «волшебных балетов» и больших феерий с частыми и быстрыми переменами декораций, «полетами», «провалами» и «превращениями». Поэтому «несценичность» пушкинской пьесы для театра того време-ни - отнюдь не в сложной (но вполне преодолимой) машинерии. Но учтем и следующее мнение по поводу антрактов, - кажется, также имеющее право на внимание: «Перемена места требовала и перемены декораций, по-этому между небольшими явлениями должны были возникать длинные антракты, а это сильно расхолаживало внимание зрителей и ослабляло у них впечатление от пьесы. Если бы сложить все явления пьесы и сравнить их по времени с тем, что уходило на антракты, то, пожалуй, на долю антрактов пришлось бы больше времени». Это мнение Б.В. Варнеке, считавшего виновным в этом Пушкина, не принявшего во внимание «громадной разницы между условиями постановки во времена Шекспира и в свое время». Историк театра приводит и мнение А.Н. Толстого (1869): «Они не понимают, что перемена декораций в середине акта должна бы быть сделана почти мгновенно».

Установка пушкинской трагедии - как раз не на эффектность и «зрелищность» сцен. Предлагая свой вариант приспособления «Бориса Годунова» для сцены, Д.И. Лобанов, в частности, замечал: «Трудно определить, насколько драматургические произведения Пушкина удовлетворяют тем условиям, которые требуются для постановки их на сцене.

Одно время пришли к тому убеждению, что пьесы Пушкина положительно неудобны для театра: несколько раз ставили его драмы, но эти попытки не имели удовлетворительного результата; между тем известно, что постановка на сцене есть высший критериум всякого драматургического произведения. Нельзя утверждать, что драмы Пушкина положительно лишены сценических качеств; в них уместно, что автор мало заботился о сцене и писал их не для театра; в то время еще не выработалось понятие, что всякое драматическое произведение должно быть непременно театрально». Автор статьи, едва ли не единственный в XIX в., задавшийся практическими вопросами сценической техники драм Пушкина, рассматривает их именно со стороны зрелищности: *«Драмы его не вполне сценичны, и их трудно поставить на сцену без некоторых изменений. В этом случае обязанность режиссера, если бы он вздумал поставить Пушкина на сцену, была бы исполнена больших трудностей, он должен был бы распланировать пьесу по действиям, должен был бы выпустить некоторые сцены, неудобные для театра, и делать это с величайшей осторожностью, чтобы не исказить произведения гениального писателя своей обработкою».* Итак, в XIX в., как ни

бережно относился театр к пушкинскому драматургическому наследию, реализовать его на сцене он не был способен.

В XX в. В.Э. Мейерхольд, неоднократно обращавшийся в своем творчестве к Пушкину, заявлял, что «пьесы свои Пушкин писал, отчетливо представляя их в свете сценической рампы». Однако режиссер тут же делал важную оговорку: «Пушкин, когда писал свои пьесы, представлял их себе на сцене не иначе, как на сцене преображенной, реконструированной». А такая сцена могла возникнуть, по мнению Мейерхольда, только в XX в., в «режиссерском театре»: «Пушкин образцами своей драматургии подсказывает необходимость изменить всю аппаратуру сценической техники». Постановщики XIX в., по Мейерхольду, «никогда не учитывали того обстоятельства, что ряд драматургов творил такие образцы драматургии, которые создавались не с учетом техники сцены своего времени, а с подсказом эту технику во что бы то ни стало изменить». Таким образом, и у Мейерхольда получался некоторый парадокс: *пушкинская драматургия сценична вообще, но не сценична для театра XIX в.*

В советский период исследователи, касаясь проблемы «несценичности» драматургии Пушкина (а эта проблема так и оставалась проблемой, несмотря на развитие «режиссерского театра»!), объясняли ее чаще всего идеологически (что, отметим, проще). Так, например, исследователь «пушкинского театра» М.Д. Загорский писал: «Театр салонной комедии, бытовой драмы и театр натуралистического правдоподобия оказались одинаково неспособными воплотить пушкинские шедевры». О постановке «Моцарта и Сальери» тот же автор замечал: «Проваленная по вине дирекции театров при жизни поэта, трагедия и после его смерти оказалась недоступной для зрителя и для актера. До зрителя не могла дойти ее идейная глубина, до актера - ее драматургические особенности. Все дальнейшие попытки поставить «Моцарта и Сальери» на императорской сцене также не имели успеха».

Позднее, в фундаментальной «Истории русского драматического театра» несценичность драматургии Пушкина объяснялась вообще расплывчато: «Пушкин, как видим, не занял достойного места в репертуаре театров того времени - отчасти по цензурным, а отчасти по сугубо творческим причинам: ни артисты, ни зрители не были подготовлены к тому, чтобы по достоинству оценить пушкинские шедевры». Собственно, это официальное театроведческое признание того, что драматургические тексты Пушкина продолжали функционировать только в литературном пространстве и практически не имели театральной рецепции. Впрочем, позднее это не помешало В.С. Непомнящему говорить, что «драмы Пушкина - это чистый театр, то есть он создавал свои пьесы именно для театра, а не для литературы».

Впрочем, выводы, к которым приходили исследователи, - и защитники, и противники «сценичности» Пушкина, ровным счетом ничего не прояснили в проблеме непопулярности пушкинской драмы. Наиболее убедительной, на наш взгляд, является позиция Ю.Д. Левина, который замечал, что «всякая постановка, тем более хронологически отдаленная от момента появления пьесы, будет обязательно отклоняться от замысла его создателя, поскольку она является результатом коллективного творчества, в котором принимают участие режиссер и актеры». Обозрев все «за» и «против» пушкинской сценичности (отчасти приведенные нами выше), Ю.Д. Левин задается вопросом, «что же такое пресловутая «сценичность?» и отвечает на него: «Под сценичностью мы понимаем способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении всего спектакля. Поэтому многие произведения классиков мировой драматургии - будь то Шекспир, Мольер или даже Еврипид - продолжают сохранять сценическую занимательность, несмотря на историческую дистанцию».

В последние годы проблема сценичности драматургии Пушкина вновь стала осознаваться остро актуальной. Об этом, в частности, свидетельствуют ежегодные Пушкинские театральные фестивали, совмещаемые с научными конференциями, которые устраивает режиссер В.Э. Рецептер в Пскове. В книге «Играем Пушкина» (СПб., 2001) собраны материалы этих конференций за несколько лет (1994-2001) и весьма любопытные стенограммы «круглых столов» и мастер-классов. В одном из докладов прямо поставлен вопрос: «Произведения Пушкина знают мало, а сценического Пушкина знают во всем мире. Но знают по оперной сцене. В чем дело? Почему в ином виде он завоевал театральные подмостки, а в своем настоящем качестве как драматический писатель он сценой не освоен?».

Список литературы

1. Денисенко, С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке : [монография] / С. В. Денисенко ; Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). - Санкт -Петербург : Нестор-История, 2010. - 529, [1] с. : ил., портр.,
2. Загорский, М. Д. Пушкин и театр / М. Загорский. - Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. -332, [2] с. : ил., портр.
3. Красухин, Г. Г. Доверимся Пушкину: анализ пушкинской поэзии, прозы и драматургии / Г. Г. Красухин - Москва : Флинта: Наука, 1999. - 400с.
4. Литвиненко, Н. Г. Пушкин и театр / Н. Г. Литвиненко . - Москва : Искусство, 1974. - 288 с.

Пушкин и его творчество на подмостках литовских театров

Наталья Геннадьевна Кодзявичене,
библиотекарь библиотеки-филиала №1 МКУ ЦБС г. Черногорска

«Пушкин - солнце русской поэзии», «Пушкин – наше все» – эти слова сегодня звучат многократно, их часто можно услышать. Мы читаем произведения А.С. Пушкина на уроках в школе, можем посмотреть постановку по произведениям поэта и писателя в театре.

За рубежом Пушкин оказался понят и в должной мере оценен далеко не сразу. В отличие от быстрого успеха русского романа в конце прошлого века его путь к зарубежной славе растянулся на гораздо более долгий срок. К настоящему времени о Пушкине уже существует большая научная литература на разных языках, и ее наличие убеждает в его признании одним из классиков мировой литературы. Имя Александра Сергеевича Пушкина стало известно за рубежом, особенно во Франции, Германии и Англии, еще при его жизни.

С началом независимой жизни Литвы интерес к русской литературе, особенно к Пушкину, не ослабевает. В Вильнюсе много кому известно о том, что великий поэт А.С. Пушкин связан с Литвой через своих сыновей Александра и Григория, живших здесь в разное время. Но Пушкин с Литвой связан настолько разносторонне, что возникает какой-то мистический ореол этой истории. Посудите сами: в городе, который тогда ещё назывался Вильно, крестился прадед Пушкина Ганнибал, а спустя двести лет там был похоронен младший сын поэта Григорий, прожив здесь последние годы своей жизни. Мало того, Григорий Александрович Пушкин венчался тоже в Вильно. Здесь же служил более двух десятилетий его старший брат Александр Александрович.

Но, конечно же, этими фактами не исчерпывается связь Пушкина с Литвой. Самая весомая особенность его присутствия в Литве - это его известность как поэта, автора многих поэтических шедевров, звезды первой величины на небосклоне Поэзии.

В настоящее время в Литве действуют государственные, муниципальные, частные и любительские театры. В таких городах как Каунас, Клайпеда, Паневежис, Шяуляй.

В стране насчитывается 13 государственных театров: 8 драматических, 2 кукольных, 3 музыкальных и 10 негосударственных театров и театральных структур. Остановлюсь только на вильнюсских театрах, в которых ставят спектакли русских классиков.

История этого спорного и неоднозначного заведения начинается в 1990 году. Именно тогда Министерство культуры Литвы приняло решение о создании Малого театра.

Туминас, главный режиссёр, буквально влюблен в русскую классику, поэтому в репертуаре театра есть спектакли по их произведениям.

Театр, который известен своими вечными поисками новых форм, расположен в самом центре города, в двух шагах от костела Святого Казимира и городской ратуши.

Театр пользуется популярностью у зрителя. Сложность в том, что все спектакли театра идут на литовском языке, но от этого Шекспир или сказки Пушкина не стали менее понятными и сложными для восприятия. Тем более, что новаторские находки театра весьма яркие и захватывающие.

Прогуливаясь по проспекту Гедимина, сложно не заметить слегка угрожающую скуль-

птуру трех муз в театральных масках, которая венчает здание Национального драматического театра. В главном театре Литвы ставят и классику, и современную драму.

В ближайшие месяцы здесь можно подловить его интерпретации классических сюжетов - «Борис Годунов» Пушкина.

История театра начинается в 1920-х годах в Каунасе. В нынешнее конструктивистское здание в центре Вильнюса, внешне мало похожее на оперу, театр переехал в 1974 году. Посетить его стоит хотя бы ради характерного интерьера, который остался неизменным с советских времен.

В разные годы в театре были поставлены спектакли по произведениям А.С. Пушкина (в 1948 г. - «Русалка», в 1950 г. - балет «Бахчисарайский фонтан», в 1951 г. - «Мазепа», в 1981 г. поставлена опера «Борис Годунов», в 1963 г. - «Моцарт и Сальери», в 1934 и 2002 гг. - «Пиковая дама»), которые можно посмотреть и сейчас.

Недавно в Государственном театре состоялась премьера оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», впоследствии не раз ставившейся на сценах различных театров Литвы.

Появление на сцене Литовского государственного театра оперы «Пиковой Дамы», «Онегина» и «Дубровского» вызывает живой интерес к Пушкину среди молодежи.

Первая русская труппа в Вильнюсе была создана в 1864 г. В 1946 г. начал свою деятельность Русский драматический театр. Больших успехов театр достиг в конце 19-го века. Русский драматический играл значительную роль в театральной жизни республики, его спектакли высоко оценивали зрители и критики во время гастролей. В годы Независимости Русский театр продолжает активную творческую деятельность. Его спектакли смогли увидеть не только жители Вильнюса, но и в других городов Литвы, а также в России и Польше. С сентября 1946 года по сегодняшний день в театре состоялось более четырехсот премьер. Ныне Русский драматический театр - единственный профессиональный театр в Литве, действующий на русском языке.

С недавних пор в театре не продают бумажных программок, здесь зрителям их предлагают скачать на свои мобильные телефоны.

Написанный почти двести лет назад роман в стихах впервые в Европе воссоединился с музыкой Сергея Прокофьева. Это первая постановка «Евгения Онегина» на сцене Русского драматического театра Литвы прошла в 2016 году. Так же в 2016 году, состоялась премьера спектакля по сказке «Сказка о царе Салтане».

Вильнюсский молодёжный театр «Арлекин» основан в 2007 г. В этом же году «Арлекин» был назван «Лучшим юношеским театральным коллективом Литвы 2007 г.», а Татьяна Тимко - «Лучшим режиссёром», Литовским Национальным культурным центром (LLKC) театру была вручена национальная премия «Золотая птица». С этого момента начались гастроли театра по Европе: Англия, Германия, Монако, Швеция, Финляндия, Италия, Россия, Беларусь, Чехия, Словения, Бельгия. Коллектив начинал своё существование как любительский театр, но буквально с первых спектаклей его стали приглашать на профессиональные фестивали (например, в Могилев, Санкт-Петербург, Саранск). В Литве театр практически не гастролирует. Однако с этого года «Арлекин» решил прервать эту печальную традицию и начинает свои выступления в центре культуры «Драугисте». Молодёжный театр «Арлекин» из Вильнюса показал спектакль: «Золотая рыбка» по мотивам одноимённой сказки А.С. Пушкина (на рус.языке). На спектакль «Золотая рыбка» приглашаются зрители от 5 до 100 лет. Это музыкальная комедия, в которой каждый зритель найдёт для себя что-то интересное. Взрослый зритель оценит юмор и игру актёров. Малышам же интересны будут перипетии сюжета. На спектаклях театра «Арлекин» маленькие зрители весело хохочут, аплодируют и подпевают артистам, иногда вместе с героями пускаются в пляс (спектакль состоялся 8 мая 2019 года).

Традиционные пушкинские чтения под названием «Пушкинская лира». Неподалёку от музея А.С. Пушкина в Маркучяй на самом видном месте стоит бюст поэта. У его подножия часто собираются любители поэзии Александра Сергеевича, читают его стихи, проводятся посвящённые ему мемориальные встречи. Особенно людно у его памятника в июньские дни, когда отмечается очередная годовщина его рождения. В частности, по инициативе Клуба творческой интеллигенции и общественной организации «Русский дом», вильнюсской поэтической студией «Плеяда» в этом, юбилейном году, уже четвёртый год подряд здесь прошли пушкинские чтения под девизом «Пушкинская лира», на которых снова зву-

Памятник А.С. Пушкину и Ганнибалу, г. Вильнюс

чали стихи Пушкина и стихи местных поэтов, посвящённые ему.

Участники «Пушкинской лиры» - это и чтецы-любители разных возрастов - от школьников до пенсионеров, и артисты Вильнюсского Русского драматического театра, и местные стихотворцы, среди которых есть и члены Союза писателей России, и члены Международной ассоциации писателей и публицистов (МАПП), пишущих на русском языке.

В заключение хочу сказать …прадед Пушкина оказался в Вильно волею государя, сын Александр - благодаря своей принадлежности к воинской профессии, сын Григорий - по семейным обстоятельствам, а произведения самого поэта живут в Литве. Да и во всех частях света, в которые привела судьба русских людей, или в связи с популярностью творчества самого Пушкина, независимо от национальности людей. Произведения поэта «прижились» в Литве, прежде всего, благодаря чудесным свойствам самой поэзии великого поэта, её гуманистическому пафосу, потому, что они насыщены нетленными образами, пронизаны глубокими чувствами, понятными людям независимо от их происхождения и вероисповедания, от языка и политических пристрастий.

Пушкинские театральные ступеньки

Лилия Файзиевна Собко,
библиотекарь библиотеки-филиала №3 МКУ ЦБС г. Черногорска

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет

Александр Сергеевич Пушкин - явление уникальное не только в русской, но и в мировой истории. Трудно даже представить, каким образом за столь короткую жизнь он успел так много сделать во всех областях духовной жизни, к которым прикасался, так полно и всесторонне не только осветить каждую интересовавшую его проблему, но и открыть новые пути подхода к ней, новую точку зрения на предмет изучения.

Родившись накануне XIX столетия, Пушкин жил вместе с новым веком, постигая и опережая его, стал его избранником, его талантом, его совестью, душой и - вечной его молодостью. Творчество Пушкина стало границей между двумя веками в русском искусстве. Литература и театр вошли в жизнь Пушкина с детства. Рано обнаружив «охоту к чтению», он познакомился, прежде всего, с пьесами Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера. Не случайно первую свою комедию «Похититель», написанную в одиннадцать лет и разыгранную автором перед единственным зрителем - сестрой, Пушкин, по собственному его признанию, «похитил у Мольера», за что и был «освистан партером».

В лицее существовал любительский театр, где ставились пьесы из репертуара императорских театров, но создавались и собственные. Пушкин, никогда не стремившийся к актерству, тягу к драматургии обнаружил уже тогда. В 1813 году вместе с М.Л. Яковлевым он написал комедию «Так водится в свете», рукопись которой не сохранилась. 10 декабря 1815 года записывал в дневнике: «Начал комедию - не знаю, кончу ли». Стихотворная комедия в пяти актах «Философ» осталась незаконченной, рукопись автор уничтожил.

В Царском Селе находился крепостной театр графа В. Толстого, имевший довольно разнообразный репертуар. Этот театр охотно посещали лицеисты. Первое стихотворение Пушкина 1813 года - «К Наталье» обращено к актрисе этого театра, ей же написаны стихи «К молодой актрисе».

Пушкин был страстным театралом, чутким зрителем, которого еще в его юности ценили лучшие русские актеры. Любовь поэта к театру была любовью деятельной: вместе с группой молодых любителей сценического искусства он постоянно участвовал в обсуждениях спектаклей, писал глубокие статьи.

Раздумывать о театре поэт начал еще в лицейские годы. Закончив лицей он потянулся к его волшебному миру кулис, к тайнам сценического искусства. Он постоянно посещал Петербургский Большой театр, обширный репертуар которого давал пищу для размышлений. Много нового узнавал поэт на вечерах у Шаховского, где шли дискуссии о сценическом мастерстве и где он многое слышал из уст самих актеров и авторов пьес, опер, балетов.

Творчество А.С. Пушкина во времени - это первая треть XIX века. Его современники - актеры Мочалов, Каратыгин, трагические актеры Е. Семенова, А. Яковлев, Брянский, Колосова, балерина Истомина. Названные выше драматурги (Загоскин, Хмельницкий, Шаховской) - современники Пушкина.

А.С. Пушкин рано приобщился к театру: в доме Пушкиных постоянно шли «благородные» спектакли (отец его и дядя были страстными театралами-любителями). В детстве Пушкин несомненно слышал о крепостном театре. В Москве уже функционировала казенная сцена.

В 1811 г. А.С. Пушкин поступает в Лицей, театральные интересы его расширяются. Лицеисты становятся завсегдатаями крепостного театра графа Варфоломея Толстого в Царском Селе (он даже был увлечен одной из крепостных актрис, которой посвятил два «Послания»). Театральными затеями были поглощены и сами лицеисты. При содействии гувернера Иконникова (внука Дмитриевского) они ставят любительские спектакли, обращаясь к репертуару профессионального театра и пьесам собственного сочинения.

Лицейский период - начало формирования его эстетических взглядов. Пушкин отвергал Сумарокова и Озерова, восхищался Радищевым, «злым крикуном» Вольтером, «бесценным шутником» Крыловым, но выше всех ценил Фонвизина.

Великий поэт считал театр важнейшей частью национальной культуры. По его мысли, театр должен существовать не для «малого ограниченного круга зрителей», а для широких масс, доводя до них передовые идеи. Взгляд его на театр как на трибуну в дальнейшем разовьют Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин и многие другие русские писатели и драматурги.

Но особый интерес у него вызывает театральная жизнь Петербурга. А.С. Пушкин откликается на постановки комедий Шаховского: в 1815 г. он пишет театрально-критический этюд «Мои мысли о Шаховском», в котором дает общую, в целом отрицательную характеристику литературной деятельности Шаховского. За что же критикует 16-летний поэт драматурга, театрального педагога, режиссера, основоположника русского водевиля Шаховского? За плохой вкус; за отсутствие в его произведениях отбора и художественного обобщения; за малую подвижность действия или вовсе его отсутствие.

Отношение А.С. Пушкина к театру выразилось не только в написании нескольких трагедий. Он явился и теоретиком театра, хотя специальных трактатов о театре не писал. Его мысли о театре содержатся в нескольких статьях, в его переписке и в его художественных произведениях. Это следующие статьи: «Мои мысли о Шаховском» (1815 г.), «Мои замечания об русском театре» (1820), «Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1829-1830 гг.), «О народной драме» и драме «Марфа Посадница» (1830 г.), а также в письмах к Вяземскому и Бестужеву (1825 г.) он высказывается о комедии Грибоедова «Горе от ума».

В этих статьях А.С. Пушкин резко высказывается против «трех единств», против классицизма, который предполагает условности жанра, условности драмы и т.д. Он в них защищает «истинный романтизм», который мы понимаем как реализм.

Театр в ту пору строился по французскому образцу, то есть театру классицизма Корнеля и Расина. Пушкин выступает против такого театра. Но ему приходилось доказывать, что действие, которое происходит в течение нескольких дней, можно показывать в одном представлении (а противники утверждали, что это не будет восприниматься).

Корнелю и Расину А.С. Пушкин противопоставляет Шекспира. Шекспир шел на русской сцене, но в переводе с французского и подгонялся под каноны классицизма. «Нашему театру, - замечает А.С. Пушкин, - приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина». Пушкин понимает, что дух века требует перемен и на сцене драматической.

«Трагедия требует правдоподобия положений и правдоподобия диалога», - отмечает А.С. Пушкин и уточняет эту мысль своеобразной формулой: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует ум наш от драматического писателя».

А.С. Пушкин анализирует русскую историческую трагедию (Сумарокова, Озерова) и приходит к выводу, что в трагедии должна развиваться судьба человеческая, судьба народная.

А.С. Пушкин обращает пристальное внимание на характер героя трагедии. Он сравнивает героев Шекспира с героями Мольера, в частности, Шейлока («Венецианский купец» Шекспира) и Гарпагона («Скупой» Мольера): у Мольера скупой только скуп. У Шекспира Шейлок и скуп, и добр, имеет еще целый ряд качеств. Отсюда вытекает требование А. Пушкина многогранности и глубины характера героя. Характеры постепенно выявляются в в

определенных обстоятельствах, предложенных автором. Действие человека и его характер взаимно раскрывают друг друга. Таким образом, А.С. Пушкин вносит психологию на сцену: «Наблюдение за душой всегда будет на театре интересно».

Всё, что предлагает А.С. Пушкин, реформирует театр полностью. Он сам это хорошо понимает и замечает, что трагедия «Борис Годунов» «…будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы».

Свое понимание драмы А.С. Пушкин выразил в своих трагедиях, среди которых главенствующее положение принадлежит «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям».

Пушкин, как драматург и театральный деятель, оказал решающее влияние на всю последующую историю театра. Глубина социально - психологических характеристик исторических персонажей, умение динамически строить действие, а не рассказывать о нем, жизненность образа народа - героя истории, а не исторического фона, богатство и красочная образность языка - все это остается по сей день образцом в драматургии. Теоретические работы Пушкина, его размышления об актерском мастерстве в реалистическом театре стали основой будущей реформы театральной культуры, предпринятой К.С. Станиславским и его соратниками на рубеже XIX-XX столетий.

Творческий вклад Пушкина в развитие театра и музыки

Кристина Лисаева,
учащаяся МБОУ «Усть-Абаканской общеобразовательной школы - интернат», пгт. Усть-Абакан.
Диана Васильевна Белан,
педагог - психолог МБОУ «Усть-Абаканской общеобразовательной школы - интернат», пгт. Усть-Абакан.

Искусство - это богатейший мир прекрасных образов, это полет фантазии, это желание понять смысл жизни и человеческого бытия, это концентрация творческих сил человека. Искусство - это совершенство античных статуй, грандиозность средневековой готики, поэзия воздуха и цвета импрессионистов. Искусство - то, что окружает нас в повседневной жизни, приходит в наш дом с экранов телевизоров и видео.

Искусство - одна из форм общественного сознания. В основе искусства лежит художественно-образное отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует духовный облик человека, его чувства и мысли, мировоззрение, воспитывает, расширяет кругозор, пробуждает творческие способности.

А.С. Пушкин внес весомый вклад в развитие русского театра и музыки. Александр Сергеевич Пушкин - явление уникальное не только в русской, но и в мировой истории.

Литература и театр вошли в жизнь Пушкина с детства. Рано обнаружив «охоту к чтению», он познакомился прежде всего с пьесами Мольера, Вольтера. Не случайно первую свою комедию «Похититель», написанную в одиннадцать лет и разыгранную автором перед единственным зрителем - сестрой, Пушкин, по собственному его признанию, «похитил у Мольера», за что и был «освистан партером».

Лицейский период - начало формирования его эстетических взглядов. Пушкин отвергал Сумарокова и Озерова, восхищался Радищевым, «злым крикуном» Вольтером, «бесценным шутником» Крыловым, но выше всех ценил Фонвизина. В лицее существовал любительский театр, где ставились пьесы из репертуара императорских театров, но создавались и собственные. Пушкин, никогда не стремившийся к актерству, тягу к драматургии обнаружил уже тогда. В 1813 году вместе с М.Л. Яковлевым он написал комедию «Так водится в свете», рукопись которой не сохранилась.

Первое стихотворение Пушкина 1813 года - «К Наталье» обращено к актрисе этого театра, ей же написаны стихи «К молодой актрисе».

Стихотворение «К молодой актрисе», может быть, не такое известное, как «Евгений Онегин», но написано оно с большой долей критики по отношению к актерской профессии.

Ты не наследница Клероны,
Владелец Пинда начертал;
Твой голосок, телодвиженья,
Немые взоров обращенья
Не стоят, признаюсь, похвал
И шумных плесков удивленья;
Жестокой суждено судьбой
Тебе актрисой быть дурной.
Но, Клоя, ты мила собой.
Тебе во след толпятся смехи,
Сулят любовникам утехи -
Итак, венцы перед тобой,
И несомнительны успехи.
Ты пленным зрителя ведешь
Когда без такта ты поешь,
Недвижно стоя перед нами,
Поешь - и часто не в попад.
А мы усердными руками
Все громко хлопаем; кричат:
"Bravo! bravissimo! чудесно!"
Свистки сатириков молчат,
И все покорствуют прелестной.
Когда в неловкости своей,
Ты сложишь руки у грудей,
Или подымешь их и снова
На грудь положишь, застыдясь;
Когда Милона молодого,
Лепеча что-то не для нас,
В любви без чувства уверяешь;
Или без памяти в слезах,
Холодный испуская ах!
Спокойно в креслы упадаешь,
Краснея и чуть-чуть дыша, -
Все шепчут: ах! как хороша!
Увы! другую б освистали:
Велико дело красота.
О Клоя, мудрые солгали:
Не все на свете суета.
Пленяй же, Клоя, красотою;
Стократ блажен любовник тот,
Который нежно пред тобою,
Осмелясь, о любви поет;
В стихах и прозою на сцене
Тебя клянется обожать,
Кому ты можешь отвечать,
Не смея молвить об измене;
Блажен, кто может роль забыть
На сцене с миленькой актрисой
Жать руку ей, надеясь быть
Еще блаженней за кулисой!

Интерес к драматическому искусству и интерес к отечественной истории - два постоянных спутника Пушкина в течение всей жизни. В период южной ссылки он замышляет то политическую трагедию о Вадиме Новгородском, то комедию о молодом повесе-игроке, проигравшем в карты своего слугу. Эти замыслы остались неосуществленными. В Михайловском, отрезанный от театра, от непосредственного общения с друзьями, начал Пушкин

осуществление своей театральной программы. Он работал над трагедией «Борис Годунов». Начав пьесу в конце 1824-го, 7 ноября 1825 года он уже закончил ее. Результатом был удовлетворен. «Я написал трагедию и ею очень доволен», - сообщал он одному из друзей.

Так, в 1825 г. появляется «Борис Годунов», который стал итогом труда над историческими документами, рассказывающими о событиях при правлении Ивана Грозного. Неслучайно на основе драмы Пушкина была поставлена одноименная опера. «Борис Годунов» также очень активно ставится в театрах страны. Дальнейшие изыскания Пушкина в драматическом жанре вылились в цикл небольших произведений, которые автор назвал «Маленькие трагедии».

Разнообразие сюжетных линий, многочисленные герои со своими проблемами и исторические предпосылки позволили создать уникальные произведения трагедийного характера. При написании «Маленьких трагедий» Пушкин в первую очередь основывается на опыте зарубежных драматургов, он делает переводы их текстов, которые творчески обрабатывает, берет некоторые идеи, которые переносит в российскую реальность. Характеры героев в драматических произведениях очень просты с одной стороны, но в то же время они наполнены значительным содержанием. Эти пьесы Пушкина пользуются популярностью у театральных режиссеров. Многие из произведений обрабатываются на современный лад, где диалоги заменяются другими способами выражения чувств и характера. Остается неизменным только трагедийное начало таких постановок.

Однако на театральных подмостках появляются не только чистые драматические произведения русского классика. Многие его повести тоже заслуживают внимания режиссеров. К сценическим постановкам были приспособлены и некоторые пушкинские рассказы из «Повестей Белкина», а также известные поэмы автора. «Медный всадник», «Руслан и Людмила», «Домик в Коломне», «Бахчисарайский фонтан» - ряд произведений, на которые были созданы театральные сценарии, можно продолжать бесконечно.

Пушкин и народная музыка

Тема «Пушкин и музыка» - необъятна: его стихи, проза, драмы вызвали к жизни более трех тысяч музыкальных произведений. Существуют и народные песни на стихи Пушкина. Поэт любил деревенскую природу, простой жизненный уклад и народную музыку.

Поэтическое наследие Пушкина составляет огромное количество самых разнообразных стихов. В его любовной поэзии сложные сердечные переживания, ревность и страсть, а пейзажная поэзия наполнена богатством красок жизни крестьян и великолепной природы России, Кавказа или Крыма. Даже ранние стихотворения поэта перестают быть только литературным достоянием и переходят в народную среду, превращаясь в народные песни.

Пушкин с раннего детства увлекался простым русским словом, он мог часами слушать рассказы няни, впитывая в себя все великолепие народного языка и глубокого творчества. Кроме того, Пушкин во время своего пребывания в Михайловском или в Болдино проводил часы напролет, слушая, как поют крестьянки на полях или дома. Поэт сделал целую подборку русских народных песен. Образность и красота, музыкальность и неповторимость отличают народные песни.

«За любовь Пушкина к народу, - говорит знаток фольклора, профессор Евгения Засимова, - народ платил ему горячей любовью, и очень много стихов Пушкина еще при его жизни и особенно в его лицейские годы, когда ему было всего 15-16 лет перелетали из города в город и становились русскими народными песнями».

Всем известна роль, которую сыграла в жизни Пушкина его няня Арина Родионовна Матвеева, простая русская женщина из крепостных крестьян. Он слушал в детстве ее сказки, песни, любил проводить с ней долгие зимние вечера. У няни с ее воспитанником сложились теплые, нежные отношения. Пушкин посвятил ей стихотворение, которое так и называется - «Няне». Образ няни присутствует и в стихотворении «Зимний вечер». Стала популярной и русская народная песня на эти стихи.

Связи поэта с музыкальным фольклором гораздо шире. Он сам был собирателем народных песен. Хотел даже издать сборник, но за недостатком времени отдал записанные им 50 песен известному фольклористу Петру Киреевскому. Причем, поэт собирал не только русские, но и украинские, молдавские и цыганские песни. Особенно много - в Псковской

губернии, а также в окрестностях родового имения Пушкиных - Болдино близ Нижнего Новгорода, в Оренбургской губернии на Урале и в Молдавии. Он изучал труды и других собирателей фольклора. В его личной библиотеке хранились девять сборников народных песен!

Пушкин считал, что настоящая популярность его произведений не в том, что любят читать его стихи в разнообразных светских салонах и литературных обществах. А в том, когда стихи становятся базисом для песни, и причем для народной песни. Именно в таком случае поэзия автора будет передаваться из поколения в поколение и никогда не забудется. Пушкин считал это своей особой гордостью. Он даже с восторгом вспоминал один случай, когда, услышав из уст простого крестьянина песню на свои стихи, поинтересовался, кто же их автор, на что человек ему ответил - народ. Тот факт, что крестьяне не знают фамилии знаменитого писателя и поэта, Пушкина нисколько не обижал. Для него это было высшим признанием. Признанием не моды, созданной дворянами и чиновниками, светскими барышнями и кавалерами, а славой народного масштаба.

Особенности театрального сценического костюма

Лариса Валериевна Тарасова,
библиотекарь библиотеки - филиала №1 МКУ ЦБС г. Черногорска

«Костюм это вторая оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы стать неотторжимой…».

Александр Яковлевич Таиров

Театр - это синтетический вид искусства, который позволяет нам не только слышать, не только воображать, смотреть, видеть. Театр дает нам возможность быть свидетелем психологических драм и участником исторических событий и свершений. Театральное представление создается усилиями многих художников, начиная от режиссера и актера, и заканчивая художником-постановщиком.

Театральный костюм - это составная сценического образа актера, внешние признаки и характеристика изображаемого персонажа, помогающие перевоплощению актера и средства художественного воздействия на зрителя.

Но прежде, давайте выясним, каким же должен быть образ актера в сценических постановках по произведениям Александра Сергеевича Пушкина.

Мужской костюм - А.С. Пушкин, приведя перечень модных деталей мужского туалета в «Евгении Онегине», отметил их иностранное происхождение - Англию. Не случайно он, описывая модный костюм Онегина, отмечает: «Как dandy лондонский, одет».

Самым распространенным головным убором пушкинского времени был цилиндр. Он появился в XVIII веке и позже не раз менял цвет и форму. Во второй четверти XIX столетия в моду вошла широкополая шляпа - боливар, названная в честь героя освободительного движения Южной Америки Симона Боливара. Такая шляпа означала не просто головной убор, она указывала на либеральные общественные настроения ее владельца. Судя по портретам, сам Пушкин носил такую шляпу.

Самой модной вещью XVIII - начала XIX века была трость. Трости делали из гибкого дерева, что не давало возможности на них опираться. Их носили в руках или под мышкой исключительно для щегольства.

Жилет появился во Франции еще в XVII веке и получил название по имени комического театрального персонажа Жиля, носящего его. В начале XIX века в моде были самые разнообразные жилеты всевозможных расцветок: однобортные и двубортные, с воротниками и без них, с множеством карманов. Щеголи надевали несколько жилетов одновременно, порой сразу пять, причем нижний непременно должен был выглядывать из-под верхнего. Поверх жилета надевали фрак. Эта одежда, по сей день не вышедшая из моды, появилась в Англии в конце XVIII века и первоначально служила костюмом для верховой езды. Именно

поэтому у фрака необычный вид – короткий впереди и длинные фалды сзади.

В пушкинское время фраки туго обхватывали талию и имели пышный в плече рукав, что помогало мужчине соответствовать идеалу красоты той поры! Тонкая талия, широкие плечи, маленькие ноги и руки при высоком росте. Другой распространенной мужской одеждой был сюртук, в переводе с французского - «поверх всего».

Плащи для улицы в дневное время и как вечернюю одежду продолжали носить в течение всего 19 века, часто с контрастной цветной шелковой подкладкой, бархатным воротником и декоративной застежкой из шнурков. Носили так же вечернее пальто 1810 г., но оно было длинным и свободным, с петлями от шнура, его воротник, лацканы и манжеты обшивались овчиной. Однако и как дневная одежда с середины и конца 1820-х годов пальто разнообразных фасонов были более популярны, чем плащи. «Палето» - французский термин, который довольно свободно использовался в конце века, и обозначал в 1830-х годах короткое пальто с гладкой спинкой или с коротким разрезом и без шва на талии. Вероятно самым известным и существовавшим самое долгое время пальто «Честерфилд», названное в честь графа Честерфилда-законодателя моды в 1830-1840 гг. Оно было длинным (гораздо ниже колен), однобортным или двубортным, слегка приталенным, со швом по центру спинки и разрезом. На бедрах - карманы с клапанами, меньший карман помещался на левой полочке, Обычно пальто имело бархатный воротник. Во Франции в 1840-х подобно это пальто называли «твайн». Ну, и конечно, макинтош, короткое свободное непромокаемое пальто, сделанное из пропитанного натуральным каучуком сукна по патенту Макинтоша, носили с 1836 г., обычно оно было серого или темно-зеленого цвета с защитными полосками на швах...

Какие же образы предстают перед нами в различных театральных постановках по произведениям Александра Сергеевича Пушкина:

«Евгений Онегин» - особенная постановка для Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. С этой оперы театр начинался. Колонны «Онегинского портика» изображены на эмблеме театра. Строго белые или черные в начале оперы, постепенно они становятся «смешанными».

«Станционный смотритель» - приметы эпохи на сцене мастерски соединены с «надмирностью» ситуации, а игру актеров отличает редкостное чувство ансамбля. Белкин (Александр Орловский) вдохновенно творит параллельную реальность, и старая ключница мгновенно превращается в юную Дуню (Антонина Комиссарова), помещик Трофилин - в Самсона Вырина (Юльен Балмусов), слуга - в красавца гусара (Иван Косичкин, Матвей Жизневский). Виртуозно меняет обличья актер Владимир Воробьев: он и угрюмый ямщик, и чопорный доктор, и сам... Петербург.

«Капитанская дочка» - идея музыкального спектакля по повести А.С. Пушкина родилась у Марка Розовского с автором многих музыкальных композиций - Максимом Дунаевским. Костюмы актеров, конечно, частично соответствуют пушкинской эпохе.

Есть совсем необычные детали в сценической одежде спектакля «Пиковая дама» - это высочайший парик, черная вуаль и музыкальное сопровождение. Невероятный образ!

«Руслан и Людмила» - спектакль создан в мастерской Петра Фоменко и идет в Малом зале, где декорациями служит большое фойе Основного здания театра. Реквизит и костюмы - самые традиционные, но обычная швабра становится здесь очень обаятельным конем, эмалированное ведро - боевым шлемом, а гигантское белое полотнище с дырками глаз, носа и рта - головой великана. Необычна и борода Черномора, которая похожа на таинственное растение с колючками.

С течением времени в театре сложились три основных вида театрального костюма: персонажный, игровой и одежда действующего лица. Вот такими для нас представлены ге-

рои сказки о золотом петушке в музыкальном театре им. Станиславского и Немировича - Данченко.

Произведения Александра Сергеевича не сходят с отечественной и зарубежной сцены. Поэтому перед нами предстают в удивительных и неповторимых сценических костюмах герои пушкинских повестей, поэм и сказок.

Талантов обожатель страстный

Анна Дмитриевна Тортомашева,
библиотекарь Центральной городской библиотеки имени А.С. Пушкина
МКУ ЦБС г. Черногорска

Издавая в 1825 году первую главу «Евгения Онегина», Пушкин предпослал ей предисловие, в котором указывал: «Первая глава представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года. Значительное место в описании дня Онегина занимает театр:

Театра злой законодатель,
Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис,
Почетный гражданин кулис,
Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать Электру,
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).
Волшебный край! там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой,
Там и Дидло венчался славой,
Там, там и под сению кулис
Младые дни мои неслись.

Как много личного внес Пушкин в эту характеристику петербургского театра! Об этом говорит хотя бы то, что здесь Пушкин употребил те же самые слова, с которыми он обращался к своим друзьям, членам «Зеленой лампы»:

И ты, о гражданин кулис,
Театра злой летописатель,
Очаровательных актрис
Непостоянный обожатель…

Все театральное, сценическое увлекало его с детства. Отец и мать любили театр. Дядя Василий Львович, побывав в Париже, взахлеб рассказывал о знаменитом трагике Тальма, у которого он брал уроки декламации.

Маленький Саша Пушкин был в восторге, если ему разрешали остаться в гостиной, где отец и дядя под одобрительный смех и шепот гостей разыгрывали сцены из Мольера.

В Лицее тоже устраивали спектакли. Каждый год, когда праздновали 19 октября - день открытия Лицея - бывал спектакль и бал. Пушкин никогда не играл, но всегда с удовольствием присутствовал на лицейских спектаклях.

Пушкину нравилась комедия – веселая, занимательная, острая. Недаром среди своих «любимых творцов» называл он «Мольера - исполина», Фонвизина, Княжнина, Крылова. Об авторе «Недоросля» сочинил даже поэму - «Тень Фонвизина».

Он с интересом слушал рассказы и толки о комедиях, которые давались на петербургской сцене. Впервые в лицейском дневнике Пушкин размышлял о театре, комедии, драматических писателях. Теперь в театр приходил уже не наивный подросток, восхищавшийся всем, а вдумчивый юноша, многое постигший. И в его новом стихотворении – «К молодой актрисе», звучит уже не восторг, а насмешливое осуждение и плохой игры, и тех, кто все прощает актрисе за смазливое личико. Будущий «театра злой законодатель» делал первые выводы из увиденного и узнанного.

Именно Пушкин был театральным завсегдатаем, он был «гражданином кулис», как это знаем мы по его письмам, по воспоминаниям А.М. Колосовой, по его стихам, отзывам, знакомствам.

В середине декабря 1818 года на сцене Большого театра состоялся дебют Сашеньки Колосовой. Она дебютировала в роли Антигоны, в той самой роли, в которой с таким блеском выступала Семенова. Пушкин был на спектакле и описал игру Колосовой : «В скромной одежде Антигоны, при плесках полного театра, молодая, милая, робкая Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены. Семнадцать лет, прекрасные глаза, прекрасные зубы, (следовательно, частая приятная улыбка), нежный недостаток в выговоре обворожили судей трагических талантов. Приговор, почти единогласный, назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой. Во все продолжение игры ее рукоплескания не прерывались. По окончании трагедии она была вызвана криками исступления, и когда г-жа Колосова, прелестной дочери прелестнейшая мать, в русской одежде, блистая материнскою гордостью, вышла в последующем балете, все загремело, все закричало. Счастливая мать плакала и молча благодарила упоенную толпу. Пример единственный в истории нашего театра».

Дебют прошел блестяще, и Пушкин радовался этому.

Заметив вскоре недостатки в игре Колосовой, он не смолчал. «Милый шалун» умел быть строгим критиком. «Если Колосова… исправит свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы «Р», очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене, если жесты ее будут естественнее и не столь жеманными, если будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях, то мы можем надеяться иметь со временем истинно хорошую актрису - не только прелестную собой. Но и прекрасную умом, искусством и неоспоримым дарованием. Красота проходит, таланты долго не увядают».

Театральный мир был сложным миром, где хитро переплетались любовь к искусству и зависть, уважение к талантам и интриги. И вот кому-то понадобилось поссорить поэта и актрису. Пушкину предали, что будто бы младшая Колосова смеялась над его внешностью и называла его мартышкой. Это была неправда, но Пушкин поверил. Он знал, что некрасив, и нелестные отзывы о его внешности больно задевали его. Сгоряча он написал на Колосову эпиграмму :

Все пленяет нас в Эсфири:
Упоительная речь,
Поступь нежная в порфире,
Кудри черные до плеч.
Голос нежный, взор любви,
Набеленная рука,
Размалеванные брови
И огромная нога!

Это не пренебрежение барчука к «актерке». Это месть поэта хорошенькой девушке.

Однако было бы трудно восстановить подлинную картину театральных увлечений Пушкина и значение театра в его жизни, ограничиваясь только тем материалом, который дают его заметки, стихи, письма или воспоминания его современников. По ним, например,

нельзя восстановить, какие пьесы видел Пушкин на петербургской сцене, так как упоминания этих пьес случайны и отрывочны. А мы знаем, что Пушкин был театральным завсегдатаем, бывал не только в зрительном зале, но и за кулисами, в театральных кружках (вроде «чердака Шаховского») и т.п.

После горячки, чтобы скрыть бритую голову, а больше из озорства, он завел парик, который часто употреблял не по назначению. Как-то он был в ложе Большого театра. Давали чувствительную пьесу. Некоторое время Пушкин сидел спокойно, но вдруг в самом патетическом месте он, жалуясь на жару, снял с себя парик и принялся им обмахиваться, как веером. В соседних ложах засмеялись. В партере стали утихомиривать шалуна. Тогда Пушкин сполз со стула на пол, уселся там, нахлобучил парик, как шапку, и до конца спектакля просидел на полу, отпуская шутки насчет пьесы и игры актеров.

Поэтому, для того, чтобы правильно обрисовать театральные интересы Пушкина, нам придется выйти за пределы его личных свидетельств и охарактеризовать театральную жизнь 1817-1820 гг. в целом.

Театральная жизнь в Петербурге в эти годы была особенно интенсивна. Театральные впечатления занимали чуть ли не главное место в петербургском обществе, особенно в среде передовой молодежи. Все так или иначе связаны были с театром.

Театр служил тогда своего рода клубом. Перед началом спектакля молодые театралы ходили по рядам кресел, переговариваясь:

- Откуда ты?

- От Семеновой! От Сосницкой! От Колосовой! От Истоминой!

- Как ты счастлив!

- Сегодня она поет, она играет, она танцует - похлопаем! Вызовем её!

- Она так мила! У неё такие глаза! Такая ножка! Такой талант!

Театр! У Пушкина загорались глаза, когда ему предстояло отправиться на спектакль. Он не считал актеров людьми низшего сорта, как это было принято в светском обществе.

Пушкин сам избрал поприще художника и видел в актерах собратьев по перу. Сцена для них была тем, чем для него должна была стать поэзия: не развлечением на досуге, не занятием от нечего делать, а всей жизнью. И высоким творчеством, куском хлеба. И не личные симпатии руководили им, когда он судил об актерах, а забота о русском искусстве. Размышляя о нем, он написал «Мои замечания об русском театре» - суждение о петербургских актерах и петербургской публике.

Ведь именно публика формирует сценические таланты. Что же публика Большого театра? Малое число ее, лишь те, кто теснится в партере - стоячих местах за креслами, судит здраво и с пониманием. А остальные… «Трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного; оглушенный раек приходит в исступление, театр трещит от рукоплесканий». Раек снисходителен и невежественен. Спесивые зрители первых рядов кресел невежественны и равнодушны к искусству. Особенно русскому.

И напрашивался вывод: для процветания сценического искусства нужна другая публика. А чтобы публика стала другой… Но такие вопросы уже далеко уводили за пределы театра и обсуждались не в театральных статьях.

А.С. Пушкину

Владимир Иванович Швацкий,
член городского литературного объединения «Уголёк», г. Черногорск

Великолепный, трёхсаженный
Среди высоких тополей,
Твой взгляд открытый, откровенный,
Взираешь красоту полей.
Вот ты стоишь на пьедестале,
Могучей думою томим,
О чём задумался, устал ли?
Всем херувимам херувим.
Что в голове твоей нетленной,
Омрачено твоё чело,
Иль дней тех ясных, незабвенных
Воспоминание пришло?
О, будь спокоен и доволен,
Нам не забыть твои труды,
И замысел был благороден,
Осуществились все мечты.
Внук славянина, финн, тунгус, калмык
- Все почитают имя Пушкина святое,
Я тоже в стороне быть не привык,
Хотя и наше время не простое.
Служил ты Музе благородно,
Был её раб и господин,
Была она и благосклонна,
Но ты такой всего один.
Поэмой, прозой и стихами
Ты чувства добрые в народе пробуждал,
Застелен путь твой вовсе не цветами,
О, сколько много ты поэтов воспитал!
Ты почему не отказал проказе?
А может свет тогда тебе был и не мил.
Крови ты много видел на Кавказе.
Намного более, чем исписал чернил.
Дантеса я нашёл в пыли,
Он издыхал, сражённый жизнью,
И пал без сил на полпути,
Незваный гость моей Отчизны.
Своей жены честь защищал
Совсем не ради тризны,
А о последствиях дуэли знал
И не заслуживаешь укоризны.
Хочу с тобою рядом быть,
Невольник безупречной чести,
Стихом, как саблею, рубить
Достойных беспощадной мести.
Могущественный, трёхсаженный
Среди высоких тополей,
Твой взгляд открытый откровенный
Взирает красоту полей.

Театральная афиша Александра Пушкина

Ольга Козликина,
студентка ГБПОУ РХ «Черногорский горно-строительный техникум», г. Черногорск

А.С. Пушкин внес огромный вклад в русскую литературу, особенно в поэзию, возможно, ему просто не хватило времени, чтобы вплотную заняться драматургией. Будучи драматургом и ценителем театра, он никогда не видел на сцене своих драматических произведений. Пушкин с отроческих лет был театралом. Он бывал постоянно не только на первых представлениях и за кулисами театра, но и в тогдашних кружках театральных любителей, где встречался с Грибоедовым, Жандром, кн. Шаховским, Бестужевым, Всеволожским и всеми выдающимися актерами того времени. В 1819 году он пишет статью «Мои замечания об русском театре» и в ней обнаруживает превосходное знание актеров и тонкость в понимании театрального мастерства.

Цель: Определить, насколько популярны произведения Пушкина на примере современного театра.

Актуальность: А.С. Пушкин, как был известным писателем в то время и самым читаемым среди населения, так и сейчас остается самым востребованным и самым читаемым автором русской литературы.

Задачи:

- подсчитать сколько в среднем осуществляется постановок на произведения А.С. Пушкина и сравнить с другими известными писателями;
- определить, какое произведение А.С. Пушкина на данный момент является самым популярным;

Интересные факты из жизни Пушкина:

Пушкин был потрясающим лицедеем, приковывающим к себе внимание. Отсюда много интересных было моментов в его жизни:

1) Несложно догадаться, что Пушкин был чрезвычайно остроумен. Известен интересный факт из его жизни, который произошел с ним на одном балу. В этот вечер поэт был в особенно приподнятом настроении. Когда он приехал, сразу все внимание дам сосредоточилось на нем, и каждая красавица пыталась вступить с ним в диалог. Тут же находились два гвардейских офицера, которые были крайне раздосадованы ускользавшим авторитетом. Решив унизить Пушкина, они подошли и громко задали ему вопрос:

- Лично вас не зная, нам кажется, что вы человек образованный. Подскажите, пожалуйста, как правильно сказать: «Эй, человек, подай стакан воды» или «Эй, человек, принеси стакан воды»? Мигом поняв хитрость, поэт ответствовал:

- Мне кажется, что вы можете выразиться прямо: «Эй, человек, гони нас на водопой».

2) Еще один интересный случай из жизни поэта, как и многие другие факты о Пушкине красноречиво говорит об уме русского гения. Однажды его пригласили в литературный кружок, где подавляющее число участников были настроены против него. По дороге на мероприятие поэту сообщили, что его хотят унизить, публично зачитав какое-то насмешливое «Послание к поэту». Но Пушкин был не из тех, кто отступает или спасается бегством. Он смело зашел в помещение, где царила напряженная тишина.

Автор подготовленного послания став на середину громко начал читать, повернувшись в сторону Александра Сергеевича Пушкина:

- *Дарю поэта я ослиной головою...*

Внезапно Пушкин парировал эту строчку, обращаясь к публике:

- *А сам останется с какою?*

Смутившись неожиданной контратакой, насмешник продолжил:

А я останусь со своею.

Пушкин (вопросительно):

Да вы сейчас дарили ею!?

Незадачливый соперник бессильно умолк.

Бурный хохот был однозначным выражением восторга гениальному поэту.

Пушкин и театр.

Величайшие преобразования в русском театре связаны с именем Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837). И хотя драматургическое творчество великого поэта выходит за пределы первой четверти XIX века, следует рассматривать деятельность Пушкина-драматурга в прямой его связи с периодом движения декабристов.

В истории русской культуры Пушкиным начинается новая эпоха. Он выступает смелым преобразователем русской литературы - в поэзии, прозе, драме, преобразователем самого русского языка. Его теоретические обобщения определяют новую ступень русской эстетической мысли. Пушкин становится первооткрывателем нового направления в русской литературе и искусстве реализма.

Пушкин страстно проповедует идеи самобытного театра и выступает против подражания западным образцам, против приспособления «всего русского ко всему европейскому»: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, без насильственного приноровления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучии, словом, где зрители, где публика?

Для того чтобы трагедия могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...

Народность театрального искусства Пушкин не ограничивает лишь общедоступностью зрелищ: он рассматривает драму как исследование жизни народа во имя ее совершенствования. Народность искусства тесно смыкалась с его идейной направленностью. Раскрытие «судьбы народной» Пушкин считает главной заботой драматурга.

Всего у Александра Сергеевича можно отметить 7 популярных театральных произведений: «Евгений Онегин», «Египетские ночи», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Повести Белкина», « Капитанская дочка», «Станционный смотритель».

Чтобы определить популярность театральных постановок на произведения А.С. Пушкина, мы обратимся к сети интернет. На примере Московской области узнаем, какое количество постановок состоится в ближайшее время. Результат поиска показал, что на выше перечисленные произведения, в Московской области планируется 51 спектакль. Более подробную информацию можно увидеть в таблице.

По данным таблицы можно сделать вывод, что «Евгений Онегин» является лидером среди театральных постановок произведений А.С. Пушкина. Также оно стоит на 5 месте в «30 лучших спектаклей Москвы».

Далее составим сравнительную диаграмму. Возьмем таких писателей, как Л.Н. Толстой, Н.В. Гоголь, и определим количество спектаклей на их произведения.

На основе этой диаграммы, мы можем сделать заключение, что А.С. Пушкин опередил других известных писателей по популярности своих произведений в театральном мире.

Таким образом, Александр Сергеевич Пушкин, как драматург и театральный деятель оказал решающее влияние на всю последующую историю театра. Глубина социально - психологических характеристик исторических персонажей, умение динамически строить действие, а не рассказывать о нем, жизненность образа народа - героя истории, а не исторического фона, богатство и красочная образность языка - все это остается по сей день образцом в драматургии. Теоретические работы Пушкина, его размышления об актерском мастерстве в реалистическом театре стали основой будущей реформы театральной культуры, предпринятой К.С. Станиславским и его соратниками на рубеже XIX-XX столетий.

Мейерхольд и Пушкин

Дарья Владимировна Стародубцева,
библиотекарь Центральной городской
библиотеки имени А.С. Пушкина г. Черногорска

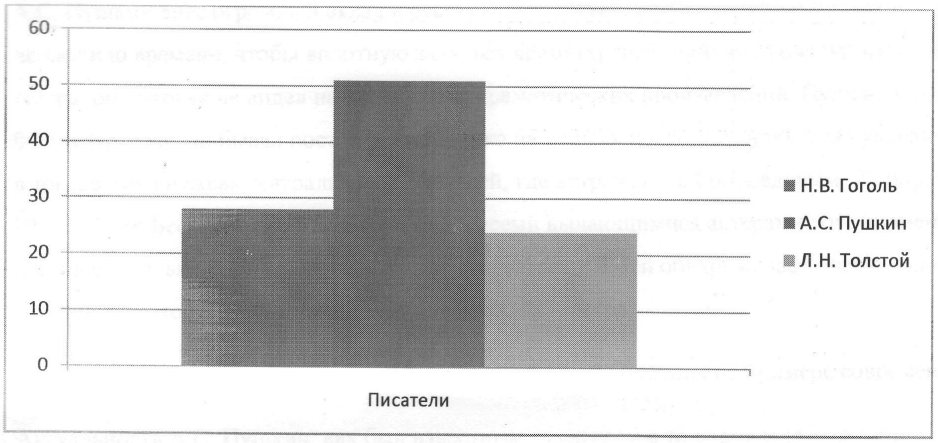
В 1936 году, Всеволод Мейерхольд сказал: «Я проследил все свои работы с 1910 года и увидел, что все это время всецело находился в плену режиссера-драматурга Пушкина». Как известно, «Борис Годунов» Пушкина и «Гамлет» Шекспира - главные неосуществленные театральные мечты режиссера.

А.К. Гладков, летописец ГосТИМа в 1930-е годы, свидетельствовал, что режиссер часто ссылался на высказывания Пушкина о драме и театре «в своих докладах, лекциях и в текущей репетиционной работе, всегда легко и наизусть приводя самые длинные цитаты из пушкинских заметок «О народной драме» и из разных писем. Однажды Мейерхольд сказал, что хотел бы на фронтоне нового здания своего театра высечь слова Пушкина: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

Мейерхольд далеко не сразу пришел к драматургии Пушкина и к осознанию «важных

«Евгений Онегин»	«Египетские ночи»	«Борис Годунов»	«Пиковая дама»	«Повести Белкина»	«Капитанская дочка»	«Станционный смотритель»
12	3	6	8	6	9	7

перемен», которые содержали заметки Пушкина о драме. В 1908 г. в одном из «Писем о театре», написанном для «Золотого руна», рассуждая о классической русской драме, которую будущий театр должен сохранить в музейном, реконструктивном варианте, режиссер называл только трех драматургов: Островского, Грибоедова, Гоголя (и именно в таком, нехронологическом порядке). Этот ряд, по мнению Мейерхольда, включал тех репертуарных для русской сцены XIX в. драматургов, которые представляют литературный, реалистический



театр, но имеют право быть сохраненными в театре будущего, как «тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только символа вещи и их мистической сущности». В этом перечне, абсолютно традиционном для русской сцены XIX века по набору имен и их иерархии, как видим, еще нет Пушкина.

Открытие Пушкина-драматурга Мейерхольдом произошло в 1910 г. во время работы над оперой М. Мусоргского «Борис Годунов», премьера которой состоялась в январе 1911 г. в Мариинском театре.

Именно в это время Мейерхольд пишет набросок статьи «Русские драматурги». В этом наброске Мейерхольда появляется уже другой ряд (но также из трех имен), определяющий русский театр XIX века: «…одно из них уже получило всеобщее признание, это - Гоголь; другое раскрыто слишком мало, - это Пушкин; третье еще совершенно не раскрыто - это Лермонтов». Новая драматургическая иерархия с этого момента останется таковой для режиссера в течение примерно двух последующих десятилетий его творчества. Гоголь,

начинающий этот ряд, по мнению Мейерхольда, «устанавливает связь с французским театром XVII века, инстинктивно вводя в русскую комедию стихию юмора и своеобразной мистики Мольера». Лермонтов, завершающий список, «вводит нас в стихию испанского театра яркой обрисовкой драматических характеров и остротою интриги».

Что же вносит в русский театр, с точки зрения Мейерхольда, центральная фигура этого ряда - Пушкин? В первую очередь, еще отчасти следуя символистским театральным программам, режиссер отмечал связь с древнегреческой трагедией: в «Борисе Годунове» Пушкин рисует характер не при помощи страсти, как Шекспир, а при помощи роковой и неизбежной судьбы, вызванной тяжким грехом Бориса. Мотив этот сближает трагедию Пушкина с трагедиями древнегреческих трагиков…».

Мейерхольд отмечает также, что Пушкин, «задумывая драмы, учится у Шекспира, но, когда приступает к восхвалению своего учителя, спешит оговориться, что не читал Кальдерона и Вегу. Когда же он начинает писать драмы, то идет дальше своего учителя по пути традиционного театра, интуитивно следуя заветам испанцев».

В статье «Русские драматурги» Мейерхольд впервые в театральной практике русской сцены не только заговорил о сценичности Пушкина, но и поставил его на первое место в драматическом русском пантеоне. Пушкин для режиссера здесь не только драматург «условного театра», но и «театра действия» (т.е. «нелитературного театра»). Пушкин-драматург оказался для Мейерхольда связующей фигурой между той формой «условного театра», которую предлагали символисты, и «условным театром», основанном на импровизационном действии, на пьесах-сценариях, на традиционной актерской технике и сценическом гротеске. Истоки пушкинского театра в 1910-е годы Мейерхольд начинает искать в балагане.

В открывшейся в 1913 г. Студии на Бородинской, первой педагогической площадке Мейерхольда, режиссер ориентировал студийцев прежде всего на пьесы русских и западных символистов, но для актерского класса составил также программу знакомства с образцами той драматургии, которая, по его мнению, представляла подлинно театральные эпохи. Из русской драматургии XIX в. в список «Репертуара Студии» попал уже называвшийся ряд имен: Гоголь, Пушкин, Лермонтов и был добавлен еще Сухово-Кобылин (как последователь Гоголя).

Работа над пушкинской драмой явилась весьма существенной частью теоретического и практического обучения курсантов. Пушкин был необходим Мейерхольду в курсе сценоведения как писатель, блестяще владевший техникой построения драматургического произведения, знавший или интуитивно чувствовавший принципы традиционного театра, у которого предстояло учиться современной сцене. (Лермонтов, например, по мнению Мейерхольда, владел ею хуже).

В то же время Мейерхольд выдвигал на примере Пушкина идею «большого стиля»: «Большой стиль требует уже абсолютной жертвы личности. Тут нужно всецело отдаться началу объективности, началу вселенскому. Примером могут служить здесь, во-первых, Данте, во-вторых, Пушкин. Здесь достигается величайшая объективизация. Индивидуальность преодолена совершенно». И это было новой мыслью в театральной эстетике Мейерхольда.

В течение двадцатилетнего периода (с 1910 г. по конец 1920-х гг.) имя Пушкина последовательно связывалось Мейерхольдом с важнейшими понятиями его собственного театра. Самый литературный русский драматург с его несценичными для театра XIX в. «пьесами для чтения», Пушкин был представлен Мейерхольдом как самый театральный автор, на примерах которого подтверждались теории «условного театра», «нелитературного театра» (театра действия), «сценического гротеска», «монтажа аттракционов». Причем парадоксальным образом освоение «своего» шло у Мейерхольда через «чужое», а именно: прежде всего через вписывание драматургических опытов Пушкина в европейский литературно-театральный контекст.

Своим ученикам Мейерхольд предлагал Пушкина как обучающие тексты, на которых должно происходить воспитание актера-гистриона, актера-биомеханиста, театрального режиссера и художника.

Историко-театральные взгляды Мейерхольда 1910-1920-х гг. имели продолжение в работах его учеников: в филологической интерпретации Пушкина-драматурга С.М. Бонди,

в историко-театральном подходе к пушкинскому драматургическому наследию К.Н. Державина, в теории кино С.М. Эйзенштейна («теории монтажа», в которой Пушкин представлен как драматург-режиссер с монтажным видением).

В самом тексте Пушкина есть все, что актер должен знать об эпохе. По-утреннему свежий Пушкин, Пушкин, вытащенный утром из-под подушки и прочтенный на свежую голову - говорил Всеволод Эмильевич Мейерхольд о великом Пушкине.

Балетная туфелька

Наталья Щукина,
студентка ГБПОУ РХ «Черногорский горно-строительный техникум», г. Черногорск

Балет (фр. ballet, от итал. ballare - танцевать) - вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах.

Балет - тонкое искусство, и в силу этого не самое популярное в мире. Точнее, балет не слишком популярен среди широких масс, что не мешает ему быть востребованным у ценителей, которых, впрочем, тоже хватает. Искусство балета зародилось давным-давно, но с тех пор оно практически не изменилось, так как балет чрезвычайно консервативен.

В основе балетных постановок лежат литературные произведения. Произведения А.С. Пушкина не стали исключением.

Творчество А.С. Пушкина, прошедшее яркой звездой по небосклону нашей литературы от юношеского романтизма до глубочайшего реализма, до сих пор привлекает композиторов к созданию музыкальных произведений на его сюжеты. Это можно объяснить тем, что в его творчестве сочеталась всечеловечность (по определению великого русского писателя Ф. Достоевского) с национальным элементом. В произведениях Пушкина отражены все стороны русской жизни, человеческие помышления и чувства.

Балет обратился к Пушкину прежде оперы и первым открыл Пушкина для отечественного театра. Заслуга бесспорная, как исторический факт.

Не случайно, например, писал Грибоедов Вяземскому 21 июня 1824 года, что «Шаховской занят перекройкой «Бахчисарайского фонтана» в 3-х действиях с хореографами и балетом: он сохранил множество стихов Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудного поэтического салада». Инсценировка А.А. Шаховского с танцами, поставленными Шарлем Дидло, увидела свет в 1825 году. Она, несомненно, испытала на себе влияние балетных инсценировок поэм Пушкина с их тягой к зрелищности и сбивчивым ходом действия. Правда, через сто с лишним лет эта инсценировка в свою очередь повлияла на балет, о чем будет говориться ниже.

16 декабря 1821 года на сцене Пашковского театра в Москве состоялась премьера большого героико-волшебного пантомимного балета в пяти действиях «Руслан и Людмила». Музыка принадлежала Ф.Е. Шольцу, постановка - А.П. Глушковскому.

Л.П. Гроссман писал о «Руслане и Людмиле», что «сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана», вызванные петербургскими постановками Дидло. Воображению поэта могли дать пищу и другие спектакли, вплоть до знаменитой «Днепровской русалки», этого, по словам «Вестника Европы», «восхитительного произведения», где «поэзия, пантомима, зодчество, живопись, музыка и танцевальное искусствен соединяются для удовольствия любителей изящности». Тем более знал Пушкин «Ильюбогатыря» Крылова - и не только по сценическим впечатлениям, как знал он, конечно, волшебную оперу Державина «Грозный, или Покорение Казани», в театре не шедшую. Но если читанное или виденное Пушкиным на сцене стало качественно новым в его поэме, то в «Руслане и Людмиле» Глушковского обнаружился ход назад, к приемам постановочных феерий. Причиной тому отчасти были условия московского театра и запросы его публики.

Пашковский театр находился в помещении бывшего манежа. Он обладал сравнительно большим зрительным залом, но сцена решительно не годилась для быстрых перемен декораций, провалов, полетов и превращений действующих лиц. В то же время зрители этого театра были попроще аристократической публики петербургского театра, и их особенно

привлекали зрелища, постановочные эффекты, как бы ни была слаба техника дела. В своем примитивном виде такие зрелища бытовали в ярмарочных балаганах вклинивались в забавы народных гуляний. Это по-своему воздействовало и на профессиональные спектакли музыкального театра Москвы первой четверти XIX века, когда волшебные сказки и мелодрамы соседствовали с дивертисментами на народные темы.

В «Руслане и Людмиле» Глушковского обнаруживались черты сходства с «Ильей-богатырем». Балет начинался, например, праздником у киевского князя. Из розового куста появлялась волшебница Злотвора, напоминая появление крыловской княжны Всемилы. Но в опере Крылова единство стиля и национальный колорит были соблюдены куда последовательнее, чем в балете Глушковского.

Как в лубочных повестях и романах, здесь уживались персонажи иностранной и отечественной литературы, а их приключения отличались прямо-таки изысканной наивностью. Злотвора, превратись в карлу Черномора, уносила Людмилу на облаке, окруженном фуриями. Голова, отражая нападение Руслана, превращалась в воинов и двенадцатиглавого змея. Затем на витязя абрасывались адские чудища, вылетавшие из водопада, а красавицы, после тщетной попытки соблазнить его, оборачивались разъяренными фуриями. Киевляне молили Перуна о возвращении Людмилы, но в волшебных садах Злотворы - Черномора танцевали купидоны и гении. И, как на лубочных картинках исходят из уст персонажей свитки с текстами, поясняющими их мысли и поступки, так в руках одноглазого (как Полифем) оракула разворачивались над головами героев «Руслана и Людмилы» пояснительные титры. «Страшись, Черномор! Руслан приближается!» - предупреждала одна из таких надписей Черномора, обольщавшего Людмилу. Титр «Неверной супруг Людмилы» возвращал на путь истинный Руслана, поддавшегося было соблазнам, а горюющих киевлян утешала надпись от лица волшебницы Добрады, вещающей: «Руслан и Людмила под моим покровительством».

Намеренная наивность действия, заданная примитивность выразительных средств оправдывали несовершенство сценической техники и относительно невысокий профессионализм труппы; недостатки можно было воспринимать как достоинства. Такой спектакль допускал любые вольности, и самая эклектика его была своего рода художественной природой. Такому спектаклю не противоречил обильный дивертисмент, где уже в роли зрителей присутствовали Руслан - Глушковский и Людмила - Т.И. Иванова-Глушковская, наблюдая русские, татарские, польские и венгерские пляски.

Музыка Шольца картинно иллюстрировала лирические сцены и торжественную героику сражений, прибегала к диссонирующим гармониям в эпизоде грозы, на фоне которой похищали Людмилу, обращалась к местному колориту в народных плясках. И все же эта музыка скорее тяготела к романтической стихии петербургских балетных спектаклей, нежели опиралась на простодушный замысел Глушковского.

Так или иначе, балет «Руслан и Людмила» прижился на московской сцене был перенесен в Большой театр, отстроенный в 1825 году. Но там отпали условия, определявшие специфику постановки в Пашковском театре. На огромной, отлично оборудованной сцене, в исполнении возросшей и профессионально окрепшей труппы, перед изменившимся по составу зрительным залом недостатки уже перестали казаться достоинствами. «Кто не видал балета: «Руслан и Людмила»? - писал Федор Кони в 1831 году. - Кто не глядел на него с удовольствием в то время, когда в нем отзывались воспоминания дедовских обычаев и прекрасных стихов новой поэмы любимого поэта нашего? Но всему свое время: «Руслан и Людмила» нравился и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил. Зачем же было теперь, когда публика не довольствуется уже фейерверками и чертовскими вечеринками, а требует от искусства более эстетических произведений, зачем теперь возобновлять эффекты старины, с новыми переменами, обветшалыми превращениями и сокращениями, которые отнимают у ней последнюю занимательность и даже все права на хороший вымысел простонародной сказки?».

Вслед за Щедриным юмористический альманах «Новейший российский театр» поместил в том же 1868 году серию карикатур «Золотая рыбка». Великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык. Под карикатурами следовали соответствующие подписи.

Новые Галилеи явились в русском балете изнутри него самого и не всегда даже подозревали о своей очистительной миссии. Чайковский, Петипа, Лев Иванов вернули балетному театру его права на поэтическое отражение мира и человеческой души, доказали, что балет владеет своими, только ему принадлежащими путями воплощения идей, мыслей, чувств.

Но ни композиторы, ни балетмейстеры не обратились тогда к наследию Пушкина. Причины были самого разного свойства. Русский сюжет, как таковой, был серьезно скомпрометирован на балетной сцене в недалеких еще 1860-х годах, что не мешало «Коньку-горбунку» закрывать доступ к другим решениям. Свою печальную роль играло и то обстоятельство, что директор императорских театров И.А. Всеволожский, главный заказчик, а отчасти и поставщик балетных сценариев, третировал русскую тему в музыкальном театре вообще. Авторы балетов не только не помышляли обо всем разнообразии пушкинского наследия, но даже предпочитали иностранные версии однотипных сюжетов. Например, в 1899-1900 годах «Петербургская газета» сообщала, что Лев Иванов готовит балет «Египетские ночи» на музыку А.С. Аренского. Спектакль, тогда не увидел сцены, но в 1910 году М.М. Фокин воспользовался музыкой Аренского для постановки собственного балета. Его спектакль обнаружил, что первоначальный замысел, которому и Фокин остался верен, имел мало общего с «Египетскими ночами» Пушкина, а опирался главным образом на новеллу Теофиля Готье «Ночь Клеопатры». Сценарной основой балета А.Н. Корещенщ Мариуса Петипа «Волшебное зеркало» (1903) стала опять-таки не «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», а сходная по сюжету сказка братьев Гримм.

В том же 1903 году балетмейстер А.А. Горский показал в московском Большом театре свою версию «Золотой рыбки». Устранив ряд прямых несообразностей сценария, т. е. сюжета, он сохранил музыку Минкуса, т.е. содержание. Следовательно, его постановка была так же далека от сказки Пушкина, как и балет Сен-Леона. «Галиматья», реорганизованная применительно к новым временам, не переставала быть самой собою.

Фокин, противник балетной галиматьи, в дальнейшем попробовал не просто воспользоваться сюжетом пушкинской поэзии, а передать ее содержание. Он обратился к «Сказке о золотом петушке». Попытка была спорной, ибо опиралась на музыкальную драматургию оперы Римского-Корсакова. Правда, поначалу замысел был другим. В 1913 году Фокин предложил Анне Павловой поставить для ее труппы балет на сюиту, сделанную А.К. Глазуновым и М.О. Штейнбергом по мотивам этой оперы, но получил отказ. Причиной отказа, по словам Фокина, было то, что Павлова не хотела включать в свой репертуар вещь, где присутствовал «явный элемент сатиры на самодержавие».

«Я, вспоминал Фокин, - относился к сказке Пушкина иначе. Для меня это сатира не на самодержавие, а на человеческие пороки и слабости, независимо ни от «образа правления» ни от «политического режима».

В 1914 году Фокин повторил свое предложение С.П. Дягилеву. Тот ответил согласием, но захотел поставить не сюиту, а всю оперу. Премьера состоялась 21 мая на сцене парижской Гранд-опера.

Спектакль отвечал запросам времени и интересам своей публики. Он был стилизован Фокиным и художницей Н.С. Гончаровой под русскую старину. Певцы - солисты и хор - сидели на скамьях, поставленных уступами, одна над другой. Они были одеты в одинаковые малиново-коричневые костюмы, образуя «живые кулисы», наподобие «старинных икон, на которых святые писались рядами один над другим».

Посреди этих неподвижных «живых кулис» развивалось пластическое «действо» о «Золотом петушке» в исполнении балетных актеров. Стилизованное, в духе лубочных картинок, кустарных игрушек, народных вышивок и старинных фресок, оно было тем более иллюстративным, что постановщик неукоснительно следовал тексту сценария В.И. Вельского. Например, во время арии Шемаханской царицы танцовщица Т.П. Карсавина исполнявшая эту партию, стояла неподвижно, а танцевался только оркестровый аккомпанемент: из шатра разворачивались гирлянды кордебалета - волшебных дев, их мерное покачивание в одном движении создавало узор, подобный виньеткам, какими в ту пору любили украшать издания русских сказок. Фокин был прав, считая, что «новизна «дублированного» приема, постановки придавала опере особую фантастичность, кукольную забавность, местами мистическую жуть». Но не превышал ли он здесь меру фантастичности и кукольной забавно-

сти, заданной Римским-Корсаковым, и не выхолащивал ли невольно те сатирические мотивы «человеческих пороков и слабостей», которые сам же усматривал в пушкинской сказке? Во всяком случае, наследники Римского-Корсакова и некоторые видные музыканты возражали тогда против балетного «переосмысления» оперы, хотя оперно-балетная версия имела успех на многих зарубежных сценах. Возражения возобновились, когда Фокин поставил на музыку оперы уже «чистый» балет «Золотой петушок» (1937 г. в Лондон, Ковент-гарден).

Балет усугубил стилизаторскую природу замысла. Он создавался в приемах двойной иллюстрации - и к Пушкину, и к Римскому-Корсакову. Вместе с тем, спектакль нельзя было назвать хрестоматийным: он несомненно нес собственное содержание - специфическое содержание фокинского творчества. Фокин сам определил его, говоря о кукольности с оттенком мистической жути Пушкинской сатире, зато пришлось опять потесниться - и как раз в том общечеловеческом плане, в каком виделась она Фокину. На первый план выдвинулся образ Шемаханской царицы с ее ориентальной пластикой (Ирина Баронова). Появилась и новая балеринская партия - самого Золотого петушка (Татьяна Рябушинская). Фокин сочинил действенный пролог. «В соответствии музыкальным материалом, - рассказывал он, - я показал сперва петушка. Потом Звездочета, который его ловит...», и т.д. Когда Звездочет замечал через подзорную трубу «дочь воздуха» - Шемаханскую царицу, у него «от волнения тряслись руки». Но можно ли это считать соответствием музыке? По сути дела Фокин преодолевал музыкальную драматургию оперы, произвольно трактуя ее как балетную. Но музыка не предполагала, чтобы балетный петушок «то злился, «петушился», то «куролесил», устраивал общий переполох, убивал царя, улетал... и все-все танцевально». Сравнительно с обобщенной сатирической образностью Пушкина и Римского-Корсакова такая орнитологическая образность оказывалась конкретной, буквальной, однозначной. Спектакль 1937 года выглядел архаичнее, чем спектакль 1914 года. Тема фокинского творчества была исчерпана, что сказывалось в перепевах и самоповторах. Но судьба Фокина не является предметом этой статьи. В сущности, Золотой петушок, порученный танцовщице, был такой же уступкой балетным шаблонам, как в свое время Золотая рыбка.

Заимствованные у Пушкина сюжетные мотивировки еще не делают балет пушкинским. Хореографический образ вырастает из литературного не прямо, а только как осуществление образа музыкальной драматургии.

Успех зависит от уровня и сути этой музыкальной драматургии - от меры ее достоинств в соотношении с Пушкиным, от наличия в ней собственной содержательности, позволяющей высветить в Пушкине те или иные черты, важные для современности. Стремясь дотянуться до Пушкина, балетная музыка прошлого чаще всего забывала о собственном достоинстве - и как раз потому дотягиваться до Пушкина не могла. Композиторы-классики не прикасались к Пушкину в своем балетном творчестве, трезво сознавая, должно быть, что состязаться с Пушкиным тут непросто. Опускаться же до роли обыкновенных иллюстраторов сюжета они не хотели и не могли. А именно к этому звали шаблоны балетно-сценарной драматургии. И хотя еще сто лет назад якобы «пушкинский» балет «Золотая рыбка» был осмеян Щедриным, традиция пережила своего ниспровергателя. Со временем подобные «рыбки» пошли косяком, потому что и ведущие советские композиторы-симфонисты пока что не писали балетов на темы Пушкина.

Советский музыкальный театр впервые обратился к Пушкину в балете «Бахчисарайский фонтан» композитора Б.В. Асафьева - балетмейстера Р.В. Захарова, руководителем постановки был режиссер С.Э. Радлов. Спектакль, показанный 18 сентября 1934 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета и перенесенный 11 июня 1936 года в Большой театр СССР, явился событием во многих смыслах.

Оставив за чертой период первоначальных поисков и метаний, он установил эстетические нормы балетной драмы на добрых два десятка лет. Он доказал, что литературный сюжет можно воплотить средствами балетной образности, не снижая ценности подлинника, а давая ему самостоятельную трактовку.

Советские авторы, впрочем, не первые посягали на «Бахчисарайский фонтан» Пушкина. Их спектаклю предшествовало по крайней мере два давних опыта, упомянутых выше: драматическая инсценировка Шаховского, исполненная в 1825 году под названием «Керим-Гирей» с музыкой Кавоса и балетами Дидло, и балет «Бахчисарайский фонтан», показанный труппой Андреяновой в Воронеже в 1854 году. В Ленинградской театральной библиотеке

имеется экземпляр инсценировки Шаховского. Он был несомненно известен сценаристу Н.Д. Волкову. О таком знакомстве говорит план сценария. Как и Шаховской, Волков предложил в первом акте праздник во дворце отца Марии, прерываемый набегом татар. Как и у Шаховского, в балете есть развитый дивертисмент танцев в гареме. Как и там, монолог Заремы переведен в диалог ее с Марией только стихотворная речь, разумеется, заменена в балете пластической пантомимой двух соперниц.

Повлияли на сценариста «Бахчисарайского фонтана» и отклики современной прессы на «Керим-Гирея» Шаховского. «Мочалов, игравший Керим-Гирея, не один раз увлекал публику своим огнем и верным чувством, - вспоминал С.Т. Аксаков о московской постановке 1827 года. - В той же сцене, где он, напав на замок польского магната, предавая все огню, мечу и грабежу татар, вдруг увидел Марию и оцепенел от удивления, пораженный ее красотою, Мочалов, в первое представление пьесы, неподражаем!».

Как известно, первый акт балета «Бахчисарайский фонтан» заканчивается появлением Гирея, роль которого на премьере исполнял М.А. Дудко. Гирей проносился по сцене величественный, огромный, и тяжелый плащ вздувался за ним. Остановись, он властным жестом удерживал своего военачальника, готового броситься наперерез Вацлаву. И когда хрупкий Вацлав - К.М. Сергеев, разбежавшись, взлетал, словно облако, несущееся на утес, Гирей закалывал его в воздухе. Перешагнув через него, Гирей устремлялся туда, где стояла Мария - Г.С. Уланова, резким движением поворачивал ее к себе и, «оцепенев от удивления, пораженный ее красотою», выдерживал долгую паузу под медленно падающий занавес.

Но при всех совпадениях с инсценировкой Шаховского, балет существенно отличался от нее. Его-то уж никак нельзя было назвать «чуднымм поэтическим саладом», потому что главным достоинством тут была цельность и единство всех слагаемых действия. Как раз это и делало его новым словом в стремившемся определиться советском балетном театре. До него ставились, например, балеты с музыкой Шостаковича, полной веселых и дерзских откровений. В этих и других балетах Ф.В. Лопухов и молодые балетмейстеры, среди них начинающий Л.В. Якобсон, старались превзойти самих себя в поисках новых форм. Новаторов, увы, меньше всего интересовала последовательность и соразмерность драматических частей действия, и они охотно пробовали жанры обозрений и сатирических плакатов. Именно погрешности драматургии оказались главным недостатком «Красного мака», где злободневный сюжет бесхитростно приспособили к структуре балетного спектакля XIX века. И теми же погрешностями страдал балет «Пламя Парижа», с его растянутым и плохо слаженным действием.

Для жанра драматического балета драматургия «Бахчисарайского фонтана» явилась образцом: она была выверена и на редкость пропорциональна. Завязка, кульминация и развязка подчинялись логике драматической пьесы, не оставлявшей места пространным отступлениям в танец обобщенный и многозначный, столь необходимый для хореографов-симфонистов конца XIX века. Но такие отступления и не были нужны авторам балетной драмы. Напротив, чем плотнее притирались музыка и пластика к конкретным мыслям, поступкам, ситуациям, чем лаконичнее и прямолинейнее была речь героев, тем, увереннее чувствовали себя Асафьев и Захаров.

Асафьев, крупнейший знаток истории музыки, ставил своей композиторской задачей воссоздать атмосферу пушкинского театра и формы музицирования начала XIX века. Самостоятельно мыслящий теоретик, он как художник давал лишь опосредованные образы. Всегда ориентируясь на исторические примеры, он щеголял своеобразным искусством воскрешения давней эпохи. Это искусство обманывало, как может обмануть мастерство в музее восковых фигур: сами фигуры и составленные из них композиции так точно воспроизводят персонажей и обстановку исторических событий, что зритель ужасается или восхищается согласно замыслу автора. Но достоверность сходства скоро наскучивает, ибо она-то и не оставляет места фантазии.

В начале «Бахчисарайского фонтана» звучит романс Гурилева «Фонтану Бахчисарайского дворца», и в конце зритель снова слышит его. Но и остальная музыка балета звучала словно бы издалека, пробиваясь сквозь толщу воспоминаний. Композитор ориентировался на бытовой романс и театральную музыку пушкинской эпохи, вальсы Грибоедова, балетную музыку Глинки. Все это отзывалось в партитуре «Бахчисарайского фонтана», но сама

она осталась стилизацией под музыку пушкинского времени, ничем не выдавая собственного отношения автора к страстям, терзающим героев.

Такая музыка могла быть лишь фоном, но не соучастницей балетного действия. Это в высшей степени устраивало Захарова, искавшего прямых соответствий пластики драматическому ходу событий. Тут он добивался высоких результатов, тем более что руководил им С.Э. Радлов, а роли исполняли лучшие балетные актеры 1930-х годов. Художником спектакля была В.М. Ходасевич. Главными достижениями хореографа стали мизансцены и пластический речитатив.

В первом акте каждый гость польского бала имел свою действенную задачу, свой собственный кусок текста, точно вмонтированный в общую сценическую картину. Пантомимные эпизоды ухаживания, кокетства, ревности разыгрывались одновременно или сменяли друг друга. Любой персонаж обладал разработанной в деталях ролью - от выхода в общем полонезе до беспорядочных, на первый взгляд, метаний при набеге татар. Так же заботливо выстроены были мизансцены шалящих и ссорящихся обитательниц гарема. Правда, танцы кордебалета ограничивал набор совсем примитивных движений, но танцы эти и возникали как описательные, а не действенные подробности: трафаретные краковяк и мазурка на балу, танцы жен, пытающихся развлечь Гирея. Особняком стояла пляска татарских воинов в последнем, четвертом, акте. В ней, реминисцируя половецкие пляски Фокина, возникал образ; скачущей орды, бешеной, все сметающей на своем пути.

Танец главных героев уподоблялся монологу или разбитому на реплики диалогу. В третьем акте Зарема - О. Г. Иордан с азартной страстью объясняла Марии свои права на Гирея. Образ Заремы вообще обладал наиболее; выразительной пластической характеристикой. Переход от ленивой истомы скучающей красавицы к нетерпеливому порыву, когда возвращался из похода Гирей, восторг встречи, подавленность опалы и неистовство проснувшейся ревности были даны густыми и броскими штрихами. Зарема кидалась навстречу входящему в гарем Гирею. Он круто останавливался, неподвижный, мрачный, а она, ничего не замечая, счастливая, то приникала к нему, то, чуть отпрянув, тянулась, охорашивалась, манила его к себе. Потом, недоумевая, отступала и, увидев Марию, ничком бросалась на ложе.

Зарема обладала и наиболее сложным танцевальным текстом, который не только блестяще выполняла, но, вероятно, отчасти и подсказала по праву первой исполнительницы Ольга Иордан. Оставшись с Гиреем одна, Зарема; произносила длинный монолог. То был танец, построенный на смене сильных прыжков, быстрых движений на пальцах и стремительных renversis. Но, виртуозный по форме, этот танец был прямолинеен по внутреннему смыслу: он наглядно изображал отчаянье Заремы. В нем не было вторых планов, не было той многозначности обобщенного выразительного танца, что постепенно слагалась в балетах хореографов-симфонистов. И дело заключалось не только в открытой изобразительности музыки, но и в том, что музыка устраивала Захарова. Она была нужна ему именно такая, ибо он отрицал развитые симфонические формы музыкально-танцевальной образности, утверждая изобразительную конкретность как единственное средство балетного действия.

В третьем акте Зарема достигала высокой художественности. Ее танцевальные реплики в объяснении с Марией постепенно набирали стремительность и страсть, буквально воспроизводя текст монолога пушкинской героини. Зарема убеждала, молила и угрожала, подводя действие к развязке-кульминации спектакля, которой нет в поэме, но которая логически вытекает из строк:

В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось и ее страданье,
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказанье!

Зарема бросалась на Марию, и вбежавший Гирей не успевал выхватить из ее рук кинжал. Она закалывала прижавшуюся к колонне княжну и, отбежав к центру сцены, замирала. На фоне неподвижных фигур Заремы, Гирея и евнухов протекал эпизод смерти Марии. С финальной точкой его печальной кантилены молниями вспыхивали короткие пластические фразы: Гирей замахивался кинжалом, Зарема шла навстречу ему, раскинув руки, но он отбрасывал оружие и, охваченный яростью, обдумывал (под занавес) ужасное наказанье над упавшей на колени грузинкой.

Значительно менее красноречив был образ Марии. Невинная резвость польской княжны в отчем замке, ее томленье в плену предлагали решение образа обще, но не обобщенно. Потому-то, если Зарема знала после Иордан и другие интересные и разные трактовки у В.И. Каминской, Т.М. Вечесловой, А.Я. Шелест, то Мария имела лишь одну блистательную исполнительницу Уланову. Только Уланова заставляла верить в прозрачную ясность души Марии, в чистоту и таинственную прелесть девичьих дум, обнаруженных ею где-то за кокетливо, но невнятно лепечущим танцем этой героини. Только Уланова наполняла подлинным чувством воспоминания Марии о родине, передавала ее; пугливую гордость там, где другие исполнительницы, притом танцовщицы превосходные, не знают, куда девать шарф, арфу и даже самое себя в ничем не заполненных пустотах роли.

«Бахчисарайский фонтан» установил новые критерии балетной режиссуры, подхваченные и принятые советским балетным театром и критической мыслью о нем.

Балет - литературно-исторический спектакль, в котором доподлинность обстановки, костюмов, гримов обязывает к доподлинности и поведение героев. Балет - пьеса, где предлагаемые обстоятельства требуют метины страстей, понятой конкретно и без лирических отступлений. Музыка сопровождает действие, не покушаясь на самостоятельность (не в пример «Спящей красавице», где музыкально-хореографические кульминации - адажио - идут параллельно кульминациям сценарной драматургии, с ними не совпадая, не сливаясь), а танец не имеет права на обобщенно-философское решение темы. Такой балет нуждался в сценарии, основанном предпочтительно на апробированном литературном первоисточнике. В ход пошли Шекспир и Лопе де Вега, Бальзак и Гольдони, Лермонтов, Гоголь, Тургенев. Разумеется, наследие Пушкина предлагало разнообразный и богатый материал. Им широко воспользовались сразу же после успеха «Бахчисарайского фонтана». Но ни один «пушкинский» балет не достиг художественного уровня этого спектакля, тогда как установленные в нем ограничители все более давали о себе знать.

Главная беда заключалась в том, что критерий иллюстративности, распространяясь на внешние признаки действенного сюжета, мельчил и выхолащивал содержание. Это обнаружилось уже в постановке «Кавказского пленника» по сценарию Волкова с музыкой Асафьева, которую осуществили Л.М. Лавровский в ленинградском Малом оперном театре (премьера - 14 апреля 1938 года) и Р.В. Захаров в Большом театре СССР (премьера - 20 апреля 1938 года). Оформление первого спектакля принадлежало В.М. Ходасевич, второго - П.В. Вильямсу.

Питомец чистых муз

Снытко Иван,
учащийся МБОУ СОШ №26, г. Абакан

Пушкина изучают в школе абсолютно все школьники. И кажется, что о нем знаем все и изучать его уже не интересно, но…каждый раз Пушкин открывается перед нами с новой стороны, новой гранью.

Перед вами два известных портрета А.С. Пушкина: первый - Ореста Кипренского, портрет поэта писался в шереметевском дворце летом 1827 года.

Александр Сергеевич в благодарность за свой портрет посвятил сведущие строки Кипренскому:

Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз, -
И я смеюся над могилой,
Ушед навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не увижу
Пристрастья важных аонид.
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впредь мой будет вид.
(«Кипренскому», 1827 г.)

Пушкин очень дорожил своим портретом. Поэт этот портрет повесил в своем кабинете.

Второй портрет написан художником Василием Тропининым, написанный в 1827 году. Писался портрет довольно сложно, т.к. Пушкин обладал довольно-таки неусидчивым характером, Тропинину приходилось его постоянно отлавливать у общих друзей и знакомых, чтобы сделать наброски. Вероятно, что одежда на портрете была придумана самим художником.

В связи с этими обстоятельствами, поэт на полотне Кипренского выглядит более строго и по-светски, а в работе Тропинина, поэт отображен по-домашнему просто и более раскованно.

Но не только художники, но и музыканты вдохновлялись творчеством поэта.

1826 год. Только что возвращённый из ссылки поэт, восторженно встреченный Москвой, впервые знакомится с «Царицей муз» - Зинаидой Волконской и её художественным салоном на Тверской улице.

Хозяйка встречает его исполнением романса композитора Иосифа Геништы - постоянного гостя, - «Погасло дневное светило», изумительно ложившегося на ее чарующее контральто, заставляя поэта зардеться от волнения, удовольствия и воспоминаний:

И было что вспомнить.
Август 1820 года.
Дивная южная ночь.

Военный бриг, на котором из Феодосии в Юрзуф вместе с семьей генерала Н. Раевского плывет и молодой Пушкин. Ему не спится, и, меряя шагами палубу, он бормочет стихи:

Погасло дневное светило,
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

О любви, молодости, об обиде за изгнание, о томном волнении, всегда испытываемом в молодости и в данном случае усиленном присутствием юной Марии.

Это путешествие в дружной семье поэт, никогда не знавший теплой семейной обстановки, воспринимал как подарок судьбы. Каждый день был счастьем.

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

Но... Как и всё гениальное, стихотворение это сразу же зажило своею самостоятельною жизнью, уже не подвластной автору. В 1826 году оно попадается на глаза известному композитору Иосифу Гениште… Так рождается этот вдохновенный романс.

Мы Пушкина будем помнить вечно

Санникова Ольга,
учащаяся МБОУ СОШ №26, г. Абакан

Пушкин - это наше все, эта фраза была сказана в 1859 году Аполлоном Григорьевым. Он считал, что поэты - «глашатаи великих истин и великих тайн жизни», и видел в Пушкине воплощение всего самобытного, особенного, что есть в русском народе, что отличает его сознание и даже образ жизни от других народов.

Кто бы мог представить, что в блокадном Ленинграде в лютые морозы 1942 года у дома на Мойке, 12 сойдутся несколько человек, чтобы 10 февраля отметить годовщину смерти Пушкина, и что единственно произнесенные тогда слова приобретут новый, всепобеждающий смысл:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия…

Но Петербург в восприятии великого поэта оставался всегда двойственным. Это был город его друзей и соратников, символ величия России, но в то же время - столицей империи, дом самодержцев Российских, исполнительно следящей за ним жандармерией, оплот русской научной мысли и придворного общества. Вот откуда идут столь различные образы Петербурга в творчестве Пушкина, например он писал:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид….

Но 6 мая 1820 года Пушкин был выслан из Петербурга за оду «Вольность». Вернулся через семь лет - в мае 1827 года уже в Петербург императорский. Пушкин в 1829 году констатировал: в новом Петербурге истреблена духовность.

Пушкин возвращается знаменитым поэтом и поселяется в гостинице Демута - это жи-

лище стало прибежищем поэта в Петербурге, пока он не завел своего семейного очага. Вот тогда-то и появились строчки:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит.

Судьба Александра Сергеевича Пушкина прочно связана с Петербургом - городом, в котором он жил, творил и умер. Давайте вспомним эти места, напоминающие о великом русском поэте.

Это учебное заведение известно каждому, кто хоть немного знаком с жизнью и творчеством Александра Сергеевича Пушкина. В 1811 году он в возрасте 12 лет стал одним из первых воспитанников этого привилегированного высшего учебного заведения для детей дворян в Российской империи. Здесь он проучился 6 лет, приобрел верных друзей.

Сейчас Императорский Царскосельский Лицей входит в комплекс «Всероссийский музей А.С. Пушкина».

Окончив Лицей в чине коллежского секретаря, именно в Коллегию иностранных дел (МИД в современное время) поступил на службу молодой Александр Пушкин. «Компанию» ему составили его однокурсники - Вильгельм Кюхельбекер, Николай Корсаков, Александр Горчаков. И хотя дипломатическая служба Александра Сергеевича не прельщала, он отслужил в Коллегии с 1817 по 1824 года. Знания, полученные в ходе работы, позволили ему оценить историю России по своему и написать в 1822 году «Заметки по русской истории XIII века».

Царское село связано с Александром Сергеевичем Пушкиным не только его учебой в Лицее. Именно здесь он проводит лето после свадьбы с Натальей Гончаровой в 1831 году. По просьбе поэта Петр Плетнев снял для него и его молодой жены квартиру в маленьком деревянном доме Анны Китаевой, вдовы придворного камердинера Николая I. Здесь он не только наслаждался обществом Натальи Николаевны и гулял по парку, но и плодотворно работал (написаны «Сказка о царе Салтане», “Письмо Онегина к Татьяне» и другие произведения), а также встречался с друзьями.

Этот «пушкинский» адрес является, пожалуй, самым известным в Санкт-Петербурге. Здесь, в квартире на первом этаже дома княгини Волконской, Александр Сергеевич с семьей прожил с сентября 1836 года и до дня своей смерти в 1837 году. Здесь им была поставлена точка в романе «Капитанская дочка», создано стихотворение, посвященное 25-летию Лицея. Сюда же привезли его после дуэли с Дантесом.

Отпевание Александра Сергеевича Пушкина прошло 1 февраля 1837 года в небольшом придворном храме, являющемся частью комплекса Конюшенного двора. Здание церкви сохранилось до сих пор. В 1990 году оно было возвращено церкви, и с 1991 года там проводятся богослужения.

Польский поэт Адам Мицкевич, 25 мая 1837 года, в канун 38-й годовщины со дня рождения Пушкина, не дожившего до этого дня, написал: «Пуля, поразившая Пушкина, нанесла интеллектуальной России ужасный удар. Ни одной стране не дано дважды рождать человека со столь выдающимися и столь разнообразными способностями».

Современный театр – новое прочтение Пушкина. Произведения А.С. Пушкина на современной российской сцене

Рожкова Ольга Витальевна,
библиотекарь Центральной детской библиотеки МКУ ЦБС г. Черногорска

Александр Сергеевич Пушкин внес огромный вклад в русскую литературу, особенно в поэзию, возможно, ему просто не хватило времени, чтобы вплотную заняться драматургией. Будучи драматургом и ценителем театра, он никогда не видел на сцене своих драматических произведений. Пушкин с отроческих лет был театралом. Он бывал постоянно не только на первых представлениях и за кулисами театра, но и в тогдашних кружках театральных любителей, где встречался, с Бестужевым, Всеволожским и всеми выдающимися актерами того времени. В 1819 году он пишет статью «Мои замечания об русском театре» и в ней обнаруживает превосходное знание актеров и тонкость в понимании театрального мастерства. В наши дни Пушкинские творения обретают жизнь на отечественных подмостках значительно реже, чем сочинения остальных трёх гениев из «золотой четвёрки» русской классики: Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. На данный момент основные тенденции режиссёрской работы с произведениями Александра Сергеевича таковы: сделать Пушкина «непушкинским», загримировав его тексты, например, под Чехова; смыть хрестоматийный глянец, притом весьма радикальными способами; слишком буквально понять выражение «наше всё».

Римас Туминас, поставив «Евгения Онегина» в Театре имени Вахтангова, доказал, что Пушкин бывает и с «чеховским уклоном». Интеллигентный, щемящий, горестный спектакль, в котором постаревшего Онегина играет Сергей Маковецкий, выстроен на подтекстах и недосказанностях. Он начинается со слов «кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей»; действие происходит в затуманенной атмосфере, на фоне движущегося зеркального задника, чьи шевеления заставляют зрительскую голову кружиться не в переносном, а в прямом смысле.

На сцене два Онегина, два Ленских, но одна Татьяна - ураган, неистовый подросток, корчащийся от неразделённого чувства, наивно-обиженно топающий ногами, прячущийся от любимого человека под лавку. Чеховскими настроениями полны и красивейший эпизод воспарения невест на качелях под небеса, и сцена прощания с умершей няней (вот уж о чьей кончине никто до Туминаса не задумывался!). Роль няни исполняет породистая Людмила Максакова, предстающая также в образах танцмейстерши балетного класса и самой Смерти, что оценил бы Треплев. Дверь кареты, везущей Лариных в Москву, заколачивают, как дом из «Вишнёвого сада». В постановке нет ни грамма сентиментальности: авторские лирические отступления изрядно заземлены отрывисто-угрюмым тоном оглашающего их полупьяного гусара (Владимир Вдовиченков); в момент знакомства с генералом Татьяна ест варенье прямо из банки, а затем протягивает ложку будущему супругу; единственным оправданием существования Онегина служит несчастный лист с девчоночьим письмом. Он, сперва разодранный на куски, впоследствии бережно сохранён между двумя стёклами и висит на стене, как святыня. В финале Татьяна произнесёт слова о вековой верности злобно и безнадёжно, взяв под лапу чучело бурого медведя; эквивалентом её реплики можно считать чеховское «Пропала жизнь!»

Пушкин продемонстрирован в спектакле «Пир во время ччумы» (да, именно с таким письменным заиканием) театра «Эрмитаж». Зачем в слове «чума» три буквы «ч» вместо одной, достаточно ясно: чтоб было и пострашней, и похулиганистей. Режиссёр Михаил Левитин неистово любит наследие раннесоветских абсурдистов, неоднократно инсценировал их опусы, и закономерно, что от пьесы о гибнущем городе у него веет Хармсом. Чтобы это ощущение усилилось, из-за кулис выходит человек с че-

моданом, обитатель совсем иного хронотопа, и читает «Элегию» Введенского, ничуть не смущаясь резкого временно-территориального перескока. Поведение героев Пушкина обретает фарсовые черты: персонажи вылезают из шкафов, мельтешат и приплясывают, их речь отличается шаржированностью, «пережимом» в интонациях, тембрах, дикции.

Смеющийся покойник Джаксон озорно и романтично летает, персоны, позаимствованные из других маленьких трагедий, столь же гротесковы: рыцарь Альбер по-петушиному хлопает себя руками-крыльями по бокам, а латы его грохочут, Моцарт же играет на подвешенном клавиатурой вниз рояле, сам находясь в шатком положении вверх ногами. Председатель страшного пира - женщина и вдобавок режиссёрское alter ego: актриса Дарья Белоусова, сидящая на особом наблюдательном пункте перед сценой, произносит пушкинский гимн чуме словно художественный манифест. Как ни странно, штрихи работают на идейную концепцию, да и диссонанса в образную систему не вносят: «То и дело отвлекаясь на гэги, непоследовательно, но очень настойчиво Левитин разворачивает перед нами основную коллизию пушкинской поэзии: жажда жизни и понимание её греховной бренности»

«Евгений Онегин» Театра на Таганке смывает с классики глянец отнюдь не родниковой водой, а, пожалуй, серной кислотой. Инстинктивно бунтующий против всего Любимов не пощадил и Пушкина, разделав гения под орех, перемонтировав и ужасающе сократив роман (действие длится меньше двух часов), а заодно оснастив его музыкой Альфреда Шнитке и Владимира Мартынова. Он вставил в спектакль арии из оперы Чайковского, цитаты из филологического исследования Набокова, куски архаичных радиопередач, цирковые репризы, попсу, ритмы в стиле техно, рок-н-ролл, камерное хоровое пение, рэперские речитативы, джаз и раскаты тамтамов; в финале победно гремят частушки. Логика здесь такова: раз уж берёмся за «наше всё», пусть публика увидит и услышит действительно всё.

«Маленькие трагедии» в Сатириконе

Наиболее интересно в данной постановке, на мой взгляд, то, кому достались роли композиторов-антиподов: Моцарта, ни в коей мере не солнечного, а колючего, ехидного и переутомлённого, играет Константин Райкин, Сальери же, похожего на шалого рок-музыканта, - молодой человек со странным именем Один Ланд Байрон. Согласно режиссёрской воле, ему внимает фанатская толпа, в результате чего в умах зрителей не может зародиться мысль о старомодности и косности моцартовского врага. Наоборот, показан нахрапистый, упивающийся популярностью шоумен, без усилий устраняющий конкурентов. Эффектен финал спектакля: актёры с сакральной торжественностью сервируют стол, джентльмены во фраках и леди в алых платьях с достоинством приближаются к порталу, свет гаснет и сразу же вспыхивает вновь. Вещи на месте. Ни единого человека нет. В тишине красуется стол с хрусталём и серебром, но людей в этом мире больше не осталось.

Действо под названием «Каменный гость, или Дон Жуан мёртв» в театре «Школа драматического искусства» истолковывает словосочетание «наше всё» в апокалипсическом духе, в значении «итак, всё: с нами покончено!» Уныние оправдано, поскольку у коллектива прославленного Анатолия Васильева накануне премьеры бюрократическим решением отобрали его родимую, десятилетиями верно служившую Мельпомене и зрителям Студию на Поварской. При входе в театр критикам для большей убедительности вердикта вручали копию приказа московского комитета по культуре об увольнении мастера российской и мировой режиссуры с должности худрука.

Неудивительно, что после такого демонстративного надругательства спектакль вышел страдальческим и глумливым одновременно, воистину адским. Васильев объединил драму с балетом и оперой, взяв три сцены из «Каменного гостя» Даргомыжского: ужин у Лауры, объяснение Дона Гуана с Донной Анной, гибель главного героя. Получилась мистерия, исполненная не людьми даже, а их духовными сущностями, зависшими где-то между небом и преисподней. Артисты Васильева всегда были не от мира сего, как и их обожающий гекзаметры и восточные единоборства наставник, оттого шаманоподобное поведение на сцене и нечеловечески пронзительная речь им удаются превосходно, их почти молитвенная игра, то отрешённая, то экстатическая, заставляет вспомнить о ритуальных корнях драматического искусства. Нам, наблюдающим за этим прощанием Васильева со своим театром-домом, страшно каждую секунду, всякий раз по новым причинам. Не по себе, когда ведутся диалоги между поющими женщинами и обходящимися без вокала, выплёвывающими каждое

слово мужчинами. Жутко, когда оперное сопрано Лауры намеренно проваливается в открытое верещание «белого звука». Мороз по коже, когда Лепорелло добивает земное бытие, пронзая мечом не и без того смертельно раненного Гуаном Карлоса, а центральную опору сценической конструкции. Кроме того Анна, Дон Гуан и Командор, ступая в кубы с клокочущей водой, как будто входят в реки царства мёртвых, а во втором (балетном) акте с помощью снующей массовки в нарядах цвета трупной зелени метафорически показано расползающееся повсеместно тление. Чёрные сверкающие веера танцовщиц и перепончатые крылья демонов скроены по одному фасону. Перед нами «Божественная комедия» наоборот, где движутся из рая через чистилище в ад, фраза «Дон Жуан мёртв» подаётся на правах антитезы пасхальному кличу «Христос воскрес!»

Три ипостаси великого обольстителя воплощают три актёра, первый концентрирует внимание на бесшабашном бретёрстве, второй - на мужском шарме, третий - на обречённости: «Гуан у Яцко кажется существом, уже всё потерявшим: перед нами не человек, а безотказное, несложно устроенное орудие соблазна. Возможно, где-то у него внутри остатки души жмутся от ужаса, но орудие теперь живёт по своей собственной логике». Анатолий Васильев хоронит в этом спектакле всех и вся: персонажей, себя, веру, нравственные ценности, человечество, собственный театр, а затем и зрителей. Когда из проёма в левой стене на сцену полетят комья земли, а потом охапки траурных гвоздик, даже самому непробиваемому и циничному почудится хотя бы на долю секунды, что его заживо погребают в братской могиле.

Пётр Фоменко, ставя «Египетские ночи», пошёл привычной для себя тропой: смешал диалоги с ремарками, насовал бурлеск в серьёзные коллизии, довёл актёров до состояния ликующего разгильдяйства. Персонажи очень забавны, на мой вкус - так чересчур. Сегодня Фоменко буквально боготворят, признаться в нелюбви к нему «значит расписаться разом в бесчувственности и редкой форме идиотизма». Хотя критики именуют манеру Петра Наумовича прелестной и воздушной, лично мне она часто кажется беспутной и развязной. Три отважных любовника Клеопатры в его спектакле - толстый мужлан, быстро сморившийся и захрапевший, зануда, всю ночь цитирующий трактаты, и юнец, причмокивающий во сне. «Египетские ночи» представляют собой лоскуты и обрывки, фрагменты-молекулы, где вместо пластики - пробеги, кружения, присаживания и вскакивания, вместо речи - шумы и перебивания. А ещё неизбежные хоры и сольные романсы, невзирая на то, что поют артисты чрезвычайно скверно. Градус импровизации зашкаливает, отчего создаётся впечатление, что фоменковцы толком не выучили текст. Игра ведётся на грани детскости: надев на голову вазу, генерал Сорохтин позиционирует себя Флавием в бронзовом шлеме, Полина Агуреева изображает графиню, Вдохновение и Чернильницу, мало чем отличающихся друг от друга, Клеопатра влезает на котурны, составленные из книг (извините, но это уже кощунство). Изумляет лишь Карен Бадалов, вопреки царящему на сцене балагану сохраняющий в роли Импровизатора такт и чувство достоинства.

Сейчас театральная мода нередко топит Пушкина в ужимках и прыжках, забывая его же слова о том, что «служенье муз не терпит суеты; прекрасное должно быть величаво». И извечная тема Пушкинских произведений - тема «жизни и смерти», вопрос бытия и любви изменил свои ценности, или это нам только кажется. И отношение героев к жизни и к бытию, место человека в поле оппозиционных столкновений - изменилось. Параллельно проблеме «жизнь - смерть» звучит общая тема черного человека, тема пира, праздности жизни. Но особенно значительна и масштабна в общем комплексе идей тема «преступлений и наказаний». Мир пушкинского творчества наполнен этими вечными вопросами, а нам суждено разгадывать тайну мира и делать это столь же достойно, как Пушкин.

А.С. Пушкин и театр

Юлия Романовна Доценко,
библиотекарь библиотеки-филиала №6 МКУ ЦБС г. Черногорска

А.С. Пушкин внес огромный вклад в русскую литературу, особенно в поэзию, возможно, ему просто не хватило времени, чтобы вплотную заняться драматургией. Будучи драматургом и ценителем театра, он никогда не видел на сцене своих драматических произведений. Пушкин с отроческих лет был театралом. Он бывал постоянно не только на первых представлениях и за кулисами театра, но и в тогдашних кружках театральных любителей, где встречался с Грибоедовым, Жандром, кн. Шаховским, Бестужевым, Всеволожским и всеми выдающимися актерами того времени. В 1819 году он пишет статью «Мои замечания об русском театре» и в ней обнаруживает превосходное знание актеров и тонкость в понимании театрального мастерства.

Актуальность выбранной темы заключается в важном вкладе А.С. Пушкина в развитие не только в литературу, он буквально был первооткрывателем нового направления в русской литературе и искусстве - реализма.

Величайшие преобразования в русском театре связаны с именем Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837). И хотя драматургическое творчество великого поэта выходит за пределы первой четверти XIX века, следует рассматривать деятельность Пушкина-драматурга в прямой его связи с периодом движения декабристов.

В истории русской культуры Пушкиным начинается новая эпоха. Он выступает смелым преобразователем русской литературы - в поэзии, прозе, драме, преобразователем самого русского языка. Его теоретические обобщения определяют новую ступень русской эстетической мысли. Пушкин становится первооткрывателем нового направления в русской литературе и искусстве - реализма.

Эстетические воззрения Пушкина сформировала эпоха декабристского движения, эпоха борьбы за освобождение России от самодержавия, от крепостнического режима, за избавление народа от угнетения. Идеи народно-освободительного движения являются основой гражданской позиции поэта.

Видя в искусстве огромную силу, способную воздействовать на умонастроение общества, Пушкин и в творчестве и в теоретических обобщениях утверждает необходимость глубокой идейной насыщенности произведений искусства.

Эстетика Пушкина мужала в борьбе с отжившим свой век классицизмом. Идеи народного освобождения, критика монархизма стали намного глубже и шире и уже не вмещались в границы классицизма. Классицистское разграничение жанров, узость понятий «изящное» и «грубое», идеал положительного героя-аристократа - все это мешало дальнейшему развитию искусства.

Аристократическому герою классицизма Пушкин противопоставляет вначале романтического героя, а позже - народ, как историческую силу, определяющую пути развития общества. Роль личности и народа в историческом процессе определяет, по мысли Пушкина, философию драматургии. Движущей силой истории является народ. Сила и мудрость народа дают ему право быть верховым судьей поступков героя, выносить приговор. Исследованию родной жизни и должен подчинить драматический поэт свое произведение. Философия народной драмы, ее неумолимая объективность требовали от искусства обнажения правды жизни, убедительного воссоздания ее в драматическом действии.

Критикуя классицизм как придворно-аристократическое направление, Пушкин напоминает, что «драма родилась на площади и составляла увеселение народное… Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению - действовать на толпу, на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное утонченное» (статья «О народной драме» и драме «Марфе Посаднице» М.П. Погодина).

Пушкин страстно проповедует идеи самобытного театра и выступает против подражания западным образцам, против приспособления «всего русского ко всему европейскому»: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от ари-

стократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, без насильственного приноровления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучии, - словом, где зрители, где публика?

Для того чтобы трагедия могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий…

Народность театрального искусства Пушкин не ограничивает лишь общедоступностью зрелищ: он рассматривает драму как исследование жизни народа во имя ее совершенствования. Народность искусства тесно смыкалась с его идейной направленностью. Раскрытие «судьбы народной» Пушкин считает главной заботой драматурга.

Пушкин творил в век романтизма, когда в зарубежной литературе возвышались имена Байрона и Гюго, глашатаев нового направления. Они разрушали эстетику классицизма, с тем чтобы утвердить романтизм. Пушкин также отдал дань увлечению романтизмом. Но он же явился основоположником реалистического метода в русской литературе и театре.

Картину «судьбы народной» драматический поэт, по утверждению Пушкина, раскрывает в конкретных «судьбах человеческих», в полнокровных и многогранных характерах действующих лиц. Образцом «вольного и широкого изображения характеров» Пушкин считает Шекспира: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира…». Это признание дало повод некоторым исследователям упрекать Пушкина в подражании Шекспиру. Но дело не в подражании. Самобытный русский гений видел в произведениях Шекспира образец истинной свободы художника, изображающего «судьбу человеческую, судьбу народную»; считал, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина».

Противопоставляя драматургию Шекспира произведениям классицистов, Пушкин раскрывает широту охвата жизненных явлений в творчестве Шекспира и узость эстетических воззрений основоположников классицизма.

Великий поэт считал театр важнейшей частью национальной культуры. По его мысли, театр должен существовать не для «малого ограниченного круга зрителей», а для широких масс, доводя до них передовые идеи. Взгляд его на театр как на трибуну в дальнейшем разовьют Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин и многие другие русские писатели и драматурги.

Пушкин был страстным театралом, чутким зрителем, которого еще в его юности ценили лучшие русские актеры. Любовь поэта к театру была любовью деятельной: вместе с группой молодых любителей сценического искусства он постоянно участвовал в обсуждениях спектаклей, писал глубокие статьи.

Раздумывать о театре поэт начал еще в лицейские годы. По выходе из лицея он жадно потянулся к его волшебному миру кулис, к тайнам сценического искусства. Он постоянно посещал Петербургский Большой театр, обширный репертуар которого давал пищу для размышлений. Много нового узнавал поэт на вечерах у Шаховского, где шли дискуссии о сценическом мастерстве и где он многое слышал из уст самих актеров и авторов пьес, опер, балетов.

Заседания общества «Зеленая лампа» помогали приводить в систему пестрые и разнообразные театральные впечатления. Узнав о доносе в полицию, руководители «Зеленой лампы» сожгли часть протоколов, а в оставшихся имя Пушкина как докладчика не упоминается. Но сохранились свидетельства о его выступлениях. Известно и то, что речи поэта содержали много зрелых и глубоких мыслей. Это подтверждает и статья «Мои замечания об русском театре» (1820), предназначенная для прочтения на одном из заседаний общества. Уже в этой ранней статье Пушкин поднял самые важные проблемы - актерского мастерства, национальной исполнительской манеры, для которой характерны «игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений». Самым ценным и примечательным в игре русских актеров он считает истинную взволнованность и вдохновение, умение свободно распоряжаться голосом, жестом, пластикой, способность подчинить их созданию характера. Особенно ценит он мастерство Е. Семеновой, великой трагической актрисы, которую

«природа одарила душою». Пушкин пишет: «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только об ней. Одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано. Она украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины; она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах понравились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией. В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастью, стали нынче слишком обыкновенны, слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается. Семенова не имеет соперницы. Пристрастные толки и минутные жертвы, принесенные новости, прекратились, она осталась единодержавною царицею трагической сцены…».

Эмоциональность, «истина страстей», вдохновенный огонь являются отличительными чертами русского таланта. Но раскрываются качества только при верном понимании роли. Основой вдохновенного творчества Пушкин считает высокую профессиональность. «Талант - это предрасположение к труду», - говорил он.

Пушкин как драматург и театральный деятель оказал решающее влияние на всю последующую историю театра. Глубина социально - психологических характеристик исторических персонажей, умение динамически строить действие, а не рассказывать о нем, жизненность образа народа - героя истории, а не исторического фона, богатство и красочная образность языка - все это остается по сей день образцом в драматургии. Теоретические работы Пушкина, его размышления об актерском мастерстве в реалистическом театре стали основой будущей реформы театральной культуры, предпринятой К.С. Станиславским и его соратниками на рубеже XIX-XX столетий.

Поэт

Елизавета Евменчик,
студентка ГБПОУ РХ «Черногорский механико-технологический техникум»,
г. Черногорск

Поэт эпохи золотой,
Учитель мудрости и слова.
Любви поэт, он обожатель,
Учитель юных языков.
В веках себя запечатлел,
Отец поэзии великой,
Ты рукотворец и поэт.
Сынов и дочерей ты покровитель,
Ты Пушкин и никто иной,
И скажу тебе приятель,
Просто будь самим собой!

Программа

XIII Международные Пушкинские чтения
«Театр уж полон… На афише Пушкин!»
Республика Хакасия, г. Черногорск
25 октября 2019 г.

09.00-10.00 Регистрация участников
10.00-10.30 Торжественное открытие

Музыкальный отрывок из оперы П.И. Чайковского «Пиковая Дама», дуэт Лизы и Полины
Исполняют **Светлана Николаевна Акишина** и **Ирина Владимировна Красовская,** концертмейстер **Наталия Викторовна Шмидт**, МБУ ДО «Детская музыкальная школа №1 им. Н.К. Самрина», г. Черногорск

Приветствие Участникам XIII Международных Пушкинских чтений

Людмила Павловна Табачных,
директор МКУ «Централизованная библиотечная система города Черногорска»

Анастасия Владимировна Исакова,
начальник отдела по культуре Комитета по культуре, молодежи и спорту Администрации города Черногорска

Александр Павлович Уранов,
художник, писатель, поэт, публицист, пушкинист, общественный деятель, врач, член Союза писателей России, г. Абакан

Сергей Николаевич Кухтин,
атаман Черногорского казачьего общества

Марина Анатольевна Балякина,
школьный библиотекарь, Отличник народного просвещения, город Зеленодольск, Республика Татарстан

Борисова Татьяна Александровна,
заведующая отделом обслуживания Центральной библиотеки г.Силламяэ, Эстонсакая Республика

Вручение диплома «Лучший друг черногорских библиотек»

Отрывки из произведения «Евгений Онегин» А.С. Пушкина
Богдан Мищик «Письмо Онегина к Татьяне»
Милана Зюлинова «Письмо Татьяны к Онегину», воспитанники МБДОУ «Ягодка», г. Черногорск

10.30-11.45 Выступления участников
11.45-12.15 Кофе-пауза
12.15-15.00 Выступления участников
15.00-15.20 Торжественное закрытие

Стендовые доклады

«Международный проект «Во власти Пушкина»
***Надежда Алексеевна Егорова**, главный библиотекарь Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, г. Москва*

«А.С. Пушкин и театр»
***Елена Михайловна Строгая**, воспитатель МБДОУ «Радуга», г. Черногорск*

«Роль А.С. Пушкина в развитии русского театра»
***Наталья Михайловна Шумилова**, воспитатель МБДОУ «Радуга», г. Черногорск*

«А.С. Пушкин, народная музыка и театр»
***Евгения Викторовна Юденко**, воспитатель МБДОУ «Радуга», г. Черногорск*

«Там под сению кулис»
***Юлия Владимировна Новикова, Оксана Владимировна Тарабановская, Хулькар Тухтасиновна Орипова**, библиотекари,*
***Анна Анатольевна Гаврилова**, методист МБУК ЦБС г. Красноармейска, Московская область.*

Доклады, выступления, сообщения

«На фоне Пушкина эпоха цифровая»
***Татьяна Юрьевна Кравченко,** доцент ГАОУ РХ «Хакасский институт развития образования и повышения квалификации», г. Абакан*

«Под сению кулис младые дни мои неслись. Вклад А.С. Пушкина в развитие драматургии»
***Наталья Александровна Раздобарина**, заведующая методическим отделом ЦГБ имени А.С. Пушкина, г. Черногорск*

«Высокий стиль Пушкина в кукольном театре»
***Егор Кузин**, учащийся 2 класса МБОУ «Средняя общеобразовательная школа №19 с углубленным изучением отдельных предметов», г. Черногорск*

«Современный театр - новое прочтение Пушкина»
***Рамила Назарова**, учащаяся 11 класса МБОУ «Средняя общеобразовательная школа №5», г. Черногорск*

Экранизированная театральная постановка «Руслан и Людмила» (видеоролик)
***Анна Анатольевна Гаврилова**, методист МБУК «Централизованная библиотечная система г. Красноармейска», Московская область*

«Пиковая дама» А.С. Пушкина в постановке Хакасского национального театра кукол «Сказка»
***Евгения Александровна Жильцова**, заведующая отделом периодических изданий ГБУК РХ «Национальная библиотека имени Н.Г. Доможакова», г. Абакан*

«Драматические произведения в специальных форматах для слепых»
***Светлана Владимировна Никель**, ведущий методист ГБУК РХ «Хакасской республиканской специальной библиотеки для слепых», г. Абакан*

«Балеты на Пушкинские темы»
***Наталья Викторовна Бахтырева,** ведущий библиотекарь МБУК «Орджоникидзевская РБ» «Устининской сельской библиотеки - филиала №2»*

«Сюжеты Пушкина в русском балете»
***Екатерина Горбачева**, студентка ГБПОУ РХ «Черногорского техникума торговли и сервиса», г. Черногорск*

«Балетные постановки по произведениям А.С. Пушкина»
***Светлана Александровна Аплина**, заведующая Райковской сельской библиотекой, МБУК «Усть-Абаканская ЦБС», п. Усть-Абакан, аал Райков*

«Русский Шекспир» на афишах тетра: проблема сценической драматургии Пушкина»
***Ирина Юрьевна Шкерманкова**, заведующая Центром чтения и досуга ЦГБ имени А. С. Пушкина, г. Черногорск*

Стихотворение «Черная шаль»
***Ирина Шевченко,** учащаяся 10 класса «Средняя общеобразовательная школа №19 с углубленным изучением отдельных предметов», г. Черногорск*

Постановка «О попе и работнике его Балде»
***Ольга Владимировна Кейль, Оксана Анатольевна Марченко, Елена Владимировна Тарасенко и Светлана Викторовна Суюсен**, воспитатели МБДОУ «Аленка», г. Черногорск*

«Пушкин и его творчество на подмостках литовских театров»

***Наталья Геннадьевна Кодзявичене**, библиотекарь библиотеки-филиала №1 МКУ ЦБС г. Черногорска*

«Пушкин, народная музыка и театр»
***Дарина Ложкина**, студентка ГБПОУ РХ «Черногорский горно-строительный техникум», г. Черногорск*

Авторское произведение «Поэт»
***Елизавета Евменчик,** студентка ГБПОУ РХ «Черногорский механико-технологический техникум», г. Черногорск*

«Творческий вклад Пушкина в развитие театра и музыки»
***Кристина Лисаева**, учащаяся МБОУ «Усть-Абаканской общеобразовательной школы-интернат», пгт. Усть-Абакан.*
***Диана Васильевна Белан,** педагог-психолог МБОУ «Усть-Абаканской общеобразовательной школы-интернат», пгт. Усть-Абакан.*

«Особенности театрального сценического костюма»
***Лариса Валериевна Тарасова,** библиотекарь библиотеки-филиала №1 МКУ ЦБС г. Черногорска*

Авторское произведение «А.С. Пушкину»
***Владимир Иванович Швацкий,** член городского литературного объединения «Уголёк», г. Черногорск*

«Талантов обожатель страстный»
***Анна Дмитриевна Тортомашева,** библиотекарь Центральной городской библиотеки имени А.С. Пушкина МКУ ЦБС г. Черногорска*

«Театральная афиша Пушкина»
***Ольга Козликина,** студентка ГБПОУ РХ «Черногорский горно-строительный техникум», г. Черногорск*

«Мейерхольд и Пушкин»
***Дарья Владимировна Стародубцева,** библиотекарь Центральной городской библиотеки имени А.С. Пушкина г. Черногорска*

«Балетная туфелька»
***Наталья Щукина,** студентка ГБПОУ РХ «Черногорский горно-строительный техникум», г. Черногорск*

«Пушкин и театр»
***Юлия Романовна Доценко,** библиотекарь библиотеки-филиала №6 МКУ ЦБС г. Черногорска*

«Пушкинские театральные ступеньки»
***Лилия Файзиевна Собко,** библиотекарь библиотеки-филиала №3 МКУ ЦБС г. Черногорска*

Содержание

Приветствие Участникам XIII Международных Пушкинских чтений
Табачных Людмила Павловна ……. 3
Исакова Анастасия Владимировна ……...….. 4
Борисова Татьяна Александровна ……...……... 5

Стендовые доклады

Егорова Надежда Алексеевна «Международный проект «Во власти Пушкина» …….. 6
Строгая Елена Михайловна «А.С. Пушкин и театр» ……... 8
Шумилова Наталья Михайловна «Роль А.С. Пушкина в развитии русского театра» …... 15
Юденко Евгения Викторовна «А.С. Пушкина, народная музыка и театр» ……. 18
Новикова Юлия Владимировна, Тарабановская Оксана Владимировна, Орипова Хулькар Тухтасиновна, Гаврилова Анна Анатольевна «Там под сению кулис» …….. 22

Выступление участников

Бахтырева Наталья Викторовна «Балеты на Пушкинские темы» ……. 23
Кузин Егор «Высокий стиль Пушкина в кукольном театре» …… 33
Кравченко Татьяна Юрьевна «На фоне Пушкина эпоха цифровая» ……. 34
Раздобарина Наталья Александровна «Под сению кулис младые дни мои неслись. Вклад А.С. Пушкина в развитие драматургии» ……. 36
Назарова Рамила «Современный театр - новое прочтение Пушкина» ……... 40
Никель Светлана Владимировна «Драматические произведения в специальных форматах для слепых» ……. 41
Горбачева Екатерина «Сюжеты Пушкина в русском балете» …… 43
Аплина Светлана Александровна «Балетные постановки по произведениям А.С. Пушкина» ……... 45
Шкерманкова Ирина Юрьевна «Русский Шекспир» на афишах тетра: проблема сценической драматургии Пушкина» ……... 47
Кодзявичене Наталья Геннадьевна «Пушкин и его творчество на подмостках литовских театров» …… 49
Собко Лилия Файзиевна «Пушкинские театральные ступеньки» …… 52
Лисаева Кристина, Белан Диана Васильевна «Творческий вклад Пушкина в развитие театра и музыки» ……... 54
Тарасова Лариса Валериевна «Особенности театрального сценического костюма» …… 57
Тортомашева Анна Дмитриевна «Талантов обожатель страстный» …….. 59
Швацкий Владимир Иванович Авт орское произведение «А.С. Пушкину» …… 62
Козликина Ольга «Театральная афиша Пушкина» …… 63
Стародубцева Дарья Владимировна «Мейерхольд и Пушкин» ……... 65
Щукина Наталья «Балетная туфелька» …….. 67
Снытко Иван «Питомец чистых муз» ……..……. 74
*Санникова Ольга «*Мы Пушкина будем помнить вечно» …….. 75
Рожкова Ольга Витальевна «Современный театр – новое прочтение Пушкина. Произведения А.С. Пушкина на современной российской сцене» …… 77
Доценко Юлия «Пушкин и театр» ……..…… 80
Евменчик Елизавета Авт орское произведение «Поэт» ……. 82

Программа XIII Международных Пушкинских чтений «Театр уж полон… На афише Пушкин!» ……..……... 83

Сборник материалов
XIII Международных Пушкинских чтений

Театр уж полон… На афише Пушкин!

Составитель:
Табачных Людмила Павловна

Ответственный за выпуск: Табачных Л.П.

Редакторы: Раздобарина Н.А., Стародубцева Д.В.

Компьютерная вёрстка: Баутина А.В.

Тираж 50 экз.

Муниципальное казённое учреждение
«Централизованная библиотечная система г. Черногорска»